T.C.
İSTANBUL
KÜLTÜR
ÜNİVERSİTESİ

VII. ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRENCİ KONGRESİ

Genç Türkologlar Kültür'de Buluşuyor...

TÜDÖK 2024



1-3 TEMMUZ 2024

BİLDİRİLER

PROCEEDINGS

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
İKÜ YAYINEVİ

İstanbul Kültür Üniversitesi

VII. Uluslararası
Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenci Kongresi

TUDOK 2024
1-3 Temmuz 2024

BİLDİRİLER

* * *

Istanbul Kültür University

7th International
Student Congress of
Turkish Language and Literature

TUDOK 2024
1st-3th July 2024

PROCEEDINGS

VII. Uluslararası
Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenci Kongresi
TUDOK 2024

Editörler: Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL

Dr. Emre Berkan YENİ

Dr. Harun COŞKUN

© İstanbul Kültür Üniversitesi – 2024

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi (VII.: 2024: İstanbul)

VII. Uluslararası Türk dili ve edebiyatı kongresi bildiriler: 1-3 Temmuz 2024, İstanbul./ ed. M. Fatih Köksal; Emre Berkan Yeni; Harun Coşkun – İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, 2024.

s. ; cm (İstanbul Kültür Üniversitesi Yayın no; 326)

978-625-8180-43-5

I.Türk dili II. Eğitim ve öğretim III. Kongreler

İstanbul Kültür Üniversitesi

Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ataköy Yerleşkesi

34156 Bakırköy – İstanbul

Türkiye

+90 212 498 4141

http://www.iku.edu.tr

Kitaptaki bildirilerin tüm yasal sorumluluğu bildiri yazarlarına aittir.

E-ISBN: 978-625-8180-43-5

KONGRE DÜZENLEME KURULU

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Vahit TÜRK (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hayati DEVELİ (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İskender PALA (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ömür CEYLAN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Öğr. Gör. İsa KOCAKAPLAN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Emre Berkan YENİ (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Yağız YALÇINKAYA (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Çağla BARİKAN TOPÇU (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Güler UĞUR MELİKOĞLU (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Berna CİVALIOĞLU SEVİNDİK (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Serdar GÜRÇAY (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet TÜRKMEN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Arş. Gör. Dr. Harun COŞKUN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Arş. Gör. Cansu ERÇIKTI (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)

KONGRE BİLİM KURULU

KLASİK TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Ahmet KARTAL (Osmangazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK (Trakya Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Benedek PERİ (Eötvös Lorand Üni., Macaristan)
Prof. Dr. Beyhan KESİK (Giresun Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Edith G. AMBROS (University of Wien, Avusturya)
Prof. Dr. Fatma Büyükkarcı YILMAZ (Boğaziçi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Günay KUT (Boğaziçi Üni. Em., Türkiye)
Prof. Dr. Hanife KONCU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hasan ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Layli ÜKÜBAYEVA (Manas Üni., Kırgızistan)
Prof. Dr. Mehmet Fatih KÖKSAL (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Muhsin MACİT (Anadolu Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa İSEN (Gazi Üni. Em., Türkiye)
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Müjgan ÇAKIR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇU (Recep Tayyip Erdoğan Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Osman HORATA (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Çorum Hitit Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Rıfat KÜTÜK (Atatürk Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Sadık YAZAR (İstanbul Medeniyet Üni., Türkiye)

Prof. Dr. Seadet ŞIHIYEVA (Azerbaycan Üni., Azerbaycan)
Prof. Dr. Sebahat DENİZ (Marmara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Semra TUNÇ (Selçuk Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Tuba Durmuş İSEN (TOBB Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Turgut KOÇOĞLU, (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Vusala MUSALI (Kastamonu Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Yaşar AYDEMİR (Gazi Üni., Türkiye)

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üni. Türkiye)
Prof. Dr. Abide DOĞAN (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN (Sivas Cumhuriyet Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ (İstanbul 29 Mayıs Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Beyhan KANTER (Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hülya Eraydın ARGUNŞAH (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN (Eskişehir Osmangazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İnci ENGİNÜN (Marmara Üni., Em., Türkiye)
Prof. Dr. İsmet EMRE (Sivas Cumhuriyet Üni., Türkiye)
Prof. Dr. M. Fatih KANTER (Kilis 7 Aralık Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mithat DURMUŞ (Kars Kafkas Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Murat KOÇ (Marmara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nâzım H. POLAT (Ankara Hacı Bayram Veli Üni. Em., Türkiye)
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN (Ankara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nurullah ULUTAŞ (Bitlis Eren Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Maltepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Sema UĞURCAN (Marmara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Süheyla YÜKSEL (Cumhuriyet Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ (Karadeniz Teknik Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Edirne Trakya Üni., Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI / HALK BİLİMİ

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Adem ÖĞER (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali DUYMAZ (Balıkesir Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali TORUN (Kütahya Dumlupınar Üni., Em. Türkiye)
Prof. Dr. Ali YAKICI (Gazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe Yücel ÇETİN (Gazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ (Nevşehir Hacıbektaş Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK (Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Eyüp AKMAN (Kastamonu Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Halil Altay GÖDE (Isparta Süleyman Demirel Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İsmail GÖRKEM (Erciyes Üni. Em., Türkiye)
Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Eskişehir Osmangazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacıbektaş Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇEVİK ((Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet EROL (Gaziantep Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Muharrem KAYA (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nedim BAKIRCI (Niğde Ömer Halisdemir Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Pervin ERGUN (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ruhi ERSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ (Kırşehir Ahi Evran Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK (Samsun Ondokuz Mayıs Üni., Türkiye)

TÜRK DİLİ

Prof. Dr. Abdullah KÖK (Akdeniz Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet BURAN (Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali AKAR (Muğla Sıtkı Koçman Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe İLKER (Manisa Celal Bayar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Bilal YÜCEL (Sivas Cumhuriyet Üni., Em., Türkiye)
Prof. Dr. Bilgehan Atsız GÖKDAĞ (Kırıkkale Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Cengiz ALYILMAZ (Bursa Uludağ Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ercan ALKAYA (Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Erden HACIBEK (Al-Farabi Kazak Milli Üni., Kazakistan)
Prof. Dr. Fatih KİRİŞÇİOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Feridun CELİLOV (Azerbaycan)
Prof. Dr. Funda TOPRAK (Ankara Yıldırım Beyazıt Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN (Bursa Uludağ Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hayati DEVELİ (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hülya Arslan EROL (Gaziantep Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Julibay ELTAZAROV (Semerkand İpek Yolu UA. Tur. Üni., Özbekistan)
Prof. Dr. Kemal YAVUZ (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Murat CERİTOĞLU (İzmir Katip Çelebi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Murodqosim ABDIYEV (Semerkand Devlet Üni., Özbekistan)
Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa ÖNER (Ege Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Şaban DOĞAN (İzmir Katip Çelebi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Vahit TÜRK (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Yavuz KARTALLIOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)

Kongremize Katkıda Bulunan Kurum ve Kuruluşlar

Kıymetli okuyucular,

Yeni bir TUDOK külliyatı ile huzurunuzdayız. İlk düzenlendiği yıldan bu yana her birinde kendini yenileyerek, genişleyerek ve gelişerek büyüyen TUDOK, uzun bir aradan sonra katılımcı öğrencileri, rehber hocaları ve izleyicileri ile yüz yüze buluşma imkânı buldu. Beşincisinden sonra türlü sebepler dolayısıyla bir müddet ara verilen TUDOK kongrelerinin altıncısı ülkemizin geçirdiği Covid 19 salgını dolayısıyla 2021 yılında çevrim içi gerçekleşmişti. Nihayet bu yıl yüz yüze yapma imkânına kavuştuğumuz TUDOK 2024'te sevgili öğrenciler, yaptıkları sunumlarla Türkoloji'nin geleceğine dair ümitlerimizi güçlendirdiler.

TUDOK 2024'e gönderilen bildiri özetleri, alanında söz sahibi 42 profesör hocamız tarafından 10 farklı kriter üzerinden titizlikle değerlendirildi ve toplam 178 başvuru arasından yapılan puanlamaya göre ilk 120 sıradaki öğrenciler kongre programına dâhil edildi. 46'sı Türkiye'den 9'u yurt dışından olmak üzere 55 farklı üniversitede öğrenim gören bu öğrencilerin 28'i lisans, 54'ü yüksek lisans, 38'i ise doktora öğrencisi idi.

Sonradan pek çok taklitçi ve takipçileri olduysa da -ki bu bizim için sevindiricidir- hem kapsam hem sürdürülülebilirlik bakımından alanımızda TUDOK'un yerinin çok farklı olduğu bilinen bir husustur. Sahasındaki ilk öğrenci bilim şöleni olan TUDOK'un yedincisinde heyecanı daha da artıran bir yeniliğe imza atılarak dört anabilim dalında "En İyi Bildiri Ödülü" ihdas edildi. Yukarıda zikredilen hakem hocaların verdikleri puanlara ek olarak oturum başkanı ve müzakereci hocalarımızın verdikleri puanların toplamına göre; Klasik Türk Edebiyatı alanında "Bir Nazım Türü Olarak Vilâdiyye ve Vilâdiyye Mecmuaları" başlıklı bildirisiyle Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi doktora öğrencisi Ceyda Çelebi, Yeni Türk Edebiyatı alanında "Gotik ve Korku Edebiyatının Karıştırılması Sorunu: Karşılaştırılması ve Farklılıkları" başlıklı bildirisiyle Ondokuz Mayıs Üniversitesi yüksek lisans öğrencisi Bahtı Gül Kartal, Türk Halk Edebiyatı alanında "Seyrânî'nin Yaşnâme'sine Dair Yeni Tespitler" başlıklı bildirisiyle Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi doktora öğrencisi Yıldız Tulgar ve Türk Dili alanında "Kutadgu Bilig'de Könül Sözcüğünden Hareketle Dilsel Göreceli İlkesi" başlıklı bildirisiyle İstanbul Üniversitesi doktora öğrencisi Tuğçe Kabakçı'ya ödülleri kongrenin kapanış töreninde takdim edildi.

TUDOK öteden beri İstanbul Kültür Üniversitesi yönetiminin çok önem ve değer verdiği etkinliklerin başında yer alır. TUDOK 2024'e de İKÜ Mütevelli Heyeti Başkanı Dr. Bahar Akıngüç Günver, Rektör Prof. Dr. Fadime Üney Yüksektepe, Fen Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Ömür Ceylan açılış programında bizimleydiler. Kongreye destek olan kurumlardan Türk Dil Kurumu temsilcisi Dr. Emre Pekyürek ve Yunus Emre Enstitüsü başkan yardımcısı Kutalmış Yalçın, Küçükçekmece Belediyesi Başkan Yardımcısı Faysal Güler'e katkılarından dolayı teşekkür plaketi ve çiçek takdiminden sonra TUDOK 2024'ün "onur konuğu" Prof. Dr. Günay Kut'un açılış konferansı ile açılış programı sona erdi. Kongre oturumları dört ayrı salonda iki boyunca devam etti. Türk Dili ve Edebiyatına büyük hizmetleri dokunmuş ve her birini yakın zamanda kaybettiğimiz Prof. Dr. Önder Göçgün, Prof. Dr. Mehmet Arslan, Prof. Dr. Günay

Karaağaç ve Prof. Dr. Metin Arıkan'ın adlarının verildiği salonlardaki her oturumda başkandan başka oturum sonunda bütün bildirilerin değerlendirmesini yapan müzakareci bir hocamız vardı. "Oturum müzakereciliği", TUDOK için bir ilk olduğu gibi genel olarak da bilinmeyen ve yaygınlaşması konusunda görüş birliğine varılan bir uygulama olarak izleyenlerce takdirle karşılandı.

İki gün boyunca yorulan misafir hocalarımız ve katılımcı öğrencilerle üçüncü gün düzenlenen kısa bir İstanbul gezisi ve Boğaz turundan sonra TUDOK 2026'da buluşmak ümidiyle vedalaştık. Doktora öğrencilerinin en azından bazıları aradan geçecek iki seneden sonra mezun olacakları ve bazıları öğretim üyesi ünvanını alacakları için bildiri sahibi öğrencilerin çoğuyla kuşkusuz TUDOK'tan başka vesilelerle bir araya geleceğiz. İşte TUDOK bu yönüyle de kelimenin tam anlamıyla bir "mektep"tir. Türlü vesilelerle bir araya gelip belki bazılarıyla ilk defa yüz yüze görüştüğüm meslektaşlarımdan sohbet ortamlarında "Ben de ilk bildirimi TUDOK'ta sunmuştum." sözünü o kadar çok işitmişimdir ki. Yazarken -her nedense- içimin titrediği, gözlerimin hafifçe dolduğu bir önceki cümle o kadar değerli ki... İşte TUDOK'u "marka" yapan şey de budur. İlk TUDOK'larda bildiri sunan meslektaşlarımızdan kıdemli profesör olanlar var. İlk heyecanlarını bizimle yaşadılar ve emimim ki TUDOK 2024'e katılanların çoğu da geleceğin profesörleridir. Öğrenci kongrelerinde benzerlerinin görülmediği kadar çok ve farklı üniversitelerden hocalar öğrencilerin her sorusuna mütebessim çehreleriyle cevap veriyor ve öğrencilerin görüşlerini dikkatle dinliyorsa, tez konusu arayışındaki öğrenciler bu hususta yeni ışıklar buluyor, hocalarla ve katılımcılarla yapılan görüşmeler yeni makale konuları için ufuk açıyor, öğrenciler bilimsel tartışmalardan kazanımla ayrılıyor ve yeni dostluklar kuruyorlarsa TUDOK'tasınız demektir. Bu hususta son söz: TUDOK anlatılmaz, yaşanır.

Takdir edersiniz ki böyle büyük organizasyonlar, "mutfak" tabir edilen hatırı sayılır bir çalışma arka planıyla gerçekleşebilir. Burada dekanından lisans öğrencisine kadar nasıl bir gayret gösterdiğimizden, emeklerimizden bahsedecek değilim. Gösterilen özen ve ciddiyetin en sağlıklı takdirini bu üç-dört gün zarfında bizimle olan öğrenciler yapacaktır. Böyle programların başarıyla sonuçlanmasının temel gerekliliği her noktanın titizlikle planlanması ve bu planın harfiyen uygulanmasından geçer. Ne var ki her zaman evdeki hesap çarşıya uymayabiliyor ve yapılan planların aksine, arzu edilmeyen durumlarla da karşılaşılabiliyor. Bizden kaynaklanmamış olmasıyla müteselli olduğumuz bahis konusu olumsuzluğun muhatapları olan "genç akademisyenler" veya akademisyen adaylarına ancak üzülebiliyoruz. TUDOK 2024'e bildiri başlığı ve özeti gönderdiği ve bildirileri sunuma kabul edildiği hâlde Ayşe Türkmen, Dilan Sarı, Elif Ateş, Elvan Saltaş Korkmaz, Fatma Dağılmış, Güler Paşalı, Güler Habibova, Jale Ferecova, Khdija Ramil, Mehmet Can Sevinç, Mihriban Şahankaya, Nazym Shuinshina Meta, Nihat Can Güngör, Oğuzhan Pamukçu, Rümeysa Şenol, Sevinç Ay ve Şehri Yüksel, önceden makul bir gerekçe göstermeksizin kongreye katılmadılar. Asena Yalnız, Bilge Çağlar, Burcu Uzun, Derya Tapin, Kawtar Mahmoud Elfouri, Nagihan Direk, Pınar Gezgen ve Şeyma Orhan ise programda bildirilerini sundukları hâlde tanınan süre içinde bildirilerini bize ulaştırmadılar. Bu arkadaşlarımıza her şeyden önce kongreye katılmak için can attığı hâlde az bir puan farkıyla kendilerinden sonraya kalanların haklarını yemiş

olduklarını hatırlatmayı zaruri görürüz. TUDOK gibi marka olmuş bir uluslarası etkinlikte yer alıyor olmanın kıymetini iyi idrak etmek gerekir. Normal şartlar altında 120 bildiri olması gereken kitapta 95 bildiri bulunmasının sebebi budur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz mutfağın pek çok çalışanı vardı. Öncelikle TUDOK'un fikir babası, banisi ve şu anki dekanımız olan Prof. Dr. Ömür Ceylan'ı anmak gerekir. Yine yanımızdaydı, yine bizimle koşturdu. Bölümümüzün bütün hocaları üstün bir gayret ve inanılmaz fedakârlıklarla, sabırla aylar öncesinden başlayan ön hazırlıkları adım adım bugüne getirdiler. Hepsine ayrı ayrı teşekkür ederim. Programda görev alan öğrencilerimizin heyecanları, vazifelerini hakkıyla yapmalarına engel olmadı ve tabir caizse her şeyin saat gibi işlemesinde büyük katkıları oldu. Alınlarından sevgiyle öpüyor ve bir kez daha kutluyorum.

Gerek hakemlik yaparak gerekse kongreye bizzat katılıp oturum başkanlığı veya müzakarecilik görevini üstlenen kıymetli hocalarımızın yükü çok büyüktü. Her bir bildiriyi dikkat ve özenle dinleyip öneri ve olumlu eleştirileriyle öğrencilere ciddi katılar sunan hocalarımıza ne kadar teşekkür etsek azdır.

İstanbul Kültür Üniversitesi Mütevvelli Heyeti Başkanı Dr. Bahar Akıngüç Günver'in şahsında, ülkemizin içinde bulunduğu ekonomik ortamda dahi TUDOK için bizi hiçbir sıkıntıya sokmayan üniversitemiz idaresine müteşekkiriz. Kurumsal İletişim başta olmak üzere üniversitemizin ilgili birimlerinin verdiği destek için Rektör Prof. Dr. Fadime Üney Yüksektepe'ye teşekkürü borç biliriz. TUDOK 2024'ün organizasyonunda türlü katkılarıyla bize destek olan Kültür ve Turizm Bakanlığı, Gençlik ve Spor Bakanlığı İstanbul Valiliği, Türk Dil Kurumu, Yunus Emre Enstitüsü ve Küçükçekmece Belediyesi'ne de şükranlarımızı sunarız.

TUDOK 2026'da buluşmak ümidiyle…

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL

Editör / TUDOK 2024 Düzenleme Kurulu Başkanı

İÇİNDEKİLER

TÜRK DİLİ BİLDİRİLERİ

BAZI TARİHÎ KIPÇAKÇA ESERLERDEKİ FİİLLERİN BUGÜNKÜ KAZAK TÜRKÇESİNDEKİ BİÇİMLERİ İLE SES VE ANLAM YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI

Ayten ERGUN 1-19

BEHCETÜ'L-HADÂİK FÎ MEV'İZATİ'L-HALÂİK ADLI ESERDEKİ ADLARIN KAVRAMLARINA GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ

Ebru SAĞÖZEN 21-56

SEYF-İ SARÂYÎ'NİN GÜLİSTAN TERCÜMESİ'NDE METİN DİL BİLİMSEL DEĞİŞTİRİM

Hayriye YILMAZ 57-76

NEHCÜ'L-FERADİS'TEKİ AYRILMA DURUM EKİNDE DÜZ VE ÇARPRAZ GELİŞMELER

Hüseyin KELEŞ 77-83

"X" ÖRNEKLEMİ BAĞLAMINDA SOSYAL MEDYADA DİL YOZLAŞMASI

İlayda EGEMEN 85-97

DERLEME SÖZLÜĞÜ'NDE BAŞARI İFADE EDEN BİLİŞ FİİLLERİ

İrem KAHRAMAN 99-111

"HİÇ BİLENLE BİLMEYEN BİR OLUR MU?" BİLGİSİZLİĞE KURBAN OLMANIN HİKÂYESİ

Kübra KUZYAKA 113-123

ESKİ UYGUR TÜRKÇESİ METİNLERİNDEN ALTUN YARUK SUDUR METNİNE GÖRE SAṂSĀRA VE SAṂSĀRA DÖNGÜSÜ

Kübra TELCİ 125-151

KOSOVA PRİZREN'DE MAHALLE, CADDE VE SOKAK ADLARINDA TÜRKÇENİN İZLERİ

Muhamed RETKOCERİ, Gamze PACOLLİ 153-161

YAHYA KEMAL BEYATLI ŞİİRLERİNDE EN SIK GEÇEN ON KAVRAM VE BUNLARDAN "AŞK"IN KAVRAM ALANI

Oğuzhan GERGİN 163-172

MENÂKIBÜ'L-KUDSİYYE'NİN İMLA ÖZELLİKLERİ

Sadettin ŞAHİN 173-185

KUTADGU BİLİG'DE KÖŊÜL SÖZCÜĞÜNDEN HAREKETLE DİLSEL GÖRECELİK İLKESİ

Tuğçe KABAKCI 187-205

ŞECERE-İ TERÂKİME'DE DUYGU FİİLLERİ

Yasin ŞENGÜR 207-220

MUĞLA AĞZINDAKİ TARIM ADLARI
Yeşim KARATAŞ 221-229

KLASİK TÜRK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA BELDE-NÂMELER VE İSMAİL HİKMETÎ'NİN BELDE-NÂMESİ
Ahmet Talha YILMAZ **231-246**

TAŞLICALI YAHYÂ'NIN KİTÂB-I USÛL MESNEVİSİNDE YER ALAN İNSAN FIRKALARI
Ahsen ADIBEŞ **247-259**

TÜRKÇE ŞUARÂ TEZKİRELERİNDE "KEM-YÂB" İBARESİNİN KULLANIMI
Asude Ece UYSAL **261-267**

OSMANLI ŞİİR SANATI TARİHİ'NİN MUKADDİMESİNE GÖRE HAMMER'İN TÜRK ŞİİRİNE ORYANTALİST BAKIŞI
Ayşe Nur KAVAZ **269-277**

YAHYA KEMAL'İN DİKKAT ÇEKTİĞİ BİRKAÇ DİVAN ŞAİRİ
Ayşehan DEMİR **279-288**

SAHAFLAR ŞEYHİZADE MEHMED ESAD EFENDİ DİVANI'NDA NAKŞİBENDÎ-HÂLİDÎLİK VE TASAVVUFÎ KİŞİLİKLER
Betül PAKSOY **289-317**

FENNÎ'NİN SAHİLNAMESİ'NDE MAHALLÎ-FOLKLORİK ÜSLÛP
Beyza KORUR **319-325**

ATATÜRK KİTAPLIĞI K338 NUMARADA KAYITLI DİKKAT ÇEKİCİ BİR ŞİİR MECMUASI
Cansu ERÇIKTI **327-335**

BİR NAZIM TÜRÜ OLARAK "VİLÂDİYYE" VE VİLÂDİYYE MECMUALARI
Ceyda ÇELEBİ **337-352**

BİR ŞİİR MECMUASININ SAKLADIĞI 18. YÜZYIL NAZİRE AĞI
Damla SAYGILI **353-364**

TÜRKÇE EDEBÎ METİNLERDE EŞ ANLAMLI KELİME KULLANIMININ BELÂGATTEKİ KARŞILIĞI ÜZERİNE
Elif Müzeyyen ERTOGRUL **365-379**

FUZÛLÎ DİVANI'NDA ANLAMAK, ANLAŞILMAK VE EMPATİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER
Fadime KOÇOĞLU **381-391**

HÜSN Ü AŞK'TA ATEŞ DENİZİNE MİTOLOJİK BİR BAKIŞ
Hümeyra Nur EVCİ **393-399**

BABÜR DİVANI'NDA MAKAMLAR
İkra YÜKSELER **401-407**

HƏFT XAN ƏSƏRİNƏ İRFANİ BAXIŞ
Lalə Hidayət Qızı PAŞAYEVA **409-417**

EDİRNE SELİMİYE KÜTÜPHANESİ SELİMİYE YAZMALAR 2109 NUMARADA KAYITLI ŞİİR MECMUASINDAN HAREKETLE AZMÎ VE ŞİİRLERİ
Meltem UĞUR 419-429

BEHİŞTÎ'NİN İSKENDERNÂMESİNDE İSTANBUL TASVİRLERİ
Mustafa YİĞİT 431-440

MUHİBBİ DİVANI'NDA İKTİDAR, MAHLAS VE TEATRALLİK İLİŞKİSİ
Neray PALA 441-449

NİYÂZÎ-İ MISRÎ DÎVÂNI'NDA DERVİŞ ÇEYİZİ
Nisa Nur TÜFEKÇİ 451-472

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE MİMARİ BİR UNSUR OLARAK DERVÂZE
Pınar UÇAR 473-481

BENG Ü BÂDE: MECLİSİN KİŞİLERE BÜRÜNDÜRÜLMÜŞ SÛRETİ
Rojbin KAPAGAN 483-497

XVI. YÜZYIL TEZKİRELERİNDE MANSIBIN REDDEDİLMESİNİN NEDENLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME
Saba ÖZDEMİR 499-508

HOCA MESUD'UN SÜHEYL Ü NEV-BAHAR'INDA KADIN PORTRESİ
Selcan KULOĞLU 509-527

BİR ŞİİR MECMUASINDA LÂMİ'Î ÇELEBİ'YE İSNAT EDİLEN NEFSÜ'L-EMR'İN TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ
Şevval Sena ÇULFAZ 529-538

GARİPNAME'DE ÂŞIK PAŞA'NIN KİMLİKLERİ
Şule PİRE 539-555

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ NEKTY10712 NUMARADA KAYITLI ŞİİR MECMUASI İLE İLGİLİ BAZI DİKKATLER
Ümmülbenin VAROL 557-563

CİNSİYETLER ARASI VE CİNSİYET İÇİ KESİŞİMSELLEŞME: ŞEYYAD HAMZA'NIN YÛSUF U ZELÎHÂ MESNEVİSİNDE İHTİDA ANLATISI
Zeynep AVCI 565-576

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

A.S. PUŞKİN VE M.Y. LERMONTOV'UN ÇEÇEN-ÇERKEZLER ÜZERİNE ORTAK GÖRÜŞLERİ

Ammor KHASANOV 579-596

YAŞAR KEMAL VE BUKET UZUNER'DE ÇEVRE SORUNLARI: YANAN ORMANLARDA ELLİ GÜN VE ATEŞ ÖRNEĞİ

Arda KORKMAZ 597-611

METİNLERARASI İLİŞKİ BAĞLAMINDA YAPAY ZEKÂ ŞAİRİ DENİZ YILMAZ'IN ŞİİRLERİNE BAKIŞ

Asena ÖZTÜRK 613-623

ALBERT LAMORISSE'NİN KIRMIZI BALON FİLMİ İLE ERDAL ÖZ'ÜN KIRMIZI BALON KİTABININ SİNEMA EDEBİYAT İLİŞKİSİ YÖNÜYLE KARŞILAŞTIRILMASI

Aslı UYSAL CEVGİN 625-633

OSMANLI DEVLETİ'NİN KURULUŞ SÜRECİNİ ELE ALAN ROMANLARDA BURSA

Aslıhan KAYA..... 635-651

HALİT FAHRİ'NİN İKİ ESERİ ÜZERİNDE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

Ayça YILMAZ 653-663

GOTİK VE KORKU EDEBİYATININ KARIŞTIRILMASI SORUNU: KARŞILAŞTIRILMASI VE FARKLILIKLARI

Bahtı Gül KARTAL 665-676

YAPISÖKÜM PERSPEKTİFİNDEN GÖKDELEN'E BAKMAK

Betül ÇAĞLAR GÖRÇİN..... 677-684

YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ ROMANINDA KAMUSAL ALAN VE KADIN

Bilge GÜCEYİR 685-699

ZİHNİYETİ YANSITMAK NOKTASINDA GENÇLERİN DÜNYASINA AÇILAN SAYFA: GENÇLER DEFTERİ

Buşra UYLAŞ..... 701-715

GÜVEN TURAN'IN ROMANLARINDA "YABANCILAŞMANIN" GÖRÜNGÜSÜ

Diğdem YILMAZ..... 717-732

HAKKI SÜHA GEZGİN VE YUSUF ZİYA ORTAÇ'IN PORTRELERİNDE EDEBÎ KİŞİLİKLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Eslin KAÇAR..... 733-757

ORHAN PAMUK'UN MASUMİYET MÜZESİ'NDEKİ DOĞU VE BATI TEMALARI ÜZERİNE İMAGOLOJİK AÇIDAN YAKIN OKUMA

Eyyub İSRAFİLOV..... 759-767

"AŞKIMIZ AKSARAY'IN EN BÜYÜK YANGINI" VE "FERDİ VE ŞÜREKÂSI": İKİ YANGIN İKİ KADIN
Fatma Zehra KÖKSAL 769-775

PARALEL EVRENLER, ALTERNATİF TARİHLER VE METNİN İKTİDARI: KİTAB-I DUVDUVANİ'DE POSTMODERNİZMİN ÖTESİ
Fatmagül KIZIL 777-790

TÜRK ROMANLARINDA MÜBADELE SONRASI KADINLARIN MEKÂN VE ŞEHİR BAĞLAMINDA SOSYAL DEĞİŞİME VERDİKLERİ TEPKİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ
Gamze KURT 791-805

İLHAN BERK ŞİİRİNDE ARAMIZDAN BİRİ: TANRI
Hande Nur AYDIN 807-820

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE BİR GAZETE: HAFTALIK YENİ (PENBE) GAZETE VE MEÇHUL BİR ÖYKÜCÜ: İHSAN
Hande PEKER ALTUN 821-841

ORHAN SEYFİ ORHON'UN GAZETECİLİĞİNDE MİZAHİ BİR YÖN: YENİ EĞLENCE
İrem Nur İNAN 843-859

DUYGU ASENA'NIN KADININ ADI YOK ROMANI VE BABA FİGÜRÜ
Melike SÖNMEZER 861-871

ÇOCUK EDEBİYATINDA KORKU UNSURLARI: GULYABANİ ÖRNEĞİ
Merve Nur COŞKUN 873-883

ÇAYLAK MEHMET TEVFİK'İN İSTANBUL'DA BİR SENE ADLI KİTABI ÜZERİNE BİR İNCELEME
Meryem DURMUŞ 885-902

İSTANBUL SIKINTISI: AYLAK ADAM
Muhammet ÇELİK 903-921

CABBARLI VE ÇOLPAN'IN ŞİİRLERİNDE ORTAK MİLLİ İMGELER ÜZERİNE
Osman Safa AZGIN 923-938

ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN FAHİM BEY VE BİZ ROMANINDA KONU DIŞINA ÇIKMALAR
Pınar SEFER 939-949

SERVET-İ FÜNÛN DERGİSİNDE BİR YILLIK SERÜVEN
Rabia BAYRAKTAR 951-955

ERİL YAŞAMDA VAROLUŞ SANCILARI: BARIŞ BIÇAKÇI'NIN BİR SÜRE YERE PARALEL GİTTİKTEN SONRA YAPITINDA KADININ KAYBEDİŞİ
Samih YIKILGAN 957-971

HASAN KALLİMCİ'NİN BİLGİN ŞEHZADE ADLI ESERİNDE VERİLEN KÖK DEĞERLER İLE DİVANU LUGATİ'T- TÜRK'TE YER ALAN KÖK DEĞERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI
Sedef BASAN 973-987

FREUD'UN CİNSEL SİMGECİLİĞİ VE OİDİPUS KARMAŞASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN KARADUT ADLI ESERİ ÖRNEĞİ
Sena Sibel TOLU 989-1002

OYUNLARLA YAŞANLAR'IN KÜLTÜRDEKİ DÖNGÜSEL İRONİSİ
Sercan TÜRKMEN 1003-1014

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SÜRELİ YAYINLARINDAN: YUSUF ZİYA ORTAÇ'IN TÂVÛS DERGİSİ
Sümeyye Beyza KOÇAK.....1015-1030

19. YÜZYIL TÜRK EDEBİYATINDA SANTİMANTAL ROMAN
Şafak KARAKOÇ.....1031-1042

ZORBALIK EKSENİNDE ANIL BASILI'NIN ÇOCUK KİTAPLARINI YENİDEN OKUMAK
Şeyma SELVİ.....1043-1054

BEHÇET NECATİGİL'İN UYGARLIK RAPORU ADLI ŞİİRİNE EKOELEŞTİREL BİR BAKIŞ
Yenigün SARIDAĞ.....1055-1064

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN ŞİİRİNDE GELENEKSEL TÜRK ŞİİRİNİN İZLERİ: YOLLARIN SONU VE DİĞER ŞİİRLER ÜZERİNE BİR İNCELEME
Zeki ÖZÇAKMAK.....1065-1072

TÜRK HALK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

AFGANİSTAN TÜRKMEN TÜRKLERİNİN DÜĞÜN GELENEĞİ
Abdullah ALLAH BERDİ 1075-1083

KOZMİK AV MİTİ BAĞLAMINDA "YEDİ KARDEŞ" STEREOTİPİ
Burak Can TAVUKÇU 1085-1097

HAVACILIK FOLKLORU
Elif BACIOĞLU 1099-1119

ÂŞIKLAR BAYRAMI FİLMİ ÜZERİNDEN ÂŞIKLAR BAYRAMI GELENEĞİ
Eylül DERVİŞOĞLU 1121-1130

BEKTAŞÎ BABALARININ GİYSİLERİNDE SEMBOLİK ANLAMLAR
Gözde PALA 1131-1152

GÂRİB-NÂME'DE ALP TİPİ ÖZELLİKLERİ ÇERÇEVESİNDE ALPAMIŞ DESTANI KAHRAMANININ İNCELENMESİ
Gülseren UYSAL 1153-1162

KARAÇAY-MALKAR MASALLARINDA ŞEKİL DEĞİŞTİRME/ DÖNÜŞÜM MOTİFİ
Hilal YILDIZ 1163-1180

OĞUZ KAĞAN DESTANI'NDA FORMAL VE İNFORMAL GÜÇ UNSURLARI
Hümeyra YILDIZOĞLU 1181-1187

KIRGIZ MASALLARINDA SU KÜLTÜNÜN SEMBOLİK OKUMALARI
Leyla YILMAZ POLAT 1189-1200

KAZAK VE TÜRKİYE TÜRKLERİNİN KADIN SÜSLERİ BAĞLAMINDA KÜPE VE KÜLTÜRE ÖZEL ANLAMLARI
Lyazzat KURMANBAYEVA 1201-1210

ÇAYKARA'NIN TAŞLIGEDİK KÖYÜNDE DERLENEN MEMORATLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME
Meltem ARSLAN 1211-1235

GELENEKSEL ÇOCUK OYUNLARINDA KULLANILAN NESNELERE İŞLEVSEL BİR YAKLAŞIM: AŞIK OYUNU
Meryem Sena ERKEN 1237-1248

TEKKE-TASAFFUV EDEBİYATI GÖRÜŞÜYLE EMİNE IŞINSU'NUN BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ ROMANI
Nilgün AKKAYA 1249-1256

DON DEĞİŞTİRME MOTİFİNİN MENKIBELERE YANSIMASI: KÖPEĞE DÖNÜŞME
Nuhile SARIAYDIN 1257-1264

ALPER ÇAĞLAR FİLMLERİNDE MİTOLOJİK UNSURLARIN KULLANIMI
Osman Kamil BAŞÖREN 1265-1271

GÜNÜMÜZ ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA ORDULU ÂŞIK YAŞAR GEBEŞ
Rukiye GEBEŞ 1273-1279

MEKÂN FOLKLORU AÇISINDAN GELENEKSELDEN MODERNE BERBER DÜKKÂNLARININ DÖNÜŞÜMÜ VE DEĞİŞİMİ
Sümeyra ÖZYAVUZ 1281-1297

KENT KÜLTÜRÜ VE FESTİVALLEŞME BAĞLAMINDA ULUSLARARASI ARHAVİ KÜLTÜR VE SANAT FESTİVALİ
Tuğçe YILMAZ 1299-1310

AXEL OLRIK'İN EPİK KURALLARI BAĞLAMINDA NECEP OGLAN DESTANININ İNCELENMESİ
Yeşim YILDIRIM 1311-1320

SEYRÂNÎ'NİN YAŞNAME'SİNE DAİR YENİ TESPİTLER
Yıldız TULGAR.....1321-1335

TÜRK DİLİ BİLDİRİLERİ

BAZI TARİHÎ KIPÇAKÇA ESERLERDEKİ FİİLLERİN BUGÜNKÜ KAZAK TÜRKÇESİNDEKİ BİÇİMLERİ İLE SES VE ANLAM YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI (ERMENİ KIPÇAKÇA DUALAR KİTABI (Alġış Bitigi/ Nadejda Chirli)- KAMANETS VAKAYİNAMESİ

Ayten ERGUN

Lisans Öğrencisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Alġış Bitigi Ermeni alfabesiyle, fakat Kıpçakça yazılmış bir eserdir. Alġış Bitigi dünyada yalnız Kıpçakça basılan ilk kitap değil, bugünkü bilgilerimize göre Türkçe basılan ilk kitaptır. Bu bir dua kitabıdır ve "Hristiyanlar için düzenlenmiş dualar" (Bütün Hristiyanların duaları) şeklinde geçmektedir. Bu kitap kendi Ermeni dilini bilmeyen, Kıpçakçayı ana dili olarak kabul eden Hristiyanlar için düzenlenmiştir. Alġış Bitigi, mezmurlardan (Zebur'dan bölümler), İncil'den alınmış birkaç bölümden, Ermeni Kilisesi saat dualarından, şahsi dualardan, ilâhilerden ve Ortodoks inancının günah çıkarma açıklamasından oluşmaktadır.

Kamenets Vakayinamesi, Ermeni aristokratlarından olan Agop tarafından 1582-1621 yılları arasında Ermenice ve Kıpçakça olarak yazılmış ve daha sonra kardeşi Aksent der Krikor (Gregoire) tarafından redaksiyon ve eklemeler yapılarak 1650-1652 yıllarında tamamlanmıştır. Bu vakayinamede Kamenets- Podolsk'ta 1430-1652 yılları arasında geçen olaylar anlatılmaktadır. Kıpçakça bölümde 1620-1621 Hotin Savaşına (Osmanlı- Lehistan Savaşı) da yer verilir.

Bu çalışmada Kazak Türkçesindeki fiillerle Alġış Bitigi ve Kamenets Vakayinamesi eserlerindeki fiiller karşılaştırılmıştır. Alġış Bitigi ve Kazak Türkçesi arasında ses ve anlam bakımından benzerlik gösteren 139 fiil tespit edilmiştir. Kamanets Vakayinamesi ve Kazak Türkçesi arasında ise ses ve anlam bakımından benzerlik gösteren 13 fiil tespit edilmiştir. Kazak Türkçesi ile iki eseri karşılaştırdığımızda ortak olarak saptadığımız fiilleri anlam bakımından incelediğimiz zaman fiillerin günümüze ulaşıncaya kadar bir kısmının anlam değişmelerine uğradığı, bir kısmının da anlam değişmelerine uğramadığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ermeni Kıpçakçası, Alġış Bitigi, Kamanets Vakayinamesi, Kazak Türkçesi.

COMPARISON OF VERBS IN SOME HISTORICAL KIPCHAK WORKS WITH THEIR FORMS IN TODAY'S KIPCHAK TURKISH IN TERMS OF SOUND AND MEANING (ARMENIAN KIPCHAK PRAYERS BOOK (Alġış Bitigi/ Nadejda Chirli) - KAMANETS CHRONICLE

ABSTRACT

Alġış Bitigi is a work written in Armenian alphabet, but in Kipchak. Alġış Bitigi is not only the first book printed in Kipchak, but also the first book printed in Turkish according to our current knowledge. This is a prayer book and is called 'prayers arranged for Christians' (prayers off all Christians. This book is intended for Christians who do not know their own Armenian language and accept Kipchak as their mother tongue. Alġış Bitigi consists of psalms (chapters from the Psalms), a few chapters from the Bible, the Armenian Church's hour prayers, personal prayers, hymns and the Orthodox confessional explanation.

It was written in Armenian and Kipchak between 1582 and 1621 by Agop, an Armenian aristocrat from Kamenets, and later edited and supplemented by his brother Aksent der Krikor (Gregoire) in 1650-1652. This chronicle describes the events that took place in Kamenets-Podolsk between 1430-1652. The Kipchak section also includes the 1620-1621 Khotin War (Ottoman-Polish War).

In this study, the verbs in Kazakh Turkish and the verbs in Alġış Bitigi and Kamenets Vakayinamesi were compared. There are 139 verbs that are similar in sound and meaning between Alġış Bitigi and Kazakh Turkish. Between Kamanets Vakayinamesi and Kazakh Turkish, 13 verbs that are smilar in terms of sound and meaning were identified. When we compared the two works with Kazakh Turkish, when we analyzed the verbs that we found in common in terms of meaning, it was seen that some of the verbs have undergone changes in meaning until they reached the present day, and some of them have not undergone changes in meaning.

Keywords: Armenian Kipchak, Alġış Bitigi, Kamanets Vakayinamesi, Kazakh Turki.

Giriş

Kuman-Kıpçakların kökeni hakkında birbirinden farklı görüşler mevcuttur. Bu Türk topluluğu Bizans ve Latin kaynaklarında Kuman (Comani), Rus kaynaklarında Polovets, Macarlarda Kun, İslam dünyasında, Moğol ve Çinlilerin kaynaklarında ise Kıpçak (Kıfçak, Kıbçak) olarak geçmektedir. Bu sözcüğün anlamı "sarı, sarımsı, solgun"dur. Kıpçaklar, gerçekten sarı saçlılardır. Türkçe kaynaklarda bu ada ilk kez 759 yılında yazılan Şine Usu Yazıtı'nda rastlanmaktadır.

Orta Türkçe döneminde, Türk dilinin Batı kolunu Kuman-Kıpçak ve Oğuz boylarına mensup olan Türklerin lehçeleri meydana getirmektedir. Kıpçaklar, sahada Harezm merkezli yazı dili oluşturmuştur. Bu nedenle bu döneme Harezm-Kıpçak Türkçesi dönemi denilmektedir. Bu dönem, Karadeniz'in kuzeyinde Deşt-i Kıpçak denilen Kıpçak bozkırlarında, Kırım'da, Tuna Havzası'nda, Balkanlar'da ve Mısır'da Kıpçak Türkçesi ile yazılan eserleri kapsamaktadır. Bu üç topluluğun dili arasında fonetik ve morfolojik farklılıklar bulunmaktadır. Bunlardan Codex Cumanicus ve Ermeni Kıpçakçasının ürünleri Hristiyan çevreye ait olduğundan söz varlığı bakımından örtüşürken Memlûk Kıpçaklarının söz varlığı diğerlerinden ayrılmaktadır.

Eski Kıpçakça

13-17 yüzyıllarda üç kolda ilerleyen Eski Kıpçakça geriye dönük Kıpçak dilleri sınıflandırmasında Kıpçak-Kuman kolunda ele alınır:

1. Kumanca ya da Altın Orda Kıpçakçası veya Bozkır Kıpçakçası

2. Memlûk Kıpçakçası ya da Arap harfli Kıpçak Türkçesi

3. Ermeni Kıpçakçası ya da Ermeni harfli Kıpçak Türkçesi

Ermeni Kıpçakçası ya da Ermeni harfli Kıpçak Türkçesi (Kendilerince χıpçak tili, bizim til, Tatarça; Ermenice, Eski Kıpçakçaya giren ölü bir Türk dilidir. Hristiyanlığın Gregoryen mezhebine mensup Ermenilerin ve Gregoryen Kıpçakların Orta Türkçe dönemine aittir. 16-17. yüzyıllarda batı Ukrayna'da Ermeni alfabesini kullanarak Kıpçak Türk dilinde meydana getirdikleri vakayinameler (kronikler), dini ve hukuki belgelerle bilinir.

Ermeni Kıpçakçası Türk dili tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu edebî dilin 1559-1664 yıllarından kalma eserleri daha eski 12. yüzyılın Codex Cumanicus dilinin devamı niteliğindedir. Ses bilgisi ve gramer özellikleri bakımından Karaimce, Kumanca, Urumca ve Kırım Tatarcasıyla büyük bir benzerlik göstermektedir.

Ermeni Kıpçakçası Nadejda Chirli'ye göre üç dönemde ele alınabilir:

1. Konuşma dili olarak benimsenmesi ve dilin yazı öncesi dönemi (XIII. yy sonu – XV. yy)

2. Yazı dili olarak ortaya çıkışı ve yazı dilinin parlak dönemi (XVI. yy – XVII. yy ilk yarısı)

3. Düşüşü ve kaybolma dönemi (XVII. yy ikinci yarısı)

Alğış Bitigi (Dua Kitabı)

Alğış Bitigi Ermeni alfabesiyle, fakat Kıpçakça yazılan bir eserdir. İlk sayfada belirtildiği gibi Alğış Bitigi'nin baskı tertibi Yovhanes Karmadanyents yardımıyla 27 Şubat (5 Mart) 1618'de (1061+551) başlamış ve son sayfada belirtildiği gibi 20 Mart (30 Mart) 1618'de (1067+551) kitabın baskısı tamamlanmıştır. Alğış Bitigi dünyada yalnız Kıpçakça basılan ilk kitap değil, bugünkü bilgilerimize göre Türkçe basılan ilk kitaptır. Adından da anlaşıldığı gibi bu bir dua kitabıdır ve "Hristiyanlar için düzenlenmiş dualar" (Bütün Hristiyanların duaları) diye geçmektedir. Bu da demek ki, bu kitap ken[i]di Ermeni dilini bilmeyen, Kıpçakçayı ana dili olarak kabul eden Hristiyanlar için düzenlenmiştir.

Alğış Bitigi'nin İçeriği: Alğış Bitigi'nin içeriği mezmurlardan (Zebur'dan bölümler), İncil'den alınmış birkaç bölümden, Ermeni Kilisesi saat dualarından, şahsi dualardan, ilâhilerden ve Ortodoks inancının günah çıkarma açıklamasından oluşmaktadır.

Kamenets Vakayinamesi

Kamenets'te Ermeni aristokratlarından olan Agop tarafından 1582-1621 yılları arasında Ermenice ve Kıpçakça olarak yazılmış ve daha sonra kardeşi Aksent der Krikor (Gregoire) tarafından redaksiyon ve eklemeler yapılarak 1650-1652 yıllarında tamamlanmıştır. Bu vakayinamede Kamenets- Podolsk'ta 1430-1652 yılları arasında geçen olaylar anlatılmaktadır. Kıpçakça bölümde 1620-1621 Hotin Savaşına (Osmanlı- Lehistan Savaşı) da yer verilir. Vakayinamenin ilk Kıpçakça kaydı, 1611'de Kamenets Ermeni topluluğunun başkanlık seçimine, son kayıt ise Kefe doğumlu Vartabed Mesrob'un ölümüne aittir. Vakayinamenin iki nüshası mevcuttur: Paris ve Venedik nüshası. (Kasapoğlu Çengel, 2012: 26)

Kıpçak dilleri (Kuzeybatı Türk dilleri olarak da bilinir), Ukrayna'dan Çin'e kadar uzanan Orta Asya ve Doğu Avrupa'nın çoğunda yaklaşık 28 milyon kişi tarafından konuşulan Türk dil ailesinin bir alt koludur. Bu grupta en çok konuşulan dillerden bazıları Kazakça, Kırgızca ve Tatarcadır.

Yeni Kıpçakça

Yeni Kıpçakça dönemi çağdaş Kıpçak dilleri üç ana kolda sınıflandırılır:

Kıpçak–Bulgar (Kuzey Kıpçak, Ural-Hazar): Başkurtça, Tatarca

Kıpçak–Kuman (Batı Kıpçak, Karadeniz-Hazar): Karaçay-Balkarca, Kumukça, Karaimce, Kırımçakça; **Oğuz dilleri ile karışık:** Urumca, Kırım Tatarcası

Kıpçak–Nogay (Doğu Kıpçak, Aral-Hazar): Kazakça, Karakalpakça, Nogayca, Sibirce

Kırgız–Kıpçak: Kırgızca, Altayca

Kazakça veya Kazak Türkçesi (қазақ тілі / Qazaq tili, қазақша / Qazaqşa), Kıpçak öbeğine ait, Kazakistan'da konuşulan çağdaş Türk dillerinden biridir. Nogayca ve Kırgızcaya yakındır. Dünyada yaklaşık 23 milyon kişi, Kazakistan'da da 13 milyon kişi tarafından konuşulmaktadır. Moğolistan'ın batı bölgesindeki Bayan Ölke (diğer adı Bayan Ölgey) eyaletinde yaşayan Kazaklar, Kazakistan'ın kullandığı alfabeyi kullanarak Kazakça yazmaktadırlar. Bayan Ölgey'in nüfusunun %94'ini Kazaklar oluşturur. Ayrıca Rusya'nın Astrahan Oblastı'nın %14,21'inin Kazak olduğu belirtilmektedir.

BULGULAR

Ünlü Değişmeleri

Ünlü Düşmesi

'-i' Düşmesi

ayırıl-: 'ayrılmak' **(AB)**

ayrıl-: ‘**1.** Ayrılmak, bölünmek, yırtılmak.’ **(KT)**

‘-a’ Düşmesi

atala-: ‘çağrılmak, tanınmak, ad verilmek’ **(AB)**

atal-: ‘adlandırılmak, ad verilmek’ **(KT)**

Ünlü Türemesi

‘-a’ Türemesi

sọr-: ‘sormak’ **(AB)**

sura-: ‘**1.** Sormak, öğrenmek istemek.’ **(KT)**

Ünlü İncelmesi

a>e

terga-: ‘araştırmak’ **(AB)**

terge-: ‘**1.** Sorguya çekmek, soruşturma yapmak. **2.** Araştırmak, sorup soruşturmak.’ **(KT)**

titra-: ‘titremek’ **(AB)**

titire-: ‘**1.** Titremek.’ **(KT)**

tuzat‘-: ‘düzeltmek, oluşturmak?’ **(AB)**

tüzet-: ‘düzeltmek’ **(KT)**

undal-: ‘seslenmek, çağırmak, davet etmek’ **(AB)**

ünde-(2): ‘Çağırmak, davet etmek.’ **(KT)**

o>ö

kọmul-: ‘gömülmek’**(AB)**

kömil-: ‘gömülmek, defnedilmek’ **(KT)**

kọr-: ‘görmek’ **(AB)**

kör-: ‘**1.** Görmek.’ **(KT)**

k‘ọr-: ‘görmek’ **(AB)**

kọrun-: ‘görünmek, ortaya çıkmak’ **(AB)**

körin-: ‘**1.** Görünmek. **2.** Belli olmak, tanınmak.’ **(KT)**

k‘ọrun-: ‘görünmek, ortaya çıkmak’ **(AB)**

o̧p-: ‘öpmek’ **(AB)**

öp-: ‘öpmek, sevmek’ **(KT)**

so̧k‘-: ‘sökmek’ **(AB)**

sök-: ‘sökmek, dikişi ayırmak’ **(KT)**

so̧zla-: ‘söylemek, demek?’ **(AB)**

söyle-: ‘**1.** Konuşmak, söylemek.’ **(KT)**

söyleme-: ‘söylemek, konuşmak’ **(KT)**

u>ü

kul-: ‘gülmek’ **(AB)**

kül-: ‘**1.** Gülmek.’ **(KT)**

kuldur-: ‘güldürmek’ **(AB)**

küldir-: ‘güldürmek’ **(KT)**

kuydur-: ‘yakmak’ **(AB)**

küydir-: ‘**1.** Yakmak, yandırmak.’ **(KT)**

surt‘-: ‘silmek, parça parça etmek’ **(AB)**

sürt-: ‘silmek, temizlemek, kurulamak’ **(KT)**

tuş-: ‘düşmek’ **(AB)**

tüs-: ‘**1.** İnmek, düşmek.’ **(KT)**

tuzat‘-: ‘düzeltmek, oluşturmak’ **(AB)**

tüzet-: ‘düzeltmek’ **(KT)**

undal-: ‘seslenmek, çağırmak, davet etmek’ **(AB)**

ünde-(2): ‘Çağırmak, davet etmek.’ **(KT)**

Ünlü Daralması

o>u

o̧ḫşa-: ‘benzemek, bir şeye benzemek’ **(AB)**

uḳsa-: ‘andırmak, benzemek’ **(KT)**

so̧r-: ‘sormak’ **(AB)**

sura-: ‘**1.** Sormak, öğrenmek istemek.’ **(KT)**

o>ü

ọvrat-: ‘öğretmek’ **(AB)**

üyret-: ‘**1.** Öğretmek, okutmak, belletmek.’ **(KT)**

sọv-: ‘sevmek’ **(AB)**

süy-: ‘**1.** Öpmek. **2.** Aşık olmak, sevmek.’ **(KT)**

sọvun-: ‘sevinmek’ **(AB)**

süyin-: ‘sevinmek, memnun olmak, hayran olmak’ **(KT)**

Ünlü Genişlemesi

i>e

bir-: ‘vermek’ **(AB)**

ber-: ‘**1.** Vermek.’ **(KT)**

işit-: ‘ işitmek, duymak’ **(AB)**

esit-: ‘duymak, işitmek’ **(KT)**

Ünlü Düzleşmesi

ö>e

izdö-: ‘aramak’ **(KV)**

izde-: ‘**1.** Aramak, bulmaya çalışmak.’ **(KT)**

u>ı

bolus-: ‘yardım etmek’ **(KV)**

bolıs-: ‘**1.** Yardımlaşmak, desteklemek.’ **(KT)**

buyur-: ‘emretmek, buyurmak’ **(AB)**

buyır-: ‘**1.** Emretmek, buyurmak.’ **(KT)**

olturγuz-: ‘oturtmak’ **(KV)**

otırğız-: ‘1. Oturtmak, bindirmek.’ **(KT)**

tọldur-: ‘doldurmak’ **(AB)**

toltır-: ‘**1.** Doldurmak.’ **(KT)**

Ünsüz Değişmeleri

Ünsüz Düşmesi

yasat-: ‘yapmak’ **(KV)**

jasa-: ‘yapmak’ **(KT)**

Tonlulaşma (Süreklileşme)

ş>s

aş-: ‘aşmak, geçmek’ **(AB)**

as-: ‘**1.** Aşmak, geçmek.’ **(KT)**

alġışla-: ‘övgüler sunmak, hayır dua etmek’ **(AB)**

alğısta-: ‘teşekkür etmek, şükranlarını bildirmek’ **(KT)**

bọluş-: ‘yardım etmek’ **(AB)**

bolıs-: ‘**1.** Yardımlaşmak, desteklemek.’ **(KT)**

boš et-: ‘serbest bırakmak’ **(KV)**

bosat-: ‘serbest bırakmak, boşaltmak’ **(KT)**

işit-: ‘işitmek, duymak’ **(AB)**

esit-: ‘duymak, işitmek’ **(KT)**

tuş-: ‘düşmek’ **(AB)**

tüs-: ‘**1.** İnmek, düşmek.’ **(KT)**

yabuş-: ‘yapışmak’ **(AB)**

jabıs-: ‘**1.** Yapışmak.’ **(KT)**

Tonsuzlaşma (Süreksizleşme)

p>b

tapun-: ‘ tapmak, ibadet etmek’ **(AB)**

tabın-: ‘**1.** Tapınmak, tapmak.’ **(KT)**

d>t

tọldur-: ‘doldurmak’ **(AB)**

toltır-: ‘**1.** Doldurmak.’ **(KT)**

t‘o̩ldur-: ‘doldurmak’ **(AB)**

l>d

irinlan-: ‘irinlenmek, irinle dolmak’ **(AB)**

iriñde-: ‘irinlenmek, iltihaplanmak, irin toplamak’ **(KT)**

l>t

baġışla-: ‘bağışlamak, affetmek’ **(AB)**

bağışta-: ‘bağışlamak, hibe etmek’ **(KT)**

biyik‘ lat-: ‘yükseltmek, yüceltmek’ **(AB)**

biyiktet-: ‘yükseltmek, yüceltmek’ **(KT)**

suḫlan-: ‘arzu etmek, istemek, göz dikmek’ **(AB)**

suḳtan-: ‘gözünü dikmek, yiyecekmiş gibi bakmak’ **(KT)**

Patlayıcılaşma

h>k

baḫ-: ‘bakmak’ **(AB)**

baḳ-: ‘**1.** (hayvan) Bakmak, beslemek, gütmek. **2.** Yetiştirmek, büyütmek. **3.** Hasta birine ya da çocuğa bakmak. **4.** Fark etmek, görmek.’ **(KT)**

aḫtır-: ‘dökmek, akıtmak?’ **(AB)**

aḳtar-: ‘**3.** Bir şeyi birden dökmek, boşaltmak.’ **(KT)**

ḫal-: ‘ kalmak’ **(AB)**

ḳal-: ‘**1.** Kalmak.’ **(KT)**

ḫaldır-: ‘ bırakmak’ **(AB)**

ḳaldır-: ‘1. Bırakmak, kalmasını sağlamak.’ **(KT)**

ḫanat‘-: ‘kanatmak’**(AB)**

ḳanat-: ‘kanatmak, kan akıtmak’ **(KT)**

ḫaramġulat-: ‘karanlatmak’ **(AB)**

ḳarañğıla-: ‘Evin, odanın içini karanlık hâle getirmek, karartmak.’ **(KT)**

ḫarga-: ‘beddua etmek, lanetlemek’ **(AB)**

ḳarğa-: ‘lânet etmek, ilenmek, beddua etmek, lânet okumak’ **(KT)**

ḫarşila-: ‘karşılamak’ **(AB)**

ḳarsıla-: ‘**1.** Karşılamak, beklemek.’ **(KT)**

ḫayġur-: ‘kederlenmek, kaygılanmak, üzülmek, endişelenmek’ **(AB)**

ḳayğır-: ‘kaygılanmak, üzülmek, gamlanmak, kederlenmek’ **(KT)**

ḫayt-: ‘dönmek, geri dönmek’ **(AB)**

ḳayt-: ‘**1.** Geri dönmek.’ **(KT)**

χayt-: ‘dönmek’ **(KV)**

ḳayt-: ‘**1.** Geri dönmek.’ **(KT)**

ḫaytar-: ‘döndürmek, çevirmek’ **(AB)**

ḳaytar-: ‘**1.** İade etmek, geri göndermek, geri vermek.’ **(KT)**

ḫıstır-: ‘kıstırmak, yakalamak’ **(AB)**

ḳıstır-: ‘**1.** Bir şeyi iki şeyin arasına sokmak, kıstırmak, sıkıştırmak.’ **(KT)**

ḫuvat‘lan-: ‘kuvvetlenmek, güçlenmek’ **(AB)**

ḳuvattan-: ‘**1.** Kuvvetlenmek, güç toplamak. **2.** Cesaretlenmek, güçlenmek.’ **(KT)**

ḫọy-: ‘bırakmak, koymak, terk etmek’ **(AB)**

ḳoy-: ‘**1.** Koymak, bırakmak. **4.** Bırakmak, vaz geçmek.’ **(KT)**

ḫuru-: ‘kurumak’ **(AB)**

ḳurğa-: ‘**1.** Kurumak.’ **(KT)**

ḫutul-: ‘ kurtulmak’ **(AB)**

ḳutıl-: ‘Kurtulmak; serbest, azat olmak.’ **(KT)**

χutul-: ‘kurtulmak’ **(KV)**

ḳutıl-: ‘Kurtulmak; serbest, azat olmak.’ **(KT)**

ḫuv-: ‘kovalamak’ **(AB)**

ḳuv-: ‘**1.** Birisinin ardına düşmek, kovalamak.’ **(KT)**

ḫọrḫ-: ‘korkmak’ **(AB)**

ḳorıḳ-: ‘korkmak, ürkmek, dehşete kapılmak’ **(KT)**

ḫutḫar-: ‘kurtarmak, serbest bırakmak’ **(AB)**

ḳutḳar-: ‘**1.** Kurtarmak. **2.** Azad etmek, özgür bırakmak.’ **(KT)**

o̧h̨şa-: **‘**benzemek, bir şeye benzemek’ **(AB)**

uḳsa-: ‘andırmak, benzemek’ **(KT)**

maḫta-: ‘övmek, methetmek’ **(AB)**

maḳta-: ‘övmek, methetmek’ **(KT)**

saḫla-: ‘saklamak, korumak’ **(AB)**

saḳta-: ‘**1.** Saklamak, muhafaza etmek. **2.** Korumak, esirgemek.’ **(KT)**

suḫlan-: ‘arzu etmek, istemek, göz dikmek’ **(AB)**

suḳtan-: ‘gözünü dikmek, yiyecekmiş gibi bakmak’ **(KT)**

Sızıcılaşma

ç >ş

ać-: ‘açmak’ **(AB)**

aş-: ‘**1.** Açmak.’ **(KT)**

ćaḫır-: ‘ çağırmak, seslenmek’ **(AB)**

şaḳır-: ‘1. Çağırmak.’ **(KT)**

ćıh̨-: ‘ çıkmak’**(AB)**

şık̨-: ‘**1.** Çıkmak.’ **(KT)**

ćıh̨ar-: ‘1. Çıkarmak. **2.** Teslim etmek. **3.** Kurtarmak.’ **(AB)**

şığar-: ‘çıkarmak, boşaltmak, bırakmak’ **(KT)**

ćh̨ar-: ‘**1.** Çıkarmak. **2.** Teslim etmek. **3.** Kurtarmak.’**(AB)**

şığar-: ‘çıkarmak, boşaltmak, bırakmak’ **(KT)**

ıć-: ‘ içmek’ **(AB)**

iş-: ‘**1.** İçmek, yudumlamak.’**(KT)**

iç-: ‘içmek’ **(AB)**

iş-: ‘**1.** İçmek, yudumlamak.’ **(KT)**

saç-: ‘saçmak, dökmek’ **(AB)**

şaş-: ‘**1.** Saçmak, dökmek, serpmek.’ **(KT)**

uç-: ‘uçmak’ **(AB)**

uş-: ‘**1.** Uçmak.’ **(KT)**

çılat-: ‘ıslatmak’ **(AB)**

şıla-: ‘**1.** Sulandırmak, ıslatmak, nemlendirmek.’ **(KT)**

çiri-: ‘çürümek’ **(AB)**

şiri-: ‘**1.** Bozulmak, çürümek.’ **(KT)**

keç-: ‘geçmek’ **(AB)**

keş-: ‘ geçmek’ **(KT)**

k‘eç-: ‘geçmek’ **(AB)**

y>j

Ў abuş-: ‘yapışmak’ **(AB)**

jabıs-: ‘**1.** Yapışmak.’ **(KT)**

Ў albar-: ‘yalvarmak, yakarmak ’ **(AB)**

jalbar-, jalbarın-: ‘yalvarmak, yakarmak’ **(KT)**

Ў andır-: ‘yakmak, tutuşturmak’ **(AB)**

jandır-: ‘yakmak, yandırmak’ **(KT)**

yanı-: ‘tehdit etmek’ **(AB)**

janı-: ‘2. Bir kimseyi başka birine karşı kışkırtmak, tahrik etmek.’ **(KT)**

Ў aŋir-: ‘yenilenmek’ **(AB)**

jañar-: ‘**1.** Yenilenmek, gelişmek.’ **(KT)**

Ў ap-: ‘örtmek, kapatmak, gizlemek’ **(AB)**

jap-: ‘**1.** Örtmek, kapatmak.’ **(KT)**

yasat-: ‘yapmak’ **(KV)**

jasa-: ‘yapmak’ **(KT)**

Ў aşir-: ‘saklamak, gizlemek’ **(AB)**

jasır-: ‘**1.** Saklamak, gizlemek.’ **(KT)**

Ў azıl-: ‘yayılmak’ **(AB)**

jayıl-: '**1.** Serilmek, yayılmak.' **(KT)**

Ўeber-: 'göndermek, yollamak' **(AB)**

jiber-: '**1.** Göndermek, yollamak.' **(KT)**

yeber-: 'göndermek' **(KV)**

jiber-: '**1.** Göndermek, yollamak.' **(KT)**

Ўetiş-: 'yetişmek, ulaşmak, erişmek' **(AB)**

jetis-: '**2.** Erişmek, gark olmak.' **(KT)**

jet-: '**1.** Varmak, ulaşmak, erişmek.' **(KT)**

Ўıġla-: 'ağlamak' **(AB)**

jıla-: '**1.** Ağlamak.' **(KT)**

Ўiḫıl-: 'yıkılmak, yere düşmek, devrilmek' **(AB)**

jığıl-: '**1.** Yıkılmak, düşmek.' **(KT)**

Ўıraḫlan-: 'uzaklaşmak' **(AB)**

jıraḳta-: 'uzaklaşmak, ıraklaşmak' **(KT)**

Ўırla-: 'ilahi söylemek' **(AB)**

jırla-: '**1.** Şarkı, türkü söylemek. **2.** Şiirleştirmek.' **(KT)**

Ўuv-: 'yıkamak' **(AB)**

juv-: '**1.** Yıkamak.' **(KT)**

Ўuru-: 'yürümek' **(AB)**

jür-: '**1.** Gitmek, yürümek.' **(KT)**

Ўe-: 'yemek' **(AB)**

je-: '**1.** Yemek.' **(KT)**

Ўetk'iz-: 'göndermek' **(AB)**

jetkiz-: 'yetiştirmek, ulaştırmak' **(KT)**

g>v

tọġ-: 'doğmak, dünyaya gelmek' **(AB)**

tuv-: '1. Doğmak.' **(KT)**

Akıcılaşma

v>y

küvür-: ‘yakmak’ **(KV)**

küydir-: ‘1. Yakmak, yandırmak.’ **(KT)**

sọv-: ‘sevmek’ **(AB)**

süy-: ‘**1.** Öpmek. **2.** Aşık olmak, sevmek.’ **(KT)**

sọvun-: ‘sevinmek’ **(AB)**

süyin-: ‘sevinmek, memnun olmak, hayran olmak’ **(KT)**

Şekil ve Anlam Bakımından Aynı Olan Fiiller

alda-: ‘aldatmak, kandırmak’ **(AB)**

alda-: ‘**1.** Kandırmak, aldatmak.’ **(KT)**

aldan-: ‘aldanmak, kanmak’ **(KT)**

arttır-: ‘arttırmak, çoğaltmak’ **(AB)**

arttır-: ‘artırmak, çoğaltmak, fazlalaştırmak’ **(KT)**

ayt-: ‘söylemek, demek, anlatmak’ **(AB)**

ayt-: ‘demek, söylemek’ **(KT)**

bar-: ‘varmak, gitmek, ulaşmak’ **(AB)**

bar-: ‘**1.** Varmak, gitmek.’ **(KT)**

bat‘-: ‘batmak’ **(AB)**

bat-: ‘**1.** Batmak, dibe çökmek.’ **(KT)**

ber-: ‘ vermek’ **(AB)**

ber-: ‘**1.** Vermek.’ **(KT)**

bil-: ‘bilmek’ **(AB)**

bil-: ‘1. Bilmek, anlamak, öğrenmek.’ **(KT)**

buz-: ‘yok etmek, yıkmak, mahvetmek’ **(AB)**

buz-: ‘**1.** Bozmak. **2.** Tahrip etmek, kullanılmaz hâle getirmek.’ **(KT)**

e-: ‘olmak, imek (cevheri fiil)’ **(AB)**

e-: ‘ek fiil’ **(KT)**

inan-: ‘inanmak, güvenmek’ **(AB)**

inan-: ‘inanmak, güvenmek’ **(KT)**

ọŋ-: ‘düzeltmek’ **(AB)**

oñ-: ‘daha iyi duruma gelmek, onmak?’ **(KT)**

ọyan-: ‘uyanmak’ **(AB)**

oyan-: ‘**1.** Uyanmak.’ **(KT)**

suvsa-, susa-: ‘susamak’ **(AB)**

susa-: ‘ **1.** Susamak.’ **(KT)**

tanı-: ‘tanımak, bilmek’ **(AB)**

tanı-: ‘tanımak, teşhis etmek’ **(KT)**

tap-: ‘bulmak’ **(AB), (KV)**

tap-: ‘**1.** Bulmak.’ **(KT)**

tiy-: ‘değmek, dokunmak’ **(AB)**

tiy-: ‘1. Değmek, dokunmak, temas etmek.’ **(KT)**

tur-: ‘**1.** Kalkmak, durmak, ayaklanmak. **2.** Yardımcı Fiil.’ **(AB)**

tur-: ‘**1.** Durmak, dikilmek. **2.** Kalkmak, ayağa kalkmak. **8.** Fiillerle birleşerek şimdiki fonksiyonu üstlenen yardımcı fiil olarak kullanılır.’ **(KT)**

tut-: ‘tutmak’ **(AB)**

tut-: ‘**1.** Elle tutmak.’ **(KT)**

uvat‘-: ‘ufaltmak, kırmak, parçalamak’ **(AB)**

uvat-: ‘öğütmek, parçalamak, ufalamak, ezmek.’ **(KT)**

uyal-: ‘utanma, hayâ’ **(AB)**

uyal-: ‘utanmak, çekinmek, sıkılmak’ **(KT)**

uzat‘-: ‘uzatmak’ **(AB)**

uzat-: ‘**1.** Uzatmak.’ **(KT)**

bayla-: ‘bağlamak, ip ile bağlamak’ **(AB)**

bayla-: ‘**1.** Bir şeyi iple bağlamak.**3.** Düğümlemek.’ **(KT**

bilin-: ‘bilinmek’ **(AB)**

bilin-: ‘bilinmek, anlaşılmak, görünmek’ **(KT) 5.** Ortaya çıkmak, peyda olmak.’ **(KT)**

kel-: ‘gelmek’ **(AB)**

kel-: ‘ **1.** Bir yere gitmek. **2.** Varmak, ulaşmak.’ **(KT)**

kў el-: ‘ gelmek’ **(AB)**

k‘el-: ‘gelmek’ **(AB)**

keltir-: ‘getirmek’ **(AB)**

keltir-: ‘getirmek’ **(KT)**

kўeltir-: ‘getirmek’ **(AB)**

k‘eltir-: ‘getirmek’ **(AB)**

k‘ Ўeltir-: ‘getirmek’ **(AB)**

kir-: ‘girmek’ **(AB)**

kir-: ‘**1.** Girmek.’ **(KT)**

ọnalt-: ‘tedavi etmek, iyileştirmek’ **(AB)**

oñalt-: ‘onarmak, beslemek, iyileştirmek’ **(KT)**

ọŋalt-: ‘tedavi etmek, iyileştirmek’ **(AB)**

sın-: ‘kırılmak, bozulmak, incinmek’ **(AB)**

sın-: ‘kırılmak, parçalanmak’ **(KT)**

tọl-: ‘dolmak’ **(AB)**

tol-: ‘**1**. Dolmak.’ **(KT)**

t‘ọl-: ‘dolmak’ **(AB)**

Şekil Bakımından Aynı, Anlam Bakımından Farklı Olan Fiiller

al-: ‘almak’ **(AB)**

al-: ‘**1.** Bir şeyi elle tutmak, kaldırmak. **2.** Bir şeyi sahiplenmek, kazanmak. **3.** Bir yere kabul etmek, almak. **4.** Kazanç elde etmek, kâr sağlamak. **5.** Evlenmek. **6.** İstilâ etmek, hakimiyet altına almak. **7.** Azaltmak, eksiltmek. **8.** Yemek, içmek.’ **(KT)**

basıl-: ‘basılmak’ **(AB)**

basıl-: ‘**1.** Dinmek, rahatlamak. **2.** Hızı düşmek, yavaşlamak.’ **(KT)**

beril-: ‘verilmek’ **(AB)**

beril-: ‘**1.** Baş eğmek, teslim olmak. **2.** Bir şeye tam manasıyla sarılmak, kendisini vermek.’ **(KT)**

en-: ‘inmek’ **(AB)**

en-: ‘**1.** Girmek, geçmek. **2.** Batmak, sinmek, kaybolmak. **3.** Karışmak, içinde olmak.’ **(KT)**

izde-: ‘ izlemek’ **(AB)**

izde-: ‘**1.** Aramak, bulmaya çalışmak. **2.** Gereksinim duymak, ihtiyaç hissetmek. **3.** Araştırmak, incelemek, öğrenmeye çalışmak.’ **(KT)**

sal-: ‘bırakmak, salmak, terk etmek’ **(AB)**

sal-: ‘**1.** Bir nesneyi herhangi bir yere yerleştirmek, koymak. **2.** Ev, inşaat yapmak. **3.** Göndermek, yollamak. **4.** Ekin ekmek yetiştirmek. **5.** Fiillerle birleşerek yardımcı görevinde kullanılır.’ **(KT)**

salın-: ‘bırakılmak, salınmak, gönderilmek’ **(AB)**

salın-: ‘**1.** Yapılmak, inşa edilmek. **2.** Bir şeyin bağımlısı, tiryakisi olmak.’ **(KT)**

tabala-: ‘azarlamak’ **(AB)**

tabala-: ‘birinin başarısızlığına sevinmek’ **(KT)**

tart-: ‘çekmek (dayanmak)’ **(AB)**

tart-: ‘1. Kendine çekmek. **2.** Taşımak, ulaştırmak. **3.** Sarmak, dolamak, takmak. **4.** Germek, tutmak. **5.** Yutmak, içine almak. **6.** Müzik aleti çalmak. **7.** Çekmek, benzemek. **(KT)**

tọz-: ‘dayanmak, katlanmak, umutlanmak’ **(AB)**

t‘ọz-: ‘dayanmak, katlanmak, umutlanmak’ **(AB)**

toz-: ‘1. Köhneleşmek, eskimek, yıpranmak. **2.** Dağılmak, saçılmak. **3.** Sefalete düşmek.**’**

(KT)

uzat-: ‘eşlik etmek’ **(KV)**

uzat-: ‘1. Uzatmak. **2.** Kızını evlendirmek.’ **(KT)**

ur-: ‘saldırmak’ **(KV)**

ur-: ‘vurmak, çarpmak’ **(KT)**

Ўырla-: ‘ilahi söylemek’ **(AB)**

jırla-: ‘**1.** Şarkı, türkü söylemek. **2.** Şiirleştirmek.’ **(KT)**

Sonuç

Bu çalışmada Kazak Türkçesindeki fiillerle Alġış Bitigi ve Kamenets Vakayinamesi eserlerindeki fiiller karşılaştırılmıştır. Alġış Bitigi ve Kazak Türkçesi arasında ses ve anlam bakımından benzerlik gösteren 139 fiil tespit edilmiştir. Kamanets Vakayinamesi ve Kazak Türkçesi arasında ise ses ve anlam bakımından benzerlik gösteren 13 fiil tespit edilmiştir.

Ünlü Değişimi	Sayısı
a>e	4
o>ö	6
u>ü	7
o>u	2
i>e	2
o>ü	3
ö>e	1
u>ı	4

Ünlü Düşmesi	2
Ünlü Türemesi	1
Ünsüz Düşmesi	1

Ünsüz Değişimi	Sayısı
ş>s	7
p>b	1
d>t	1
l>d	1
l>t	3
h>k	24
ç>ş	12
y>j	20
v>y	3
g>v	1

Kazak Türkçesi ile iki eseri karşılaştırdığımızda ortak olarak saptadığımız fiilleri anlam bakımından incelediğimiz zaman fiillerin günümüze ulaşıncaya kadar bir kısmının anlam değişmelerine uğradığını, bir kısmının da anlam değişmelerine uğramadığını gördük. Ortak olarak belirlediğimiz fiilleri anlam bakımından incelediğimizde bu fiillerin 32’si herhangi bir anlam değişimi yaşamamıştır. 13 fiil ise anlam değişmesine uğramıştır.

Şekil ve Anlam Bakımından Aynı Olan Fiiller	32
Şekil Bakımından Aynı, Anlam Bakımından Farklı Olan Fiiller	13

KAYNAKÇA

Chirli, Nadejda (2005). *Alġış Bitigi: Ermeni Kıpçakça Dualar Kitabı*. Netherlands: Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi.

Kasapoğlu Çengel, Hülya (2012). "Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesi". *Dil Araştırmaları Dergisi*, C. 10. S. 10. s. 17-81.

Koç, Kenan vd. (2003). *Kazak Türkçesi- Türkiye Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Akçağ Yayınları.

Öztürk, Abdülkadir (2009). *Ermeni Kıpçakçasıyla Yazılmış Kamanets Vakayinamesi (Çeviri metin- Gramer- Sözlük)*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=uRoBMTBtkJTi-dWrj7JPjg&no=m_VHPXlL8xE9kAtaVCm55g (E.T.: 26.06.2024).

BEHCETÜ'L-HADÂİK FÎ MEV'İZATİ'L-HALÂİK ADLI ESERDEKİ ADLARIN KAVRAMLARINA GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ

Ebru SAĞÖZEN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik, hem Eski Türkçe hem de Eski Anadolu Türkçesi dil özellikleri barındıran karışık dilli bir eser olarak kabul edilmektedir. 12. yüzyılın sonlarıyla 13. yüzyılın başlarında Anadolu'da yazılmış olan bu eser, 11. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'yu yurt edinen Selçuklu Türklerinin konuştukları Türkçenin söz varlığını ortaya koymada önemli bir yere sahiptir. Anadolu'da 11-13. yüzyıllar arasında konuşulan Türkçeye dair çok az sayıda kaynak bulunduğu için Behcetü'l-Hadâik bu dönemin dil özellikleri ve söz varlığına dair önemli bilgiler sunmaktadır. Eserin söz varlığında özellikle Arapça ve Farsça kökenli birçok kelime bulunmaktadır. Ancak, Behcetü'l-Hadâik'teki Türkçe kelimelerin büyük bir kısmı, Eski Anadolu Türkçesi söz varlığı içerisinde değerlendirilen söz varlığından oluşmaktadır. Eserin söz varlığı içerisinde yer alıp Eski Anadolu Türkçesi söz varlığı içerisinde değerlendirilmeyen Türkçe kelimeler de bulunmaktadır. Behcetü'l-Hadâik'teki söz varlığı, temel olarak "ad" ve "fiil" olarak ikiye ayrılmaktadır. Adların dil içerisindeki kullanım sıklığı, çokluğu ve çeşitliliği fiillerden oldukça fazladır. Bu durum, eserin dil yapısının ve döneminin dil özelliklerinin anlaşılmasında büyük bir öneme sahiptir.

Bu çalışmada, Mustafa Canpolat tarafından Bursa nüshası temel alınarak hazırlanan eserdeki kelime veya kelime birlikleri üzerine "adların kavram alanı" belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Behçet'ül Hadâik, kavram alanı, adlar, karışık dilli eser, söz varlığı.

EVALUATION OF THE NAMES IN THE WORK BEHCETU'L-HADÂIK FÎ MEV'IZATI'L-HALÂIK ACCORDING TO THEIR CONCEPTS

ABSTRACT

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik is considered to be a mixed-language work that contains both Old Turkish and Oghuz language features. Written in Anatolia in the late 12th and early 13th centuries, this work plays an important role in revealing the vocabulary of the Turkish spoken by the Seljuk Turks who made Anatolia their home from the late 11th century onwards. Since there are very few sources on the Turkish spoken in Anatolia between the 11th and 13th centuries, Behcetü'l-hadâik fî mev'izati'l-halâik provides important information on the language

features and vocabulary of this period. The vocabulary of the work contains many words of Arabic and Persian origin. However, most of the Turkish words in Behcetü'l-Hadâik consist of words that are evaluated within the Old Anatolian Turkish vocabulary. There are also Turkish words that are included in the vocabulary of the work but not evaluated in the Old Anatolian Turkish vocabulary. The vocabulary in Behcetü'l-Hadâik is basically divided into two as "noun" and "verb". The frequency, abundance and diversity of nouns in the language is much higher than verbs. This situation is of great importance in understanding the linguistic structure of the work and the linguistic characteristics of the period.

In this study, based on the Bursa copy prepared by Mustafa Canpolat and published by the Turkish Language Institution, an attempt has been made to determine the "concept field of names" on the words or word unions in the work.

Keywords: Behçet'ül Hadâik, Concept field, Names, Mixed language work, Vocabulary.

Giriş

Eski Anadolu Türkçesi ya da diğer adıyla Batı Türkçesi 13. yüzyıldan itibaren Anadolu ve Azerbaycan'da gelişen yazı dilinin adıdır. Batı Türkçesinin Anadolu'daki kuruluş dönemini Eski Anadolu Türkçesi oluşturur. Eski Anadolu Türkçesinin gelişimi üç farklı döneme ayrılır. Bunlar:

1. Anadolu Selçuklu Dönemi Türkçesi (12. yüzyıl sonu- 13. yüzyıl).

2. Beylikler Dönemi Türkçesi (13-15. yüzyıl).

3. Osmanlı Türkçesine Geçiş Dönemi (15. yüzyılın ikinci yarısı).

Eski Anadolu Türkçesinin Anadolu Selçuklu dönemini kapsayan ilk dönem eserlerinin en önemli özelliği, aynı eserde iki ya da daha fazla lehçeye ait dil özelliklerinin bir arada bulunmasıdır. Anadolu Selçuklu Devleti zamanında yazılan ve içerisinde hem Eski Anadolu Türkçesini hem de tarihi Türk lehçelerine ait dil özelliklerinin bulunduğu bu eserlere ‘’karışık dilli eserler’’ denilmiştir (Akar, 2017: 243).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik

Karışık dilli eserlerden biri olarak kabul edilen *Behcetü'l-hadâik fî mev'izati'l-halâik*'in[1] yazarı ve yazılış tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte dil özelliklerinden hareketle 12. yüzyılın sonları veya 13. yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin edilmektedir. Eserin Bursa, Ankara, Berlin ve İstanbul'da iki tane olmak üzere toplam beş nüshası bulunmaktadır. BH, dini-ahlaki öğütler içeren didaktik bir eserdir. Eser, başlıkları Arapça olan 41 bölüme ayrılmıştır. Bu başlıklar altında; Peygamber kıssaları, İslam dininin affediciliği, hoşgörüsü, ilmin değeri, gerçek alimlerle sahtelerini birbirinden ayırmak gerektiği, hayatın faniliği gibi konular işlenmiştir. Bu konular işlenirken hem Eski Anadolu Türkçesine hem de Türkçenin diğer tarihi lehçelerine ait dil özelliklerinin ve söz varlığının kullanıldığı görülmektedir. Türklerin Anadolu'yu yurt edinmeye başladıkları 11. yüzyılın sonlarından BH'nin yazıldığı

[1] Çalışmada bundan sonra Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik, BH şeklinde gösterilecektir.

13. yüzyılın başlarına kadar Anadolu'da konuşulan Türkçe ile ilgili filologların elinde çok fazla kaynak bulunmamaktadır. Bu durum, Anadolu'da yazıldığı düşünülen BH eserinin önemini bir kat daha arttırmaktadır (Argunşah, 2017: 27-30).

Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerini ve söz varlığına ait çok önemli bir içeriğe sahip olan *Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik*'in Sadettin BULUÇ tarafından bulunmasından sonra, eser üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan en kapsamlısı, Mustafa CANPOLAT'ın çalışması olarak kabul edilir. Söz konusu çalışmada Canpolat, eserin Bursa nüshası metnini ve bu metnin dizinini hazırlamıştır. Yine Mustafa Canpolat *Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik*'teki dil özellikleri ile ilgili '' *Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik*'in *Dili Üzerine*'' adlı makale yazmış, bu makalesinde eserdeki Eski Türkçe ve Eski Osmanlıca dil özellikleri üzerinde durarak dil yapısını detaylı bir şekilde meraklılarına sunmuştur. Sadettin Buluç, '' *Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik*'in İstanbul nüshasının dil özelliklerini '' *Eski Bir Türk Dili Yadigarı Behçetü'l Hadaik Fi Mev'izati'l- Halaik*'' adlı makalesinde incelemiştir. İsmail Hikmet Ertaylan ise 1960 yılında *Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik* eserinin tıpkıbasımını çalışmıştır.

Kavram Alanı

Dil bilim çalışmaları modern anlamda, ayrı bir disiplin olarak, Ferdinand de Saussure'le başlar. Saussure'ün *Genel Dil bilimi Dersleri* adlı yapıtında ortaya koyduğu kavramsal yönü bakımından dilsel değerler görüşü yapısal dil biliminde anlam çalışmalarını hızlandırır. Kavramsal yönü bakımından anlamın bir öğesi olan değer anlayışı, Alman dil bilimci Jost Trier tarafından kavram alanı (alan kuramı) olarak geliştirilir; bu kuram, dil biliminin yoksul akrabası olarak tanımlanan anlam bilim çalışmalarına ivme kazandırır. Birbirine yakın olan, aralarında ortak bir bağ bulunan ve anlam yönüyle birbirlerini tamamlayan kelimelerin oluşturduğu dilsel alana kavram alanı denilebilir. (Karçığa, 2015: 2514-2518).

Kavram Alanı[2] kuramı, Jost Trier'in 1931 yılında kaleme aldığı Der Deutche Wortschatz Im Sinnbezirk Des Verstandes (Anlığın Kavramsal Kesimindeki Almanca Söz Varlığı) adlı çalışması ile tanınmıştır. Trier'in başlattığı bu görüş ülkemiz dil biliminde; alan kuramı, dilsel alan, sözcük alanı, sözlük alanı, sözlüksel alan, anlam alanı, kavramsal alan, kavram alanı adlandırmaları ile karşılanmıştır. Karçığa, çalışmasında bu kadar farklı adlandırma bulunmasının sebebini, bu terimlerin Trier'in eserinde sık geçmesine ve her tercüme edenin veya bu alanda çalışanın kuramı kendine göre yorumlamasına bağlamıştır (Karçığa, 2015: 102-103). Biz de bu çalışmamızda *kavram alanı* terimini tercih etmekteyiz.

---

2 Ayrıntılı bilgi için bk. Jost Trier, (1969). *Kelime Alanları ve Kavram Alanları Üzerine*. (çev. Hüseyin SESLİ). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları; Doğan Aksan, (2009). Kelime bilimi ve Anlambilimi Ölçütlerinden Yararlanarak Bir Yazı Dilinin Eskiliğini Saptama Yolları I: Kavram Alanı – Kelime Ailesi İlişkileri ve Türk Yazı Dilinin Eskiliği Üzerine. Dil bilim ve Türkçe Yazıları. Ankara: Multılıngual Yayınları.

Kavram alanına dair pek çok tanım yapılmasına rağmen bu tanımlar genellikle "birbiriyle ilişkili ve birbirine yakın kavramların, eş anlamlıların içinde düşünüldükleri alan" ifadelerinde birleşmektedir. Türkçede bıkmak-bezmek usanmak-bıkkınlık getirmek, usanç, bezginlik, bıkkınlık... ögelerinin bir kavram alanı içinde düşünülebilecekleri muhakkaktır (Aksan, 1971: 110-119). Kavram Alanı üzerine yapılan birçok çalışma incelenmiş ve biz de bu çalışmamızda *BH'*deki *Adların Kavram Alanını* belirleyerek incelenmesi yapılmaya çalışılmıştır.

Biz de bu çalışmamızda Eski Anadolu Türkçesinin dil özellikleri ve söz varlığına ait çok önemli bir yeri olan '*'Behçetü'l Hadaik Fi Mev'izati'l- Halâik*'' adlı eserde ''adların kavram alanı''nı belirlemeye ve bundan sonra yapılacak olan çalışmalara toplu bir bakış açısı sunmak amaçlanmıştır. Türkçenin tarihi serüvenine baktığımız zaman 13. yüzyıla kadar alıntı kelimelerin oranının arttığı, Türkçe sözcüklere göre daha az olduğu görülürken 13. yüzyıldan sonraki dönemlerde alıntı kelimelerin oranının arttığını ve Arapça ve Farsçada yoğun olarak kullanıldığı bir eserdir. Bu bakımdan BH'deki söz varlığı, temel olarak "ad" ve "fiil" şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Adların dil içerisindeki kullanım sıklığı, çokluğu ve çeşitliliği fiillerden oldukça fazladır. Bu durum, eserin dil yapısını, döneminin dil özellikleri ve söz varlığının anlaşılmasında büyük bir öneme sahipken adların kavram alanını incelememiz hususunda kaynaklık etmiştir.

Türkçede Adların Yeri

Adlar[3], evrendeki canlı cansız bütün varlıkları, insan tasavvurundaki somut ve soyut bütün kavramları, tek tek ya da tür olarak karşılayan sözlerdir: at, aslan, bağ, balık, baş, başak, bitki, böcek, çocuk, çiçek, dağ, vb.

Adları niteliklerine, dildeki görevlerine, şekil yapılarına, kullanılış yerlerine ve taşıdıkları diğer özelliklere göre birbirlerinden farklı biçimlerde sınıflandırmak mümkündür (Korkmaz, 2022: 230-242).Adlar ana niteliklerine bakımından şöylece gruplandırılabilir:

I. Somut ve soyut adlar,

II. Özel adlar, cins adları (tür adları),

III. Oluş ve kılış adları.

I. Somut ve soyut adlar:

Somut adlar, duyu organlarımızla görüp kavrayabildiğimiz ve tabiatta madde olarak var olan gerçek nesne ve nesne varlıkların adlarıdır: taş, toprak, arpa, buğday, ev, oda, göl, gül, balık, serçe, tavşan, Mahmut, Serpil vb.

[3] Ayrıntılı bilgi için bk. Korkmaz, Zeynep (2022). *Türkiye Türkçesi Grameri- Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumları yayınları.

Soyut adlar ise görünürde madde olarak var olmayan , duyu organlarımızla kavranamayan ancak zihnimizde ve tasavvurumuzda var olan kavramlara ve niteliklere karşılık olan adlardır: adalet, anlayış, cesaret, doğruluk, düşünce, erdem, egemenlik, elem, inanç, insanlık, iyilik, kötülük,renk sevinç vb.

Dil bilimcilerin görüşlerine göre, dillerin oluşum ve biçimlenmesinde ilk sırayı *somut adlar* alır. Çünkü, insanoğlu herhalde önce çevresindeki canlı ve cansız varlıklar ile nesneleri adlandırmış olmalıdır. Soyut adlandırmalar ise, insanın duygu ve düşüncelerindeki gelişmeleri koşut olarak daha sonraki bir evreye girer. Bu bakımdan dillerin gelişme süreçlerinde soyut adlandırmaların somut adlandırmalarından daha sonra yer aldıkları görüşüne varılmıştır (Korkmaz, 2022: 230-242).

Korkmaz'ın adlar üzerine yaptığı bu açıklamalar ve sınıflamalar dahilinde birkaç örnek burada vererek detaylı sınıflandırmayı diğer başlıklar adı altında inceleyeceğiz.

Örnekler:

açığ: acı.

Cevāb birdi aydur: Men ol açığdan kavuşmasmen (146b7).

alu: kötü, fena, aşağı.

Bir kez oğlı, ata elinden ḳarındaşları alu yitürmek içün oyun oynamaġı bahāne (70b4).

aydıŋlık: aydınlık.

ḳaraŋulıḳ: Karanlık.

aydıŋlıḳ ve hem ḳaraŋulıḳ yarattı (109b13).

balıḳ: Balık.

ʿaleyhi's-selām, balıḳ ḳarnından ḳurtardı (73a5).

II. Özel Adlar, Cins Adları (Tür Adları):

Adlar, varlık ve nesnelere verilişlerine, yani dilde yüklendikleri görevlere göre de *özel adlar* ve *cins adlar* olmak üzere ikiye ayrılır.

Özel Adlar:

Özel adlar, aslında somut adlar içinde özel bir yer tutar. Eğer kısmı birer tek varlığa ad olmuşlarsa, bunlara *özel ad* denir. Özel adlar, benzerleri bulunmayan, yaratılışta tek olan varlıklara verilen adlardır.

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Kişi Adlarının Kavram Alanı

Abbās: (106a13, 14; 128b5).

ʿ**Abd bin Selām:** (114a16).

ʿ**Abdu'llāh:** (6a12,14; 68b11, 12, 13, 14; 114a6, 8, 9, 10, 14, 20, 21, 23).

ʿ**Abdu'llāh bin Mesʿūd:** (135b16).

ʿ**Abdu'llah bin Selam:** (113a22; 114a2, 7).

ʿ**Abdu'llah ʿÖmer Oġlı:** (6a10).

ʿ**Abdu'l-Muttalib:** (68b9, 11).

ʿ**Abdu'r-rahman bin ʿAvf:** (128b11).

Abrāyim: (50a9).

Acem: (65b21, 24; 124a8; 145a5).

Ād: (145a9).

Ādem: (16b16; 24b6, 8; 34a18; 36b20; 37a6, 9; 40a5; 41b13, 15, 19; 42b6; 44a22, 23; 44b5, 6, 7, 9, 10; 45b1, 4; 46b18, 20, 21, 22, 23; 4862, 6; 49a3; 50a7, 8, 12, 15; 59a13, 14; 60a2, 4; 62a3, 5, 8; 66b5, 18; 67a3; 68a19, 23, 25; 68b4; 69a9; 71a6, 10, 72b10; 73b12; 77b17; 81b18, 21; 82a1, 11, 12, 13; 90a16; 93a9, 10; 98a18, 19; 98b1; 100b6, 10, 18, 21, 22; 116b22; 117a1, 2, 5, 6, 11, 13, 14, 17, 20;117b3, 5, 6; 128a6, 7, 9, 10; 135b13; 139a17, 19; 139b11, 12; 140a11; 140b15, 16, 17; 144b1; 160b3, 6; 161a1, 5; 163a14; 166a16).

Aḥmed: (84b2; 91b22; 92b23).

Aḳlimā: (68a22, 24; 68b1).

ʿ**Akreme:** (170b11).

ʿ**Aliyy-i Aṣġar:** (76a17; 77a19, 21).

ʿ**Aliyy-i Ekber:** (76a16; 77a3, 6, 7, 8,18).

ʿ**Ammār-ı Yāsir:** (150a18, 19).

ʿ**Āyişe:** (33b16; 36b16, 21; 44a19; ; 67b10; 94a22; 9461, 2; 97a11; 111b15, 17, 19; 150a8, 9; 151al; 176a11).

ʿ**Ayişe-i Ṣıddīḳa:** (60a23; 60b3; 86a13; 93b7; 94a19; 97a10; 150b13, 15).

Āzād: (24b9).

Baṣrī: (145a11).

Bāyezīd-i Bisṭāmī: (137a1).

Belḳīs: (171b16,17; 172a2, 11; 172b3; 175b17).

Bilāl: (42b8; 126a8; 150a7, 12, 14; 158a9, 15, 17, 19, 21; 158b1, 3, 4, 6, 8, 12, 15, 16, 17, 18).

Caʿfer: (37a12; 57b24; 84a7; 87b20; 89a6; 128b17).

Dāvud: 23a17; 26a5, 11; 40a5, 11; 43a16; 46a18; 52a6, 8; 72b13; 73615; 80a4; 111a4, 10; 112a23; 110b23; 112b3).

Ebū'l-Kasım: (91b22).

Ebū'l-Mülcem: (75a8; 77a25).

Ebū Bekr: (4a10; 19b2; 25a22; 32a2; 60b17; 97a8, 10, 14, 15; 97b17; 105b16, 18; 106a2, 4, 5; 113b6, 9, 10, 13, 14; 128b13; 149a13; 150a8, 13; 158a11, 13).

Ebū Süfyān: (126a8).

Ebu Talib: (10b8; 10b9; 24b12).

Ebū Yūsuf: (54b9).

Efrāhām: (154a12, 13; 154b).

El-Hasan ve'l-Hüseyn: (74b22).

Enes ibni Malik: (11a21).

Fatıma: (54621; 78a3; 93b3, 16; 132a7; 133a12, 13, 18; 133b2, 4, 5, 6, 10; 139b14, 19b16;14).

Fatımatü'z-Zehrā: (54b19; 60a8, 23; 60b9; 93b2, 4, 9, 15; 120b21; 132a10, 12; 133b2; 139b10, 13; 150b11, 13; 158a16; 158b17, 18, 19).

Hacer: (70a2, 4, 24; 70b7, 9, 11, 16,17, 19, 22).

Hadice: (129a15, 17, 18; 146b13, 14, 15, 19, 20, 22, 23; 147a1).

Hamza: (128b9; 166b11; 12869).

Harūn: (127b21; 128a3; 131a20).

Hasan: (13b17; 60a8, 23; 60b10; 74b25, 27; 75a1, 3; 76a5, 6; 97a23, 24; 97b1, 2, 3; 121a7, 9; 128a2; 131b2; 132a6, 7, 9, 10, 11, 15; 132b4, 5, 8; 133b1, 4, 9; 135b4; 150b11; 158a15, 17; 158b3, 5, 15, 17).

Havva: (34a18; 37a6, 9; 41b15, 19; 48b1; 67a3; 68a19, 21, 22; 72610; 100b10, 13; 117a5; 139a17, 18).

Hüseyn: (13b17; 60a8, 23; 60b10; 73a13, 17, 19; 74b25, 27; 75a1, 3, 5, 6, 13, 16, 19, 22, 23, 25; 75b3, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 17, 18, 19, 22, 25; 76a2, 3, 4, 6, 10, 14, 15, 16, 17, 18; 76b3, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 22, 24; 77a3, 6, 8, 10, 11, 19, 22, 24; 7767, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 20; 78a1, 3, 4; 97a23; 97b1, 3; 121a7, 9; 128a2; 131b2; 132a7; 135b4; 150b11; 158a15, 17; 158b3, 5, 15, 17).

İbni ʿAbbās: (13b2; 30b6; 43a7; 45b1; 51a24; 54b10; 72b1; 73a25; 91b8).

İbni ʿAṭā: (65b14).

İbni Mes'ūd: (21b6; 44b21; 54b5).

İdris: (73b13).

İsa: (21b11, 12, 14, 19, 21, 24; 22a3, 11, 13, 18, 19, 22; 23a16; 2467 11; 25a16; 31a10, 26; 31b6; 40a5, 12; 51a8, 9; 52a11; 53b4, 7, 13, 15; 60a2, 3; 69a20; 72a5, 6; 73a8; 73b18; 85al, 3; 92b16; 93a11; 164a20; 164b4, 7).

İsḥāḳ: (103a4; 153b21; 154a8).

İsmaʿīl: (59a16; 66b19; 69a2, 3; 70a3, 4, 5, 9, 17, 19, 24; 70b2, 3, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 20, 21, 25; 71a1, 2, 5, 7, 8, 10, 11, 14, 25; 71b1, 4, 5, 8, 9, 13, 14, 15, 17, 23, 25; 72a1, 2, 3, 4, 9; 72b12; 151b14).

Ḳābīl: (24b8; 68a18, 21, 24; 68b3, 5, 6).

Ḳāsım: (76b22, 24, 25; 77a1).

Ḳenʿān: (24b9; 99b16; 101b9, 11).

Meryem: (21b11; 46b15, 16; 79b1, 6,9,12, 20; 161b15; 163a19, 20, 21; 163b2, 3,4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17).

Mikāyil: (24b5, 7; 25a14; 42a17; 53a8, 11; 92a9; 133a11, 16; 141b10).

Muhammed: (11b18; 15a16, 18; 21a9; 22a8, 10, 15, 17, 22; 24a19; 25a17; 26b21; 28b19; 30b12, 21; 31a21, 22; 32a1; 32b18; 35a22; 35b1; 36b21; 41a14; 42a19; 42b24; 43a18, 23; 43b19, 21; 45a7; 45b17; 47a6, 8, 10, 16; 50a18; 50b5, 17; 51b5, 6, 14, 25; 52a7, 9, 12, 18; 113b15; 114a2, 17, 23; 115615; 11768; 119a22; 120a8; 120620; 128a13, 15; 133b12; 143a6; 146b10; 147a13; 149a7; 149b1, 11, 21; 150a7; 150b9, 17; 153b9; 155a13; 159b9; 161b16, 18; 162b2; 163b19; 166b20; 170a7; 171b20; 174b21).

Muhammed Mustafa: (2b2; 3a1; 4a12; 5b9; 6a6; 7a11, 16; 7b15; 9a14; 10b7; 11a21; 11b23; 12b20; 13b17; 15a5, 10; 16b17; 18a14; 21a11; 22a9; 23a18, 24; 23620; 24a13, 18, 20; 24b1, 7, 11; 26b19; 30b10; 31a10; 31b6, 21, 26; 32b16; 38a20; 38b3, 6, 8; 39a16; 40a13; 41a18, 24; 42a10, 24; 42b3, 7, 16; 43a10, 12, 19; 43b20; 44a11; 44b21; 45a18; 45b12; 46a8, 17; 47a5, 7, 9, 12, 14; 49a6; 52a15, 25; 53b5, 8, 17; 56b11; 58a15; 59b18, 21; 60b20; 61a6; 61b14, 24; 62b6; 63a5; 64b14; 65a3, 4, 19; 65b14, 15, 19, 26; 67a1, 9; 68a10; 68b11, 20; 69a1, 2, 4; 70a14;

73a15, 16; 74a5; 74b7, 24; 7568; 76a4; 77b22; 78a20; 79a18; 80b20; 84b5; 85b15; 86a12; 87a21; 88b9; 90a11; 91a3, 6, 18; 91b1, 14; 92a17, 18; 92b18, 25; 93a6, 16, 23; 9368; 94a14, 20; 95b12; 97b18; 103a15; 103b8, 10, 11, 13, 22; 104a16; 105b20; 106a19; 111a21).

Musā (Mūsā): (22a7, 15; 23a15; 24b6, 10; 31a9, 20; 31b5; 38a15, 16; 40a4, 8; 47a3, 4; 51a2, 3; 52a8, 10; 53b4, 6, 12, 14; 62a21; 62b3, 5; 66b15, 19, 27; 67a6; 67b12, 13; 73b1, 3, 17; 79b3, 7, 10, 14, 20; 85a5; 88b6; 114a6; 118a8, 10, 11; 119b1; 120a8, 9, 10, 11, 12, 14, 15; 125a4, 7, 11; 127b21; 128a3; 131a20; 141a13, 15; 148a2, 3; 154b17; 155a3, 10, 17, 21, 23; 155b1, 2, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 14; 156a1, 3, 12, 14, 18, 20; 156b1, 13, 16, 20; 161a18; 16168, 9, 15; 162b20; 163a1, 8, 10).

Mūḥsin: (132a8).

Munẕır: (53a19).

Naẕīre: (111a3).

Sinān: (77b13).

Süleymān: (1a5; 52a7, 8; 53a15, 20, 25; 72b13; 111a4, 9; 116a8; 156a16; 171b16, 17; 172a2; 172b3; 175b18).

Ṣādık: (68b17).

Ṣaliḥ: (15a4, 9, 15; 51a9, 10; 63a4; 65b1, 2, 6; 73a7; 133a12, 18).

Şehr-Bānū: (77b10).

Şeyḫ Bāyezīd: (98a7).

Şeyḫ Ebū Saʿīd: (100a8).

Şümeyr: (128a2).

Ṭālib: (128b17).

Velīd: (154a19).

Ümmü Gülşūm: (132a9).

Yāʿḳūb: (16a2; 24b6, 10; 38a2; 40a15; 70b7, 10, 12; 8568; 8867; 98b7, 11, 12, 13, 17, 21, 23; 99a1, 6, 8, 12, 15, 21, 23; 99b9, 16, 20; 100a11, 12, 17, 23; 100b19, 21; 101b11, 16; 102b13, 14, 16, 18, 21, 25, 26; 103a2; 107a2, 7; 116a10; 139a9, 16, 17; 139b9, 11, 20; 140a4; 153b17; 154a6).

Yaḥyā: (40a9, 10; 52a10; 69a19;140a13).

Yūnus: (73b18; 95b26; 96a1, 2, 3, 8; 116a4).

Yūsuf: (4b9; 15b23; 16a1, 2; 26a4, 11; 38a2, 3, 4, 9, 11, 12, 14; 52a9, 10; 70a20; 70b6, 8, 10, 12; 8567, 8; 88b7; 9867, 11, 12, 13, 16, 18, 20, 21, 23; 99a2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 18, 20, 14, 24; 99620, 21; 100a11, 12, 14, 17, 19, 23; 100b1; 101a6, 7, 8, 20; 10168, 11, 12, 15, 16; 102b13, 16, 18, 20, 23, 25, 26; 103a5; 104a7, 19; 104b1; 105a11, 14, 17, 20, 22; 105b1, 2, 4;106b16, 18; 107a11, 15, 18; 107b1, 4; 116a10, 12; 123a10, 12; 124b15; 125a13; 126b16, 17, 18; 139a7, 9, 14; 139611; 140a1, 3, 5; 154a17; 154b2; 161b14; 162b9, 10, 12, 15, 16).

Zehrā: (93b3; 132a1).

Zekeriyyā: (40a4, 9; 66b13; 69a19; 119a22; 11962; 140a11, 13).

Zelīhā: (4b10; 116a12; 124b16, 21; 154a15; 162b9, 11, 15).

Zeyd: (114a13, 22).

Zeyneb Kübrā: (132a8).

Behcetü'l-hadâik fi mev'izati'l-halâik'te Yer Alan Hayvan Adlarının Kavram Alanı

arslan: Arslan (77b25).

aṭ: At (52b18; 56b22; 68a3; 76b7; 77a11; 77b6, 7, 8, 10; 102b25).

balıḳ: Balık (73a5; 73b18).

bisrek: İki hörgüçlü deve (27a16).

botlacı: Gebe (deve). (65b3, 5; 104b19).

bülbül: Bülbül (94a22).

deve: Deve (16a6, 8; 34a14; 65b12; 66a12; 68b14; 69b20; 70a1; 102b13; 132b6,7, 9; 133a2, 3, 11, 16; 68a7).

eşeg: Eşek (51a4, 5; 68a1,3).

evrān: Ejderha (85a4).

hüdhüd: Süleyman Peygamber ile Saba melikesi Belkıs arasında haber taşıyan kuş, hüdhüd (175b17).

ıvuḳ: Geyik (144b9).

ḳarınça: Karınca (53a18, 23; 80a1, 11).

ḳatır: Katır (68a1, 3).

keçi: Keçi (69b18).

kelb: Köpek (32a24).

kerkes: Akbaba, kerkes kuşu (115b22).

keyik: Geyik, yabani hayvan (53a16; 66a9).

ḳoç: Koç (59a16; 62a16; 68a6; 69b3, 26; 70a19, 23; 71b21; 72a4, 9, 12, 13, 18; 75a2; 76a8).

ḳoyın: Koyun, kucak (60b23).

kögerçin: Güvercin (113a13).

kölük: Yük hayvanı, binek hayvanı (68a3).

köşek: Deve yavrusu (104b19).

kurt (1): Kurt (solucan cinsinden hayvanlar) (80a1; 116b9).

kurt (II): Kurt (yırtıcı hayvan) (18a20; 75b23; 99a12).

ḳuş: Kuş (10a4; 14a3; 66a25; 80b1,4,5,7,9, 98a18, 21; 98b3; 137618; 164b1; 177a5).

ḳuzı: Kuzu (69b19).

mercān: Mercan (10a10; 123a23; 139a19; 145a8).

örümcük: Örümcek (16a18, 19; 16b1).

şevr: Öküz (115b4).

şığır: Sığır (4b16).

üyez: Üvez, bir çeşit sivrisinek (34a13).

vuḥūş: Vahşi hayvanlar (41a18, 21).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Dil, Din ve Mezhep Adlarının Kavram Alanı

ʿ**arabça:** Arapça (72b17).

ʿ**arābī:** Arabi, Arap (132bb6, 8, 13).

ʿ**ābī:** Arabi, Arap (132b14, 15; 151a8).

ʿ**alevī:** Alevi (128a5).

cühūẕ: Yahudi (113b7, 16, 19; 114a1, 4; 114b5, 14; 115a1, 3, 11, 12, 13, 15; 157b7, 8, 12, 15).

İslām: İslam, müslümanlık (6b1; 27a4; 35b16; 43a22; 66b20; 69a11; 112a17; 121a4; 131b13; 149a14; 149b2, 9; 152a14; 166b20; 167a18).

müsülmānlı(/i)ḳ(/ġ): Müslümanlık [128a8; (müsülmānlik) 55b5, 6; 87a18; 121a4; 137a11].

naṣrānī: Hristiyan (92b16, 20).

tāzī: Arapça (2b7; 56b14, 15; 58b22; 120b4).

tāzīçe: Arapça (88a8).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Organ Adlarının Kavram Alanı

adaḳ(/ġ): Ayak (25b2;32b9; 33b17; 41b7; 55a7; 60a14; 67a17; 96b17; 99b14; 110a8; 136610; 145a19; 146a14, 15, 18).

aġ(ı)z: Ağız (28a10; 93a19; 100a17; 118b2).

avuç: Avuç (63a16; 83b3; 112b5; 122b4; 132b3).

azu: Azı dişi (152b13).

baġ(ı)r: Bağır, karaciğer (4b15; 11a10;22b13; 72a17; 75a1; 76a8; 77a5; 97a24; 99a3, 4; 155b13; 157b19; 158a18; 162a16).

barmaḳ(/ġ): Parmak (32a3; 63a3; 65a2, 7, 9; 72a14; 94a1; 120b16; 167b21).

beden: Beden, vücut (118b4).

beŋ(i)z: Beniz, yüz (95b9; 96a20).

beyni: Beyin (100b2, 3; 115b22).

bıyıḳ: Bıyık (37a16).

bil: Bel (40b15; 110b11).

boġuz: Boğaz (69a3; 71a24; 71b4).

boyun: Boyun (26b10; 35a24; 59b15; 70a22; 71b16, 17; 75a14).

bögür: Bögür (77b9).

burun: Burun (115b22).

bükse(/ü)k: Göğüs, meme (118b10).

damaḳ(/ġ): Damak (79b20).

damar: Damar (64a6; 118b11).

deri: Deri (37a13, 15, 17; 55a5; 66a8, 16; 68a9; 108b3; 126b8; 148a18).

dırnaḳ: Tırnak (147b3).

dirsek(/g): Dirsek (126b17).

diş: Diş (118b2, 3; 172a19).

diz: Diz (55a7; 130b4).

eg(i)n: Egin, sırt (75a10, 12; 91a20, 21; 112a3; 117a3; 124a12).

el: El (9b14; 18b17; 24a15; 3269; 4167, 21; 55a7; 86b1; 110a8; 125a15; 127a6; 136b9; 146a13, 14, 17; 152b22; 153a5).

eŋek(/g): Çene (71b1).

eŋse: Ense (83a9).

eyegü: Eyegi kemiği, kaburga (14a5, 6; 72b10; 122b15).

ilik: Kemikteki ilik (148a19).

ḫulḳum: Boğaz (142a13; 152a7).

ḳalb: Kalp, yürek (153a9).

ḳafā: Kafa, başın arka kısmı (50a25).

ḳaraḳ(/ġ): Göz, göz bebeği (102b8).

ḳasuḳ: Kasık (37a16).

ḳaş: Kaş (84a23; 85a8; 172a19).

ḳol: Kol (150a19, 20).

köbek(/g): Göbek (144b9; 147a16).

kög(ü)s: Gögüs (74b28; 76a7; 104b17; 119a8; 125b15, 17).

köz: Göz (9b21; 22b2; 74b11; 98a14, 16; 110a9; 118a21; 136b10; 146a11, 12, 17).

ḳulaḳ(/ġ): Kulak (4b15; 32b10; 46a20; 61a23; 110a8; 114b4; 136b10; 146a13, 17).

meŋ(i)z: Beniz, yüz (64b11; 97b19; 146a5; 147b3; 155b9).

omuz: Omuz (102b23; 144a13).

ov(u)r: Bel kemiğinin boyunla birleştiği yer (149b15).

şaç: Saç (140a2).

süŋük(/g): Kemik (14a7; 68a8, 16; 108b1;118b2; 148a19).

ṭamaḳ(/ġ): Damak (77a5).

ṭamar: Damar (64a2, 5; 66a8, 17; 81a19; 144a14; 166b1).

vücūd: Vücut (14b11; 40b18; 91a28; 128a10).

vech: Yüz (50a25; 149b5).

yaŋaḳ(/ġ): Yanak (92a4; 124b15; 156b2).

yürek (/g): Yürek, kalp (76a25; 92b8;135a12; 136a3).

yüz: Yüz, çehre (13a8; 55a7; 60a14).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Akraba ve Aile ile İlgili Adların Kavram Alanı

aba: Anne (76a2, 4, 15).

ʿ**ammu:** Amca (60b9).

ana: Anne (28a25; 29a24; 36b21; 55a18; 70b5; 79b18; 95b23, 24; 100b14; 105a15; 108a18; 108b8; 118b15, 18, 19, 21, 22; 130a2; 144a21; 147a16, 17, 18; 155b11).

analıḳ: Analık (129b16).

ata: Baba, ata (28a25; 31a19; 36b21; 54b19;55a18; 70b4, 5, 12, 14; 71a15, 17, 20; 8868; 100b15; 105a15; 105b18; 106b19; 107a7; 139b9; 147a18).

atalıḳ: Atalık, baba (71b5, 6).

ʿ**avrat:** Kadın, karı (67a12; 86b16; 106a20).

ʿ**ayāl:** Eş, hanım, çocuk (67a12; 68a19; 102b5; 144a4).

baba: Baba (71b9, 13, 15; 76625; 77a20; 93610, 12; 97a10, 23; 99a7; 103a5; 105a20; 121a9; 139b13, 15).

cift: Eş, hanım (95b7; 124a2; 139b5; 148a17; 148b18; 170a15).

cüft(II): Eş, hanım (12b15; 19b5; 40a6; 119a5; 120b20).

çaġa: Küçük çocuk, yeni doğmuş çocuk (108b8; 118b9).

dede: Ata, dede (36b20; 41b12; 68b9; 75b11; 77b18; 103a4; 158b16).

ḥışı(ı)m: Hısım, akraba (40a13; 74a17; 144a22; 147b2).

ḥışmlıḳ(/ġ): Hısımlık, akrabalık (128b4).

iş(I): Eş, arkadaş (13b16; 19b2; 77b13; 78b25; 114a8; 107b4, 5).

kelin: Gelin (122b17).

ḳarındaş: Kardeş (7b2; 11b16; 25b11; 28a24; 38a9; 41a6; 68a4; 70b4, 6; 85b7; 98b18, 20; 103b12).

ḳarındaşlıḳ(/ġ): Kardeşlik (127b21).

oġlan: Çocuk (oğlan veya kız). (29a24; 36b14; 48b2; 51a8, 9; 60a13, 15; 60b1, 14, 15, 22; 68a22; 69b25; 75a10; 79b19; 80a15; 95618, 19; 99a4; 100a13; 104b20; 106a11; 107a15; 10868; 118a12; 118b14, 16, 17, 20, 21; 125a2; 129a17; 12968, 9, 15; 130a2, 3, 5; 132a6; 139b9).

oġ(u/ı)l: Oğul, çocuk (oğlan veya kız). (59a15; 70b12, 14; 71a19; 75a22; 76b15; 85a10; 92b20; 106a19; 107a4, 7; 131b1, 2; 132a9; 140a8, 12, 13, 14; 153a13; 162a4; 163a20; 163b5, 6; 62a14).

oġullıḳ: Evlatlık (71b5).

yegen: Yeğen (75a14).

yoldaş: Arkadaş, yol arkadaşı (6b4; 139b2).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Duygu Adlarının Kavram Alanı

acı: Acı (142b3).

acıġ: Acı, üzüntü, keder (22b13; 71b9;146b7; 151b17; 155a12).

ʿ**adāvet:** Düşmanlık (82b3, 4).

ʿ**ar:** Utanılacak şey, utanç (19b1; 92b24).

ʿ**āṣī(/i):** Asi, isyankār (18b10, 11; 42a21; 52a13; 63a11; 100b18; 102b8; 109a16; 109b6; 110a22; 122a15; 122b10; 141b13; 152a11).

aşaḳlıḳ(/ġ): Tevazu, alçakgönüllülük (81a13; 81b19; 82a22; 85b18; 86b20, 21, 23; 87a2).

ʿ**āşıḳ:** Āşık (5a7; 56a13; 110b18; 122a4; 159a18).

beliŋ: Korku (14a4).

behcet: Sevinç, şirinlik (52b4).

buşı: Can sıkıntısı, öfke (106a2).

cümerd: Cömert (16a15; 109b4; 138b16, 17).

cümerdlıḳ(/ġ): Cömertlik (87a9).

dilek(/g): Dilek, istek, arzu (19a2; 24b4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12; 98b9; 104a8; 112b21; 151a15; 167a9).

ġurūr: Gurur (98a9; 148a9; 157a12).

gümān: Güman, şüphe (78a4; 114a23; 143a16, 17; 145a20; 177b1).

ḫacālet: Utanma (52b12).

ḫased: Haset, kıskançlık (16b13; 17a21; 116a11).

ḫasret: Hasret, özlem (3a5; 14b12; 17b3; 23a1; 40b20; 70a7, 8; 126b9, 11; 148a6).

ḫasretlıḳ: Hasretlik, hasret, özlem (99a13).

ḫavf: Korku (97b20; 134b16, 17; 135a1).

hevl: Korku salma, korku (52b12; 144a3).

ḫışm: Hışım, öfke, kızgınlık (66a1; 158a2).

ḫoşnūz: Hoşnut (21a10; 56a24; 56b2, 4, 9; 87b7).

ḫoşnūzlı(/u)ḳ(/ġ): Hoşnutluk (27b7;30a9; 40a24; 51a26; 51b3; 126a10).

ḫubb: Sevgi (94a11).

ḫürnet: Hürmet, saygı (15b2, 3; 25b14; 27b8; 34b21; 98a16; 108b14; 110a13; 111b6; 160a5).

ḫürrem: Şen, sevinçli (146a4).

ʿışḳ: Aşk (89a11, 13, 22; 110b17; 127b20; 122a13; 159a18).

inṣāf: İnsaf, acıma, merhamet (28a1).

ḳayġu: Kaygı (14a4; 16a2; 40a21; 61b15; 63b17; 72a17; 80b26; 90a3; 94b4).

ḳısḳançlıḳ: Kıskançlık (94a13).

ḳısḳılç: Kıskanç (94a15).

kibr: Kibir, kendini beğenme (39a6; 149a2).

kīn: Kin (149a2).

kīne: Kin (149a2).

ḳorḳu: Korku (40a21; 83a9; 19, 20; 134b18; 148b18; 175b10).

künnü: Kıskançlık (86a10; 86b18).

muḥabbet: Muhabbet, sevgi (4b14, 17; 7a12; 10b2, 4; 16b17; 31b4; 68a16; 92b8; 112b6; 118b13; - 119b9; 124b17).

meŋlü: Mutlu, mesut (26a14; 33a1, 3, 4, 6, 7; 56a23; 120a3, 4; 124a1).

miḥnet: Mihnet, gam, keder, tasa (29a19; 35a15; 69b12; 82b4, 5; 86a9; 86b19; 89b23; 95b11; 12468; 162b8; 171a14; 171b2).

mihr: Sevgi (71b2, 13; 72a1; 86b21; 88617; 93b19; 110b7; 112a10, 11; 122a7).

muḥāba: Korku, çekinme (156b20).

muḥib: Seven, sevgi besleyen, dost (35a18, 19).

nevmīẕ: Ümitsiz (174b2).

nevmīẕlıḳ: Ümitsizlik (145b15; 78b18).

niḳmet: İntikam, öç alma (3b14).

nisyān: Unutma (3a12).

öyke: Öfke, kızgınlık (39b19; 105a6; 168bb10).

peşīmānlıḳ(/iḳ): Pişmanlık (17b4; 95a14).

saʿādet: Saadet, mutluluk (41a17; 149b8, 9).

ṣābir: Sabredici, sabırlı (107b1).

ṣabr: Sabır, tahammül (88a14; 99b14; 103a22; 107b3; 117b17; 139a6; 166b15).

sevdā: Cinsel sevgi, arzu, heves (101a2).

sevgü: Sevgi (83b19, 20; 84a11, 19; 91a18; 116b15; 131a11).

sevgülük(/g): Sevgi, dostluk (84a4, 9; 103b2; 116a12; 124b21; 125a22).

sevi(/ü)nç: Sevinç (5a7; 117b3).

sürür: Sevinç (148b14; 157a13).

ṣāẕ: Mutlu, sevinçli (126a15; 161a3).

ṣāẕī(/ı)lıḳ(/ġ): Mutluluk (147a19; 150a15; 176b8).

ṣāẕlıḳ(/ġ): Sevinç (149a13).

ṣefḳat: Şefkat (35b18; 71b13; 99a18; 153a8).

ud: Utanma; hayā (82a26; 147a3).

ümīẕ: Ümit, umut (2b10; 69b9; 83b21; 88a16; 96a17; 125a22).

żicret: Dert, keder, endişe (148a10).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Sayı Adlarının Kavram Alanı

ʿ**aded:** Sayı (5a11).

altı: Altı (6). (4b1; 28b22; 44b8; 68a14; 69b19; 87a7; 132a15; 132b15; 133al3; 133b1, 14; 139b19; 150a4).

altı miŋ iki yüz altı: Altu bin iki yüz altı (6206). (23a19).

altı yüz: Altı yüz (600). (21b15; 22a9).

altmış: Altmış (60). (51b1; 57b2; 57b4; 122a6; 132b11, 15; 133b1; 166b12, 16).

ʿ**āşiren:** On (10). (72b17).

beş: Beş (5). (37a19).

biş: Beş (5). (6a16; 10a3; 19b18; 26a15, 18; 31b22; 32a4, 17; 36b10, 11; 37a22; 37b5; 38b14; 40b1; 46a22; 57a6; 59b5; 62a4; 78a20, 21; 78b3; 107a10; 112b18; 120all; 132a7; 135a18; 135b1; 136a16; 161b13).

biş yüz: Beş yüz (500). (136a15; 170b15; 176b11).

doḳuz: Dokuz (9). (31a9; 63a2; 73a8; 74a9, 17; 120a12; 134b10; 134a13).

dört(/d): Dört (4). (4a9; 6b2, 5, 7; 7a11; 15a7; 23a14; 24b17; 25a11, 13, 15, 18, 20, 22, 23; 25b1, 2, 5, 7, 9; 31b21, 26; 50b20; 52b18; 54a1; 55a9; 67a27; 74b18; 76b22; 78a15; 84b10; 90a20, 21; 96b22; 97a1; 110b20; 126b10; 127b20; 130a14, 15, 18; 133b1, 5, 8, 10, 11, 14; 138a21; 148b5; 149a20; 154a8; 166a3; 171a2, 3, 4;162a1).

dört miŋ: Dört bin (4000). (65b7, 9, 13; 79a18, 19).

dört yüz: Dört yüz (400). (32a19; 65b16; 144b16).

dümen: On bin (10.000). (11a8).

iki: İki (2). (16a19; 8a18; 867, 17; 9b2; 10a16; 1267; 18a14, 19; 1867, 9, 19, 21; 1968; 22b17, 22, 25; 23b1, 10, 23; 24a2, 8; 29611; 30a1, 22; 32b4, 9, 10; 37b22; 40a1; 40b23; 41a3; 4168; 43b23; 44b4; 47b8; 55a7; 59a4, 11; 60a9; 61b4, 8; 65b4, 5; 68a22; 69b17; 70a25; 70b13; 75a7, 8; 75b11; 76a7, 11; 76b21; 77a11; 80a13; 82626; 85b12; 86a11; 86b17; 87a1, 24; 87b4, 5, 10; 90a3, 4; 92a19; 94a1, 10; 95a9; 97a11; 98a18; 100b3; 101b15; 102b19; 105b7, 9; 107b13; 108a6, 16; 110a19, 23; 11168; 113a20; 113b12; 114b20; 115a11; 115610; 116b18; 117a14, 15; 118a5,

21; 118b4, 7; 120b12; 122b11, 13, 15, 16; 123a10; 126a14; 128b7; 12968, 12, 13, 14; 131a2, 4; 131b1, 2; 132a14; 132b3; 133b1; 134b14; 135b9; 136b9, 10, 11, 12, 14; 137a21; 137b20; 138a1, 2, 4, 8, 19; 138b1; 140a1, 8; 141a4, 6, 9; 142a22; 145b13; 146a16; 147b11; 151615; 152b13, 21; 154b5; 155a20; 155b17, 20; 156a9, 10; 158b1; 15969, 10; 163a13; 167a16; 172b11, 16; 175b19).

iki miŋ: İki bin (2000). (61b8; 61b9; 83a13).

iki yüz: İki yüz (200). (75a15; 152b19, 21).

ḳırḳ: Kırk (40). (52a6, 7, 9, 11; 65b19; 66b15, 16; 74b8; 76b1, 5; 87b18, 19; 128a9; 139b20; 166b19).

ḳırḳ bir: Kırk bir (41). (76b12).

miŋ: Bin (1000). (11a8; 24a7, 12; 38a16, 17, 18, 19; 46a2, 10; 48b20; 50b21; 51a12, 13; 51b11, 16, 26; 53a12; 65a7; 74a7; 83a12, 13; 101b3; 103a11; 109a16, 18; 121a24; 137b11; 152b7).

on: On (10). (16b16, 17, 18, 19, 20, 21; 18614; 23b2; 34b12, 13; 38b22, 23; 42b17, 18; 43a3; 61b1, 4, 7, 11, 20, 21; 62a6; 65a7; 65b3, 5; 66b5, 6, 7, 8, 9, 10; 72b2, 25, 27; 73a1; 73b12; 74a3, 15; 74b7; 94b19, 20; 95a15; 104b18; 113b1, 5; 123b16; 125a7, 12; 131619; 132a1, 2, 3, 4, 5; 133b14, 15, 17; 134a3, 4; 134b3, 4, 5; 144a5; 158618; 168a5; 170b20; 175b2).

on altı: On altı, (16). (77b8).

on bir: On bir (11). (16a9; 38a4, 5, 9, 10, 11; 70a12; 105a21).

on biş: On beş (15). (32b17; 36b2, 3; 62b23; 75b15; 76b23; 77a2).

on dörd: On dört (14). (3264; 44a19; 44b2; 63a6; 66a2).

on iki: On iki (12). (1267, 9; 19b14; 31b20; 3769; 38a3, 4; 44b23; 76b17, 18; 79b16; 137b12; 19b14; 34a2; 46b25).

on iki miŋ: On iki bin (12.000). (75b24; 10368; 164b6).

on miŋ: On bin (10.000). (44a14; 72b3).

on üç: On üç (13). (31a3; 39b26;44a19; 44b2 63a5; 65b14).

on yidi: On yedi (17). (77b6, 8; 93b5; 135b3).

otuz: Otuz (30). (7b5, 10, 11, 16; 38a24; 40b17, 18; 46a23; 54b14; 134b4; 166b19).

otuz altı: Otuz altı (36). (4468, 44b9; 77a2).

otuz bir: Otuz bir (31). (75b24).

otuz biş: Otuz beş (35). (77a2).

otuz iki: Otuz iki (32). (118b1;75b25).

otuz miŋ: Otuz bin (30.000). (44a15; 176b14, 15, 17, 18, 19).

sekiz: Sekiz (8). (26a10; 31a9; 63a2; 64b9; 73a7; 74a9, 17; 64b9; 73a7; 74a9, 17; 95b6; 96a15; 112a3; 123b1; 134a12; 134b10; 142b16; 143a3; 163b9,17 ; 165b8).

sekiz miŋ dört yüz yigirmi bir: Sekiz bin dört yüz yirmi bir (8421). (23a16).

sekiz yüz: Sekiz yüz (800). (23a17; 145a4; 170b12).

seksen: Seksen (80). (23b7, 8; 51b18, 22, 26; 77a6, 17; 96a9; 98b14, 15; 100b4; 105b1; 150a1; 162a2; 166b21).

ṭoḳsan miŋ: Doksan bin (90.000). (176b14; 177a6).

üç: Üç (3). (2b18; 3a2; 4a13, 19; 868; 10a15; 11b9; 12a9; 12b8; 17a1, 7, 9, 10; 17b15, 16, 17, 20, 22; 19b18; 21a25;26b11, 13, 15; 27a12, 13; 31621, 22; 32b3, 4; 36a22; 36b11; 37a2; 38b6; 41a6; 42b12, 15; 44a13; 44b1, 3, 4, 7; 54b16; 55a23; 62a3; 64b20; 66b13; 70a10; 75b20, 21, 24; 76b14; 95a6, 7, 10, 12, 15; 95b9; 98b19; 99a16, 17;

108a10; 108b20; 109b8; 122b14; 128a14; 128b16; 130b18; 134b5; 135b18; 137a17; 138a21, 22; 141b20; 142a4, 14; 144b6; 162a3; 172a11, 13; 172b11; 173a18; 175a7, 8, 9; 176a15; 176b12, 14).

üç yüz: Üç yüz (300). (28621; 100b5; 144b21).

üç yüz altmış: Üç yüz altmış (360). (37610; 51a12; 65b15; 104b13; 112a19; 165a10, 11, 13).

üç yüz altmış altı: Üç yüz altmış altı (366). (104b15).

yidi: Yedi (7). (12a10; 32b1, 19; 33a19; 39b10; 40a1; 52a22; 54b4; 55a1, 2, 3, 4, 5, 7; 56a3, 4; 62b6; 65b18; 68b16; 69b19; 75a24; 75b6; 77b24; 78b9, 14; 84b5; 86a5; 105a6; 120b13; 136b4, 7, 8, 9, 18; 137b4; 138b6; 145a11; 147a6; 148b4; 150a3; 151b3; 153b7; 156b2; 160a9, 11; 176a16).

yidi miŋ: Yedi bin (7.000). (75b14; 76b12).

yidi yüz: Yedi yüz (700). (13a2).

yigirmi: Yirmi (20). (40b17, 18; 43a10; 48b10; 133b16; 158b2).

yigirmi dört: Yirmi dört (24). (76b18).

yigirmi iki: Yirmi iki (22). (135b3; 136a21).

yigirmi miŋ: Yirmi bin (20.000). (11b13).

yigirmi toḳuz: Yirmi dokuz (29). (49a5).

yigirmi üç: Yirmi üç (23). (4a8).

yigirmi yidi: Yirmi yedi (27). (14b21; 54b10, 11, 16, 17, 18; 55a8; 65b20; 147a26).

yitmiş: Yetmiş (70). (4b11; 12b9, 11, 12; 19b10; 48b6; 51b1; 55b16; 57b2, 4; 68a8; 70b18; 71b2, 18; 75a1; 76a8; 76b13, 16, 17; 77a21; 77b6; 86a4, 8, 9; 91a13; 91b22, 23; 96a9; 114a4; 124a22; 156b3; 166b21; 170a20).

yitmiş bir: Yetmiş bir (71). (76b6).

yitmiş miŋ: Yetmiş bin (70.000). (23b5; 24a2, 9, 10; 52a21; 54a1, 4, 8; 66a4; 75a21; 75b2; 83b9; 91b24).

yitmiş sekiz: Yetmiş sekiz (78). (36a13).

yüz (II): Yüz (100). (32a20; 51a3, 5; 69b26; 70a1; 92b17; 100b8; 137a5).

yüz biŋ bir: Yüz bin bir (100.001). (23a15).

yüz miŋ: Yüz bin (100.000). (11b13; 23a12; 35a6; 44a16; 57a12; 84a22; 91a13; 106a8;118a22; 124b2, 6; 7; 14; 145a12; 155a2; 176b10; 177a12).

yüz on dört: Yüz on dört (114). (175b14).

yüz otuz: Yüz otuz (130). (77a14).

yüz seksen dört: Yüz seksen dört (184). (152b8).

yüz yigirmi: Yüz yirmi (120). (48b2).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Dini ve İbadetle ile İlgili Adların Kavram Alanı

ʿ**ābid:** İbadet eden (134b15).

āḫiret: Ahiret, öbür dünya (15b3; 29614; 47a8; 59b24; 81a3; 85a21; 89623; 123a12; 131a17; 155b18).

ʿ**adn:** Sekiz cennetten derece bakımından en yüksek olanı (25b6; 66a20).

aḥad: Bir, tek, mecazen Tanrı (84b3).

aḥkām: Hükümler, emirler (31b3).

āfet: Afet, bela, musibet (175a9).

Allāh: Allah (4b10, 11, 16; 5a8; 89a15; 89b7, 12; 128a14, 15; 159a16, 18; 16768; 173a7, 14; 174a4, 5; 174b5, 12, 21; 175a8; 176b13, 17).

ʿallāmu'l-ġuyūb: Gaypları (görünmeyen ve bilinmeyenleri) çok iyi bilen anlamına Allah'ın adlarından biri (85b9).

and: Ant, yemin (63b16, 21; 64b22; 65a8; 65b9; 66b3, 22; 67a14; 92a22; 92b1, 2, 4, 5, 12; 94a8; 114a14; 120b3).

ʿarefe: Arefe, dinî bayram günlerinden bir önceki gün (66b22; 67b2).

arıġlıḳ(/ġ): Temizlik, günahtan kurtulma (114a21; 114b1).

aṣḥāb: Hazreti Peygamber'in sohbetinde bulunanlar (2b3; 7a11).

ʿāşūrā: Muharrem ayının onuncu günü (72b16, 19, 26, 28; 73a26; 73b4, 11; 74a2, 15; 74b6, 7, 14, 17, 19).

āyet: Kur'an surelerini teşkil eden bölümler (5b4; 23a15, 17, 18, 19; 27a8; 30a7; 30b5; 31610; 38a18; 43a9, 16; 51a20; 51b25; 78b25, 26; 80b17; 84618; 86b13; 89a2, 3; 91a5; 92a13, 15, 17; 94a10; 101a10; 103a13; 104a18; 108a6; 108b16; 109a15; 115a5; 119a14; 124a6, 17; 126a13; 127a11; 127b18; 128a12; 130a16; 133b18; 134a17, 18; 134b6; 149a10, 18; 149b13, 14, 15; 150a1, 3; 155a13; 163b23; 167a3, 5, 7, 9, 10).

azay: Şükür (147b7).

baŋ: Ezan (150a5; 158a9, 10).

belā: Bela,musibet (85b23, 25, 26; 86a2, 4, 5; 86b19; 101a8; 101b12; 107b3; 117a6; 122b21, 22; 123a6; 125a18; 139a6; 145a19).

bereket: Bereket (45a19; 48b5; 50b20).

birlik: Birlik, vahdet, Tanrı'nın birliği (153b8).

birr: İyilik, hayır (17a2; 26a17, 21).

biti: Amel defteri, mektup, yazı (9b14; 29a8, 18; 38b26; 48a14; 75a15, 19, 22, 23, 24, 26; 75b3; 76b11; 99b23; 127a21; 166b20, 21; 168a8; 175b17).

caḥīm: Cehennemin dördüncü tabakasına verilen ad (170a19).

cān: Cinler (23a12).

cebbār: Kuvvet ve kudret sahibi, Allah (15b19, 21; 107b22; 126b12; 127b10).

ceberūt: Allah'a varmanın üçüncü basamağı (89a10; 119b18).

cehennem: Cehennem (26b22; 96a2, 18; 96b10; 109b20).

celāl: Büyüklük, ululuk, Tanrı'nın büyüklüğü (157a149).

celālet: Tanrı'nın büyüklüğü (3b13).

cennet: Cennet (36b21).

cevāz: Caiz olma, izin, müsaade (112b19).

cināze: Cenaze (136a16).

cinn: Ruhaniyan āleminden gözle görülmeyen yaratık (157a3).

cinnī(/i): Cin tayfasından olan (53a16; 78a2; 84b4).

çalap(/b): Çalap, Tanrı (5a5; 10a13; 10b6, 8; 12a11; 14b3, 4, 20; 15a1; 15b6; 19a11, 12; 28610; 29a12; 30a19; 31b1; 33a10, 11, 12, 18; 35a12, 15; 35b10; 36b13; 37b23; 38a21; 39a4; 39b14; 45a14; 48a12; 50a16; 50b22; 53a7; 55b21; 56b13, 21; 57a22; 58b8; 59b10, 11; 61a26; 62a5; 62b5; 64a3, 23; 66a2, 14; 66b18; 69a6; 71b7, 24; 74a6; 78b26; 85a5; 8869; 90a20; 90b9; 92a6; 92b21; 93b1; 94a16; 95b26; 98a16; 100a1; 100b12; 101b4; 104a17; 105a22;

109b6; 121b4; 124a3; 127a7; 140b15, 17; 141b15; 148a12; 149a3; 152b3; 155b5; 156a8, 9; 156b18; 162b8; 164a1; 166a13; 167a5; 168a19; 169a14; 169b12; 172b17, 18; 173b12, 15; 174b15).

dehrī: Ahirete inanmayan kimse (137a6, 9, 12, 13; 137b3, 5; 138a2, 8, 20, 21; 138b5, 7, 14).

deyyān: Mücazat ve mükāfatı hakkıyla veren Tanrı (45b25).

dīn: Din (4a9; 7b3; 13b13; 31b5; 36b22; 58b12; 59a14; 65b21, 25, 26; 66a1; 78b22; 84a19; 84b9; 85a9, 22; 92a19, 25; 92b6, 8; 149a2, 18; 149b1, 11, 18; 152a11; 154a13; 169a17).

dīvān: Defter-i a'mal, yapılan iyilik ve kötülüklerin yazıldığına inanılan defter (61b9; 96a23; 124a22; 127b3).

dīzār: Yüz, Tanrı'nın yüzü (10b4; 1965; 20a13, 15; 31b10; 35a6; 46a3; 49b9; 88b12; 101b6; 120a19; 124a4; 125a3, 10; 148a13; 160b17, 18; 176a5; 177a149).

duʿā: Dua (9b6; 29b7; 32a1; 41621; 4961 50a11; 5968; 98a1; 121a12; 174612).

eḥādīṣ: Hadisler (19a20).

el-baḳara: Kurʿan-ı Kerim'in II. suresi (4b8; 42b9; 130b14).

el-Kehf: Kehf suresi (4b6).

elif: Elif harfi (5b8; 26a16, 17; 39a3; 49a8; 81b8, 15, 16; 92a20, 21; 115a18, 20; 115b14, 15; 117a3; 172a19; 173a16).

eltaf: Lütuflar (19a3).

er- raḥmān: Esirgeyici Tanrı (48a9; 173b21; 174a19; 174b6, 13; 175a1, 8; 176b13, 18).

farīża: Farz, Allah'ın emri (27b10; 38a6; 43b10).

farż: Farz, Allah'ın emri (4a19; 35a21).

fāsik: Allah'ın emirlerini tanımayan (38a8; 42a23, 24; 45b22; 56a13, 18).

fātiḥa: Fatiha suresi (23b2).

feri(ī)şte: Melek (12a10, 15; 13b20; 14a12; 23a3; 24a3, 10; 29a18; 32a20; 32b21, 23; 33a2, 4, 5, 7, 9; 41b8; 52a19; 53a12; 53b23; 54a1, 4; 55b16; 50a19; 50b11, 12, 13, 22; 52a21; 52b2, 17, 23, 26; 53b20, 21; 55a9, 12, 19, 20; 55b5, 9, 20; 56a21; 57a12; 57b20; 5969; 62a11;63a14, 15, 18, 20, 22; 67a7, 8;72b2; 76b6; 80a22; 89a4; 90a22; 90b1; 91a13; 100b16; 91a13; 95a10; 96b2, 3; 98b3; 107b13; 120b7, 13; 122b11, 13, 16; 123a3; 147a4; 156b14; 160a11, 13; 102a11, 12; 120b4; 136a14; 141b7; 142a9, 18; 145b15, 20; 147a3; 151b7; 160a14, 17; 163a22; 164b17).

ferişte̱lik: Meleklik (81b19).

ġaffār: Kullarının günahlarını affeden, Allah (14b17; 15b20).

ġafūr: Merhamet eden, suç bağışlayan, Allah (141a22).

ġazavāt: Gaza, din yolunda savaş (78a17) .

gāzī(/i): Gazi, din yolunda savaşan (76b8) .

ġilmān: Cennetteki uşaklar (10a9, 1964, 39b12, 66a23, 66b1, 76b10, 77a18, 95b7, 133a18, 139b6, 148a17, 164b17, 176a4, 177a10).

ġusl: Gusül, gusül abdesti (149b4).

günāh: Günah (28a2; 41b14).

günāhkār: Günahkâr (109a16).

ḥabīb: Sevgili, Allah'ın sevgilisi yani peygamber (61618; 86b4, 14; 91622; 9466; 95a16; 95b11, 13; 120a15; 124a20; 124b1, 13; 15167; 164a11).

ḥac(c): Hac, İslam'ın şartların birisi; Kur'an'da Hacc suresi (4a9; 3163; 58a11; 66a2; 72a10; 72b3; 85a13, 15, 16; 120b21).

Ḫaḳ(ḳ): Allah, Tanrı (4b1; 7a2, 6; 7b6; 10a18; 10b12; 11a2, 5; 11b9, 22; 13a3; 13b5; 14b18; 15a1, 9; 16a17; 1768; 18a15; 18611; 19b5; 20a22; 23b2; 24a9; 26a3, 9, 18; 27b23; 28b20; 29a15; 32a23; 32b3; 33a10; 34b4; 35a9; 35b11; 36b7; 38a20; 39a4; 44a14; 47617; 48a11, 24; 48b5, 22; 50a15, 23; 5166, 14; 55b10, 12, 19; 56a16; 57a14; 57b9; 58a12, 19; 58b6; 59a15; 61a18; 61b14, 17; 62a7; 62b15; 63a13; 63b6, 21; 64b2; 65a11; 66b22; 6762, 12, 24; 68a10, 18, 19; 68b16; 69a2, 3, 18; 70a20; 71a6, 17; 7167, 16, 18, 22; 72b4, 9, 24, 25; 73a15, 21; 73614; 74a3, 11; 74b10, 15, 20, 28; 75b9; 76a6, 21; 80a3; 83b19; 88a10, 13, 14; 91a5; 91b4, 7; 92a23; 92b25; 93b13; 94b3; 95b13; 9668; 98a15; 101b4; 110b14; 120a17; 121a2, 22; 124a11; 132b6; 133b11; 136a6; 138a6; 140b15; 148b15; 149a15; 151a8; 151b20; 152a6; 153a6; 153b1; 156b13, 16, 20; 158a2; 159a8, 12; 159b23; 166a15; 172a17; (H. ta'ālā) 12a11; 102a18; 10567; 110a16; 115b6, 14, 17; 119612; 128b21; 130b12, 14; 137621; 140a11; 140b5; 155a3; 156a16; 160a6; 160b2, 11; 16168; 162611; 163a1; 163b5, 6, 21; 166b23; 170a5; 170b3; 173a9; 175a8; 176b10).

ḥakīm: Hükmedici, esma-i hüsna'dan (50a2; 153b4).

ḫalīfe: Halife (129b7).

Ḫāliḳ: Yaratıcı, Tanrı (3a16; 29a16; 31b1; 59625; 111b4; 122a8; 152a13; 167b14, 15; 172a17).

ḥannān: Rahim olan Tanrı (46a2).

ḥarem: Kābe ve civarı (13b16; 126a4).

ḥayy: Tanrı, Yaradan (3a3;n84a1).

ḥısbet: Sevap (3b17).

ḥikmet: Hikmet (4a2; 8b16; 36a17; 57a14; 58a22; 58b13; 59a21; 59b3; 81a17; 88a18; 92b8; 112610; 145b12).

ḫulle(t): Cennet elbisesi (92a9; 119a4; 123b23; 151615; (hullet) 16b17; 30b22; 152a15; 153a16).

ḥür: Huri, huriler (10a9, 12; 35a5; 39b12; 66b1; 95b7; 119a5; 123b22; 133a18; 142b15; 148a17; 148b16; 164617; 172a18; 177a10).

iblis: İblis, şeytan 22b19; 23b3; 57a8; 70b16, 25; 71a5, 8, 10; 82a3, 5, 6; 87a4; 97b21; 100b19; 102b5; 115b20; 126b6; 139a5; 140b14; 141a19; 160b2, 3, 6, 9; 161a12; 164b4; 166a15).

ilāh: İlah, Allah (10211).

ilāhī: Tanrım! (22b19; 23b3; 57a8; 70b16, 25; 71a5, 8, 10; 82a3, 5, 6; 87a4; 97b21; 100b19; 102b5; 115b20; 126b6; 139a5; 140b14; 141a19; 160b2, 3, 6, 9; 161a12; 164b4; 166a15).

ʿ**ināyet:** Lütuf, ihsan, iyilik (2b4; 17b4; 18a6; 19a1; 42a20; 63a11; 63b11; 127a8).

İslām: İslam, Müslümanlık (6b1; 27a4; 35b16; 43a22; 66b20; 69a11; 112a17; 121a4; 131b13; 149a14; 149b2, 9; 152a14; 166b20).

istiġfār: İstiğfar, Allah'tan merhamet dileme (15b9; 16a15; 16b12; 17a12; 17b6; 20b1; 34b1, 3; 53a4; 95a11; 166b7).

istislām: İslam dinini kabul etme, Müslüman olma (53b16).

ʿ**işyān:** İsyan, Allah'ın buyruklarına karşı gelme (10b4; 32b7; 36a19; 45b19; 48a13; 141b9; 169a15).

iʿ**tiḳād:** İtikat, inanış (42a12; 108b122; 162b4).

iʿ**tiḳāf:** Bir yerde nefsini hapsetme, inzivaya çekilme (45a20).

iẓi: Tanrı, Rab (127b10).

kābe kavseyn(e): İki kavis, iki kavis arasındaki mesafe (Miraç gecesinde Hazreti Muhammed'in Tanrıya olan yakınlık derecesinden kinaye). (60a10; 92a26).

ḳabr: Kabir, mezar (52b6, 7, 10).

kader: Kader, alın yazısı (98a9, 98a11).

ḳādir: Kadir, her şeyi yapmaya gücü yeten Tanrı (3a15; 71a23; 77a9;).

ḳād(i)r (I): Kadir, Peygamber'e Kur'an'ın inmeye başladığı, Ramazan'ın yirmi yedinci gecesi (50b15; 54b9).

kāfir: Kâfir, Allah'ın varlığına ve birliğine inanmayan (8a13, 16; 8b17; 9a7; 51b11, 16; 55b11; 61b22, 23, 24; 64b20; 78a4; 90b16; 97b6).

kāfirlik: İnanmamazlık kâfirlik, Allah'a inanmamazlık (84b19).

kāhin: Kâhin, kehanette bulunan (103b15).

ḳandīl: Kandil (17b9; 53a3).

ḳasem: Yemin (30b8; 92a22).

kefen: Kefen (96b14; 102a2; 102b4).

ḳeffāret: Bir günah bir musibete karşı koymak için başvurulan çare (15b18; 46b2; 47b8).

kelīm: Söz söyleyen, konuşan Musa Peygamber (70a20; 155b8; 156b13, 16, 20).

ḳısmet: Kısmet, nasip (3a19; 29a16; 79b25; 82a16; 159a17).

ḳıyām: Ölümden sonra yenşden dirilip ayağa kalkma; namazda ayakta durma (36b25; 81b5, 8; 129a10; 174b21).

ḳıyāmet: Kıyamet (23a14; 24a4, 14; 26a8, 23; 26b9; 27a1; 27b24; 33b16, 22; 35a13, 17; 38b25; 46a18; 51b9; 57a9; 58a12; 62b5; 67a16; 67b24; 69a22; 69b6; 77b17; 88a22; 91b1; 104a4, 16; 104b19; 111a21; 173a10).

ḳirāme ḳātibeyni: Yazıcı melekler (41b8; 57a7).

kirdigār: Mutlak yaratıcı, Tanrı'nın sıfatlarındandır (174a4).

kürrāse: Kur'an-ı Kerim'in cüzü (75b6; 108b13, 14).

laḥd: Çukur, mezar, kabir (122a17; 123a4; 144a15).

laʿnet: Lanet, Allah'ın mağfiretinden mahrum olma (38a21; 71a7; 82a4; 159a9, 22).

lebbeyk: ''emrine her zaman uyarım Allah'ım'' anlamında, hac ya da umrede ihrama girerken başlayıp şeytan taşlamada atılan ilk taşla söylemesi son bulan sözler, telbiye (89a14; 92a3).

lem yezel: Zeval bulmaz, baki, kalıcı, Allah'ın sıfatlarından (89b4).

liḳā: Yüz, çehre, Tanrı'nın yüzü (30b23; 31b9; 162b8).

ma ʿaẕa'llāh: Allah esirgesin, Allah korusun (162b14).

ma ʿbūd: Kendisine ibadet olunan, Tanrı (159a4).

maġfiret: Allah'ın kullarının günahlarını bağışlaması, yarlıgaması (16b20; 20a8, 9, 13; 23b12; 29a7, 11; 30b21; 31b8, 9; 32a24; 38b5; 45a21; 52b6; 54a2; 55a10, 14, 16; 58b19; 68a15; 68b21; 74a9; 81b21; 175a3).

maḥşer: Hasrolunacak, toplanılacak yer, kıyamette ölülerin dirilip toplanacakları yer (57a19; 57b3).

maḳām-ı maḥmūd: Hz. Muhammed'in şefaat makamı (20b18; 104a17; 159b15).

maḳhūr: Kahrolmuş, Allah'ın gazabına uğramış (70b25; 147b19).

mecīd: Tanrı'nın adlarından biri (173b5).

melek: Melek (113a7).

me'vā: Meva cenneti (25b6).

mevlā(/ī): Tanrı, kainatın sahibi olan Tanrı (8a17; 9a7; 10b7, 10; 30a21; 39b6; 48a11; 101al, 4; 101b16; 140b4; 171a15, 16; 177a7).

mevlīyī: Tanrısal, Tanrı ile ilgili (96a18).

muṣḥaf: Kur'an (39b13; 77b24).

mutī': İtaatli, Tanrı'nın emirlerini yerine getiren (35b2; 109a16; 110a20).

muvaḥḥid: Tevhit eden, Allah'ın birliğine inanan (42a12; 96a15; 141b3).

mübārek: Mübarek, kutlu (7al; 31a4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13; 65a6; 88b13; 92a4, 5; 132a13; 133b3; 150b15).

münācāt: Allah'a yalvarma, yakarma (14b16; 62a18, 22; 112a1; 125b9).

mürsel: Peygamber (164a9).

müşrik: Allah'a şerik, ortak koşan (29a3).

müteşābih: Kur'an-ı Kerim'in mecazi manaya elverişli ayeti (4a15).

naʿīm: Cennet (25b7).

namāzlaġu: Seccade (53a3; 91a20).

nebī: Peygamber ve özellikle Muhammet Mustafa (40a13; 65b12; 164a9).

nebiyyīn: Peygamber (38b7; 73a15).

nübüvvet: Peygamberlik (40a1, 13; 53b18; 99a6; 119a8; 124a8, 11; 153a1, 20).

nūr: Nur (3a8; 18b13; 26a23; 26b14, 17; 27a3; 31a23; 48a7; 52a21, 24; 52b2; 65b12; 67a6; 72b20, 22; 91b20; 95b4; 108b5, 6, 7; 115b11; 145b1, 2; 148b2; 152a10; 160b5).

ölüm: Ölüm (9b10; 24a2; 26a7; 29a19; 29b16; 30a1, 11; 33b1, 7; 36a22; 40b18; 52b25; 66b4; 68a4; 69b5, 7, 10, 12; 78b13, 18; 80b18, 19, 21, 23; 83b22; 84a13, 25; 87a11; 87612; 88a21; 88b18, 20, 24; 89b22; 96616; 97a9; 102a1, 8; 104b8; 105b4, 7, 9; 113a14; 113b21; 119a20; 122b21, 23; 123b22; 126a19; 126b5, 11; 140a3; 142a22; 142b4, 6, 16; 143a7, 8; 144a12, 13, 14; 145b5; 146a8, 9; 146b8; 147a14; 148a6; 149a4, 5; 151a16, 17; 151b18; 152a7, 14; 152b3; 153all, 13; 153b1, 3, 4, 7; 154a2; 155a4, 7, 9, 11, 12, 14; 156b11, 12; 157a16).

pārsālıḳ(/ġ): Dindarlık, sofuluk (127b19; 131b7, 14).

peyġāmberlıḳ(/ġ): Peygamberlik, mübüvvet (24b2; 69a14; 91a3; 119a12; 154a11; 163b20).

Rab(b): Rab, ilah, tanrı (91a21; 103b5; 135a15; 149a1; 151a20).

rabbānī: İlahi, tanrısal (2b5).

Rabbi: Tanrım (Ya ünlemi ile birlikte kullanılmaktadır). (13b3; 22a3, 11, 17; 45a8; 45b2; 62a23; 62b4; 90b14; 166a18; 166b1).

raḥīm: Acıyıcı, Tanrı'nın sıfatlarından biri (95b16, 97a4, 5; 115a16; 13967; 141a22; 159a10; 167a20; 167610; 177a20).

raḥmān: Esirgeyici, Tanrı'nım sıfatlarından biri (3b4; 5a10; 30a5; 36a20; 38613; 45b25; 12767; 13967; 157a14; 159a16; 164b13; 167b9; 177a19).

ramażān: Ramazan, oruç ayı (11b1; 14b6, 8, 12; 16a1, 3; 17a5, 6, 8; 17b4, 8, 15; 18a4, 12; 1866, 16, 22; 20a11, 14, 18, 21; 20b6, 7, 20; 21a2, 3, 7, 9, 12, 14, 21; 2165; 22a25; 22b1, 3; 23b22; 27610; 32a6; 33b22, 23; 34a12, 20; 34b2, 3, 21; 35a3, 4, 7, 20, 22, 23; 35b2, 14; 36b20; 37a1, 15; 37b17; 38a4, 13, 15; 38b1, 6, 14; 39a8, 10, 12; 39b13; 40b13, 26; 41a2, 4, 10, 12, 13, 20; 41b6; 42a11, 14, 16, 22; 42b1, 9; 43a1, 3, 9, 12, 13, 16, 17; 44b22, 23; 45a1, 2, 6, 8, 12, 13, 17; 45b7, 12, 13; 46a3, 8, 12, 18; 46b17; 47a4, 17; 47b8, 9, 10, 11, 14; 48a5, 24; 48b3, 18; 50a10; 52b7; 54b8, 9, 11, 18, 19, 25; 55a8; 56a3; 56b9, 11; 58a8; 58b23; 74a6).

rāzıḳ: Rızık veren, Tanrı (173b20; 177b1).

rebī ʿān: Rebi ayları yani Rebi'ü'l-evvel ve Rebi'ü'l-ahir (34a5).

rebī ʿü'l-āḫir: Kamer takviminin dördüncü ayı (19b19; 34a5).

rebī ʿü'l-evvel: Kamer takviminin üçüncü ayı (19b19; 34a5; 150b14).

receb: Kamer takviminin yedinci ayı, üç ayların ilki (11b1, 4, 8; 12a1, 5, 14; 12b6; 13a10; 13b8; 14a10, 11; 14b3, 6, 11, 21, 23; 15a6, 12, 17, 19, 21, 22; 15b2, 4, 8, 10, 12, 17, 23; 16a1, 3, 10, 11, 13; 16b10, 19; 17al, 7, 8, 19, 22; 17b1, 5, 15, 18; 18a3, 11; 1869, 21; 19a10, 11; 1966, 8, 17, 20; 20a8, 13, 16, 20; 20b1, 15; 21a1, 2, 6, 8, 10, 14, 17; 21b2; 22a22, 24, 25; 2262, 5, 7, 8, 10; 23a7, 8; 27b5, 6; 32b14; 33b22, 23; 34a8, 20, 24; 34b2, 4, 15, 17; 35a21; 35b5, 6; 45b5; 65b20; 74a3; 147a6).

reġāyib: Kamer aylarından Receb'in ilk cuma gecesi (12a6, 9; 14b15).

rekʿat: Rekât, namazda bir kıyam (12b7; 23b1, 11, 23; 24a2, 9; 32a19; 65b4; 74b18; 141a3, 4; 155a20).

resūl: Peygamber, Hz. Muhammed (20a9, 10; 27b20, 21; 30b19; 32a19, 22; 36b22; 40a14; 60a18; 76a6; 78a3; 93b18; 94a1, 3, 21; 97a14; 97b5, 6; 98a1; 105b16, 17; 106a1, 5, 16; 106b2; 111a3; 111b3; 112a9; 114a16; 11769, 17, 18, 19, 22; 118a1, 3; 120a13, 14; 121a5; 127b4; 129a18, 20, 21, 23; 130a7; 132b20; 133a1, 3, 5, 8; 135a19; 135b1, 2; 139b15; 141a2; 147a5, 8; 151a5, 16, 19; 151b1, 6, 8; 158a14, 21).

risālet: Resullük, peygamberlik (40a2, 13; 98623; 118a8; 124a8, 11; 153a16).

rūḥāni: Din ve mezheple ilgili (2b5; 116a24).

rūzǐ(i/u): Rızık, nasip (3a17; 5a10; 29a19; 78b18, 25, 27; 79a4, 11, 12, 13, 15; 79b1, 6, 10, 13, 25; 80a3, 5, 7; 80b12, 14, 25, 26; 159a17; 174a13; 177a19).

rükūʿ: Namazda elleri dizlere dayayıp eğilme (36625; 118617, 129a10; 130b1).

ṣaḥabe: Sahabe, Peygamber'in arkadaşı (4a9; 6a9; 19a20; 45a18; 46b12; 51b12; 54b10; 63a2; 64b10, 11; 78a16; 97b14; 118a2; 127a14, 20; 130a3; 131b3; 149a12, 16; 150a14; 155a14; 158a12).

ṣalāt: Namaz (20b3).

ṣalavāt: Salavat (12b10; 34b3).

ṣamed: Baki, ölümsüz, Allah'ın sıfatların biri (5a11).

settār: Kullarının günahlarını örten Allah (3b1; 14b17; 15b22; 89b3; 177a21).

ṣevāb: Sevap (12a3; 15a20; 22b1, 3; 29a10; 34b10; 37b16; 38a19; 41a11; 44a14, 15, 16; 52a1; 61a2; 61b3; 7467, 14; 79a4, 5; 87a20; 109a18; (müzd-i s.) 79a4, 10; 169b7).

sidre: Sidretü'l- müntehā, yedinci kat gök (91a24; 92a11).

sidretü'l- müntehā: Yedinci katta gökte bulunan ağaç, yedinci kat gök (91a12, 16; 117a22).

sin: Mezar (13b22; 14a4; 122a17; 139b15; 153b14).

sinle: Mezarlık, kabristan (36a25; 143b11).

ṣuḥuf: Sahifeler, Kur'an'ın sayfaları (48b18; 49a3).

ṣūr: Sur, kıyamet borusu (13a14).

sūre(t): Sure, Kur'an'ın sureleri (38a16; 43a9, 10; 61a25; 175b14).

sücūd: Secde, secde etme (12b11, 13, 14; 35a16; 36b25; 55a3; 81b7, 8, 12, 13; 91a22; 93b6; 96a1; 97a19; 112b9; 115b9; 118b17; 128a11; 129a7, 10, 19; 141a6, 9).

sünet: Sünnet, Peygamber'in yapılmasını istediği özel davranış (4a16; 59a3; 59b13; 69a8; 74b8; 78b12; 90b18; 130b6, 7).

ṣaʿbān: Arap takviminde sekizinci ay, Şaban (11b1, 5; 14b6, 8, 11; 16a3; 17a7, 8; 17b1, 2, 6, 15; 18b12, 13, 22; 19622; 20a1, 9, 10, 14, 17; 20b3, 5, 17; 21a1, 2, 7, 9, 11, 14, 19; 21b4; 22a24, 25; 22b2; 23a13; 23b1, 10, 21, 23; 24a13, 19; 25b18; 26a3, 6, 10, 14, 15, 18; 27a9, 11; 27b7, 16, 18, 20; 32b2, 15, 17; 33b22, 23; 34a10, 20; 34b1, 3, 5, 19; 35a19, 21, 22; 35b7; 43a3; 74a4).

şevvāl: Arap takviminde onuncu ay (34a14).

şeyṭān: Şeytan (6b4, 11; 10b11, 12; 30a5; 32a21; 38b11; 40a17; 44a6; 45b18; 52b25; 56a14, 16; 68a4; 70b17; 71a5; 81b18; 82b3; 84a6; 88a20; 102a14; 113a14; 125b19; 135a6, 7; 135b10; 157a13; 159a12; 160b20; 161a3, 20; 16167; 162a15; 162b18; 164a2, 14, 17; 164b8, 10, 12; 165a17; 166a11; 168b10, 11; 169a4, 14, 15).

şük(/ü)r: Şükür (8a4; 24b13; 39b21; 41a1; 58a22; 88a15; 102b19; 107a20, 21; 107b4; 163a15).

ṭaʿat: İtaat, Tanrı'nın emrettiklerini yapıp yasak ettiği şeylerden sakınma (4b17; 5a13, 15; 9b7; 10a7; 14a18; 14b3, 11, 15; 15a19; 15b17; 16a12; 17a11; 18b5, 7, 17; 20a11, 12; 22a25; 22b2, 11; 24a15; 29a10, 11; 29b3, 6; 30a24; 30b18; 32b11; 33a14, 18; 33b8; 34b1, 10; 36b24; 37b13, 25; 39a13, 14, 17, 20; 39b24; 41b1, 5, 10; 42b13, 14; 46a11; 50all, 14; 51a17; 51b11, 15, 18; 52b11, 14; 54a9; 54b20, 25; 57b23; 58a9; 61b21; 62a2, 21; 63a13; 65b3; 66b16; 72b23, 24; 78b12; 79a5, 9, 10; 82b16; 85b11; 87a9; 88a11; 94b16, 18, 19; 95a10, 15, 19; 112b9; 118a5; 125b8; 127b5; 137a5; 142a16,18; 145b14; 148b13; 16267; 164a18).

ṭamulu(/ı)ḳ(/ġ): Cehennemlik (69a23; 75a17, 18; 82b6, 7).

Taŋrı: Tanrı, Allah (5610; 6a15; 6b7; 8a8, 15; 8b2, 5; 12b14, 21; 14a3, 13; 15a7, 11; 15b4, 13; 16a14, 20, 21; 16b2, 3, 4; 17b6; 19b9, 21; 20b3; 21a9, 12; 21b1, 16; 24a6; 24b2, 16; 26a4; 26b14; 27b5, 6; 29a6; 29b17; 30a9; 32b6; 33b9;35a21, 23; 36a6; 37625; 38a24; 38b3; 40b15, 22; 41a5, 20, 21; 42614; 43a10, 16; 43b9, 22; 45a16, 19 45b14, 15, 16; 47a12, 19; 49a9, 10, 50a1, 2, 20; 50b4, 7; 51611, 14; 52a14, 24; 54b12, 13, 21, 26; 55a12, 17, 20; 55b5, 17; 5668; 58a22; 59a24 59b18, 21, 23; 60a17; 60b8, 13; 6lal2, 17; 64a2, 23; 66a11; 67a3; 67b15, 18; 68a23, 25; 68b6, 8, 10; 69a14; 6968; 70b21, 22, 23; 71a3, 7; 71b14, 17, 18; 74a3; 75b13, 14; 76a19; 76b8; 77b18; 79b26; 80a16; 80b12; 82a10; 83a8; 83b1; 85a2, 22; 86a7; 86b20, 21, 23; 87a1; 87b17; 88a11, 12; 88b16; 89a2, 3, 4, 11; 89b10, 24; 90b2, 4, 23; 92b14, 18; 93a2, 3, 6, 24; 93b18; 94a10, 21; 96a1, 25; 96b3; 97a15, 21; 97612, 15, 20; 99a2, 4, 5, 21; 100b1; 103b6; 105a15; 106a3, 16; 106b3, 7, 22; 107b22; 108a4; 108b12; 109a10, 16; 109b1, 3, 14, 15, 18; 110a18; 112a3; 112b21; 113a8; 113b11; 114all; 115a10, 13; 115b15; 118a20; 122b3; 125a5; 126b12; 128a14, 15, 20, 129a22; 129b21; 131a9, 13, 14, 15; 131b1, 2; 133a9; 136a7; 136b6; 137a6, 12; 137b3; 138a7, 16, 20; 138b1, 5, 7, 8, 13, 16; 139b10; 140a4; 140b3; 142a11, 12, 17; 142b2, 4, 6, 7; 144b10; 145a2, 13; 146a3; 147a9; 149b19; 151a1, 2, 4, 14; 151b13; 152b17; 155a18; 155b4; 156a5, 14; 156b12; 157b13, 14, 16; 158a5, 10; 159b6, 9; 162a7; 163b7; 164a8; 166b23; 168a13, 14; 168b1, 2, 10, 21, 22; 169a3, 4, 17, 18; 169b7, 18, 19; 171a10, 11, 12, 13; 173b2, 7, 8, 10, 19; 175b3).

Taŋrılıḳ(/ġ): Tanrılık, Tanrı olma hâli (31a12; 89b19; 113a18; 12468; 144b14; 164b1).

terāvīḥ: Teravih (38a7).

tevbe: Tövbe (16a3; 16b12, 16; 36a17; 62a3; 63a12; 66b19; 73b13; 74a16; 81a10; 95a15; 118a6; 140b5; 161a12; 166a4; 174a15).

tevekkül: Tevekkül (2611; 14967; 161a2; 163b12; 174a8).

tevḥīd: Tevhit, Tanrı'nın birliğine iman etmek (4a16, 20; 5b6, 11, 12, 13, 16; 6a1, 2, 5, 19; 6b1, 15; 7b13, 14, 15; 8a5, 6, 7, 11, 13, 15; 8b1, 2, 3, 6, 19; 9a2, 5, 8, 9, 13, 17, 18, 19, 20; 9b1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18; 10a5; 28b9; 36a18; 66b25; 78b12; 106b6, 11; 123a11; 123b4; 141a17, 19; 145b17; 146a2; 149b4).

Tevrīt: Tevrat (23a15; 25a19; 38a16, 20; 38b1; 49a5; 69a15; 155a16, 20; 156a6).

teyemmüm: Teyemmüm, kum ve toprakla abdest alma (75b22).

ṭubā: Dalları bütün cenneti gölgeleyen bir ağaç (52a25; 97b7; 102a10; 128a5).

ṭūfān: Tufan, Nuh tufanı (73a2; 162a1, 8, 17, 19; 175b16).

uçmaḳ(/ġ): Cennet (3a9; 7b15; 8a1, 2, 9; 9b18; 10a6; 13a2; 14b2; 20a12; 22b6; 23a5; 24a11; 26a6, 12, 19; 28b9; 29a14; 32a20; 35a6; 36b3, 6, 8; 38a6, 12; 38b12; 39a9; 39b11, 12; 42a13, 19, 20; 45a2, 3, 5, 6, 10, 12; 45b18; 48b21; 4968; 51a16; 54a3, 8; 56a7, 9; 61b9; 62b14; 63b11; 66a19, 26; 66b2; 67a1; 69b3, 4, 5; 72b4; 73a20; 74b15, 21; 75b9, 12; 76a21, 24;76b9; 79a10; 83a9; 88a22; 88b1; 89b21; 9068, 10, 11, 17; 95a2; 101a21; 106b6, 8; 110b25; 111a6; 113a8; 121a18, 20, 21; 122b6; 123a15, 18, 19; 123b1, 15; 128a5; 133a8; 134b13; 135b13, 15; 136a15, 141b4, 12; 142b13, 15; 144b19; 145a6, 9, 10; 148a17; 148b20; 15169; 156a18; 160b17; 162b8, 18; 16368; 164b16; 166a14; 167b11; 168a9; 170b17; 172a13; 172a14, 17; 173a11; 173b12, 14; 174b15; 176b7, 19; 177a9).

uçmaklıḳ(/ġ): Cennetlik (36b9; 69a22; 75a11; 82b6).

uġan: Tanrının sıfatlarından, kadir (39b10; 67b21; 176a1).

ulūhiyyet: Tanrılık (89a24).

ümmet: Ümmet (17a9; 19b5; 34b16; 38b22; 39a24; 42b12; 43b3; 51a14; 53a13; 56a4; 59b23, 25; 60a2; 69b16; 74a4; 83b25; 89a5; 92a23; 94a13; 94b1, 34; 151b10; 159b18; 161b19; 16265).

vaḥy: Vahiy, Tanrı tarafından gelen ilham (14b22; 25a13; 64b10; 76a13; 141610; 163b21; 164a5).

vāʿıẓ: Vaaz eden, dinî öğüt veren (157b6, 14).

vildān: Cennet çocukları (66b1; 76b10; 77a18; 119a5; 139b6).

vitr: Vitir namazı (38a8).

yalavaç: Peygamber (86a13).

yalavaçlıḳ: Peygamberlik, risalet (147a9).

yārān: Peygamber'in dostları (150a12).

yazuḳ(/ġ): Günah, suç (9b4; 16a9; 17b2, 7; 18b5; 21b1, 2, 3, 4, 5; 29a14; 36a19; 39a5; 40b11, 16; 42a21; 42b13; 45b19; 47b6; 51b8; 56b11; 57a7; 58b24; 61a3, 23; 61b9; 81a9; 82a10; 95a10, 12; 95b20; 96b3; 104a2; 108b21; 109a14; 112b23; 123a7; 126b12; 127b1; 130a13, 14; 136b20; 140a10; 144a10; 153a17; 167a12).

zebānī: Zebani, cehennem bekçisi (9a18; 11b16; 27a20; 2867; 61a5; 65a15; 162b1; 170a18; 170b2, 3, 4; 61a6, 7, 8; 170b3, 5).

Zebūr: Zebur, Hz. Davud'un ilahilerini ve yakarışlarını toplayan kitap (23a17; 25a19; 49a6).

zekāt: Zekât (4a8; 17a22; 25b2; 39a5; 40b3; 56a18; 59b5, 6, 13, 14; 66a2; 82b25; 107b16; 130b17; 131a3; 149b3).

ẕīʿl-ḥicce: Arabi ayların on ikincisi (62b3).

ẕuʿl-ḥicce: Arabi ayların on ikincisi (19b16; 34a17; 61b7; 62a6).

ẕuʿl-celāl: Büyüklük sahibi, Allah (89b4; 177a12).

ẕuʿl-fikār: Peygamber'imizin Hz. Ali'ye hediye ettiği kılıç (19b3).

ẕuʿl-ka 'de: Arabi ayların on birincisi (19b16; 34a16).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Meslek Adlarının Kavram Alanı

ʿaṭṭār: Itriyatçı, eczacı (15b18, 21, 22).

bāzirgān: Bezirgan, tacir (34a15; 66a13).

boyacı: Boyacı (104b6).

otaçılıḳ(/ġ): Tabiplik, doktorluk (126b18).

ḳaṣṣāb: Kasap (171a7, 10, 11).

mellāḥ: Gemici, denizci (173a20).

ṭabib: Tabip, doktor (95b10; 104a15, 16).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Meyve ve Sebze Adlarının Kavram Alanı

alma: Elma (92a4; 156a13, 19, 156a20).

caʿferīne: Maydanoz (64a14).

cevz-i būyā: Hindistan cevizī (64a15; 139a20).

gendenā: Pırasa (64a14).

isfināc: Ispanak (64a14).

kāhū: Marul (64a14).

şeḳākḳil: Yabani havuç (64a15).

üzüm: Üzüm (55a5; 64b6; 84a8, 11).

yimiş: Meyve (14b7; 18b8; 34a11; 55a6; 63a1, 7, 21,22; 63b2, 4, 11; 82b18; 123a23; 143b15; 148b7; 154a18).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Bitki Adlarının Kavram Alanı

aġaç(/c): Ağaç (5b12; 6a8, 11, 12; 7a4; 79b10; 81a18, 19; 82b18; 85a1, 4; 85b19, 20, 22, 25, 26; 86a3; 90a12; 105a5; 106b4; 123a20; 124b9).

bāġ: Bağ, üzüm asması (34a8; 64a16; 91b10; 103a8).

çiçek(/g): Çiçek (14b7; 15b7; 34a5, 8; 64a7, 16, 12, 18; 64b2, 8; 92b7; 10068, 9).

eşçār: Ağaçlar (113a5).

helīlec: Helile otu (64a15).

ḳaranfül: Karanfil (64a16; 100b7).

kişnīẕ: Kişniş denilen tohum (64a14).

kīkiz: Su teresi (64a14).

nebāt: Bitki (29a21; 68a9, 11, 18).

reyāḥīn: Reyhanlar (100b8).

siperġam: Fesleğen (66b7).

şenbelīẕ: Şenbelid, boy otu, turunç çiçeğine benzer kokusu keskin sarı renkli bir çiçek (64a15).

toḫ(u)m: Tohum (22a25; 22b2; 125b22).

yıġaç: Ağaç (117a1).

yonça: Yonca (55a5).

zaʿferān: Zaferan çiceği (68a8, 9).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Renk Adlarının Kavram Alanı

aḳ(/ġ): Ak, beyaz (9b13; 80a9; 102b16; 111b4; 115b4; 118a1; 127a21; 127b1; 140a1, 2; 176b11).

bodaḳ: Boya, kına, renk (96a19).

ḳapḳara: Kapkara (16b6).

ḳara: Kara, siyah (65b3, 65b5, 80a13, 16; 102b15).

ḳızıl: Kızıl (6a14; 61b11; 65b3, 5; 76a9, 12, 14; 80a24; 84a23; 102b14).

nuʿmān: Kan renginde olan (64a13).

saru: Sarı, sarı renk (34a6; 95b9).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Zaman İfade Eden Adların Kavram Alanı

aḫşam: Akşam (12b7; 56b26; 61a15; 66b24; 98b17).

aylık: Aylık, 30 günlük. (65b3, 5, 19; 104b18).

dün: Gece (2a9; 8b7, 8; 10b17; 12a16; 13a3; 14a18; 18a16; 23b22; 28b20; 29a6, 13, 17, 18; 29b6, 7, 8; 30a22, 24; 30b2, 3, 4, 19; 31b21, 22, 26; 32a1, 2, 4, 23; 32b1, 4, 5, 22; 33a1, 3, 4, 6, 8, 22; 38a17, 19, 24; 43a2; 43b2; 50a19, 23; 50b5, 8, 10, 11, 13, 19; 51a1, 12, 13; 51b15, 25; 52a7, 10, 12, 22, 23; 52b3, 6, 8, 9, 10, 13; 53a8; 53b20, 21; 54a4, 6; 54b17, 20, 26; 55a9, 11, 19, 20; 55b4; 63a9, 10, 17, 19, 22; 63619; 65b15, 17, 18, 19; 66b12, 13, 14,

15; 67a4, 10; 68b13; 69b26; 70a1, 2; 80a19; 84a3; 91a6, 15, 22; 97a19; 100a23; 102b9; 103b2; 117a7; 126b3, 4; 127a18, 20; 139b14; 144a15; 145b6, 20; 146a2; 158b2; 160a19; 165a9).

dañ: Tan, sabah vakti (126b14; 127a1, 4).

ikindü: İkindi (74b19; 98b17; 121b6, 13, 14; 158b7).

irte: Sabah, şafak (18a18; 30a13; 33a22; 50a21; 84a9; 99b22; 122618; 145b7; 146a4, 5, 8).

kice: Gece (13a11; 18a18; 99b22).

kün (II): Gün, gündüz (8b8; 11b14, 15, 16, 17; 12a2; 12b6; 13b4; 14b21, 22, 23, 24; 15a21; 16b6; 1967, 8; 2167, 24; 22a17, 22; 24a8, 11; 25b13, 19; 26a3; 27b11; 28a9, 10, 12, 16, 18, 19, 21, 24; 28b4, 6, 7, 8, 10, 19; 29b12; 30a14; 33b20, 21; 36b24, 26; 37b5, 11, 16, 19, 22; 39b9, 13; 40b17; 41a7, 10; 42b17, 18; 44a11, 13, 15; 44b1, 2, 4, 7, 8, 9; 45a6; 45b2; 46a24; 46b4, 7, 9; 51a17; 52b24; 53a14; 56b9; 57a7, 13, 17; 57b2; 58b7, 24; 59a22; 60a1l, 16, 19; 60b10; 61a16; 61b1, 4, 11, 12; 62a4, 18, 21; 63a15; 65a3; 65b13, 20; 66a20; 66b5, 9, 11, 12, 16; 67a11, 27; 67b6, 8; 69a10, 22; 69b26; 70a2; 72b2, 3, 9, 14, 15, 20, 22, 25, 27; 73a1, 10, 11; 73b12, 19; 74b8, 11, 15, 24; 75a10; 75b21; 76a4, 19, 20, 23; 76b15; 77619; 78a3; 79a19; 79b1, 2, 3, 4, 8; 80a24; 81a5; 81b3; 83a23; 84a4, 24, 25; 85a20; 86a5, 6; 9068; 91b1, 2; 96b15, 20; 97b4, 9, 18; 98a17, 18; 98b7, 19; 99a16; 99b22; 101a4; 102b4; 103a5, 9, 15; 103b10, 12, 15; 104a19; 105a3, 4, 5, 22; 106b20; 111a17; 113al, 3; 113b6; 114a8; 114b17; 118a 8; 119a1; 121b6; 122b4; 123a9, 12, 14, 18; 124b15; 125a 10; 125b6; 126b16; 127a12; 128a6, 8; 130b6; 132a5, 16, 18, 19; 135a 15, 18; 135b1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 16; 136a7, 21; 137a7; 139620; 140a17; 140b20; 146a21; 146b17, 21, 22; 147a6; 149a9, 13; 149b15; 150a1, 3, 4, 11; 150b14; 151b4; 152a15; 153b13; 155a12; 155a19; 155b11, 12; 156b14; 157b18; 158a19; 158b2, 18; 160a20; 160b11; 161a4; 161b20; 162a6, 7, 17; 162b9, 17, 20; 163a10, 19; 163b19; 164a4, 6, 19; 165a9, 11; 166a15; 166b10; 172a16).

kündüz: Gündüz (2a9; 17a6, 17; 17b14; 18a3, 16, 18, 21; 18b3, 20; 41b6; 46b25; 61a15; 63a14, 18, 19, 22, 24; 145b6).

leyl: Gece (38a17; 45a20; 50b18; 51a13).

öyle: Öğle vakti (44a1).

seḥer: Seher, tan vakti (62b25; 63b18; 97a20).

şubḥ: Sabah (17a17; 18a10; 42a11; 54b18; 62b23; 63a8, 9, 15, 22; 63b10, 11, 19; 126b3, 10, 13).

taŋ (II): Tan, sabah vakti (126b22).

vaḳt: Vakit (2a16; 15b13; 17a7, 10; 17b15; 45b3; 54b5; 88b8; 97a11; 101b15; 103a21; 103b1, 8; 120b2; 121a14; 136a8; 13868; 150a14, 15, 16; 151a15).

yarın: Yarın (7b15; 9a17; 9b13; 10a3, 6, 10; 19a12; 27b24; 33b9; 35b11; 40a21; 45a10; 57a20; 62b5; 63b15; 67b20, 23; 72a6; 76b16; 77b17, 19; 80a20; 85a21; 85b5, 8; 88b20; 95b6; 119a1, 2; 131a19; 148b19; 162b7, 18; 169a18; 177b2).

yarındası: Ertesi (70a2; 114b17).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Temizlik ile ilgili Adların Kavram Alanı

arıġ: Temiz, arı (37a17, 26; 37b2; 42a12; 4967; 53a4; 56b15; 59b15; 60a12; 6168; 63b20, 23; 65b25; 93a2; 95a7, 9; 95b25; 96b13).

arıġsuz: Kirli, pis (95a7).

arılıḳ(/ġ): Temizlik (108b15).

arısuz: Kirli, pis (89b8; 95b23).

çirk: Kir ve pas (16b9; 95b26; 146a11).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Giyim ve Tekstil ile ilgili Adların Kavram Alanı

ay (III): Turuncu renkte ipek kumaş (101a14).

aṭlas: Bir cins kıymetli kumaş (108b2).

barçın: İpekli kumaş (106a10).

don: Elbise (66a2).

etek(/g): Etek (18b2; 60b1; 86b8; 113b13; 162b16).

keyesi: Giyecek, elbise (144b7; 168b21).

köŋlek(/g): Gömlek (15b23; 16a21; 28a22; 88b7, 8; 99a15).

naʿleyn: Bir çift ayakkabı (92a9).

ṭon: Elbise (28a22; 56b13, 20; 60a12, 14; 102a2; 110a3; 151b1, 3; 153b15).

yiŋ: Yen, elbise yeni (97b6; 102a2; 156b10; 158a15).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Gıda, Beslenme, Yiyecek ve İçecekler ile ilgili Adların Kavram Alanı

aş: Aş, yemek (25b15; 27b6; 37a23; 64a13; 84a24).

aşlıḳ: Yemeklik, buğday (101a12).

bal: Bal (47a17; 86b9; 101b7; 148b6).

buġday: Buğday (37a7, 9, 10; 37b22; 41b13; 46b8, 9; 59a14, 15; 60a4; 85b16; 117a14, 15; 140b12).

çörek(/g): Çörek (134b5).

etmek(/g): Ekmek (124b10).

ġıẕā: Gıda (39a18).

ḫamr: Şarap (36b1; 55a17).

ḫān: Yemek (17b139).

ḫurmā: Hurma (5b9, 12, 13, 14; 6a4, 6, 10, 12, 13, 14; 6b15; 27a17; 42b8; 55a5; 64b6; 79b13; 93b5; 113a23; 114a2).

ḳand: Şeker (148b3).

kebap: Kebap (95b2).

ḳoz: Ceviz (60b23; 61a9).

nevāle: Yiyecek ve içecek şey, azık (56a19).

söklinç: Kebap (66a25; 96a16; 141b5).

su: su (24a12; 34a7; 63a9; 77a16; 80b2, 5; 83a24; 98a19; 98b3; 176a3).

şuv: Su (22b6, 15, 16, 18, 20, 21, 23; 24b17; 25a12; 63b2; 64a3, 6; 81a18; 83b7, 12; 117b10, 14).

süçü(i): Şarap (29a5; 83b25; 84a2, 5, 7; 121a2; 148b6).

süt(/d): Süt (11a12; 51a10; 80a15; 118b11, 12, 13, 14, 19, 21; 119a1; 129b19; 148b6).

şeker: Şeker (4a13; 41b4; 148b3).

ṭaʿam: Yiyecek, yemek (37a11; 38a8; 41b7; 4868; 59b17, 18, 19, 21, 23, 24, 25; 60a4, 5, 6; 72b7, 8; 74b12; 78b20; 79b6; 116a9; 134b12; 135b13, 14; 148a12; 152b10, 17; 165b1; 168b22; 169a1, 5).

yağ: Yağ (16a6).

yumurda: Yumurta (80a8).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Mutfak Eşyaları ile ilgili Adların Kavram Alanı

bardaḳ: Bardak, testi (95a7; 163a19).

bıçaḳ(/ġ): Bıçak (69a3; 70b12, 14; 71a24, 25; 71b2, 3, 4, 6, 15, 18; 171a7, 9).

çanaḳ: Çanak (22b14; 151b19).

çömlek: Çömlek (56b27).

ḫānçe: Küçük tepsi, sini (152b10, 12;).

ibrīḳ: İbrik (176a3).

ḳap (I): Kap (6b15; 82b17; 105a5; 125b16).

kerye: Bardak (23a4, 6; 66a23).

ocaḳ(/ġ): Ocak (65b17).

saġraḳ: Kase, su kabı (101b19; 102a1).

ṭabaḳ: Tabak (7a11).

ṭaşt: Leğen (65a6).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Astronomi ve Gök Terimleri ile ilgili Adların Kavram Alanı

aḫter: Yıldız (17b12).

ay (I): Ay, kamer (2a8; 4a7; 32a3; 60b11; 70a12; 86a5; 89b20; 105a21, 22; 137a16; 137b18, 20; 138a1; 145a23; 152a10; 160a9).

ay (II): Ay, bir yılın on ikide biri (11b2, 17; 13b4; 14b1; 15a12, 19, 22; 15b2; 17a20; 17b15, 20; 18b5, 6, 14; 19a12; 19b14, 18; 20b1; 22b8; 23a12; 34a2, 3, 5, 8, 9, 10, 13, 15, 16; 35a8, 10; 35b10; 36b5, 7, 8, 25; 37a10, 23; 37b6, 7, 9, 10, 11, 14, 15; 38a1, 2, 4, 5, 10, 15, 17, 19, 23; 38b2, 8, 10, 12, 16, 20, 22, 23; 39a16; 3967; 40b27; 41a14; 42a23; 42b2, 15; 43a17; 43b4; 44b8, 23; 45a10, 17, 21; 45b4, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25; 46a1, 2, 3; 46b25; 47b14, 15, 17, 18; 48a5, 9, 15; 48b4, 5, 7; 50a14; 51b11, 12, 16; 56a5, 6, 11, 18, 21, 24; 56b2, 3; 58b2; 75a8; 104b6; 135b2, 3; 138a22; 139b19; 144a20; 158b1).

kevkeb: Yıldız (102b20).

āsmān: Gök, sema (137b17).

ay (I): Ay, kamer (2a8; 4a7; 32a3; 60b11; 70a12; 86a5; 89b20; 105a21, 22; 137a16; 137b18, 20; 138a1; 145a23; 152a10; 160a9).

burç: Burç (137b12; 153b7).

ḥamel: Koç burcu (64a9; 141b11).

kün (1): Güneş (17a5; 18a12; 22a2; 26b9, 20; 34a12; 37b7, 11, 15, 16; 44a21; 52b1; 63a10, 18, 23, 24; 64a9; 89b20; 104b7, 12; 105a21; 113a6, 8; 137a16; 137b18, 21; 138a1; 145a23; 150a10; 160a9).

küneş: Güneş (41a12; 89a23; 112b6; 113b12, 14; 138b15; 167a16).

necm: Yıldız (43a10; 92a16, 17).

ülker: Ülker yıldızı (92a15).

ya(II): Yay (120b5, 6, 7, 10, 12; 120b10).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Gün, Ay ve Yıl Adlarının Kavram Alanı

ʿāşūrā: Muharrem ayının onuncu günü (72b16, 19, 26, 28; 73a26; 73b4, 11; 74a2, 15; 74b6, 7, 14, 17, 19).

ādīne: Cuma günü (12a5).

āẕīne: Cuma günü (13b7; 32a;, 36a3; 40b4; 42b9; 43a24; 45b4; 51a15; 57b11; 59a5, 7, 8; 67a8; 67b1).

düşenbe: Salı (gün). (65a20; 67a9; 150b14).

muḥarrem: Arap takviminde birinci ay, muharrem (19b17; 34a4; 72b16; 74b23).

yıl: yıl, sene (15a21; 19b13; 21b15; 22a18, 19; 23b7, 8; 33a24; 34a2; 37b9, 12; 38a3; 40b20; 41a12; 44b23; 46b24; 50b2; 51all; 51618, 22; 52a6, 7, 9, 11; 54b7; 58b6; 62a4; 65b7, 9, 13, 16, 18; 68a20, 22; 74b10, 11; 75a8; 79a18, 19; 86a4, 5, 8; 96a9; 98b16; 100b4, 5, 8; 101a12, 13, 14, 15; 101b3; 104a5; 121a24; 122a6; 125a6, 7, 8, 12; 13269; 136a14, 15, 16; 138a21; 139620; 144a20; 144b16, 21; 145a4; 166b21).

ẕu'l-ḳaʿde: Arabi ayların on birincisi (19b16; 34a16).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Hava ve İklim ile ilgili Adların Kavram Alanı

bul(ı)t(/d): Bulut (117a21; 138a3, 8; 89b15).

dolu: Dolu, gökten yağan dolu (28b5).

dumlu: Soğuk. (125a8).

şovuḳ(/ġ): Soğuk (22b7).

sovuḳluḳ(/ġ): Soğukluk (27a14; 47b15).

tumlu: Soğuk (83a7).

yaġmur: Yağmur (29a21; 31a3, 16; 34a5; 41a7, 8, 9; 64a11, 19; 81a17, 18).

yay: Yaz (13a17; 138a15, 22; 138b1, 4).

yaz: Bahar, ilkbahar (15b10, 11; 34a24; 37a21; 64a9; 134b17; 138a22; 138b4).

yıldırım: Yıldırım (177a3, 6).

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'te Yer Alan Diğer Kategorideki Adların Kavram Alanı

adım: Adım (92b1).

ʿ**ādiye:** Eski anıtlar (137b12).

aḫur: Ahır (80b5).

aḳça: Para, akçe (46a13).

aḳçalık: Akçelik, paralık (69b17).

aḳsaḳ: Aksak, topal (69b20; 109a12).

aḳlām: İklimler, ülkeler. (145a11).

altun: Altın (11a5; 23a3; 62a16; 66a20, 22; 71b21; 80a24; 84a23; 101a13, 14; 101b16; 119a4; 124b20; 132611, 16; 133a17; 133b1; 136a15; 145a7; 148a16; 148b1, 16).

ʿ**anber:** Amber, güzel koku (45a4, 6; 56b24; 60b3; 70a3, 5; 148b1).

armaġan: Armağan (139a19).

arpa: Arpa (124b10; 134b5).

art(/d): Art (17b8; 63a12; 71a1; 91a15, 17; 118a5, 6; 125a12; 153b5; 157619; 173a1; 162b15).

alp: Alp, yiğit, kahraman, bahadır (75a20; 136a2, 17).

al: Ön, öncce (15b17).

alplıḳ(/ġ): Yiğitlik, kahramanlık (128b8, 9; 136a2).

ʿ**alem:** Âlem, bayrak, sancak (42a18; 54a1; 55a9, 21; 58a7; 101b14; 102b14, 17).

ʿ**aṣā:** Asa, baston (51a2, 3; 79b5; 106a21; 141a14, 18; 161a19).

āsmāne: Dam çatısı (137b17).

aşut: Aşılacak yer (155a6, 7).

baġçe: Bahçe (34a8).

baḳır: Bakır (10b1, 3).

bāliş: Yastık (101b2).

balta: Balta (114a5).

bay: Zengin (13a18; 31a18; 56b3; 87a25; 87b11, 12, 16; 110b6).

baylıḳ(/ġ): Zenginlik (87b15; 116a1, 2, 6; 123b24; 124a2; 128b10).

bayram: Bayram (14b13; 22b3; 30a13; 45624; 56b12, 14, 20, 25, 27; 57a1, 14, 17, 19; 58a7, 8, 11, 22; 58b3, 5, 8, 9, 11, 13; 60a11; 61a12; 66b23).

baḥr: Deniz, derya. (113a7).

beg: Bey (61a13; 75b1; 92b7).

belük: Saç örgüsü, bölük (92a4).

berü: Beri (4b11; 22a18; 39a3, 4; 69a9; 90a16, 17; 93b16; 94a9; 103b14; 114b4; 138b7, 8; 144b2; 150a17; 153a4, 14; 159a22; 166b19).

beşik: Beşik (147a17).

beyt(I): Beyit (47b17; 56b2, 4; 61a10; 65b22; 67b19; 76a12; 80b15; 84a18, 21; 85b2; 89b4; 93a21; 95a23; 96a10; 98a3, 11; 101al; 101b5; 102b1; 108b10; 111a18; 111b8; 112b11; 113b21; 114a6; 116b12; 119a3; 120a4; 121a18; 121b14; 122a10; 123b5, 9; 125b2, 10; 128a20; 131b9; 137a1; 139a5; 140b6; 141b1; 147b8; 148a13; 169a16; 171a14; 172a16; 173b12, 20, 22).

bezek(/g): Nakış (24a18; 134b18, 19, 20; 176a1).

bilezük: Bilezik (66a20).

bina: Bina, yapı (61b11).

bisāṭ: Döşek yatak (104b6; 119b9).

bostān: Bahçe, bostan (55a5; 103a8).

cereb: Uyuz hastalığı (15b17, 18).

cülāb: Gül suyu (65b23).

çaḳmaḳ: Çakmak (yakma aleti). (89a10, 11; 1777a3).

çāẕır: Çadır (76a1; 77b7, 10, 12; 93b6).

çeġāne: Bir çeşit çalgı aleti, çengi tefçiği (17b9).

çeri: Asker, ordu (65a3; 75b20, 21; 135b18; 154b1).

çıra: Çıra, kandil, mum (121a11).

çoban: Çoban (139a12).

çümen: Çimen, çayırlık (55a6; 64a16; 134b18).

demür: Demir (10a20; 10b3; 153b6).

defter: Defter (13b13).

delük: Delik (35a14; 114b15).

delīl: Delil (50b15; 55a8; 66b17; 67b9; 91a7; 118a22; 137a11; 137b2; 138a21; 138b5; 144a16).

ders: Ders (85a12, 17).

destān: Destan (153a9).

deŋiz: Deniz. (12b22; 41a18, 22; 68a1; 83a16; 89b8; 91b17; 92a17; 100b11; 135a4, 6; 136a6; 139a18).

dam: Dam, duvar (64a6; 118b11).

damla: Damla (32b8; 98a19; 98b4; 100b3).

daş(I): Taş, kaya (10b3; 37a16; 89a8; 125a8; 135b9).

daʿvī: Dava (69a13; 105a3;163a13).

daʿvet: Davet, çağrı (62a22; 78a16).

deriŋ: Derin (8b8).

dil(I): Dil, söz (6a2, 20, 21; 76a3; 80b9; 88b17; 94a2; 110a8; 136b10; 146a12, 17).

dil(II): Anahtar (106a10, 11).

dirnek(/g): Dernek, toplantı (11b13; 12a3; 28b4; 43b1; 48a10; 57b11).

dīvār: Duvar (15a7; 99a24; 120b15; 137b9).

dopraḳ(/ġ): Toprak. (105a2).

dūd: Duman (89b1).

duraḳ(/ġ): Durak, durulacak yer (2a9; 159a9).

duraḳlu: Durağı olan, duraklı (84b3).

dutuḳ(/ġ): Örtü, perde (101a18; 152a2).

dü: Tüy (72b4; 155a23).

düdük: Düdük (139a13, 14, 16).

dürc: Mücevher kutusu (149b7).

düş: Düş, rüya (90b15; 97a12, 13; 105b1; 123a10; 127a18; 127b2).

dürr: İnci (66a4; 125b17).

düşmā(/e)n: Düşman (52b19; 61b1; 76b23; 98b4; 144a1).

dütün: Duman (26b22).

endīşe: Düşünce (153a19).

er-raḥīl: Göç (174b1, 7, 15; 175a2, 8; 176b13, 19).

evliyā: Evliya (28a7; 1 74b5, 8; 176a19).

eyvān: Ayvan, köşk, çardak (36b19; 104b5).

ferş: Yeryüzü, kır, sahra (145a7).

ġar: Mağara (19b2).

genc: Hazine, define (79a25; 116b21).

ḫāne: Ev (103b14; 110b22).

ḫalḫal: Ayak bileziği (148b1).

ḥarf: Harf (36b3, 11; 38b14; 108a8; 109a15; 160a2, 3; 170b5; 173a16).

ḥarīr: İpek (28a22; 66a21).

ḫayme: Çadır (45a11; 66a22).

ḫafıḳayn: Doğu ve Batı (60a7).

heyākil: Heykeller (137b12).

ḫücre: Oda (15b12, 14; 78b24; 91a13; 108b4; 138b16; 150a6).

ışıḳ: Işık (113b8; 138b16).

ʿīd: Bayram (58b22; 59a10, 11).

iḳlīm: Ülke, memleket (29a21).

ʿīş: Yaşam, hayat (88a14).

işik: Kapı (15b20; 149b6).

ḳalḳan: Kalkan (25a24; 25b2; 175b16).

ḳan: Kan (9a17, 18; 10b23; 39b17; 45b20; 67b7, 9, 11, 19, 20, 21; 77a10, 14; 77b13; 8368; 98a18; 99a21).

ḳanat(/d): Kanat (10a3; 17b4; 23a4; 52b2; 64a4; 68a10; 92a5).

ḳarġu: Kamış, saz (139a11, 13; 139b1).

ḳaya (I): Kaya (65b5, 7, 9, 13; 91a19).

ḳav(u)m: Kavim (55a20; 84b14).

ḳılıç (/c): Kılıç ((7566; 77a7; 9768; 117b22; 135a16; 135b2; 136a10; 137a9; 143b21).

kilīm: Kilim (97a12, 13).

kilīz: Kilit (106a2, 3, 10, 11, 12, 14, 17, 23; 87a19; 106b1, 8, 10).

kitāb: Kitap ((2b8, 11; 22b10; 23a14; 23b6; 38a16; 43a21; 48b20; 51a7; 55b16; 85a12, 17; 98b22; 102a18; 108b10, 16; 110b24; 117b7; 119a9; 173a3).

kīse: Kese (85a16).

köç: Göç (36a22).

köşk: Köşk (27a16; 61b9; 84a23; 143a19).

ḳufl: Kilit, süngü (149b7, 9, 10).

masḫaralıḳ: Maskaralık (163a8).

naḳḳāre: Davul (58a10).

odun: Odun (70b1, 2, 7).

oḳ: Ok (77a7; 77b9; 82b8; 175b16).

örtü(/i): Örtü (149b4; 154a5).

perde: Perde, örtü (18b17; 26a9; 27b24; 28a13; 82b24; 89a24; 99a22; 110a1; 115a15; 153a21).

ravża: Bahçe (139b3).

şaman: Saman (89b16).

şanduḳ: Sandık (158b16).

sefīne: Gemi (173a20).

sırça: Sırça, cam (6b19; 23a3).

şīşe: Şişe (75a3, 4; 76a9, 14).

tāc: Taç (81a20; 81b3, 4; 92a11; 117a3; 1194).

tennūr: Tandır (148a4).

tü: Tüy (65b3, 5).

yāḳūt: Yakut (66a5; 84a23).

yarmaḳ(/ġ): Para (96a22; 97a1; 132a4, 5, 15; 133a13; 133b5, 14, 15, 17).

yilpüze: Yelpaze (102a11, 13).

yinçü: İnci (45a11; 100b13; 124b20; 125b17; 135a2, 5; 139a6, 19; 145a8)

yulu: Fidye (25b19; 28b9).

yüg: Kuş tüyü (80a13, 16).

yüzük: Yüzük (120b16; 130a21; 130b20; 131a8; 156a16, 18).

zemr: Düdük, çalgı (56a19).

zencīr: Zincir (170a20).

zindān: Zindan (45b22; 56a15; 95b5, 6; 107a13; 153a12).

Sonuç

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik, 12. yüzyılın sonları ile 13. yüzyılın başlarında Anadolu'da yazılmış hem Eski Türkçe hem de Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerini barındıran önemli bir eser olarak, Eski Anadolu Türkçesinin dil yapısı ve söz varlığının anlaşılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışma, Mustafa Canpolat tarafından hazırlanıp Türk Dil Kurumu tarafından basılan Bursa nüshası temel alınarak, eserdeki kelime ve kelime birlikleri üzerine odaklanılmış ve "adların kavram alanı"nı belirlemeyi amaçlamıştır.

Elde edilen bulgular, eserdeki söz varlığının çeşitliliğini ve dil zenginliğini ortaya koymaktadır. Eserin söz varlığında Arapça ve Farsça kökenli birçok kelimenin bulunmasına rağmen, Türkçe kelimelerin büyük bir kısmı Eski Anadolu Türkçesi söz varlığı içerisinde değerlendirilen kelimelerden oluşmaktadır. Eserin söz varlığı içerisinde yer alıp Eski Anadolu Türkçesi söz varlığı içerisinde değerlendirilmeyen Türkçe kelimeler de bulunmaktadır. *Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik*'teki söz varlığı temelde "ad" ve "fiil" olarak ikiye ayrılmaktadır. Adların dil içerisindeki kullanım sıklığı, çokluğu ve çeşitliliği fiillerden oldukça fazladır.

Bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular, eserdeki söz varlığının çeşitliliğini ve dil zenginliğini ortaya koymaktadır. Özellikle *Dini ve İbadetle ilgili Adlar* (208 adet) başta olmak üzere, *Kişi Adları* (82 adet), *Duygu Adları* (64 adet), *Sayı Adları* (66 adet), *Hayvan Adları* (33 adet), *Dil, Din ve Mezhep Adları* (10 adet), *Organ Adları* (53 adet), *Akraba ve Aile Adları* (24 adet), *Meslek Adları* (7 adet), *Meyve ve Sebze Adları* (9 adet), *Bitki Adları* (16 adet), *Renk Adları* (7 adet), *Zaman İfade Eden Adlar* (17 adet), *Temizlik Adları* (5 adet),

Giyim ve Tekstil Adları (10 adet), *Gıda, Beslenme, Yiyecek ve İçecek Adları* (24 adet), *Mutfak Eşyaları Adları* (12 adet), *Astronomi ve Gök Terimleri ile ilgili Adlar* (13 adet), *Gün, Ay ve Yıl Adları* (6 adet), *Hava ve İklim Adları* (10 adet) ve *Diğer Kategorideki Adlar*'dan (136 adet) tespit edilmiştir. Bu durum, Selçuklu döneminde Anadolu'da konuşulan Türkçenin zengin bir kelime hazinesine sahip olduğunu ve bu döneme dair dilsel verilerin ne kadar değerli olduğunu göstermektedir.

Çalışmamızda elde edilen 21 kavram alanı içerisindeki kelimelerin bazıları şu şekildedir:

Dini ve İbadet İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; ʿābid *''ibadet eden'', celālet ''Tanrı'nın büyüklüğü'',* dehrī *''ahirete inanmayan kimse'',* ġazavāt *''gaza, din yolunda savaş''* ḫalīfe *''halife'',* istislām *''İslam dinini kabul etme, Müslüman olma'',* kāfırlik *''inanmamazlık kâfirlik, Allah'a inanmamazlık''*gibi sözcükler yer almaktadır.

Kişi Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; *''Abbās'',''Bāyezīd-i Bisṭāmī'', ''Dāvud'', ''Eba'l-Kasım'',''Hadice'', ''İbni Mes'ud'', ''Mikāyil''*gibi isimler yer almaktadır.

Duygu Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; beliŋ *''korku''*, ġurūr *''gurur''*, ḫavf *''korku''*, muḥāba ''korku, çekinme'' öyke *''öfke, kızgınlık''*, peşīmānlıḳ(/iḳ) *''pişmanlık''*, ṣāẕlıḳ(/ġ) *''sevinç''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Sayı Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; ʿāşiren *''on''*, dümen *''on bin''*, ṭoḳsan miŋ *''doksan bin''*, yigirmi *''yirmi''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Hayvan Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; bisrek *''iki hörgüçlü deve''*, eşeg *''eşek''*, hüdhüd *''Süleyman Peygamber ile Saba melikesi Belkıs arasında haber taşıyan kuş, hüdhüd''*, ıvuḳ *''geyik''*, kerkes *''akbaba, kerkes kuşu''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Dil, Din ve Mezhep Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; ʿAlevī *''Alevi''* cühūẕ, *''Yahudi''*, İslām *''İslam, müslümanlık''*, müsülmānlı(/i)ḳ((/ġ) *''Müslümanlık''*, tāzīçe *''Arapça'' gibi sözcükler yer almaktadır.*

Organ Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; barmaḳ(/ġ) *''parmak''*, deri *''deri''*, eŋek(/g) *''çene''*, ḳol *''kol''*, vech *''yüz''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Akraba ve Aile Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; aba ''anne'', ʿammu ''amca'', dede ''ata, dede'', ''ḥış(ı)m: hısım'', ḳarındaş ''kardeş'' gibi sözcükler yer almaktadır.

Meslek Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; ʿaṭṭār *''ıtriyatçı, eczacı''*, bāzirgān *''bezirgan, tacir''*, boyacı *''boyacı''* otaçılıḳ(/ġ) *''tabiplik, doktorluk''*, ḳaṣṣāb *''kasap''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Meyve ve Sebze Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; alma *''elma''*, caʿferīne *''maydanoz''*, gendenā *''pırasa''*, isfināc *''ıspanak''*, kāhū *''marul''* şeḳāḳil *''yabani havuç''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Bitki Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; siperġam *''fesleğen''*, şenbelīẕ *''şenbelid, boy otu, turunç çiçeğine benzer kokusu keskin sarı renkli bir çiçek''*, toḫ(u)m *''tohum''*, yıġaç *''ağaç''*, yonça *''yonca''*, zaʿferān *''zaferan çiceği''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Renk Adları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; ḳara *''kara, siyah''*, ḳızıl *''kızıl''*, nuʿmān *''kan renginde olan''*, saru *''sarı, sarı renk''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Zaman İfade Eden Adlar İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; irte ''sabah, şafak'', kice *''gece''*, leyl *''gece''*, öyle *''öğle vakti''*, ṣubḥ *''sabah''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Temizlik İle İlgili Adların Kavram Alanı Kategorisinde; arıġsuz *''kirli, pis''*, arılıḳ(/ġ) *''temizlik''*, arısuz *''kirli, pis''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Giyim ve Tekstil İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; aṭlas *''bir cins kıymetli kumaş''*, barçın *''ipekli kumaş''*, don *''elbise''*, etek(/ġ) *''etek''*, köŋlek(/ġ) *''gömlek''* ṭon *''elbise''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Gıda, Beslenme, Yiyecek ve İçecek İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; bal *''bal''*, buġday *''buğday''*, çörek(/ġ) *''çörek''*, etmek(/ġ) *''ekmek''*, ġıẕā *''gıda''*, ḫamr *''şarap''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Mutfak Eşyaları İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; bardaḳ *''bardak, testi''* bıçaḳ(/ġ) *''bıçak''*, çanaḳ *''çanak''*gibi sözcükler yer almaktadır.

Astronomi ve Gök Terimleri İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; aḫter *''yıldız''*, ay (I) *''ay, kamer''*, küneş *''güneş''*, necm *''yıldız''*, ülker *''ülker yıldızı''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Gün, Ay ve Yıl İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; āẕīne *''cuma günü''* düşenbe *''salı (gün)''*, muḥarrem *''Arap takviminde birinci ay, muharrem''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Hava ve İklim İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; sovuḳluḳ(/ġ) *''soğukluk''*, tumlu *''soğuk''*, yaġmur *''yağmur''*, yay *''yaz''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Diğer Kategorideki İle İlgili Kavram Alanı Kategorisinde; aḳçalık *''akçelik, paralık''*, bāliş *''yastık''*, çümen *''çimen, çayırlık''* demür *''demir''*, daʿvī *''dava''*, dütün *''duman''*, dutuḳ(/ġ) *''örtü, perde''*, dü *''tüy''*, ġar *''mağara''*, ḫayme *''çadır''*, ḳanat(/d) *''kanat''*, ḳarġu *''kamış, saz''* kitāb *''kitap''* masḫaralıḳ *''maskaralık''*, naḳḳāre *''davul''*, odun *''odun''* gibi sözcükler yer almaktadır.

Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik'teki söz varlığı içerisinde Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin varlığı, dönemin dil yapısında bu dillerin etkisinin ne kadar büyük olduğunu da ortaya koymaktadır. Ancak, eserdeki Türkçe kelimelerin büyük bir kısmının Eski Anadolu Türkçesi söz varlığı içerisinde değerlendirilen kelimelerden oluşması, Türkçenin kendi içindeki gelişimini ve özgünlüğünü de vurgulamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Eski Anadolu Türkçesi üzerine yapılan araştırmalara önemli katkılar sunmaktır. Eserin dil yapısı ve söz varlığına dair elde edilen bulgular, gelecekteki çalışmalara ışık tutacak nitelikte olup, dönemin dil özelliklerinin daha iyi anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Böylece, Anadolu'da 11-13. yüzyıllar arasında konuşulan Türkçenin dil zenginliği ve çeşitliliği vurgulanmış, bu döneme dair daha kapsamlı dil bilimsel araştırmaların yapılmasının önemi bir kez daha ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

Akar, Ali (2017). *Türk Dili Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Aksan, Doğan (1971). *Kavram Alanı-Kelime Ailesi İlişkileri ve Türk Yazı Dilinin Eksikliği Üzerine*. Ankara: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten.

Argunşah, Mustafa (2017). *Çağatay Türkçesi*. İstanbul: Kesit yayınları.

Kahraman, Alim (2001). "Ali Ulvi Kurucu" *TDV İslam Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/ adresinden alındı.

Karçığa, Servet (2015). *Dede Korkut Kitabı'nın Anlam Bilimsel Çözümlenmesinde Kavram Alanının Rolü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karçığa, Servet (2015). *Dil Eğitiminde ve Öğretiminde Kavram Alanı Sözlüklerinin Önemi*. Nevşehir: Uluslararası Dil Eğitimi.

Korkmaz, Zeynep (2022). *Türkiye Türkçesi Grameri-Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumları.

İncelenen Çalışmalar

Argunşah, Mustafa (2019). *Anadolu'da Batı Oğuzcasının Yazı Dili Olma Sürecinde Behcetü'l-Hadayık'ın Yeri*. İstanbul Üniversitesi.

Bulduk, Türker Barış (2019). *Behcetü'l-Hadâik'in Söz Varlığı Üzerine Bir Değerlendirme.* Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

Özeren, Mehmet (2023). "Kutb'un Ḫüsrev ü Şirin Mesnevisindeki Türkçe Adların Kavram Alanlarına Göre Değerlendirilmesi". *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*.

Yıldız, Şahin (2024). "Behcetü'l-Hadâik'te İletişim Fiilleri". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. C. 12. S. 38. s. 512-534.

SEYF-İ SARÂYÎ'NİN *GÜLİSTAN TERCÜMESİ*'NDE METİN DİL BİLİMSEL DEĞİŞTİRİM

Hayriye YILMAZ

Doktora Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Metin dil bilimi, metin kavramına bütüncül bir bakışla yaklaşarak onu yapısal, anlamsal ve işlevsel boyutlarıyla ele alır. 1970'lerden itibaren bağımsız bir dil bilimi dalı olarak varlık gösteren metin dil bilimi, bir metni bağdaşıklık ve tutarlılık görünüşleri açısından değerlendirir. Bağdaşıklık ve tutarlılık metin olmanın iki temel şartı kabul edilir. Bağdaşıklık metnin yüzey yapısındaki zamirler, bağlaçlar, cümlenin ögelerinde eksiltiler gibi çeşitli dil kullanımları ile; tutarlılık ise, metnin derin yapısındaki anlamsal bağlantılar ile çözümlenebilmektedir. Bağdaşıklıkta değerlendirilen metinsel ölçütler gönderim, değiştirim, eksiltili anlatım, bağlama unsurları ve sözlüksel bağdaşıklıktır.

Bu çalışmada Seyf-i Sarâyî'nin Gülistan Tercümesi (Kitâb Gülistan bi't - Türkî) adlı eserinde yer alan değiştirim ögeleri ele alınacaktır. Değiştirimlerin metin içindeki görevi, eski bilgi ile yeni bilgi arasındaki bağlantıyı sürdürmektir. Değiştirim ögeleri, metinde daha önce yer alan (ya da daha sonra yer alacak) bir ögenin yerini tutar. Bu yerine geçerlik ilişkisinde değiştirim ögesinin yerini aldığı öge ile arasında anlamsal değil dil bilgisel bir bağlantı bulunmaktadır. "böyle", "cümle", "barça", "alay bol-", "eyle", "ol biri", "anıŋ bigi/bigin/kibi" gibi değiştirim ögeleri, Gülistan Tercümesi'nde tespit edilen değiştirim ögelerinin bazılarıdır. Tespit edilen değiştirim ögeleri, yerini tuttuğu ögeye bağlı olarak isme dayalı değiştirim, fiile dayalı değiştirim, cümleye/yan cümleye dayalı değiştirim ve benzeri şeklinde sınıflandırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Metin Dil Bilimi, Seyf-i Sarâyî, Gülistan Tercümesi, Bağdaşıklık, Değiştirim.

TEXT LINGUISTICAL SUBSTITUTION IN SEYF-İ SARÂYÎ'S *GULISTAN TRANSLATION*

ABSTRACT

Text linguistics approaches the concept of text with a holistic view and considers it with its structural, semantic and functional dimensions. Text linguistics, which has existed as an independent branch of linguistics since the 1970s, evaluates a text in terms of cohesion and coherence. Cohesion and coherence are accepted as the two basic conditions of being a text. While cohesion can be analyzed with various language uses such as pronouns, conjunctions, and ellipsis

in the elements of the sentence in the surface structure of the text, coherence can be analyzed with semantic connections in the deep structure of the text. The textual criteria evaluated in the cohesion are reference, substitution, ellipsis, conjunction and lexical cohesion.

In this study, the substitution elements in Seyf-i Sarâyî's work titled Gülistan Tercümesi (Kitâb Gülistan bi't - Türkî) will be discussed. The function of substitution in the text is to maintain the connection between old information and new information. Substitution elements replace an element that appeared earlier (or will appear later) in the text. In this replacement relationship, there is a grammatical, not semantic, connection between the substitution element and the element it replaces. Substitution elements such as "böyle", "cümle", "barça", "alay bol-", "eyle", "ol biri", "anıŋ bigi/bigin/kibi" are some of the substitution elements detected in the Gulistan Translation. The detected substitution elements will be classified as noun-based substitution, verb-based substitution, sentence/clause-based substitution and so on, depending on the element they replace.

Keywords: Textlinguistics, Seyf-i Sarâyî, Gulistan Translation, Cohesion, Substitution.

Giriş

Metin, aralarında anlamsal ve mantıksal bağlantılar bulunan cümleler bütünüdür. Bir metni oluşturan cümleler arasında anlamın devamlılığını sağlayan dil bilgisel ögeler ile sebep-sonuç, amaç-sonuç gibi ilişkilerin kurulmasını sağlayan mantıksal bağlantılar vardır. Metin dil bilimi, bu dilsel bağlantıların *bağdaşıklık*; mantıksal bağlantıların ise *tutarlılık* olarak adlandırıldığı ve metin olmanın iki temel koşulu olarak bu ikisinin kabul edildiği bir dil bilimi dalıdır.

Bugün bağdaşıklık ve tutarlılık yaygın olarak metin olmanın iki temel koşulu kabul edilir. Beaugrande ve Dressler (1981: 50) bir metnin oluşturulması için gerekli yedi ölçüt belirlemiştir: bağdaşıklık, tutarlılık, amaçlılık/niyetlilik, kabul edilebilirlik, durumsallık, bilgisellik ve metinlerarasılık. *Amaçlılık*, metnin iletişimsel amacına uygun biçimde oluşturulmasını; *kabul edilebilirlik*, metnin iletişimsel araçlara uygun biçimde bağdaşık, tutarlı kılınmış ve uygun bir durum bağlamında kullanılmasını; *durumsallık* metnin iletişimsel amaçlarının durum bağlamı içinde belirginleşmesi, *bilgisellik* metnin alıcısı için yeni bir bilgi taşıması; *metinlerarasılık* ise metnin kendinden önceki metinlerle kurduğu ilişkiyi ifade eder. (Aşkın Balcı, 2018: 52).

Metinlerde bağdaşıklıkla ilgili çalışmalar Halliday ve Hasan (1976) ile başlamıştır. Onlara göre bağdaşıklık, metin olanı metin olmayandan ayıran bir özelliktir. Bağdaşıklıkta asıl önemli olan metnin ne anlama geldiği değil, anlamsal bir yapı olarak nasıl kurulduğudur (Halliday ve Hasan, 1976: 26).

Metin içinde bazı ögelerin yorumlanmasının bir başka ögeye bağlı olduğu durumlarda ortaya çıkan bağdaşıklık (Halliday ve Hasan, 1976: 4); metindeki zamirler, sıfatlar, eksiltili kullanımlar, bağlaçlar ve benzeri unsurlar ile kendini gösterir. Bu unsurlar metinde yerine geçerlik görevi görüp eski bilgi-yeni bilgi bağlantısını sağlar, metni yorucu yinelemelerden kurtarır, metne estetik bir doku verecek sözcük yinelemeleri ve biçimsel koşutluklar sunar. Tüm bunlar metnin bağdaşıklığına ve fiziksel kuruluşuna katkı sağlar.

Halliday ve Hasan (1976) bağdaşıklığı *gönderim* (reference), *değiştirim* (substitution), *eksilti* (ellipsis), *bağlama unsurları* (conjunction) ve *sözlüksel bağdaşıklık* (lexical cohesion) şeklinde sınıflandırmıştır. Gönderim, bir gönderim ögesinin kendisinden önceki ya da sonraki bir ögenin yerini tutmasını ifade eder. Gönderim ögeleri zamirler (kişi, işaret, dönüşlülük), işaret sıfatları, bazı isim tamlamaları, eksiz emir çekimleri ve benzeri olabilir. Eksilti cümledeki bazı ögelerin, cümlenin anlamını bozmayacak şekilde ifadeden düşürülmesidir. Bağlama unsurları metindeki sözcükler, cümleler ve cümleden büyük birimler arasında çeşitli anlamsal bağlantılar kuran unsurlardır. Sözlüksel bağdaşıklık ise sözcükler arası anlam ilişkileriyle ve yinelemelerle kurulan bağdaşıklığı ifade eder.

1. Değiştirim

Metnin bağdaşıklık unsurlarından biri kabul edilen değiştirim, metin içerisinde kendisinden önceki ya da sonraki bir dil unsurunun yerini tutar. Bu yerine geçerlik ilişkisiyle gönderimle benzerlik gösterir ancak gönderimdeki anlam ilişkisi değiştirimde yoktur. Gönderimde asıl unsur ve yedek unsur arasında anlamsal bir bağlantı varken değiştirimde dil bilgisi bağıntısı vardır (Halliday ve Hasan, 1976: 90). Değiştirimin dil bilgisel bir bağdaşıklık aracı olduğu konusunda herhangi bir tartışma yoktur. Hemen tüm çalışmalarda değiştirim bir dil bilgisel bağdaştırıcı olarak ele alınmıştır (Bozkurt, 2022: 125).

Gönderimde, gönderim unsurunun kendisinden önceki bir dil ögesine gönderim yapması *art gönderim*, kendisinden sonraki bir dil ögesine gönderim yapması ise *ön gönderim* olarak adlandırılır. Aynı ayrım çalışmalarda genelde değiştirim unsurları için yapılmaz. Değiştirim unsurları yerini tuttukları ögeye göre sınıflandırılır. Yerini tuttuğu bu unsur isim, fiil, cümle ya da cümleden büyük bir birim (birden fazla cümle, bir paragraf, bir anlatı) olabilir.

Yerini tuttuğu unsur değiştirimden önce ya da sonra gelebilir. Değiştirimin yönü kendisinden önceki bir unsura doğru ise burada dilin az çabayla çok şey ifade etme yasası söz konusudur. Değiştirimin yönü kendisinden sonraki bir unsura doğru ise ön gönderimin esas amaçlarından biri olan alıcının dikkatini çekme ve odaklama hususları, bu değiştirim türünde de ön plana çıkmaktadır (Somuncu, 2021: 195). Her iki değiştirim şeklinde de asıl unsurun aynen tekrar edilmesi zorunluluğu ortadan kalkmış; metin sıkıcılıktan kurtarılmış ve daha kısa ama yoğun bir hâle gelmiştir.

Değiştirim eksilti ile de pek çok yönden benzerlik gösterir. Halliday ve Hasan'a göre eksilti bir *sıfır değiştirim*dir; asıl unsurun *hiçbir şey* [Ø] ile yer değiştirmesidir (1976: 89). Her ikisi de metnin anlam değil biçim düzeyinde gerçekleşir. Kendisinden önceki ya da sonraki bir ögenin yinelenmesini engelleyen bu bağdaşıklık unsurları, mesafe bakımından birbirine yakın unsurlar arasında gerçekleşir çünkü asıl unsur ve yedek unsur/eksilti arasındaki mesafe uzadıkça anlamsal bağ zayıflar. Ayrıca bu unsurlar vasıtasıyla alıcı metnin kuruluşunda aktif rol alır; metindeki anlamın kuruluşu için boşlukları doldurur ve asıl unsurun yerini tutan birbirinden farklı yedekleri zihnen takip eder. Bu paralelliklere karşın

değiştirimin metinde dil bilgisel bir karşılığı varken eksilti çeşitli dil bilgisel ilişkiler sayesinde derin yapıda açığa çıkar (Özkan, 2022: 169-170).

Ahmet ve Mehmet nerede? ***Onları*** görmek istiyorum. (Art gönderim)

Ahmet ve Mehmet nerede? ***İkisini*** görmek istiyorum. (Değiştirim)

Ahmet ve Mehmet nerede? **(Ø)** Görmek istiyorum. (Eksilti)

Yukarıdaki örnekler gönderim, değiştirim ve eksilti arasındaki farkı açıkça gösterir. İlk cümlelerde özne görevindeki "Ahmet ve Mehmet", nesne olduğu ikinci cümlelerde sırasıyla "onlar" gönderimi, "ikisi" değiştirimi ve eksilti ile temsil edilmiştir.

Değiştirim konusunda Türkiye'de yapılmış en kapsamlı çalışma Ferdi Bozkurt'a aittir (2022). Bu çalışmada Türkçe için yapılan yirmi sekiz farklı çalışmada değiştirim unsuru kabul edilen sözcükler şu şekilde tespit edilmiştir:

öyle (25), böyle (16), yapmak (10), aynı (8), biri (7), şöyle (6), öyle yapmak (3), aynısı (3), değil (2), (başka) bir tane (1), (yeni) bir tane (1), ama değil (1), aynen (1), aynı şekilde (1), bir diğeri (1), diğeri (1), birbiri (1), birileri (1), bu (1), gibi (1), hepsi (1), herkes (1), ikimiz (1), ikisi (1), olan (1), orası (1), öbürü (1), öteki (1), şu (1), başkası (1) (Bozkurt, 2022: 134).

Yaygın olarak değiştirim unsuru kabul edilen *öyle, böyle, yapmak, aynı, biri, şöyle* sözcüklerinden yalnızca *biri'*nin zamir olduğu görülür. Bunun sebebi zamirlerin (kişi, işaret, dönüşlülük) gönderim unsuru kabul edilmesi ve belirsizlik zamirlerinin yerine geçerlik ilişkisinin metin dil bilimi çalışmalarında genellikle göz ardı edilmesi olmalıdır.

Şahıs, dönüşlülük ve işaret zamirleri metinlerde gönderim ögesi olurken belirsizlik zamirleri, (isme dayalı) değiştirim unsuru olurlar. Belirsizlik zamirlerinin gönderim değil değiştirim aracı kabul edilmesinin sebebi, ilişkili bulundukları isim düzeyindeki sözcükler ile aralarında eş gönderime[1] dayalı bir ilişki bulunmamasıdır. Gönderimde işaret edilen üyeler benzerdir; değiştirimde ise benzer sınıftaki farklı üyelere işaret edilir. Metinde aynı şeye işaret edilmek istendiğinde gönderime, farklı bir şeye işaret edilmek istendiğinde değiştirime başvurulur (Özkan, 2022: 169).

Tarihî Türk yazı dillerinde kaleme alınan metinler üzerine yapılmış metin dil bilimi çalışmalarında araştırmacıların değiştirim unsuru kabul ettiği ögeler şöyledir: *ança, antaġ / anteg, ḳop* (Uzun, 1995); *ançıp* (Gürgün, 2021); *inçä* (Jang, 2020); *ilki, birisi, birgarü/birkerü, ikinti/ikegü, üçünç, törtünç, beşagü, sekiz-egü, kiçigi; inče/ince/inçä, ançulayu, antag, munçulayu, inçip/inčip, teg* (Birinci, 2023); *biri, biri biri, ḳayu biri, tegme biri, ba'ızısı, ba'ızıları, yarımı; ḳıl-; andaġ, andaġ ḳıl-/ḳılma-, andaġ erse, andaġoḳ, andaġoḳ*

[1] Eş gönderim, birden fazla göstergenin tek bir göndergeyi belirtmesidir (Aşkın Balcı, 2018: 286).

ḳıl-, ança, mundaġ, mundaġ ḳıl- (Özkan, 2022); *öyle/eyle, böyle, şöyle* (Balyemez, 2011); *eyle, böyle, şöyle, anuŋ gibi /ancılayın /bunuŋ gibi* (Somuncu, 2021).

2. Gülistan Tercümesi'nde Değiştirim

Memlûk Kıpçak Türkçesinin tek edebî eseri olan ve *Kitâb Gülistan bi't-Türkî* adıyla da bilinen *Gülistan Tercümesi*, Seyf-i Sarâyî tarafından Sadi'nin *Gülistân* (1258) adlı Farsça eserinden çevrilmiştir. Çeviriden ziyade uyarlama bir eser özelliği gösteren Gülistan Tercümesi, 1 Eylül 1391 tarihinde tamamlanmıştır. Mevcut tek nüshası Leiden İlimler Akademisi Kütüphanesi'nde yer alan eser, her sayfasında on üç satırın bulunduğu 186 varaktan ibarettir (Güner, 2020: 37). Sadi'nin Gülistân'ı çok sayıda dile çevrilmiştir ve Türk edebiyatında da çok sayıda tercümesi bulunmaktadır. Seyf-i Sarâyî'nin yaptığı bu tercüme ise, eserin Türk edebiyatındaki ilk çevirisi olması sebebiyle edebiyat ve dil tarihi açısından önem arz etmektedir (Tokay, 2017: 21).

Yaşar Tokay (2017) eserin anlam bilimsel çözümlemesini tümce anlam bilimi ve sözcük anlam bilimi çerçevesinde ele aldığı çalışmasında metin dil biliminin bağdaşıklık görünümü kabul ettiği gönderim, bağlama unsurları, eksiltili anlatım ve sözlüksel bağdaşıklık (eş/yakın anlam, karşıt anlamlılık, yinelemeler) konularını ele almış ancak değiştirim konusuna yer vermemiştir.

Gülistan Tercümesi'nin metin dil bilimsel özellikleri, Güner ve Yılmaz (2021) tarafından hazırlanan bir bildiriye de konu olmuştur. Bildiride eserden bir hikâyenin bağdaşıklık görünümleri gönderim, değiştirim, eksiltili anlatım, bağlama unsurları ve sözlüksel bağdaşıklık başlıklarında değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada Gülistan Tercümesi'nde yer alan değiştirim unsurları değerlendirilecektir. Çalışma hazırlanırken Ali Fehmi Karamanlıoğlu'nun hazırladığı *Seyf-i Sarayî Gülistan Tercümesi (Kitâb Gülistan bi't Türkî)* (2019) esas alınmıştır. Eserdeki değiştirim unsurları, yerine geçtikleri asıl unsura bağlı olarak isme dayalı, fiile dayalı, cümleye/yan cümleye dayalı ve cümleden büyük birimlere dayalı değiştirimler olmak üzere dört sınıfta toplanacaktır.

2.1. İsme Dayalı Değiştirim:

Asıl unsurun dil bilgisel görevinin isim ya da isim öbeği olması ile ortaya çıkan değiştirim türüdür. Metinlerde çoğunlukla belirsizlik zamirleri isme dayalı değiştirim görevi görmektedir.

Zamirler bir metnin kuruluşunda yer alan yapı taşlarındandır. Roland Harweg'e göre zamirler, bir metnin kuruluşunda başlıca görev üstlenmektedir. Cümlelerin ötesinde dilsel ilişkiler sağlayan, bir dilsel anlatımı cümle düzeyinden metin düzeyine taşıyan ögeler "zamir"lerdir (Göktürk, 1997: 24-25).

Barça, niçeler, bir niçesi, evvel, biri, biri biri, ol biri/bu biri, her biri, hīç biri, ikkisi, ikinç/ikinçi; ikinçisi, üçünçi, cümle, anıŋ bigi/anıŋ bigin, munuŋ bigin, ba'żısı, tigme biri Gülistan Tercümesi'nde tespit edilen isme dayalı değiştirim unsurlarıdır.

2.1.1. barça

Bir belirsizlik zamiri olan barça, *hepsi, bütün, cümle* anlamlarına gelip metinde daima kendisinden önceki ögelerin yerine geçmiştir.

İlk örnekte *barça* ögesinin *ol ḳavm* tamlamasının yerini tuttuğu ve bu tamlamanın aynen yinelenmesini önlediği görülür.

ol ḳavm kim andan ẓulm körüp idiler ***barça*** munuŋ ḳatına kilip taḳviyet ḳıldılar. (33/3-4)

"O kavim ondan zulüm görüyordu. Hepsi bunun huzuruna gelip destek oldular."

Bu örnekte ise *barça* ögesi kendisinden önce gelen *bülbüller, durrāclar, baġalar, cānverler* sözcüklerinin yerini tutar.

kördüm kim aġaçlar üstünde **bülbüller** nāle ve zārī ḳılurlar dağı taġlarda **durrāclar** suda **baġalar** dağı ormanda **cānverler** … ***barça*** tesbīḥ ve tehlīl içinde dağı men ġaflet uyḳusında yatḳay men (126/13-127/4)

"Ağaçların üstünde bülbüllerin, dağlarda turaç kuşlarının, suda kurbağaların ve ormanda hayvanların ağlayıp inlediğini gördüm. Hepsi tespih ve tevhit içinde ama ben gaflet uykusunda yatıyorum."

5/4-5; 24/11; 28/12-13; 30/8-9; 44/4; 76/12-77/1; 210/2-3; 287/8; 309/12-310/1.

2.1.2. niçeler

Niceleri, çokları anlamlarına gelen bu değiştirim ögesi, bir belirsizlik zamiridir. Metindeki örneklerinin tamamında kendisinden önceki bir ögenin yerini tutmuştur.

Bu örnekte *niçeler* ögesinin kendisinden önce gelen "sevgililerin saçı" tamlamasının yerini tuttuğu görülür.

maḥbūblar zülfi 'aḳl ayaġınıŋ zencīri dağı ziyrek ḳuşlarnıŋ tuzaġı durur (140/7-9)

men ol ḳuş-men ***niçelerden*** ḳutulġan

seniŋ 'ışḳıŋ tuzaġına tutulġan (140/12-13)

"Sevgililerin saçı akıl ayağının zinciri ve zeki kuşların tuzağıdır. Ben nicelerinden kurtulup senin aşkının tuzağına düşen o kuşum."

111/4-7; 352/3-4.

2.1.3. evvel

Arapçadan alıntı olan *evvel* sözcüğü, metinde "önce" anlamının yanı sıra, "birinci" anlamında da kullanılmış ve bu kullanımıyla değiştirim ögesi olmuştur. Metindeki tek örneğinde müellif, *biş türlü tāyife*'den söz eder ve bunların ilkinden bahsederken *evvel* diye söze başlar. Metnin devamında da *ikinçi* (194/9), *üçünçi* (195/1) şeklinde devam ederek beş ayrı grup hakkında bilgiler verir.

ay oġlum safarnıŋ bu ṭarīḳa fāyideleri köp velīkin **biş türlü tāyife**ge müsellem turur ***evvel*** mün'im tācir kirek kim körklü ḳullar özdeŋ ḳırnaklar māl ve ni'met bilen her kün bir yaŋı şehrge yitkey (193/11-194/2)

"Ey oğlum, yolculuğun bu şekilde faydaları çoktur ama beş türlü gruba teslim edilir. Birinci, zengin tüccar (olması) gerekir ki, güzel köleler, seçkin cariyeler, mal ve nimetler ile her gün bir yeni şehre gidecek."

2.1.4. biri

Belirsizlik zamiri olan *biri*, metinde en sık başvurulan isme dayalı değiştirim ögesidir. Tespit edilen bütün örneklerde kendisinden önce gelmiş bir başka ögenin yerini tutmuştur.

Aşağıdaki örnekte kendisinden önce gelen *oġlı* "oğlu" ögesinin yerini tutmuştur.

bir sulṭānnıŋ üç **oġlı** bar idi. İkkisi uzun boylı ṣāḥib-cemāl daġı ***biri*** ḳısḳa boylı idi (19/10-12)

"Bir sultanın üç oğlu vardı. İkisi uzun boylu güzellik sahibi ve biri kısa boyluydu."

Aşağıdaki örnekte ise bahsi geçen grubun içerisinden bir kişiyi kastetmektedir.

bu melikniŋ ḥaşem ve ḥāşiyesi yüz ḳaytarıp barça kitti (44/3-4) alarnıŋ ***biri*** bilen dostluḳum bar idi (44/7)

"Bu melikin tebaası ve hizmetkârları (melikten) yüz çevirip hep gitti. Onlardan biri ile dostluğum vardı."

49/11-12; 56/9-11; 84/3-10; 86/13-87/5; 88/9-10; 89/10-12; 101/5-9; 158/11-12; 162/11-12; 167/5-6; 186/11-12; 187/5; 196/12-197/1; 213/8-11; 247/3-4; 262/12; 281/11; 307/13-308/1; 322/4-6; 328/5-7; 344/7-9; 349/8; 354/13-355/1.

2.1.5. biri biri "birbiri"

Bir belirsizlik zamiri olan bu değiştirim ögesi, metindeki tüm örneklerinde kendisinden önce gelen ve birden fazla göndergeye karşılık gelen ögenin ya da ögelerin yerini tutmuştur.

Aşağıdaki örnekte kendisinden hemen önce gelen bir tamlamanın yerini tutmuştur.

***iki ḫorāsānī faḳīr* biri biri** ṣuḥbetine mülāzim bolup seyāḥat ḳılur idi. (167/4)

"İki Horasanlı fakir birbirlerinin sohbetine eşlik ederek seyahat ediyordu."

267/12-268/2; 282/6-7; 293/1-3; 332/2-3.

2.1.6. ol biri/bu biri

Eseri yayıma hazırlayan Karamanlıoğlu, *ol biri* ögesine "öbürü" anlamını vermiştir (2019: 340). Gülensoy da etimoloji sözlüğünde "öbür" sözcüğünün yarı benzeşme ile *o+bir*'den geldiğini belirtir (2007: 646). Buradan hareketle *ol biri* ve *bu biri* ögelerinin *öbürü* sözcüğünün eski şekilleri olduğu söylenebilir. Ancak metindeki örneklerde *ol biri*'nin bu anlamlarla açıklanması, *öbürü* sözcüğünün Türkiye Türkçesindeki anlam kaidesine uygun olmayacaktır. Çünkü *öbürü* "öteki", "bilinenin, sözü edilenin dışında olan şey" anlamına gelir ve kendisinden önce başka bir öge gerektirir (Argunşah vb., 2023: 2577, 2616). Metindeki her üç örnekte de birlikte kullanıldığı görülen bu değiştirim ögelerinden *ol biri* daima önce, *bu biri* ise sonra gelmiştir. Üç örnekte de bu değiştirim ögeleri metinde kendilerinden önce gelen ögelerin yerini tutmuştur.

Bu örnekte *ol biri* ögesi ḳavī "güçlü"nün, *bu biri* ise ża'īf "zayıf"ın yerini tutmuştur.

kilip kördiler kim **<u>kavīsi</u>** ölmiş **<u>ża'īfi</u>** selāmet ḳalmış ta'accüb ḳıldılar kim niçük boldı dip (167/12-13) … ***<u>ol biri</u>*** köp yir idi açlıḳḳa ṭāḳat kitürmedi öldi dağı ***bu biri*** az yir idi 'ādetinçe ṣabr itip selāmat ḳaldı (168/1-3)

"Gelip gördüler ki güçlüsü ölmüş, zayıfı sağ kalmış. Nasıl oldu diye şaşırdılar. Biri çok yerdi açlığa dayanamadı, öldü. Öbürü az yerdi, alışkın olduğu şekilde sabredip sağ kaldı."

Güçlü ve zayıf arasındaki anlam karşıtlığının metindeki diğer iki kullanımda da olduğu görülür: ḳoy "koyun" – çōbān "çoban" (79/12-13); ebleh "akılsız" – biligli "bilgili" (93/9-12).

2.1.7. her biri

Bir belirsizlik zamiri olan *her biri*, metindeki tüm örneklerinde kendisinden önce gelen ögelerin yerini tutmuş ve "ayrı ayrı hepsi" anlamını vermiştir (Argunşah ve başk., 2023: 1568).

Aşağıdaki örnekte "bu caminin eski müezzinleri" ögesinin yerini tutmuştur.

iy 'azīz **bu cāmi'niŋ ḳadīmi mü'ezzinleri** bar ***her birine*** biş altun birürmen (222/9-10)

"Ey aziz, bu caminin eski müezzinleri var. Her birine beş altın veriyorum."

6/4; 12/9; 23/8-10; 82/9-12; 146/6-9; 336/10-13.

2.1.8. hīç biri

Bu değiştirim ögesi bir belirsizlik zamiri olup metindeki her iki kullanımında da kendisinden önce gelen bir ögenin yerini tutmuştur.

Aşağıdaki örnekte *halāyıḳ* "insanlar"dan birinin bile namaz kılmadığı anlamını vermek için kullanılmıştır.

tigremizde **ḫalāyıḳ** yatıp uyur atama ayttım bulardan ***hīç biri*** turup ikki reke'at namāz ḳılmas (105/10-11)

"Çevremizde insanlar yatıp uyuyor. Babama dedim, bunlardan hiçbiri durup iki rekât namaz kılmıyor."

Bu örnekte ise "bunca türlü ağaç"ın yerini tutmuş ve bunlardan hiçbirine özgür denilmediği; sadece serviye özgür dendiğini belirtmek için kullanılmıştır.

bir ḥakīmden sordılar teŋri tebāreke ve ta'ālā **munça türli ağaç** yaratıp turur tigme biriniŋ bir atı bar ***hīç birine*** āzād dimesler illā servge (353/12-354/2)

"Bir bilgeye sordular: Allah bunca türlü ağaç yaratmış. Her birinin bir adı var. Hiçbirine özgür demezler sadece serviye özgür derler."

2.1.9. ikkisi "ikisi"

Bu değiştirim ögesi metindeki dört örneğinde de kendisinden önce gelen ögelerin yerini tutmuştur.

Aşağıdaki örnekte ilk satırda yer alan *ḳız* ve *küyev* "damat" sözcükleri ikinci satırda *ikkisi* ögesinde birleştirilmiş ve bu ögeyle değiştirilmiştir.

kitürdiler yengeler **ḳızını küyevge**

kirip yattı ol ***ikkisi*** bir ivge (275/13-276/1)

"Yengeler kızı damada getirdiler. O ikisi bir eve girip yattı."

19/10-12; 167/8-9; 307/5-7.

2.1.10. ikinç/ikinçi "ikinci"; ikinçisi "ikincisi"

Sıra sayı sıfatı olarak adlandırılan ve derece ifade eden bu tür değiştirimler, metindeki çoğu örnekte devamında bir isim bulunmaksızın kullanılmıştır. Metinde *ikinç* ve *ikinçi* şeklinde görülebildiği gibi iyelik eki alarak *ikinçi-si* şeklinde de kullanılmıştır.

Tespit edilen tüm örneklerde, kendisinden önce gelen bir ögenin yerini tutmuştur.

ikki nime muḥāl-i 'aḳl durur biri ol kim rızḳ-ı maḳsūmdan artuḳ yimek ***ikinç*** ol kim ecel-i ma'lūmdan burun ölmek (344/7-9)

"İki şey akla aykırıdır. Biri ayrılmış rızıktan fazla yemek; ikincisi ecel gelmeden önce ölmek."

194/9-11; 213/10-11; 320/8-11; 322/4-6.

2.1.11. cümle

Bir belirsizlik zamiri olan bu değiştirim ögesi *hepsi, herkes* anlamlarında kullanılmış olup metindeki iki örneğinde de kendisinden önce gelen ögelerin yerini tutmuştur.

Aşağıdaki örnekte *cümle* ögesi, "gökyüzü, ay, güneş, rüzgâr ve bulut" ögelerinin hepsine karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır.

dāyim işte **felek ü ay ü küneş yil ve bulut**

tā ki ġaflet bile ni‘met yimegey-sen ay cān

yügürür ***cümle*** seniŋ nef‘iŋ üçün emr tutup (6/11-13)

"Ey can, gökyüzü, ay, güneş, rüzgâr ve bulut sen gaflet ile nimet yiyene kadar sürekli olacaktır. Hepsi emre uyup senin faydan için koşar."

Bu örnekte ise "kendisinden başka" ögesinin yerine geçmiştir.

özinden müdde‘ī **ġayrın** köre almas

közine kibr çn̄ bağlap-turur yol

anıŋ kim körmege ḥaḳnı közi bar

özini ***cümleden*** ‘āciz körer ol (106/3-6)

"Bencil kişi kendisinden başkasını göremez çünkü kibir gözünü bağlamıştır. Onun gerçeği görmeye gözü var (aslında) kendini hepsinden aciz görür."

2.1.12. anıŋ bigin/anıŋ kibi

"Onun gibi, öyle" anlamlarına gelen bu değiştirim ögesi, isme dayalı değiştirim yaptığı örneklerde *anıŋ bigin* ve *anıŋ kibi* şekillerinde görülmüştür. Metinde tespit edilen örneklerinde kendisinden önce gelen bir ögenin değiştirimi olmuştur.

Aşağıdaki örnekte *anıŋ bigin* değiştirim ögesi *ḳavi balıḳ* "güçlü balık" tamlamasının yerini tutmuştur.

bir ża‘īf ṣayyādıŋ aġına **ḳavi balıḳ** tüşti tuta bilmedi balıḳ ṣayyād ilinden aġın alıp kitti (188/1-3) … özge ṣayyādlar aŋa melāmet ḳılıp ayttılar ***anıŋ bigin*** ṣayd iliŋe tüşti tuta bilmediŋ (188/6-7)

"Bir zayıf avcının ağına güçlü bir balık takıldı. (Avcı) tutamadı, balık avcının elinden ağını alıp gitti. Diğer avcılar onu ayıplayıp (şöyle) dediler: Eline öyle (bir) av düştü, tutamadın!"

70/7-10; 171/1-3; 300/10.

2.1.13. munuŋ bigin/munuŋ kibi

"Bunun gibi, böyle" anlamlarına gelen bu öge, isme dayalı değiştirim yaptığı örneklerde *munuŋ bigin* ve *munuŋ kibi* şekillerinde görülür.

Metindeki örneklerinde kendisinden önce gelen ögelere değiştirim yapmıştır.

bir kün sulṭān ol vezīr bilen köŋül ḫoş itip aŋa **vezāret** birdi vezīr ḳabūl ḳılmadı (45/10-11) … vezīr ayttı ay melik kāmil biligli ir ol turur kim ***munuŋ bigin*** işlerge köŋül birmegey (46/6-8)

"Bir gün sultan o vezire yakınlık hissedip ona vezirlik verdi, vezir kabul etmedi. … Vezir (şöyle) dedi: Ey melik, kâmil bilgili kişi böyle işlere gönül vermeyendir."

42/13-43/2; 239/5-8; 294/5-8.

Metinde ayrıca şu ögelerin isme dayalı değiştirim yaptığı tespit edilmiştir:

14. ba'zısı "bir kısmı, bir miktarı" 70/6-7; **15. tigme biri** "her biri" 353/12-354/1; **16. üçüncî** "üçüncü" 322/4-6; **17. bir niçesi** "birçoğu" 202/10-203-1.

2.2. Fiile Dayalı Değiştirim:

Asıl unsurun dil bilgisel görevinin fiil olmasıyla ortaya çıkan değiştirim türüdür. *Alay bol-, böyle ḳıl-, munuŋ bigin (…) ḳıl-/munuŋ kibin ḳıl-, degül* Gülistan Tercümesi'nde tespit edilen fiile dayalı değiştirim unsurlarıdır.

2.2.1. alay bol-

"Öyle, o şekilde" anlamlarına gelen *alay* ögesinin, Kıpçak Türkçesinde *bulay* "böyle, bunun gibi" şekli de bulunmaktadır (Güner, 2020: 320). Bu öge devamına aldığı *bol-* "olmak" yardımcı fiiliyle fiile dayalı bir değiştirim ögesi olmuştur. Bu değiştirim ögesinin Gülistan Tercümesi'nde bir örneği vardır ve kendisinden hemen önce gelen *'āşıḳ bol-* fiilin yerini tutmuştur.

ḥaḳīḳat 'āşıḳ irniŋ mezhebi ol

tileseŋ **bolmaġa 'āşıḳ *alay bol*** (263/1)

"Gerçek âşık erkeğin izlediği yol o

Âşık olmak istersen öyle ol"

2.2.2. böyle ḳıl- "böyle yapmak"

Böyle değiştirim ögesi, devamına aldığı *ḳıl-* "yapmak" yardımcı fiiliyle fiile dayalı değiştirim yapmıştır. Metinde tek bir örneği vardır ve kendisinden önceki bir fiilin yerine geçmiştir.

oḳını dağı yasını sındurup otḳa **yaḳtı** ayttılar niçün ***böyle ḳıldıŋ*** (210/7)

“Okunu ve yayını kırıp ateşte yaktı. Dediler, niçin böyle yaptın?”

2.2.3. munuŋ bigin (…) ḳıl-/munuŋ kibin ḳıl- “bunun gibi (…) yapmak, böyle yapmak”

Munuŋ bigin/munuŋ kibin ögesi devamına aldığı *ḳıl-* “yapmak” yardımcı fiiliyle fiile dayalı değiştirim yapmıştır. Tespit edilen örneklerde kendisinden önce gelen fiillerin yerini tuttuğu görülür.

Metinde bir yerde *ḳıl-* fiilinin önüne *ḥareket* ismini de aldığı görülür.

‘amru bin leys ḳullarından bir ḳul **ḳaçtı** artınça barıp tutup kitürdüler bir vezīrniŋ anıŋ bilen ġarażı bar idi ayttı munı öltürmek kerek kim dağı özge ḳullar körüp ***munuŋ bigin ḥareket ḳılmaġaylar*** (67/8-12)

“Amr bin Leys’in kölelerinden bir köle kaçtı. Ardından gidip tutup getirdiler. Bir vezirin ona garazı vardı. Dedi, bunu öldürmek gerek ki başka köleler de görüp bunun gibi davranmasınlar.”

Aşağıdaki örnekte ise doğrudan *ḳıl-* fiilini almıştır.

ḥukemā taṣnīflerinden kilip turur kim ‘aḳrebniŋ bala tapḳan yiri ma‘lūm degül eyle kim özge cānverleriniŋ ma‘lūm durur dağı **anasınıŋ baġarsuġıŋ yir ḳarnın yırtıp ṣaḥrāġa çıkıp kiter** … kiçilik ḥāletinde anasına ol ***munuŋ kibin ḳılsa*** bar ḳıyās it kim ulġaysa özgege ni ḳılġay (289/1-7)

“Bilginlerin eserlerinde yazılır ki akrebin yavruladığı yeri belli değil ama diğer canlılarınki bellidir. (Akrep) anasının bağırsağını yer, karnını yırtıp çöle çıkıp gider. Küçüklük hâlinde anasına böyle yapıyorsa büyüyünce başkalarına ne yapacak, var sen düşün!”

2.2.4. degül “değil”

Olumsuzluk bildiren bu sözcük, tespit edilen üç örneğin ikisinde kendinden önceki, birinde ise kendinden sonraki bir fiile değiştirim yapmış ve onları olumsuz hâle getirmiştir. Metinde fiile dayalı değiştirim yapmak için en sık başvurulan değiştirim ögesidir.

Aşağıdaki örnekte *kitürme-* “getirmemek” ve *kilme-* “gelmemek” fiillerinin yerini tutmuştur.

‘ābidler ṭā‘at cezāsın dağı tācirler biżā‘at bahāsın izderler men miskīn ümīd **kitürdüm** ṭa‘at ***degül***, ḥācetke **kildim** ticāretke ***degül*** (98/12-13)

“Kullar ibadetin karşılığını ve tüccarlar malın değerini isterler. Zavallı ben ümit getirdim ibadet değil (getirmedim), duaya geldim ticarete değil (gelmedim).”

Bu örnekte *degül* ögesi kendisinden sonra gelen *taḥsīn oḳu-* "övmek" fiilinin olumsuz hâlinin yerini tutmuştur.

işitkenler bu söznüŋ luṭfına ***degül*** öz sīreti ḥüsnine tanuḳluḳ birip **taḥsīn oḳudılar** (240/13-241/1)

"Duyanlar bu sözün güzelliğini değil (övmediler), (onun) kendi ahlakının güzelliğine şahitlik edip övdüler."

Bu örnekte ise *vāḳı' bolma-* "gerçekleşmemek" fiilinin yerini tutmuştur.

ay yārānlar bu ḥareket kim **vāḳı' boldı** menim iŋtiyārım bilen ***degül*** idi (134/2-3)

"Ey dostlar, bu hareket ki gerçekleşti benim tercihim ile değildi (gerçekleşmedi)."

2.3. Cümleye/Yan Cümleye Dayalı Değiştirim:

Asıl unsurun cümle ya da yan cümle olması ile ortaya çıkan değiştirim çeşididir. *Eyle, anıŋ bigi/anıŋ bigin/anıŋ kibi, munuŋ bigin/munuŋ kibi, böyle, ança degül* Gülistan Tercümesi'nde tespit edilen cümleye/yan cümleye dayalı değiştirim unsurlarıdır.

2.3.1. eyle "öyle"

Eyle ögesi metinde en sık başvurulan cümleye/yan cümleye dayalı değiştirim ögesidir. Hem kendinden önceki hem de kendinden sonraki ögelerle değiştirim yaptığı görülür.

Bu örnekte kendinden önceki iki satırlık bir cümlenin değiştirimi olmuştur.

küç bile bir ḳarınçanı bassaŋ

bil ki ḥāli ni bolġay ol ḳında

ay ża'if ādemī seniŋ ḥaliŋ

eyledür fīl ayaḳı altında (67/4-7)

"Ey zayıf insan, kuvvetle bir karıncayı ezdiğinde o eziyette (karıncanın) hâli nasıl olacaksa bil ki, senin hâlin (de) filin ayağının altında öyledir."

Metinde *eyle* ögesinin *kim* bağlacı ile birlikte de kullanıldığı görülür. Aşağıdaki örnekte iki öge arasında *saġın-* "düşünmek, sanmak" fiili kullanılmıştır ve *eyle* ögesi düşünülen şeye değiştirim yapmıştır: *Güneşin doğduğunu* sandım.

niçün sen meni körüp şem'ni söndürdüŋ ayttım ***eyle*** saġındım ***kim*** **küneş toġdı** (230/9-10)

"Niçin sen beni görüp mumu söndürdün? Dedim, öyle sandım ki güneş doğdu."

Aşağıdaki örnekte ise *eyle kim* birlikte kullanılmıştır.

eger ‘afv ite bilmeseŋ sen dağı anıŋ anasına sökkül ***eyle kim*** **intiḳām ḥaddden kiçmegey** (87/7-9)

“Eğer affedemezsen sen de onun annesine söv böylece intikam sınırı geçmez.”

21/11-22/1; 29/8-9; 49/8-9; 52/5-7; 76/5-6; 80/13-81/6; 94/9-12; 105/11-12; 110/3-4; 133/3-4 137/10-138/1; 138/10-11; 155/4-6; 168/12-13; 170/11-13; 172/11-173/2; 178/5-6; 185/6-7; 220/13-221/1; 221/7-9; 222/5-7; 228/4-5; 243/2-6; 250/7-10; 279/2; 281/12-282/2; 287/10-11; 289/1-4; 296/6-10; 306/9-10; 328/4; 329/11-12; 335/7-8; 341/5-7; 343/12-344/2; 349/13-350/1.

2.3.2. anıŋ bigi/anıŋ bigin/anıŋ kibi “onun gibi, öyle”

Bu değiştirim ögesi metinde cümleye/yan cümleye dayalı değiştirim yaptığı örneklerde *anıŋ bigi, anıŋ bigin* ve *anıŋ kibi* şekillerinde görülür. Hem kendinden önceki hem de kendinden sonraki ögelerle değiştirim yapmıştır.

Aşağıdaki örnekte *anıŋ bigi*, bir önceki satırdaki cümlenin yerini tutmuştur.

her ki nefsin yeŋer bahādur ol

pehlevān bolsaŋan ***anıŋ bigi*** bol (292/7-8)

“Her kim nefsini yenerse yiğit odur.

Kahraman olacaksan öyle ol.”

Aşağıdaki şiir parçasında ise *anıŋ bigi* kendisinden sonra gelen sevgilinin güzellik tasvirinin yerine geçmiştir.

kim körüptür ***anıŋ bigi*** manẓūr

ḥüsn içinde küneş bigi meşhūr

yāsemīn-ten ḥabīb-i rūḥānī

ol yüzi ay idi cehān cānı (234/6-8)

“Öyle manzarayı kim görmüştür

Güzellik içinde güneş gibi meşhur

Yasemin tenli güzel sevgili

O yüzü aydı, cihan canı”

14/12-15/1; 104/12-105/1; 121/1-2, 163/3-6; 221/7-9; 232/1-5; 315/10-13; 316/8-10; 324/13-325/2; 340/3-5.

2.3.3. munuŋ bigin/munuŋ kibi "bunun gibi, böyle"

Bu değiştirim ögesi metinde cümleye/yan cümleye dayalı değiştirim yaptığı örneklerde *munuŋ bigin* ve *munuŋ kibi* şekillerinde kullanılmıştır. Tespit edilen bütün örneklerde kendisinden önce gelen bir cümlenin/yan cümlenin yerini tuttuğu görülür.

Aşağıdaki örnekte bir metin kişisinin başına gelen ve metinde daha önce bir cümleyle anlatılmış durum bir başkasına aktarılırken *munuŋ bigin ḥāl vāḳı' boldı* denilmiş ve yinelemeden kaçınılmıştır.

nāgeh bir faḳīrni ḥalvet yirde taptılar dağı muḥkem tögdiler ol faḳīr ṭarīḳat şeyḫına kilip şikāyet ḳılıp ayttı bu kün maŋa ***munuŋ bigin*** ḥāl vāḳı' boldı (152/13)

"Ansızın bir fakiri kuytu bir yerde bulup fena dövdüler. O fakir tarikat şeyhine gelip şikâyet edip (şöyle) dedi: Başıma böyle bir hâl geldi."

70/7-10; 86/13-87/1, 248/2-3.

Metinde ayrıca şu değiştirim ögelerinin de cümleye/yan cümleye dayalı değiştirim yaptığı tespit edilmiştir:

4. böyle 109/12, 273/10; **5. ança degül** "öyle değil" 133/8-11.

2.4. Cümleden Büyük Birimlere Dayalı Değiştirim:

Asıl unsurun birkaç cümleden, bir ya da birkaç paragraftan oluşabileceği değiştirim çeşididir. *Böyle, eyle, munuŋ bigin/munuŋ kibi, anıŋ bigin* Gülistan Tercümesi'nde tespit edilen cümleden büyük birimlere yapılmış değiştirim unsurlarıdır.

2.4.1. böyle

Metinde cümleden büyük birimlere dayalı değiştirim için en sık başvurulan öge *böyle*'dir. Bu değiştirim ögesi metinde tespit edilen örneklerin tamamında kendisinden önceki bir dizi cümlenin yerini tutmuştur.

bir zamānda iki ḳarındaş bar idi biri sulṭān ḫıdmatına mülāzim dağı biri kesb itmekin yir idi bir kün ol cündī ḳarındaşı bu kāsibge ayttı ni üçün ḫıdmat ḳılmas-sen kim bu iş zaḥmetinden ḳutulġay-sen ol kāsib ḳarındaşı ayttı sen ni üçün işlemes-sen kim ḫıdmat ḫorluḳından ḳutulġay-sen 'āḳillar meşeli turur kim öz ivinde oturup ḳurı itmek yise yaḫşı andan kim biline altun ḳılıç bağlap ḫıdmat üçün turġay

şi'r **timür töggen bilek miŋ ḳurla yaḫşı**

ol ilden kim kögüsde bigge ḳarşı

böyle ṣarf itti 'ömrün ol serbāz

ni yigey ḳış dağı ni kiygey yaz (89/10-90/10)

“Bir zamanlar iki kardeş vardı. Biri sultanın hizmetine bağlı ve biri çalışıp kazandığı ekmeğini yiyordu. Bir gün o asker kardeşi, bu kendi çalışıp kazanan kardeşine (şöyle) dedi: Neden hizmet etmiyorsun da bu işin zahmetinden kurtulmuyorsun? O kendi çalışıp kazanan kardeş (şöyle) dedi: Sen neden çalışmıyorsun da hizmet aşağılığından kurtulmuyorsun? Akıllılar meselidir, kendi evinde oturup kuru ekmek yemek, beline altın kılıç bağlayıp hizmet için durmaktan daha iyidir.

Demir döven bilek, beye karşı göğüste duran o elden bin kat daha iyidir.

O yiğit ömrünü böyle kışın ne yiyeceğiz ve yazın ne giyeceğiz (diyerek) harcadı.”

93/7-13; 95/9-12; 110/4-6; 131/4-8; 156/12-157/3; 160/10-13; 241/6-9; 249/7-8; 259/10-11; 283/12; 284/7-8; 285/12-13; 293/1-9.

2.4.2. eyle “öyle”

Metinde *eyle* ögesinin cümleden büyük birimlere değiştirim yaptığı iki örnek tespit edilmiştir. Bu öge her iki örnekte de kendisinden önce gelen cümleler dizisinin yerini tutmuştur.

bir ṣāliḥ irniŋ ivine oġrı kirdi izdep nime tapmadı köŋli tar bolup çıḳtı iv iyesi bildi daġı tura kildi bir kilīmi bar anıŋ üstüne yatur idi anı iltip oġrınıŋ yolunda bıraḳtı ḥattā maḥrūm kitmesin dip *şi‘r*

mürüvvet körgüz ilge ***eyle*** ay yār

ki düşmen köŋlün ol ir ḳılmadı tar (99/13-100/6)

“Bir salih kişinin evine hırsız kirdi. Arayıp bir şey bulamadı. Gönlü daralıp çıktı. Ev sahibi bildi, geldi. Üzerinde yattığı bir kilimi vardı. Mahrum gitmesin diye onu itip hırsızın yoluna bıraktı.

Ey yar! O adam düşmanının gönlünü kırmadı, sen de memlekete öyle insanlık göster.”

men kirek ölgey idim ay gül-beden senden burun

tā közüm sensiz cehānnı körmegey idi bu kün

dünyeni böyle vefāsız körüp daġı ‘ömrni ***eyle*** bekāsız bilip ayttım (249/5-8)

“Ey gül gibi sevgili, benim senden önce ölmem gerekirdi.

Bugün gözüm sensiz dünyayı görmeyecekti.

Dünyayı böyle vefasız görüp ve ömrümü öyle yarınsız bilip (şöyle) dedim.”

2.4.3. munuŋ bigin/munuŋ kibi "bunun gibi, böyle"

Bu öge, metinde cümleden büyük birimlere değiştirim yaptığı örneklerde *munuŋ bigin* ve *munuŋ kibi* şekillerinde görülür.

Tespit edilen tüm örneklerde kendisinden önce gelen cümlelere değiştirim yapmıştır.

erkān-ı devlet ve a'yan ḥażretni aŋa teslīm ḳıldılar melik vaṣiyyetin yirine kitürdiler anı taḫt öze kiçirip başına tāc ḳoyup memleketni aŋa birdiler (129/13-130/3) minnet teŋrige 'azze ve celle kim sa'ādet yoldaşıŋ bolup iḳbāl yarı ḳıldı kim gülüŋ tikenden tiken ayaġından çıḳtı daġı ***munuŋ kibi*** 'ālī menziletke yittiŋ (130/9-12)

"Devlet erkânını ve eşraf makamını ona teslim ettiler. Melikin vasiyetini yerine getirdiler. Onu tahtın üzerine geçirip başına taç koyup ülkeyi ona verdiler. … Şükür Allah'a ki mutluluk yoldaşın olup talih yardımcı oldu; gülün dikenden diken ayağından çıktı ve böyle büyük bir mertebeye ulaştın."

208/10-209/2; 258/7-9; 260/9-10.

2.4.4. anıŋ bigin "onun gibi, öyle"

Metinde *anıŋ bigin* ögesinin cümleden büyük birimlere yaptığı tek değiştirim örneği vardır. Öge, metinde kendisinden önce gelen bir dizi cümleye değiştirim yapmıştır.

bir vaḳt tüz yazıda yol taş itip azuḳum tükenip yürür idim kördüm bir kīs tolı inçü yatur hergiz ol feraḫnı unutmaġaymen … (178/3-5) ***anıŋ bigin*** bir seyyāḥ faḳīr daġı biyābān içinde yol azıp ḳūtı ḳuvveti tükenip bir niçe akça bilinde bar idi (179/3-4)

"Bir zaman düz çölde yolu kaybetmiş, yiyeceğim tükenmiş hâlde yürüyordum. Gördüm ki bir kese dolusu inci duruyor. Asla o sevinci unutmayacağım. … Öyle bir aciz seyyah da çöl içinde yoldan saptı, yiyeceği ve kuvveti bitti; belinde bir sürü akçe vardı."

Sonuç

Türkiye'de 2000'lerin başından itibaren sayısı giderek artan metin dil bilimi çalışmaları; metne, yazarına ve metnin diline farklı bir bakış açısı ile bakılmasını ve metnin yüzey yapısındaki bağdaşıklık görünümlerinden hareketle evrensel bir eğilim olan az çaba yasasının işleyişini gözler önüne serer.

Dilin az çaba yasasının bir ürünü olan değiştirim unsurları, metinde yinelemelerin önüne geçerek metnin daha kısa ama yoğun bir anlam ifade etmesini sağlar. Bazen de henüz verilmemiş bir bilginin yerini tutarak merak uyandırır ve okuyucunun dikkatini metne yönlendirir. Bu çalışmada değiştirim ögeleri değerlendirilen Gülistan Tercümesi'nde müellifinin değiştirim ögelerinden her iki amaç için de faydalandığı görülür. Ancak yinelemelerden kaçınarak metni daha kısa ve yoğun bir hâle getirmek için başvurduğu değiştirim sayısı çok daha fazladır.

Metindeki değiştirim ögeleri isme dayalı, fiile dayalı, cümleye/yan cümleye dayalı ve cümleden büyük birimlere dayalı olmalarına bağlı olarak dört grupta sınıflandırılmıştır. Metinde başvurulan isme dayalı değiştirim ögeleri diğerlerinden daha fazladır (17). Cümleye/ yan cümleye dayalı değiştirim yapan öge sayısı 5; fiile ve cümleden büyük birimlere dayalı değiştirim yapan ögelerin sayısı ise 4'erdir.

Tablo 1: Gülistan Tercümesi'ndeki Değiştirim Unsurları

	İsme dayalı değiştirim	Fiile dayalı değiştirim	Cümleye/ yan cümleye dayalı değiştirim	Cümleden büyük birimlere dayalı değiştirim
barça	+			
ba'żısı	+			
niçeler	+			
bir niçesi	+			
evvel	+			
biri	+			
biri biri	+			
ol biri	+			
bu biri	+			
tigme biri	+			
her biri	+			
hīç biri	+			
ikkisi	+			
ikinç/ikinçi/ ikinçisi	+			
üçünçi	+			
cümle	+			
degül		+		
alay bol-		+		
ança degül			+	

eyle			+	+
böyle (ḳıl-)		+	+	+
anıŋ bigi/bigin/kibi	+		+	+
munuŋ kibi/kibin/bigin (ḳıl-)	+	+	+	+

Çalışma sonucunda metinde 23 ayrı değiştirim ögesine başvurulduğu tespit edilmiştir. *Munuŋ kibi/kibin/bigin (ḳıl-)* değiştirim ögesinin her dört değiştirim türünde de kullanıldığı görülür. *Anıŋ bigi/bigin/kibi* ögesi fiile dayalı hariç bütün değiştirim türlerinde; *böyle* ise isme dayalı hariç bütün değiştirim türlerinde kullanılmıştır. *Eyle* ögesi cümleye/yan cümleye ve cümleden büyük birimlere değiştirim yapmıştır.

İsme dayalı değiştirim yapan ögelerden en sık başvurulanı *biri* (25); fiile dayalı değiştirim yapanlardan *degül* (3), cümleye/yan cümleye dayalı değiştirim yapanlardan *eyle* (40) ve cümleden büyük birimlere değiştirim yapanlardan en sık başvurulanı *böyle* (14)'dir.

Metindeki tüm değiştirim ögelerinin kullanım sıklığı ise şu şekildedir:

eyle (42); *biri* (25); *anıŋ bigi/bigin/kibi* (17); *böyle (ḳıl-)* (17); *munuŋ kibi/kibin/bigin (ḳıl-)* (14); *barça* (11); *her biri* (7); *ikinç/ikinçi; ikinçisi* (5); *biri biri* (5); *ikkisi* (4); *ol biri* (3); *bu biri* (3); *niçeler* (3); *degül* (3); *cümle* (2); *hīç biri* (2); *alay bol-* (1); *ança degül* (1); *ba'żısı* (1); *bir niçesi* (1); *evvel* (1); *tigme biri* (1); *üçünçi* (1).

KAYNAKÇA

Argunşah, Mustafa (2023). *Türkçe Sözlük.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aşkın Balcı, Hüseyin (2018). *Metindilbilim ABC'si*. İstanbul: Say.

Balyemez, Selim (2011). *Dede Korkut Hikâyeleri'nin Metin Dil Bilimsel Yapısı*. Doktora Tezi). Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Beaugrande, Robert A.-Wolfgang U. Dressler (1981). *Introduction to Text Linguistics*. London and Newyork: Longman.

Birinci, Emine B. (2023). *Eski Uygur Türkçesinde Değiştirim*. Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bozkurt, Fuat (2022). *Metindilbilim, Metinsel Bağdaşıklık ve Türkiye Türkçesinde Değiştirim*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Göktürk, Akşit (1997). *Okuma Uğraşı, Yazın Metninin Kavranışında Okur-Metin-Yazar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gülensoy, Tuncer (2007*). Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü II (O-Z).* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Güner, Galip (2020). *Kıpçak Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Güner, Galip-Hayriye Yılmaz (2021). "Seyf-i Sarâyî'nin Gülistan Tercümesi'nden Bir Hikâyede Bağdaşıklık Görünümleri. (Ed. Ü. Hunutlu, E. Seferoğlu, M. F. Yılmaz, F. Tavukçu, S. Erenbaş Pehlivan)". *Yunus Emre-Mehmet Akif Armağanı Türk Dili Araştırmaları-II* içinde. Ankara: Akçağ Yayınları. s. 245-280

Gürgün, Hasan (2021). *Göktürk Yazısıyla Oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Metin Dil Bilimsel İncelenmesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Halliday, M. A. K.-R. Hasan (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.

Jang, J. (2020). *Eski Uygurca Zaman Kategorisinin Metindilbilim Açısından İncelenmesi: İyi ve Kötü Prens Öyküsü Örneği*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Karamanlıoğlu, Ali Fehmi (2019). *Seyf-i Sarayî Gülistan Tercümesi (Kitâb Gülistan bi't-Türkî).* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özkan, Elif (2022). *Nehcü'l-Ferādīs Üzerine Metindilbilimsel Bir İnceleme (1. Bap).* Paradigma Akademi.

Somuncu, Melike (2021). *Süheyl ü Nevbahâr'ın Metin Dilbilimsel Yapısı*. İstanbul: Kriter.

Tokay, Yaşar (2017). *Anlambilimi Açısından Kitâbu Gülistân Bi't-Türkî.* Doktora Tezi. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uzun, Gülsün Leyla (1995). *Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı*. Ankara: Simurg.

NEHCÜ'L-FERADİS'TEKİ AYRILMA DURUM EKİNDE DÜZ VE ÇARPRAZ GELİŞMELER

Hüseyin KELEŞ

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Bir kelimenin eklerini, iç yapısını ve oluşumunu inceleyen bilim dalına morfoloji adı verilmektedir. Bugün incelediğimiz zaman hangi ekin nerede nasıl kullanıldığına dair şüpheler mevcuttur. Türkçenin de geçmiş dönemlerinde aynı görev ve işleve ait bazı kelimelerin farklı şekillerde yazıldıklarını görmekteyiz.

Günümüz Türkçesinde ayrılma durumu eki olarak kullanılan +DAn, Türkçenin geçmiş dönemlerinde işlev ve yazım olarak farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Dilin metinlerle incelenebilen en eski devri olan Göktürk döneminden günümüze kadar kullanılan ayrılma durumu eki, kelimeye kattığı anlam bakımından her devirde -bağlama göre- farklı işlevleri üstlenmiştir. Her ne kadar Göktürkçeden beri ayrılma durumu ekinin kullanıldığını söylesek de bu ekin daha eski zamanlarda da kullanıldığı düşünülmektedir. Lakin metinlerle inceleyemediğimiz için somut, elle tutulur bir kanıtı yoktur. Günümüzde de sıklıkla kullandığımız ayrılma durumu ekinin +DA, +DIn, +DAn gibi farklı yazılışları Türkçenin ilk yazılı metinleri olan Orhun Abideleri'nden itibaren karşımıza çıkmaktadır.

Bu bildiride, ayrılma durumu ekinin Nehcü'l-Feradis bağlamında kullanım biçimleri, farklılıkları ve anlam değişmeleri tarihsel çizelge içerisinde ortaya konulacaktır. Böylece ayrılma durumu ekinin fiil-tamlayıcı ilişkisi içerisindeki gelişmeleri tespit edilip karşılaştırmalı yöntemle incelenecek ve bundan sonra konuyla ilgili yapılacak olan çalışmalara kaynaklık edecektir.

Anahtar Kelimeler: Nehcü'l Feradis, ayrılma durumu eki, fiil-tamlayıcı ilişkisi.

THE ABLATIVE CASE SUFFIX IN *NEHCÜ'L-FERADİS*, IN THE FORM OF DIRECT AND CROSS DEVELOPMENTS

ABSTRACT

The science that examines the suffixes, internal structure, and formation of a word is called morphology. Today, we have doubts about where and how each suffix is used. We also observe that in past periods of Turkish, some words with the same function and meaning were written differently.

In contemporary Turkish, the ablative case suffix +DAn appears in different forms and functions compared to earlier periods of Turkish. This suffix, which has been used from the Göktürk period, the earliest period of the language that can be examined with texts, until today, has taken on different functions depending on the context of the word it attaches to. Although we say that the ablative case suffix has been used since Gökturkic, it is believed that this suffix was also used in even earlier times. However, since we cannot examine it with texts, there is no concrete, tangible evidence. Different spellings of the ablative case suffix, such as +DA, +DIn, +DAn, which we frequently use today, have been encountered since the Orkhon Inscriptions, the earliest written texts of Turkish.

This statement will present the usage forms, differences, and semantic changes of the separation case suffix in the context of Nehcü'l-Feradis within a historical timeline. Thus, the developments of the separation case suffix within the verb-complement relationship will be determined and examined through a comparative method, serving as a source for future studies on the subject.

Keywords: Nehcü'l-Feradis, the ablative case suffix, and the verb-complement relationship.

Giriş

İslâmî Türk edebiyatında kırk hadisler arasında ele alınan Nehcü'l-ferâdîs daha çok öğüt ağırlıklı bir eserdir. Araştırmacıların çoğuna göre Kerderli Mahmûd b. Ali tarafından Hârizm'de yazılmıştır. Hayatı hakkında bilgi bulunmayan müellifin tefsir, hadis, fıkıh gibi ilimlere vâkıf olduğu eserinden anlaşılmaktadır. 759 (1358) yılından önce yazılan Nehcü'l-ferâdîs her biri on kısma (fasıl) ayrılan dört bölümden (bab) ibarettir. Birinci bölümde Hz. Muhammed'in hayatı anlatılmakta, ikinci bölümde dört halife, Ehl-i beyt ve dört büyük mezhep imamı hakkında bilgi verilmektedir. Üçüncü bölümde iyi ameller, dördüncü bölümde kötü ameller ele alınmaktadır. Eserin ilk iki bölümünde konular siyer ağırlıklı olarak işlenmiştir; diğer bölümlerde ise kültür tarihi bakımından önem taşıyan ve devrin sosyal hayatını yansıtan unsurlar göze çarpmaktadır. Bir hadisle başlayan her kısımda önce hadisin Türkçe tercümesi, daha sonra İslâm âlimlerinin eserlerinden hadisin mahiyetine uygun hikâye ve menkıbeler anlatılmakta, zaman zaman başka hadis ve âyetlere de yer verilmektedir. Ayrıca bazı âlim, hükümdar ve mutasavvıfların hayatlarından örneklerle hikmetli sözler de aktarılmaktadır (https://islamansiklopedisi.org.tr/nehcul-feradis /E.T.2023).

Temel amacı İslâmî emir ve yasakların öğretilmesi, dinî duyguların güçlendirilmesi olduğundan *Nehcü'l-ferâdîs* sanat gayesi gözetilmeden kaleme alınmış ve sade bir dil kullanılmıştır. Bundan dolayı eser daha yazarın sağlığında Türk dünyasının çeşitli merkezlerinde istinsah edilerek yayılmıştır. *Nehcü'l-ferâdîs*, Karahanlı Türkçesinden Çağatay Türkçesine geçişte büyük önem taşıyan Hârizm Türkçesinin *Kısasü'l-enbiyâ*, *Muînü'l-mürîd* ve *Muhabbetnâme* gibi önemli metinlerindendir. Türkçe kelimelerdeki ünlüler çoğunlukla gösterildiği gibi ayrıca metin harekelenmiştir. Eserin edebî Türkçenin imlâsıyla yazıldığı, fakat sonradan mahallî ağza göre harekelendiği de düşünülebilir. Bu sebeple *Nehcü'l-ferâdîs*, XIV. yüzyıl Hârizm Türkçesinin ağız özelliklerini yansıttığı için ayrı bir önem taşımaktadır. Cümle kuruluşu eserin tercüme olabileceğini akla

getirmekte, telif olsa bile müellifin özellikle Arapçanın etkisinde kaldığı düşünülmektedir. https://islamansiklopedisi.org.tr/nehcul-feradis /E.T.2006

Bu çalışmada Harezmi dönemi için önemli eserler arasında gösterilen Nehcü'l-feradis eserinin içinde yer alan fiillerin arkasına gelmiş ayrılma durumu eklerinin çapraz ve düz şekilleri, hangi fiil öncesi kaç kere ayrılma durumu eki geldiği ve Karahanlı döneminde yazılmış olan Kutadgu Bilig eseri içinde yer alan ayrılma durumu ekleri ile karşılaştırılıp iki dönem arası benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Çalışmanın amacı Harezm döneminde kazandırılan Nechü'l-Feradis adlı eserin içinde geçen ayrılma durumu eklerinin kendisinden sonra aldığı fiilerle ilişkisidir. Düz gelişmeler olarak ele alınan başlıkta, ayrılma durumu ekinin yazılış ve anlam bakımından aynı olma durumu ele alınırken çapraz gelişmelerde ise her ne kadar ek şekil olarak ayrılma durumu eki şekli ile yazılmış olsa da anlamsal olarak farklı hal eklerinin yerini alması hususu incelnmiştir. Bu incelemelerin amacı Harezm dönemdeki ayrılma durumu eklerine, ayrılma durumu eklerinin kullanılış ve anlamsal yönüne, başka tarihi dönemlerdeki kullanılış biçimleriyle aralarındaki farklara ışık tutmaktır.

Çalışma kapsam alanı olarak ayrılma durumu ekleri ve ayrılma durumu eklerinden sonra fiil kullanımı konusunu kapsarken aynı zamanda Karanlı döneminde Karahanlı Türkçesi ile yazılmış Kutadgu Bilig'de geçen fiilerden önce gelen ayrılma durumu eki ile kıyaslanarak dönemler arası farkların ve benzerliliklerin ortaya konulmasını kapsamaktadır.

Çalışma hazırlanırken eserle ilgili yapılan çalışmaların incelenmesi, başka dönemlerde kullanılan fiillerden önce kullanılan ayrılma durumu eklerinin incelenmesi gibi yöntemler kullanılarak Harezm döneminde yazılan Nechü'l-Feradis'deki fiilerden önce gelen ayrılma durumu eklerinin anlam ve yazılışına ışık tutup başka tarihi dönemlerle kıyaslanması sağlanmıştır.

Ayrılma Durumu Ekinden Sonra Gelen Fiilerin Kullanım Adetleri

Ayrılma durumu ekinden önce kullanılan fiiler	Ayrılma durumu ekinden önce kullanılan fiilerin adedi
oltur-	1
bol-	94
yarat-	8
köç-	1
kork-	10
arıt-	3
tur-	32
kur-	8
keç-	12
ket-	15
sakla-	22
tüş-	12
te-	9
yi-	1
bar-	4

öl-	5
kel-	16
koru-	10
tug-	2
çık-	52
kir-	8
ti-	10
öğren-	3
kal-	4
kıl-	92
aş-	5
sın-	1
ıçkın-	1
kay-	13
ber-	4
bil-	2
bak-	1
ewür-	1
yıg-	13
taya-	2
ye-	7
kut-	10
ek-	2
yet-	2
ufta-	4
sor-	7
kör-	3
yık-	1
oy-	2
kaç-	2
eşit-	7
adrıl-	3
ay-	3
al-	9
çak-	2
um-	1
yap-	1
yarlık-	1
kes-	3
sözle-	1
tut-	2
emge-	1
kol-	2
arla-	1
sakın-	1
kop-	10
bit-	1
yun-	1
adır-	1
kar-	1
tol-	1
iç-	3
ar-	2
ner-	1
iste-	1

kad-	1
öp-	1
tepre-	1
tök-	1
bırak-	1
yülü-	1
teg	1
er-	2

Ayrılma Durumu Ekinde Düz Gelişmeler

Eski Türkçede çoğunlukla ablatif eki (ayrılma durumu eki) olarak {+DIn} kullanılmıştır. Ancak Köktürkçede ayrılma halini karşılayan ayrı bir ek yoktu. Bunun yerine {+DA} bulunma eki bu görevi üstleniyordu. Uygur Türkçesinden sonra ayrılma hal eki olarak {+DIn} kullanılmaya başlanmakla beraber seyrek olarak {+DA} ekinin de kullanıldığı söylenebilir. (Ergin, 2011: 236). Karahanlı Türkçesinde ise bu ek {+DXn} şeklinde görülür.

Harezm Türkçesinde ise ablatif eki (ayrılma durumu eki) 'DIN' ve seyrek olarak da 'DAn' biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu eki alan isim soylu sözcüklerin özellikle ' bol-, çık-, sakla-, kıl-' gibi fiiler ile kullanıldığı görülmektedir. Bu fiiller dışında da birçok fiil ile kullanılmaktadır. Örnekleri ise aşağıdaki gibidir.

Ayrılma Durum Eklerinde Çapraz Gelişmeler

Burada yaklaşma hâli ekinin ayrılma hâli eki {+DIn} ile karşılanarak görev aktarımı durumu olduğu izlenmektedir. Bu durum incelemede 'kıl-, bol-, sor-, kayt-, taya-, ber-, ket-, yıg-, bar-, kir-' fiillerinde görülmüştür.

Burada bulunma hâli ekinin ayrılma hâl eki {+DIn} ile karşılanarak görev aktarımı durumu olduğu izlenmektedir. Bu durum incelemede 'oltur-, tur-, bol-, kal-, kıl-, kör-, eşit-' fiilerinde görülmüştür.

Nehcü'l-Feradis ile Kutadgu Bilig'de Geçen Fiilleri Etkileyen Ayrılma Durumu Eklerinin Karşılaştırılması

Nechü'l-Feradis bugünkü Türkçe karşılığı ile 'Cennetlerin Açık Yolu', 14. yüzyılda kaleme alınmış önemli bir eserdir. Harezm döneminde Harezm Türkçesi ile kaleme alınan eserin kim tarafından kaleme alındığı muammadır. Peygamber hayatı, İslam'da önemli bir yere sahip olan ilk dört halifeyi ve mezhepler gibi dini konuları ele alan eser, güzel ameller ile birlikte kötü amellerden de bahsetmektedir.

Kutadgu Bilig bugünkü Türkçe karşılığı ile 'Mutluluk Veren Bilgi' veya 'Devlet Olma Bilgisi!, 11. yüzyılda kaleme alınmış önemli bir eserdir. Karahanlı döneminde yazılan Hakaniye dili ile kaleme alınmıştır. Yusuf Has Hacib tarafından Doğu Karahanlı hükümdarına ithafen yazılmıştır.

Kutadgu Bilig'de çapraz gelişmelerde en çok kullandığı 'ayt-, yara-, keç-, kıl- ve oz-' (yaklaşma hali eki için), 'tut-' (bulunma hali için) fiilleridir.

Geçiş dönemi olarak sayılan Harezm döneminde yazılan Nechü'l-Feradis'te ise çapraz gelişmelerde en çok kullandığı 'kıl-, bol-, sor-, kayt-, taya-, ber-, ket-, yıg-, bar-, kir-'(yaklaşma hali eki için), 'oltur-, tur-, bol-, kal-, kıl-, kör-, eşit-' (bulunma hali eki için) fiilleridir.

Bu iki dönemde fiillerin arkasındaki isim soylu sözcüklere gelen ayrılma durumu ekleri benzerlik gösterdiği gibi farklılıklar da göstermektedir. Kutadgu Bilig'de çapraz gelişmelerde kullanılan fiiller daha azken, Harezm döneminde kullanılan fiillerin sayısının Kutadgu Bilig'e göre daha fazla olması dikkat çekmektedir. Baktığımız zaman 'kıl-'fiili iki dönemde de yaklaşma hali anlamı yüklemede kullanılan ortak fiil olarak göze çarpmaktadır.

Bu dönemlerde fiillerin arkasındaki isim soylu sözcüklere gelen, düz gelişmelerde kullanılan ayrılma durumu ekleri de ortaklık ve farklılıklar açısından dikkat çekmektedir. Kutadgu Bilig'de "al-, bar-, bol-, çık-, it-, eşit-, kaç-, kal- kel-, kir-, kol-, kötür-, kutul-, teg-, tile-, yırak tut-," gibi fiiller düz gelişmede kullanılmıştır. Aynı şekilde Nechü'l-Feradis'te ayrılma durumu ekinde düz gelişmeler kısmında en çok kullanılan fiiller 'bol-, tur-, kel-, kir, çık-' gibi fiillerdir. Bu bakımdan bu iki dönemde, ayrılma eki düz gelişmeler durumunda ortak kullanılan fiiller göze çarpmaktadır.

Sonuç

Harezm'i döneminin önemli eserlerinden sayılan, Türk dili için önemli bir yere sahip olan Nechü'l-Feradis eseri içinde birçok kelime ve ek barındırmaktadır. Nechü'l Feradis'teki ayrılma durumu ekini incelediğimiz zaman, karşımıza asıl gerçek anlamı ile kullanılmış hali (düz gelişmeler) ve ayrılma durumu eki şekli ile yazılmış lakin farklı hal ekleri anlamı taşıyan hali (çapraz gelişmeler) ile karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Köktürk döneminde +DA bulunma eki ile anlamı sağlayan ayrılma durumu ekinin Harezm dönemine geldiğimizde +dxn eki ile sağlandığı görülmüştür. Ayrılma durumu eki her ne kadar +dxn eki ile sağlanmış olsa da kendi içinde anlamsal olarak başka hal eklerine karşılık geldiği de gözlemlenmiştir. Baktığımız zaman bir isim soylu sözcüğe gelmiş ve ardından 'tur-'fiilini almış bir cümlenin çoğunlukla ayrılma durumu eki şekli ile yazılsa da bulunma durumu anlamı taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Nechü'l-Feradis'teki ayrılma durumu eki alan isim soylu sözcüklerin önüne gelen fiillerin genellikle 'bol-, tur-, sakla-, kıl-, çık-, kel-' gibi fiiller olduğu gözlemlenmiştir. İsim soylu sözcüklere gelen ayrılma durumu eki 94 kere ile en fazla önüne 'bol-'bugünkü karşılığı ile 'ol-' fiili önüne gelmiştir.

Nechü'l-Feradis'in Kazan Devlet Üniversitesi Kütüphanesi Nüshasının incelendiği bu bildiride ayrılma durumu eki şekli ile yazılmış lakin farklı hal ekleri anlamı taşıyan hali

(çapraz gelişmeler) ile karşımıza 56 farklı kelimede karşımıza çıkmaktadır. Bu nüshada 56 kere her ne kadar ayrılma durumu eki şekli ile yazılmış olsa da yaklaşma ve bulunma hal ekleri anlamı taşıyan 56 kelimeye yer verilmiştir.

Harezm'i döneminde ele alınan Nechü'l-Feradis ile Karahanlı döneminde yer alan Kutadgu Bilig'deki ayrılma durumu eklerini incelediğimiz zaman benzerlikler ve farklılıklar dikkat çekmektedir. İki farklı dönemde ele alınan eserler fiillerin arkasındaki isim soylu sözcüklere gelen ayrılma durumu eki bakımından incelediğimizde 'ayt-, yara-, keç-, kıl-, oz-, tut-' gibi fiiler çapraz gelişmelerde sıklıkla kullanıldığı sonucuna varılırken, Nechü'l-Feradis'te 'kıl-, bol-, sor-, kayt-, taya-, ber-, ket-, yıg-, bar-, kir-, oltur-, tur-, bol-, kal-, kıl-, kör-, eşit-' fiillerinin sıklıkla kullanıldığı dikkat çekmektedir. Düz gelişmelerde ise Kutadgu Bilig'de çapraz gelişmelerde kullanılan fiiller daha azken, Harezm döneminde kullanılan fiillerin sayısının Kutadgu Bilig'e göre daha fazla olması dikkat çekmektedir. Baktığımız zaman 'kıl-' fiili iki dönemde de yaklaşma hali anlamı yüklemede kullanılan ortak fiil olarak göze çarpmaktadır. Düz gelişmelerde ise Kutadgu Bilig'de "al-, bar-, bol-, çık-, it-, eşit-, kaç-, kal- kel-, kir-, kol-, kötür-, kutul-, teg-, tile-, yırak tut-," gibi fiillerin düz gelişmede kullanılması dikkat çekmiştir. Nechü'l-Feradis'te ise ayrılma durumu ekinde düz gelişmeler kısmında en çok kullanılan fiiller 'bol-, tur-, kel-, kir-, çık-' fiilleridir. Bu bakımdan her ne kadar aralarında yaklaşık 3 yüzyıl bulunup farklı dönemlerde yazılmış olsalar da bu iki dönemde, ayrılma eki düz gelişmeler durumunda ortak kullanılan fiiller bulundurmaktadır.

KAYNAKÇA

Acar, Ergün (2018) *Eski Anadolu Türkçesine Ait Bir Nehcü'l-Ferâdîs (Giriş-Metintıpkıbasım) I*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Aktan, Bilal (2006). *Cennetlerin Açık Yolu Nechü-Feradis*. Ankara: Edebiyat Otağı Yayınları.

Ergin, Muharrem (2019). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Kiyat, Arzu (2017). *Kutadgu Bilig'de Fiillerin Durum Ekleri ile Olan İlişkisi ve Türkiye Türkçesi ile Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şeker, Ayşe (2018). *Nehcü'l-Ferâdîs Kazan Devlet Üniversitesi Kütüphanesi Nüshası*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

“X” ÖRNEKLEMİ BAĞLAMINDA SOSYAL MEDYADA DİL YOZLAŞMASI

İlayda EGEMEN

Lisans Öğrencisi
Adnan Menderes Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

ÖZ

Dil, insanlar arasında anlaşmayı ve iletişimi pratik şekilde sağlayan önemli bir yapıdır. İletişim yazının icat edilmesi ile zamanla daha da gelişmiş; teknolojinin yaygınlaşması ile günümüzde geniş bir coğrafyaya yayılmıştır.

Dil, konuşurları tarafından belirlenmiş bir söz varlığına ve gramer kurallarına sahiptir. Uluslararası ilişkiler, savaşlar, ticaret gibi çeşitli etkenler dillere yeni sözcüklerin girmesine, gramer yapılarında bozulmalara ve değişmelere neden olabilmektedir.

Toplumsal alışveriş, küreselleşen dünyada daha da artmış ve farklı kültürlerden insanların birbirleriyle iletişimi sonucunda birbirlerini etkilemesi kolaylaşmıştır. Sosyal medya platformları bu etkileşimi doruğa çıkarmış ve dillerde oluşan yozlaşmaların artışına zemin hazırlamıştır.

Dil yozlaşmasının sosyal medya platformlarında arttığının örneklerini geçmişte “Twitter” günümüzdeki “X” isimli platformda görmekteyiz. Özellikle genç kullanıcılar Batı özentiliği sebebiyle bu platformda “İngilizce-Türkçe” karışımı garip söz yapıları kullanmaktadırlar. Bu söz yapıları ya İngilizce kelime üzerine Türkçe ekler getirilerek ya da İngilizce bir kelimeyle Türkçe bir yardımcı fiilin yan yana getirilmesiyle oluşturulur. “Followlamak, shiplemek, kill almak” vb. aşağıda sayacağımız birçok örnekte bu türden söz yapılarını ve alınması gereken önlemleri bu bildiride sunmayı uygun gördük.

Anahtar Kelimeler: X, dil, yozlaşma, kültür, iletişim.

LANGUAGE CORRUPTION IN SOCIAL MEDIA IN THE CONTEXT OF “X” SAMPLE

ABSTRACT

Language is an important structure that enables practical communication and understanding among people. With the invention of writing, communication gradually developed over time, and with the spread of technology, it has expanded to a wide geographical area today.

Language has a vocabulary and grammatical rules defined by its speakers. Various factors such as international relations, wars, and trade can lead to the introduction of new words, as well as distortions and changes in grammatical structures.

Social interaction has increased in the globalized world, making it easier for people from different cultures to communicate and influence each other. Social media platforms have amplified this interaction and created an environment that has contributed to the rise of language corruption.

We can see examples of the increase in language corruption on social media platforms, especially on the platform "Twitter" in the past, and "X" in the present. Particularly, young users, due to Western imitation, often use strange sentence structures mixing English and Turkish. These structures are formed by adding Turkish suffixes to English words or by combining an English word with a Turkish auxiliary verb. "Followlamak, shiplemek, kill almak," etc., are examples of such constructions. In this paper, we will present many examples of these types of speech structures and the necessary precautions that need to be taken.

Keywords: X, language, corruption, culture, communication.

Giriş

Canlılar arasında iletişimin çeşitli yöntemleri vardır. Bu iletişim yöntemlerinden en etkilisi dildir. Dünyanın farklı coğrafyalarına dağılmış olan insanlar, kendi topluluklarının anlaşması için millî bir dile sahip olmuşlardır. Bireyler gibi sosyal toplulukların da iyi ve kötü zamanları vardır ve her kötü, ekonomik bakımdan zayıf zamanlarda dilde bir yabancı hayranlığı gelişir. Bu çalışmamıza konu olan dil yozlaşması, Tanzimat Döneminde *Araba Sevdası* gibi romanlarda ifadesini bulan Batı hayranlığının yabancı hayranlığı şekline evrilmiş bir başka hâlidir. Örneklerimizin kökence yine Batı dillerinden olması da ayrıca dikkate değerdir.

Korkmaz'a göre "Dil, toplumsal gücün ve yeterliliğin en önemli ögelerinden biridir. En basit tanımıyla toplumun bireyleri arasında anlaşmayı sağlayan düzenli bir araçtır" (Korkmaz, 2004: 346). Doğan Aksan, dilin toplumsal ve bireysel olmak üzere iki yönü olduğunu belirterek bunları ayırmayı önerir. Dilin bireysel olan yanı kişinin çeşitli özelliklerine, kültürel durumuna, düşünme yeteneğine ve ruh hâline göre değişir. Bu yüzden, aynı aile içerisinde yetişmiş, aynı kültür çevresinden gelen, aynı eğitimi görmüş, hatta aynı sınıfta okuyan iki kardeşin dili -özellikle söz varlığı açısından- birbirinden az çok farklıdır (Aksan, 1979: 81).

Bir dil, zaman içinde farklı nedenlerden ötürü değişim geçirebilir. Türkçe bunun için güzel bir örnektir. Siyasi ve kültürel faaliyetler neticesinde Türkler pek çok toplum ve kültürle etkileşime girmiştir ki Akarsu, "Dil ile kültür sürekli olarak birbirlerini etkiler, birbirlerinden ayrılmazlar" (Akarsu, 1984: 33) der. Yazılı kaynaklar itibarıyla Türkçenin yabancı dillerle etkileşimini Göktürkler dönemine kadar götürmek mümkündür. Yenisey Yazıtlarını bir kenara bıraktığımızda, Göktürk Yazıtlarında yabancı unsurların sayısı %1'in altındadır ve bunların önemli bir kısmı Çincedir. Ayrıca Soğd, Sanskrit ve Tibet kökenli birkaç kelimeye de rastlanmaktadır. Şamanizm'in yanı sıra Budizm, Maniheizm, Hristiyanlık gibi dinlerin benimsendiği Uygurlar döneminde ise Soğdca, Sanskritçe, Çince ve Toharca kaynaklı dinî kelimelerin fazlalığı dikkat çekmektedir. Uygurlarda dinî metinlerin dışındaki yabancı unsurların oranı %1 ile %12'dir (Aksan, 1977: 345).

Zamanla din değişikliği ve kültürel alış veriş neticesinde Türkçeye daha çok Arapça ve Farsça kelimeler ve yapılar girmiştir. Daha sonra 1839 yılı itibarıyla Fransızcanın Türkçe

üzerindeki etkisi yoğun şekilde hissedilmeye başlamıştır. Bu süreçte, pek çok Frankofon yazar yetişmiş ve özellikle Fransa'da yaşamış ya da hayatının bir dönemini Paris'te geçirmiş olan bu yazarlar, Fransızca kökenli çeşitli sözcükleri günlük konuşma dilinde, gazete yazılarında ve yazdıkları roman, hikâye, tiyatro gibi eserlerde kullanmışlardır. Ayrıca, Fransızcadan birçok eseri Türkçeye çevirmişlerdir. Türk edebiyatına giren bazı yeni türler ve gazetenin yaygınlaşması bu etkiyi daha da hızlandırmıştır. Aynı dönemde, 1838 yılında İngiltere ile imzalanan Türk-İngiliz Ticaret Sözleşmesi ve artan ticari ilişkiler, İngilizceden Türkçeye birçok sözcüğün girişine olanak sağlamıştır (Laçiner 2001: 38). 1789 Devrimi'nin etkisiyle Fransızlara sempati duymaya başlayan Türk aydını, ülkesine döndüğünde edindiği fikirleri yayma ihtiyacı hissetmiş ve bu süreçte, özentinin de etkisiyle Fransızca sözcükleri kullanmıştır (Erata 2004: 217). Tanzimat aydınının Fransa'ya yöneldiği bu dönemde, özellikle çeviriler yoluyla Türkçeye 4974 sözcük girmiştir (Aktaş 2007: 523).

Günümüzde Türkçeye, dünyanın çeşitli dillerinden yeni sözcükler girmektedir. Özellikle teknik terimler arasında *televizyon, radyo, video, disket, konektör, monitör, caps lock, jak, Windows logosu, hard disk* gibi sözcükler bulunmaktadır. Bu terimlerin çoğu, bilgisayar ve internet ile ilgilidir. 1980'lerden sonra Amerika'nın etkisiyle İngilizce eğitim, radyo ve televizyon yayınları artmış (Sezgin, 2010: 82); *Show, İnterstar, Flash* gibi televizyon kanalları ve *Top Secret, Pop Stop, Top On, Magazin Forever* gibi program isimleri kullanılmıştır. Ayrıca, iş yeri adlarında da yabancı sözcüklerin tercih edildiği görülmektedir: *hotels, pensions, holiday village, shopping center, clubs, cafe, bar, restaurants, aquapark* gibi (Hepçilingirler, 2006: 44).

İnsan dili, telgraf, telefon, radyo, televizyon gibi araçların bulunmasıyla yaygınlaşma, dilsel biçimlerin çeşitlenmesi ve hız bakımından önemli bir aşama kaydettikten sonra, internetin yaygınlaşmasıyla yeni bir sıçrama gerçekleştirmiştir. Matbaa, dil-yazı-kâğıt ilişkisini nasıl değiştirmişse, internetin bulunması da dil-yazı-elektronik ortam ilişkisini öyle değiştirmiştir (Yıldırım ve Tahiroğlu, 2006: 363). Ancak, Crystal'ın da belirttiği gibi, internet ne tür bir ortam sağlarsa sağlasın, bunun temel birimi metin ve yazı olacaktır (Crystal, 2001: 7). Çünkü internet, temel olarak dile dayalı bir yapıyla birlikte gelişmiş ve birçok dil durumunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bununla birlikte batı toplumlarının emperyalist tarafı etkiledikleri toplumların dillerinde bozulmalara yol açmıştır.

Sosyal medyanın kirletici unsurları, diğer kitle iletişim araçlarından daha fazladır. Özellikle mobil cihazlar ve uygulamalar sayesinde geniş kitleler birbirleriyle herhangi bir denetim olmadan iletişim kurabilirler. Gençler de bu cihazlarla daha gelişmiş medeniyetleri görüp onlara özenirler ve onlar gibi görünmeye ve konuşmaya çalışırlar. Teknolojik cihazlar, toplumlar arası iletişimi kolaylaştırmasının yanı sıra aile bireyleri arasında iletişim kopukluğuna yol açmaktadır. Günümüzde bir yemek masasında toplanan bireyler, artık birbirleriyle sohbet etmek yerine, elektronik cihazlarının sunduğu sanal dünyaya sığınmayı tercih etmekte ve bu durum bireyler arası iletişimi sekteye uğratmaktadır.

Gençlerin, sosyal medyaya takılı kalması ve bunun yol açacağı olumsuz etkilere maruz kalması, diğer yaş gruplarına göre daha kolay ve olasıdır. Özellikle refah seviyesi yüksek insanların şaşaalı yaşantılarını popüler kültür olarak pazarlamaları, gençleri etkilemekte ve özentilik göstermelerine neden olmaktadır. Bu özenti kişilik, dil açısından da özentiliği beraberinde getirmekte; sosyal medyadaki baskın dilin, oldukça zengin ve gelişmiş bir dil olan Türkçe üzerinde tahakküm kurmasına zemin hazırlamaktadır.

Oktay Sinanoğlu bu hususta şunları söylemektedir: "Türkçe, kenarda köşede kalmış, pek az insanın konuştuğu, bugünün gereklerine, tekniğine, bilimine yetmeyecek, içyapısı zayıf, cılız, önemsiz bir dil midir? Hayır! Türkçe bir ana dildir. Hint-Avrupa, Sami-Hami ve Çin ana dil grupları gibi, Türk dilleri (Ural-Altay Dilleri) ana dil grubunun temel dilidir. Birçok lehçeleri, uzak, yakın akrabaları vardır. Baltık Denizi'nden Çin'e, Sibirya'nın tundralarından Hint'e kadar 250 milyon insan tarafından konuşulur. Sonra Türk dili, öbür dillerde pek az rastlanan bir yapıya sahiptir. Batılı dilcilerin hayranlıkla söyledikleri gibi kuralları, adeta bir matematikçi tarafından düzenlenmiş gibi, kesin ve seçik, kendi kendini içinden türetebilen, her yeni konuya yetişebilen, her Türk'ün kolayca anlayabileceği yeni türeyen sözleri ile işlendikçe zenginleşen bir dildir" (Sinanoğlu, 1972: 9-10)

Özenti, yüzeysel bir hayranlık ve benzetme çabasıdır. Özenti alıntılar, gençlerin arasında ya da bazı komplekslere sahip kişilerin yaptığı aktarımlardır (Günay, 2007: 51). Bu duruma bir örnek göstererek motorlu araçlarla yol dışında yapılan yarışlar için kullanılan *offroad* sözcüğü yerine *kır yarışı* sözcüğünü önermektedir.

Yukarıda bahsi geçen sebeplerden dolayı İngilizce özenilen bir dil olmuştur. İngilizcenin ciddi etkisinin internetle birlikte arttığı bilinse de internetteki hâkimiyetinin, başlangıçtaki duruma göre, bugün oldukça azaldığı görülmektedir (Yıldırım ve Tahiroğlu, 2006: 364). Yine de internet terimlerindeki İngilizce hâkimiyetini sürdürmektedir. Bu terimlere; *away* "uzakta", *ban* "yasak, cezalandırma", *disconnect* "bağlantısı kesilmek", *flood* "taşkın, sel baskını", *guest* "ziyaretçi", *invite* "davet etmek", *thanks* "teşekkürler" gibi örnekler gösterilebilir. Yakın zaman önce TV8,5 kanalındaki bir sunucunun, *görünümü* kelimesi için *looku* kullanmıştır. Durmuşoğlu bu konuda şöyle der: "Geniş kitlelerin birbiriyle iletişim kurabildiği bu mecra doğru kullanıldığında sizi birçok açıdan geliştirebilecekken, yanlış ve bilinçsiz kullanıldığında ise zehirlemesi muhtemeldir. Yabancı kelimelerin yerli yersiz kullanıldığı, nefret dilinin kol gezdiği, yalan ile doğrunun teyit edilemediği, akran zorbalığının had safhada yaşandığı sosyal medya, Türkçemizi ve kültürel değerlerimizi de tehdit etmektedir." (Durmuşoğlu, 2023: 449).

İnternet, sınırları yok eden, haber ve bilgiyi dünyanın dört bir yanına ulaştıran yaygın bir iletişim ağıdır. Bu ağda baskın dil İngilizce olmakla birlikte, diğer dillerde oluşturulan sayfalar hızla artmaktadır. Bu bağlamda, önceleri İngilizce dışındaki tüm diller için bir tehdit olarak algılanan internet, bugün, tüm diller için bir fırsat alanı olarak görülmektedir. Bilhassa özentiliğin etkisiyle, X'de dil kullanımı yozlaşmaktadır.

Ayşe Nur Sır, farklı dillerde görülen deyimlerin yakınlıklarının bir kısmının çevirilerden kaynaklandığını belirterek, Batı kaynaklı dillerden -özellikle İngilizceden- son yıllarda Türkçeye geçen deyimleri şu şekilde sıralamaktadır: *bir koku hissetmek* "şüphelenmek", *blöf yapmak* "bir kişiyi caydırmak için aslı olmayan söz söylemek", *flört etmek* "karşı cinsten biriyle dostluk kurmak", *gaza basmak* "acele etmek", *kozmetik tedbir* "derdin köküne inmeyip satıhta kalmak", *rayından çıkartmak* "bozmak", *rayına oturtmak* "işi düzeltmek", *yol ayrımına gelmek* "nihaî karar vermesi için zamanın gelmesi" vb. (Sır, 2013: 979).

Konuşma dili, sosyal medyadaki kelime ve kavramlardan etkilenmektedir. Bu kelime ve kavramlar hem Türkçe hem de İngilizce olabilir; bir kısmı Türkçe, bir kısmı İngilizce terimler içerebilir. Sosyal medyada *tweet at-, sol frame, blog oku-* gibi hem Türkçe hem de İngilizce kelimeler fazlaca kullanılmaktadır (Bülbül Oğuz, 2012: 1164).

Özellikle Facebook'un çıkışından sonra internette sosyal medya uygulamaları hızla çoğalmıştır. Türkiye'de ilk internet bağlantısı, Nisan 1993'te ODTÜ'de gerçekleştirilmiştir. Bu tarihten sonra kişisel bilgisayarların çoğalmasıyla internet her eve girmiş ve mobil cihazlarla cep telefonlarına da ulaşmıştır.

Bildirimizin örneklemini oluşturan "X" Jack Dorsey, Noah Glass, Biz Stone ve Evan Williams tarafından Mart 2006'da kurulmuştur. Web tarayıcısı ile kullanıma sunulan uygulama, daha sonra mobil cihazlara da entegre edilmiş ve 2023 yılı itibarıyla aylık 368,4 milyondan fazla aktif kullanıcı sayısına ulaşmıştır.

Bu çalışmada, "X" olarak bilinen sosyal medya platformunda karşılaştığımız ve son zamanlarda artışına tanıklık ettiğimiz dil yozlaşması olgusu, "X" kullanıcılarının gönderileri üzerinden biçim bilgisel ve anlam bilimsel olarak incelenmiştir. Bu yapıların, genellikle yabancı dilden alınan bir kök üzerine Türkçe yapım eki veya yardımcı fiil eklenerek türetildiği görülmektedir. Çalışma kapsamında, "X" kullanıcılarının gönderilerinden hareketle dil yozlaşması sonucu ortaya çıkmış yirmi dört sözcüğe yer verilmiştir.

Saptanan Kelimelerin Değerlendirilmesi

1. Looku: Bu kelime, "bakmak" anlamının yanı sıra "görünmek" anlamında da kullanılır. İngilizce *look* kelimesine, Türkçede teklik üçüncü şahıs iyelik eki olan +I eki getirilerek, ses uyumuna uygun bir biçimde oluşturulan bu kelime, "görünümü" anlamında kullanılmaktadır. İngilizce kök kelimeye eklenen Türkçe ek ile türetilmiş bu yapı, X'te *dış görünüş* kelimesinin yerine yaygın şekilde kullanılmaktadır. Sözcükle ilgili şu örnekleri verebiliriz:

"Ben bu *looku* nasıl görmem." @kimhotteok

"Gecenin en iyi *looku*." @neysee_bosver

"Anıl'ın en sevdiğim *looku* bu şakası yok" @yargicnur

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. X'in arama bölümüne ilgili kelimeyi yazdığımızda pek çok örnekle karşılaşılmaktadır. İletileri incelediğimizde, popüler kültüre etki etmiş kişilerin fotoğrafları alıntı yapılarak bu iletilerin oluşturulduğu görülmektedir. Bu yapının özellikle sosyal medyada yaygın kullanımı, Türkçede *görünüş* kelimesinin kullanımını gölgelemektedir. *Görünüş* kelimesinin daha sık kullanılmasının gerekli olduğunu düşünmekteyiz.

2. Hypelanmak / Hypelamak: X'te bu yapı, Türkçedeki *beklenti* kelimesinin yerine kullanılmaktadır. Popüler kültür ürünlerinin kolay ulaşılır olması ve medya iletişim araçlarının gelişmesiyle, yeni çıkacak bir ürünün (dizi, film, konsol oyunları vb.) reklamı, çıkışından daha önce duyurulmaktadır. Medyanın etkinliğini kullanan yapımcı firmalar, ürün çıkmadan önce dönem dönem tanıtımlar yayımlamaktadır. X kullanıcıları ise bu tanıtımlar üzerine oluşan beklentilerini *hypelanmak* şeklinde ifade etmektedirler. *Hype* kelimesi İngilizcede "heyecanlandırmak, aldatıcı reklam" anlamında kullanılmaktadır. Kelime üzerine isimden fiil yapım eki +lA ve +lAn getirilerek *hypelamak* ve *hypelanmak* sözcükleri oluşturulmuştur. Bu yapı ile ilgili bazı örnekler aşağıdaki gibidir:

"Nasıl bitecek diye düşündüğüm sporda 2. sette *hypelanmak* mı" @emretfkci

"Duman dinleyip *hypelanmak*" @apocalypsewaa

"bi sipariş taslağı daha beğenildi böyle olunca *hypelanmak* ben"@monatviolett

Beklenti kelimesinin alternatifi olan *heyecanlanmak* kelimesine ek olarak, *hypelanmak* kelimesinin sosyal medya aracılığıyla kamuoyunda rağbet gördüğü ve dilimizde yer edindiği görülmektedir. Bu noktada, *beklenti* kelimesinin daha yaygın kullanılmasını sağlamak önemlidir.

3. Matchlemek: Bu yapı, İngilizce *match* "eş" kelimesi ile isimden fiil yapım eki +lA birleşiminden oluşmuştur. Yapının kullanımında iki farklı şekil karşımıza çıkmaktadır. Birincisi, kişinin giyim kuşamındaki uyumu ifade eder; bu anlamda *kombin* kelimesi de sıkça kullanılmaktadır. Yapının ikinci kullanım şekli ise bir kişi ile başka bir kişiyi birbirine yakıştırmak anlamındadır. Aşağıda bu kullanım için *shiplemek* örneğine de yer verilecektir.

Yapının giyim kuşam ve eşya konusunda kullanımıyla ilgili birkaç örnek şu şekildedir:

"Maskeyi saçımla *matchlemek*" @yagmuurkorkmaz

"Küpe kombinini kolyeyle *matchlemek*" @dairCitrine

"Sırf bu tişörtleri *matchlemek* için su erkeği bulma fikri çık aklımdan" @jupiterianvenus

4. Shiplemek: Bu yapı, İngilizcede "yerine takmak" anlamında kullanılan *ship* kelimesi ile isimden fiil yapım eki +lA birleşiminden oluşmuştur. Kelimenin farklı bir anlamı "göndermek"tir. Yapı oluşturulurken bu anlam göz önünde bulundurulmuştur. *Matchlemek* örneğinde verdiğimiz ikinci anlam, bu yapıda da aynı şekilde kullanılmaktadır. X kullanıcıları, popüler kültüre mal olmuş kişileri ve ürünleri birbirlerine yakıştırarak bu yapıyı kullanmışlardır. Özellikle dijital yayın karakterleri bu yapıda sıklıkla yer almaktadır. Aşağıda bu kullanımla ilgili birkaç örnek sıralamak mümkündür:

"Ne kadar yakışıyorlar *shiplemek* diye bir şey olmasaydı bile yine *shiplerdim*" @carpediemhediem

"Sultan kim ve niye herkes Karayla *shipliyor*?" @bromanceloverz

"Biz *shiplemesek* bile evren *shipliyor* Beto ikiliyi" @gull_401

5. Olabilite-Gidebilite: Bu yapıda, bildirimizin genelinin aksine, Türkçe bir kelimeye İngilizce bir ek getirilmiştir. Yapı, "olasılık" kelimesi yerine kullanılmaktadır. İngilizce *possibility* veya *probability* sözcüğünün, Türkçeye kabaca yontulmuş hâli olarak *olabilite* şeklinde çözümleyebiliriz. Benzer şekilde, aslında Türkçede olmayan "+kolik" ekini almış sözcükler üzerinden de bu tür kullanımları gözlemlemek mümkündür. (*alkolik, maçkolik*) Kullanım örnekleri şu şekildedir:

"Evden *gidebilite* gücümün yine eksilere indiği bir akşam" @sscrnss

"Aslında her şey *olabilite*" @morlutekel

"Arkadaşlarımın düğünlerine *gidebilite* konusunda ne kadar başarısızım ya rebbim. hep mi bi aksilik olur?!" @muptedii

6. Bullylemek: Bu yapı, İngilizcede *zorbalık* anlamına gelen *bully* kelimesi ile isimden fiil yapım eki olan +lA ekinin birleştirilmesiyle oluşmuştur. İnternet ortamında yaygın bir kullanıma sahiptir. Kullanıcılar, birine veya bir şeye yapılan zorbalığı anlatmak için bu kelimeyi kullanırlar. Aşağıdaki Örnekleri vermek mümkündür:

"Ne oluyor lan bikaç gündür sürekli birileri *bullyleniyor*." @asakhla

"Sizce arkadaşım beni çarpım tablosu sorarak *bullylemiş* midir?" @kimbilirn

"Kocasını *bullylemek* için köşe yazısı yazması." @enginean

7. Kill almak: İngilizde *öldürmek* anlamına gelen bu fiil. Türkçede *al-* yardımcı fiili ile kullanılmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, oyunlar da elektronik cihazlarda boy göstermeye başlamıştır. Özellikle FPS (First Person Shooter) oyunlarında "rakip oyuncuyu öldürmek" anlamında kullanılan kelime, X'te oyunlarla ilgili paylaşımlarda sıkça karşımıza çıkmaktadır. *Kill almak* ifadesine dair kullanım örnekleri şunlardır:

"Kimse tarafından fark edilmeden onlarca *kill almak*." @pressstartexe

"Bu arada, dun geceki Rainbow Six yayınında bir adet C4'le double *kill aldım*, clutch attım, maç kazandırdım. Ona göre!! Not: vallaha billaha gerçek hikâye" @pintipanda

"Bir CS:GO oyuncusu Mirage haritasında imkansıza yakın bir *kill alıyor*." @totgametwit

8. Triggerlanmak: Bu kelime, İngilizce *trigger* isim köküne +lA isimden fiil eki getirilerek oluşturulmuştur. Türkçede "sinirlenmek, kızmak, tetiklemek" anlamlarına karşılık gelir ve sosyal medya platformlarında sık kullanılan bir kelimedir. Özellikle gençlerin sinirli ruh hâllerini yazıya dökmeleri sonucu ortaya çıkmış bir ifadedir. Bu kelimeye şu cümleler örnek gösterilebilir:

"Triggerlan diye yazdım abi seviliyorsun" @fwczed

"*Triggerlanma* bana lütfen kendi kendine *triggerlan*" @malevelon

"Adam gidip en hijyenik Hint yemeğinden *triggerlanmış* valla. Bunlar amatör eğlendirir" @tontattali

9. Vibe almak/vermek: Sözlük anlamı "ön izlenim veya hissiyatı almak/vermek" olan bu kelime, Türkçe *al-/ver* yardımcı fiili ile "bir hisse kapılmak" anlamında kullanılmaktadır. Kullanım örnekleri şu şekildedir:

"Pozitif *vibe vermek* için sürekli gülmek zorunda hissetmek" @aysegulkygsz

"Çabuk, hangisi daha çok indigo *vibe veriyor* söyleyin hemen alıcam" @minishome

"Pozitif *vibe almak* için Ted Lasso izliyorum." @helll_innn

10. Followlamak / Unfollowlamak: İngilizcede *follow* ve *unfollow* fiilleri, üzerine +lA isimden fiil yapım eki veya *et-*, *yap-* gibi yardımcı fiiller alarak, Türkçede fiil olarak kullanılmaktadır. Anlamı "takip etmek*"*tir. X platformunda şu tarz örnekler görmek mümkündür.

"İnstalarınızı versenize *followlaşalım*" @minnakkek

"Bin bilmem kaç kişiyi *folowladım* yarısı bile *followlamadı* :/" @canunlulertr

"Mezuniyetten sonra insanları *unfollowlamak* için ne kadar beklemem gerekiyo takribi olarak" @TaraTokel

11. Likelamak: İngilizce *like* kelimesine +lA isimden fiil yapım eki getirilerek türetilmiştir. İnsanın doğasında beğenilmenin olduğunu bilen sosyal medya içerik üreticileri, insanların bu mecralara koydukları içerikleri beğenmeleri için beğeni butonları eklemişlerdir. Böylelikle insanlar o gönderiyi beğenebilmektedir. Kullanım örnekleri şunlardır:

"Anlamadım tam ne dediğini ama kerem olduğu için *likeladım*" @teror12561

"*Like alıyor* olsam asla yazmazdım" @evrimerve

"Instagramda mutlu fotoğraflarınızı *likelayacak* gücüm kalmadı" @ozelbiralan

12. Mentionlamak/atmak: *Mentionlamak*, Türkçede "birini anmak" veya "birinden bahsetmek" anlamında kullanılan bir terimdir. Bu, bir başkasının kullanıcı adını bir mesajda veya paylaşımda belirtmeyi ifade eder, böylece o kişi bu paylaşımı görür. Bu yapı, İngilizce "değinmek" anlamına gelen *mention* kelimesine +lA isimden fiil yapım eki getirilerek türetilmiştir. Buna örnek olarak şu kullanımları gösterebiliriz:

"Her şeye bunu *mentionlamak* istiyorum." @iremasenaa

''Gitmiş bi küfürlü tiwitimi bulmuş beş saattir onu *mentionluyor*. Hayır, cevap da alamıyosun. Hırs mı yaptı ne.'' @sirisuss,

"Çok içimden gelerek bir *mention attım* inş linç yemem..." @LovelySweeti3

13. Stalklamak: Bu yapı, İngilizcede "takip etmek" anlamındaki *stalk* kelimesine Türkçede isimden fiil yapım eki olan +lA getirilerek türetilmiştir. Sosyal medya hesaplarından gizlice bir başka hesaba bakmak *stalk* olarak adlandırılır. Farklı alanlara göre farklı kullanımları olan *stalk* kelimesi, bir işi fark ettirmeden, gizli bir şekilde yapmak anlamına gelir. Kullanım örneklerinden bazıları şunlardır:

"Birini *stalklamak* çoğu zaman acı vericidir ve aşağılıkçadır" @bunalimdaim

"Ay biraz linkedin *stalkladım* bi ölmediğim kaldı bana bundan sonra uyku yok sadece çalışmak var." @peony_loverr

"Gercek hayat *stalklayacak* kimsen olmadığında baslıyo" @perialoji,

14. Googlelamak: *Googlelamak* kelimesi, bir arama motoru olan Google'a başvurmak anlamında kullanılır. Bu terim, İngilizce'de "to Google" fiilinden türetilmiş ve Türkçeye de aynı şekilde geçmiştir. Örneğin, "Bir konuyu daha iyi anlaşılması için googlelamak gerek" cümlesi, "O konuyu daha iyi anlamak için Google'da arama yapmak gerek" anlamına gelmektedir. Örnekler aşağıdaki gibidir:

"Her yiyeceği acaba gaz yapar mı diye *googlelamak* hastalığına yakalandım" @birkitapdefter

"Bu cuma sabahı Egemenin atacağı tweeti merakla bekliyorum. Bakalım bu sefer hangi ayeti *googlelayacak*." @kybeless

"Gündemden o kadar içim şişti ki, sabahtan beri paparazzi programları izleyip, "kimmiş ki bu" diye ünlüleri *Googluyorum*." @ecemila

15. Blocklamak: *block* kelimesi İngilizce'de *engel* ve *engellemek* anlamında kullanılır. Sosyal medyada ise block+la- şeklinde İngilizce *block* kelimesi üzerine Türkçe isimden fiil

yapım eki olan +lA eklenerek türetilmiştir. Bu, istenmeyen kullanıcıları uzak tutmak için gerçekleştirilen bir eylemi ifade eder. Bu yapının örneklerinden bazılarına, aşağıda yer verilmiştir.

"Leyla söhbətindən sonra nəkkədə düdüy *blokladım*. Lentam təmizləndi rəsmən" @sevashkab

"Sık kullanılanlarda insanlar olan beni *bloklasın*" @vegancadi

"Fiyatlarınız çok yüksek dediğim falcılar beni *blokluyor*. Sorun değil benim için ama yaptıkları şarlatanlık." @falckatina

16. Rtlemek (Retweet yapmak): Bu yapı, "retweet" kelimesinin kısaltması olan *RT* üzerine Türkçe isimden fiil yapım eki olan +lA eki getirilerek türetilmiştir. Bir twit'i retweetlemek, kullanıcının o twit'i olduğu gibi kendi profilindeki takipçileriyle paylaşmasıdır. Rtlemek, alıntılayarak veya doğrudan rtlemek şeklinde iki farklı yöntemle yapılabilir. Alıntılayarak retweetlemede, retweet yapan kişi, asıl tweet'i doğrudan paylaşır. Örneğin:

"Bazı *twitleri* rtlemek istiyorum, sonuna yazılmış aq'dan ötürü vazgeçiyorum. Bunu yazmak zorunda mısınız? Anlatmak istediğinize katkısı nedir?" @cenkyigiter

"Kızlar tamam sorun değil diyip anında konuyla alakalı bi *tweet* bulup rtliyor'' @furkanunlu

"Bir kere bile The Purest Solutions kullanmamış o kız olma diye Kadınlar gününe özel 5 kişiye favori TPS ürününü hediye ediyoruz. Tek yapman gereken bu *tweeti* RTlemek ve bizi takip etmek!" @PurestSolutions

17. Date'e çıkarma / Date'ye çıkmak: *Date'ye çıkmak*, İngilizce'deki "to go on date" ifadesindeki İngilizce *date* sözcüğü üzerine Türkçe *çık-* fiili getirilerek oluşturulmuştur. Türkçeye geçen bu kelime, "iki insanın birbirini tanımak için romantik bir randevuya çıkması" anlamında kullanılır. *Date'e çıkmada* genellikle kahve içmek, sinemaya gitmek, yemek yemek gibi faaliyetlerde bulunulur. Örnekleri aşağıdaki gibidir:

"Süslenip püslenip seninle *date'e cikmak* istiyorum" @polentheredhead

"First *dateye çıkalım* dedi hesabı bana ödetip metrobüsle evine döndü" @ _melisakm

"Sürekli first *date'e çıkıyorum* ama sadece first" @eliftenenbaum

18. Kicklemek: İngilizce'de "tekme atmak" anlamına gelen *kick* kelimesi kapı dışarı etmek manasında da kullanılır. *Kick* kelimesine Türkçe isimden fiil yapım eki olan +lA eki getirilerek oluşturulmuştur. *Kicklemek*, genellikle çevrimiçi oyunlarda ve sohbet platformlarında kullanılan bir terimdir ve "bir kullanıcıyı bir kayıttan veya sunucudan atmak" anlamına gelir. Bunun yerinde *kapı dışarı etmek* deyimi kullanılabilir. Örnekler aşağıdaki gibidir:

"Hayattan *kicklendim*" @static_variable

"Allah beni dünyadan *kicklemiş* gibi hissediyorum" @gkydalkilic

"Kick me beni fena *kickleyecek* buna eminiz." @sugasreign

19. Trash talk / Dirty talk yapmak: Bu yapı, İngilizce'de "çöp" anlamına gelen *trash* kelimesi ve "konuşmak" anlamına gelen *talk* kelimelerinin üzerine Türkçe yardımcı fiil *yap-* getirilerek oluşturmuştur.

Dirty talk ifadesi ise kelime anlamı olarak "kirli konuşma" demektir ve *trash talk* kelimesinde olduğu gibi çoğu zaman *yap-* yardımcı fiiliyle kullanılır. Genellikle romantik veya cinsel ilişkilerde, partnerler arasında kullanılan bu terim, tahrik edici veya erotik konuşmaları ifade eder. *Dirty talk*, iki kişi arasındaki iletişimi artırmak amacıyla kullanılır ve samimi bir şekilde yapılır. *Trash talk* ifadesi yerine *yıkıcı konuşma*, *dirty talk* ifadesi yerine de *kirli konuşma* ifadelerini kullanmak daha uygun olacaktır. Örnekler aşağıdaki gibidir:

"Manitayla *dirty talk yapalim* dedik" @kuzeyErsoy

"Sokak basketbolunda *trash talk yapmak*" @moneyyscottie

"Canım senle *dirty talk yapmak* varken maç mı izliyon" @kailarity

20. Favlamak: İngilizce *favori* kelimesinin kısaltması olan *fav* kelimesi üzerine, Türkçede isimden fiil yapım eki olan +lA eklenerek türetilmiştir. *Favlamak*, bir gönderiyi takdir etmek, katılmak veya desteklemek amacıyla yapılır ve sosyal medya etkileşimlerinin önemli bir parçasıdır. Bunun yerine *beğenmek* kelimesini kullanmak daha uygun olacaktır. Örneklerinden bazıları aşağıdaki gibidir:

"Artık twit *favlamak* içimden gelmiyo kişiliğimi yansıtamadığımı düşünüyorum (kimse *favladığım* twitleri göremiyor" @inflamesaley

"Kızlar biri tweetlerimi seri *favlıyor* inş birinizin manitasi değildir." @e1guennishere

"En azından bize atılan menti kim *favlamış* onu görebilelim ya" @andsixtynine

21. Selfie çekmek: Bu yapı, İngilizcede "kendi, öz" anlamlarına gelen *self* kelimesinin üzerine Türkçe *çek-* yardımcı fiili getirilerek türetilmiştir. *Selfie çekimi*, "kişinin kendi fotoğrafının kendisi tarafından çekilmesi" anlamına gelir. Türkçede *öz çekim* ifadesi de sosyal medyada sıkça kullanılmaktadır. Bu kullanım bizce daha uygundur. Örneklerinden bazıları şunlardır.

"Aşkıma bakın *selfie çekmiş*" @iknur12

"Telefonum fazla ayrıntı çekiyor die *selfie çekilmeyi* bıraktım" @cerenuni

"<*Selfie çekiyor*> ah, bu çok tuhaf oldu...artık *selfie çekemiyorum*...çok tuhaf! hayır olmadı, sadece bir dakika bekleyin, işler pek iyi gitmiyor. çok mu parlak oldu? EVET KESİNLİKLE! durun hayır…evet işe yaradı! budur. dur hayır bu değil...dün nasıl çektim onu... bekleyin..." @btsoncesaidtr

22. Story çekmek: Bu yapı, İngilizcede "hikâye" anlamına gelen *story* kelimesi üzerine Türkçe *çek-* yardımcı fiili getirilerek oluşturulmuştur. Sosyal medya platformlarının bir özelliği olan *story çekme* veya *story atma* özelliği, kullanıcıların gün içinde veya anlık olarak takipçileriyle paylaştığı fotoğrafları veya videoları içermektedir. Bu hikâyeler genellikle kullanıcıların yaşamlarından kesitler, seyahat anıları, etkinlikler veya günlük analizleri gibi içerikler sunar. Ancak *hikâye paylaşmak* ifadesinin kullanılması daha uygun olacaktır. *Story çekmek* ifadesine dair bazı örnekler şu şekildedir:

"Neyse *story çektim* en azından" @rozilabeth

"Nisayla ders çalışmak için 2 saat yol geldik Nisa dışarda *story çekiyor* bense twitterdayım" @1abiyekuzufani

"Şuan Demet İlkin kostümüyle karavan aynasının karşısında dans ederek *story çeksin* istiyorum sadece bu kadarcık." @demetozdemirrrf

23. Tilt olmak: Dilimizde eskiden beri var olan bu yapı, "kavga" anlamına gelen *tilt* kelimesinin üzerine Türkçe *ol-* yardımcı fiili getirilerek türetilmiştir. *Tilt olmak* terimi sosyal medyada ise genellikle video oyunlarında kullanılan bir terim olup "bir oyuncunun duygusal olarak rahatsız veya sinirli hâle gelmesi ve bu durumun oyun oynamayı olumsuz yönde etkilemesi" anlamında kullanılır. Bu bağlamda, *sinirlenmek* ifadesinin kullanılması daha uygun olacaktır. *Tilt olmak* için şu örnekleri verebiliriz:

''İcardi bile *tilt olmuş* hakem kararlarına'' @g_arteagaa

''Falanca yerde yakın zamanda deprem olacak vatandaşlarımız dikkatli olsun uyarısındaki vatandaşların dikkatli olması kısmına *tilt oluyorum*. Ne yapsınlar mesela, evlere mi girmesinler, şehir mi değiştirsinler, deprem çantası mı hazırlasınlar ne yapacak bu insanlar?'' @ttractatus

''Fenerliler bize karşı aciz kalan rakiplerimiz hakkında 'bize karşı böyle oynamadınız' diyorlar ya *tilt oluyorum*. Acaba neden oynuyorlar? Siz oynattığınız için olmasın? Biz pozisyon vermezken siz Altay'ı maçın yıldızı yaptınız kaç maç. Oturup düşünmediniz bile hata nerede diye.'' @kartalinyolu

24. Acıtasyon: *Acındırma* ve *duygu sömürüsü* kelimelerinin halk arasındaki argo kullanımını ifade eden sözcük, Türkçede "tahrik etme, kışkırtma" gibi anlamlara denk düşen Fransızca kökenli *ajitasyon* kelimesinin dilimize yanlış evrilmiş hâlidir. *Gardırop-gardolap* örneğinde de görüleceği üzere sözcük, yaygın olarak yanlış bir biçimde kullanılması sonucunda sosyal medyada doğrusunun yerini almaya başlamış; içerisinde geçen *acı* kelimesinin de etkisiyle yanlış bir algı ile "acındırma, duygu sömürüsü yapma" anlamlarına işaret eder biçimde asıl anlamından kopup tamamen farklı bir anlam kazanmıştır. Bu kelimenin yerine *acındırma* kelimesinin kullanılması daha uygun olacaktır. Örnekler aşağıdaki gibidir:

"Hep çocuklar üzerinden *acıtasyon yapmak* yalan haber yapmak!" @sarina_uyg

"Evde 'zaten iki güne gidiyorum' diye *acıtasyon kasmak* şu günlerdeki best eylemim" @kokoleylo

"Çirkinim diyerek acıtasyon yapmaya çalışanlara evet çirkinsin demek.d" @ihsoli

Sonuç

Dilcilikte çetin bir alıntı kelime ve yapılar meselesi söz konusudur ki bunlar *ihtiyaç alıntıları* ve *prestij alıntıları* olarak ikiye ayrılır. *Yıldız* yerine Osmanlı Türkçesinde *necm* ya da *sitare* kullanmak ve Arap-Fars prestiji kalktıktan sonra tekrar yıldıza dönmek, prestij alıntılarının bir dilde kalıcı olmadığını gösterir. Bir yeni bilgiyi anlatmak için alınan *spor* gibi kelimeler ise kalıcıdır. Bizim bu çalışmamızın hangi türden olursa olsun alıntı kelimeler ya da argo ile ilgisi yoktur. Ancak türetme veya birleşik fiil yapma yoluyla elde edilen örnekler

genelde yabancı olduğu için çalışmamız, alınma kelimeler üzerine olmuş gibi görünüyor. Hâlbuki *olabilite-gidebilite* örneğindeki gibi Türkçe yapılara hatta *acıtasyon* örneğindeki gibi halk etimolojisine de rastlamak mümkün.

Sosyal medyada ön plana çıkan yozlaşmanın ortaya çıkardığı sapmaları tespit edebilmek amacıyla "X" adlı sosyal medya platformunu incelediğimizde, genel olarak 2000 yılı ve sonrasında doğan "Z kuşağının" dil tercihleri ile çevrim içi reklamcılık için farklı arayışlar içerisine giren iş yerlerinin söz konusu dil yozlaşmasına neden olduğunu gördük. Genellikle yabancı bir sözcük üzerine Türkçe ekler getirilerek ya da İngilizce bir kelimeyle Türkçe bir yardımcı fiil/fiilin yan yana getirilmesiyle oluşturulduğunu gözlemlediğimiz bu yapılar, dilin standart yapısından sapmasına sebep olmaktadır ki bunun Derrida'nın *yapı bozumu* veya dili farklı kullanma eğilimleriyle de ilgisi olmayıp kendine has bir özellik arz etmektedir.

Günümüz Türkiye Türkçesinin yanı sıra, diğer Çağdaş Türk Lehçe ve Şiveleri'nde de bu bahsettiğimiz durumu görmek mümkündür. Giderek artan sosyal, siyasi ve ekonomik ilişkiler ve film sektörünün etkisiyle diğer lehçe ve şiveler de tehdit altındadır. Biz bu çalışmada, sosyal medya kullanıcılarının kullanım örneklerini ortaya koyduğumuz yirmi dört yapıyı inceledik. X adlı platformda oldukça yaygın olarak kullanılan bu kelimelerin yanına gün geçtikçe yenilerinin de ekleneceği muhakkaktır. İçinde bulunduğumuz hızlı ve kolay iletişim ağı, buna elverişlidir. Bu tehlikeyi görmeli ve çözüm aramalıyız.

Bu sorunun çözümü için yapılması gereken, halkın çoğunluğunun kullandığı ve artık Türkçeye geçmiş sözcüklerin korunması, kullanım sıklığı olmayan yabancı sözcüklerin ise kullanımdan düşürülmesi, kapıda Türkçeye girmek üzere hazır hâlde bekleyen yeni yabancı sözcüklere kapının kapatılmasıdır. Eski Uygur Türkçesinde olduğu gibi toplumsal iletişim ve kültürel değişim sonucu yeni giren kavramlara, Türkçe isimler vermek ve yabancı yapılarımızı dilimizden uzak tutmak oldukça önemlidir.

İnsanlık, tarihi boyunca dil sayesinde içinde bulunduğu zaman, geçmişi ve geleceği ile etkileşim içinde olmuştur. Asıl kullanım amacı iletişim olan dil; yerine göre bir kayıt aracı, yerine göre sanat malzemesi, yerine göre de bireyin kendini ifade ettiği bir mecra konumundadır. Böylesine önemli bir vazife üstlenen dilin bozulması da insan için adeta bir yıkım olacaktır. Çünkü bütün insan yapıp etmelerinden mürekkep kültürün taşıyıcısı, dildir. Eskiden bir sigorta vardı; aydın kesim ne konuşursa konuşsun, kültür dili ne hâl alırsa alsın dışarıda bekleyen bir halk dili vardı. Şimdi ise iletişim vasıtaları bu sigortayı yok etti. Bu bakımından dil dediğimiz aynıyla biz olan bu kıymetli varlığı çok sevmeli ve onu korumalıyız.

KAYNAKÇA

Akarsu, Bedia (1984). *Wilhelm Von Humboldt'da Dil-Kültür Bağlantısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aksan, Doğan (1977). "Köktürkçeden Bugüne, Türkçede Ödünçlemeler Üzerinde Bir Sözcük İstatistiği Araştırması". *Türk Dili*. S. 303. s. 344-347.

Aksan, Doğan (1979). *Her Yönüyle Dil* (2. baskı). Ankara: TDK Yayınları.

Aktaş, Ayfer (2007). "Türkçede Almanca Kaynaklı Kelimeler". *Türk Dili*. S. 666. s. 522-528.

Bülbül Oğuz, Betül (2012). "Sosyal Medya Dilinin Görüntüsel Gösterge Boyutuve Bunun Dile Etkisi". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkic*. C. 7. S. 4. s. 1157-1166

Crystal, David (2001). *Language and the Internet*. Cambridge, UK: CambridgeUniversity Press.

Durmuşoğlu, Mustafa Bora (2023). "Çocukların Dil Gelişiminde Medyanın Rolü". *Türk Dili*. S. 862. s. 435-443.

Erata, Rüştü (2004). *Sachmalama Türkçe de Neymiş!*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Günay, Doğan (2007). *Sözcükbilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Hepçilingirler, Feyza (2006). *Türkçe Off*. İstanbul: Everest Yayınları.

Korkmaz, Zeynep (2004). "Karamanoğlu Mehmet Bey'in Fermanından Günümüz Televizyon Türkçesine". *Türk Dili*. S. 634. s. 344-350.

Laçiner, Sedat (2001). *Bir Başka Açıdan İngiltere*. Ankara: Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayınları.

Sezgin, Fuat (2010). *Tanınmayan Büyük Çağ*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Sır, Ayşe Nur (2013). "Türkçede Batı Kaynaklı Kelimeler ve Unsurlar Sorunu". *The Journal of Academic Social Science Studies*. S. 8, s. 969-982.

Sinanoğlu, Oktay (1972). "Atatürk ve Türk Bilim Dili". *Bilim ve Teknik Dergisi*, S. 59, s. 8-11.

Yıldırım, Faruk-Tahir Bekir Tahiroğlu (2006). "İnternette Türkçe Kullanımı Sorunları". *Türkçenin Çağdaş Sorunları* (2. baskı). Editör: Gürer Gülsevin ve Erdoğan Boz, Ankara: Gazi Kitabevi. s. 359-378.

DERLEME SÖZLÜĞÜ'NDE BAŞARI İFADE EDEN BİLİŞ FİİLLERİ

İrem KAHRAMAN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Mental fiiller bilişsel dilbilim çatısı altında incelenir. Biliş fiilleri mental fiillerin bir alt sınıfıdır. Biliş fiilleri, düşünce, anlama ve öğrenme süreçlerini ifade eder. Başarı ise bir işin istenilen şekilde gerçekleştirilmesi anlamına gelir. Zihin başarıya ulaşmada etkin bir rol oynar.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye Türkçesi ağızlarında başarı ifade eden fiillerin önemini ve ağızlardaki yerini belirlemektir. Çalışma, Derleme Sözlüğü'nün taranmasıyla gerçekleştirilmiş ve fiillerin anlam ve kullanım bağlamları analiz edilmiştir.

Başarı ifade eden biliş fiilleri, bir eylemin veya hedefin bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmesini tanımlayan kelimelerdir. Çalışmada toplamda 110 başarı bildiren biliş fiili belirlenmiştir. Bu fiiller "başarmak, yenmek, becermek ve kazanmak" olarak semantik açıdan dört sınıf altında incelenmiştir.

Araştırma bulguları, başarmak fiilinin güçlüğü yenerek bir işi başarılı bir şekilde bitirmeyi ifade ettiğini, yenmek fiilinin rekabet ve zaferi, kazanmak fiilinin ise 'oyunda kazanmak, kumarda kazanmak' gibi kullanımlarının diğer fiillere göre fazla olduğunu, becermek fiilinin ise bir işin altından kalkmak, hakkından gelmek gibi anlamları ifade ettiğini göstermiştir. Bu fiillerin kullanımı, dilin zenginliğini ve toplumun başarı algısını yansıtmaktadır.

Sonuç olarak, bu bildiri, Derleme Sözlüğü'ndeki başarı ile ilgili biliş fiillerinin nasıl ifade edildiği ve bu ifadelerin semantik açıdan nasıl kullanıldığının anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bilişsel fiil, başarmak, Derleme Sözlüğü.

COGNITIVE VERBS EXPRESSING SUCCESS IN THE COMPILATION DICTIONARY

ABSTRACT

Mental verbs are studied under the framework of cognitive linguistics. Cognitive verbs are a subclass of mental verbs. Cognitive verbs express the processes of thinking, understanding, and learning. Success means the accomplishment of a task in the desired manner. The mind plays an active role in achieving success.

The aim of this study is to determine the importance of verbs expressing success in Turkish dialects and their place in dialects. The study was conducted by scanning the Compilation Dictionary and analyzing the meanings and usage contexts of the verbs.

Cognitive verbs expressing success are words that describe the conscious accomplishment of an action or goal. In the study, a total of 110 cognitive verbs expressing success were identified. These verbs were semantically classified into four categories: “to achieve’’, “to defeat’’, “to manage’’, and ‘‘to win’’.

The research findings indicate that the verb ‘to succeed’ expresses completing a task successfully by overcoming difficulties, the verb ‘to defeat’ denotes competition and victory, and the verb ‘to win’ is more frequently used in contexts such as ‘winning a game, winning in gambling’ compared to the other verbs. Additionally, the verb ‘to manage’ conveys meanings such as handling a task or overcoming a challenge. The usage of these verbs reflects the richness of the language and the society’s perception of success.

As a result, this paper will help to understand how success-related cognition verbs are expressed and how these expressions are used semantically in the Compilation Dictionary.

Keywords: Cognitive verb, being successful, Compilation Dictionary.

Giriş

İnsanoğlunu diğer varlıklardan ayıran en önemli özelliği, düşünebiliyor ve düşündüklerini gelecek nesle dil vasıtası ile aktarabiliyor olmasıdır. ‘‘İnsanda düşüncenin ortaya çıkmasını sağlayan temel kavram doğrudan dildir’’ (Hirik, 2018: 22). Günümüzde, milattan önceki yüzyıllarda yaşamış bir filozofun düşünceleri okunup etkilenilebiliyorsa, dilin gelecek nesle nasıl etki ettiğini ve kendini yazı vasıtası ile nasıl sakladığını gösterir. Bir insanın dili olmazsa bilinci olmaz yani dil ile bilinçte paraleldir. Bilinç var olduğu sürece dilde aktif şekilde kişiye eşlik eder. Dil malzemelerinin depolandığı yer ise bellektir.

İnsan çevreyi algılamalar ve izlenimler yoluyla sorgular ve bilgi edinir bu da insanın bilince sahip bir varlık olmasındandır. Bilince sahip insan düşünüp daha sonra kavramlar oluşturur. Oluşturulan bu kavramlar somutlaştırılarak şekillenir. Bu aşamalar, dil ve insanın düşüncelerinin depolanıp ortaya çıktığı bilişsel fonksiyonlar olmadan gerçekleştirilemez. Zihinsel (mental) süreç çevredeki uyaranların algılanması ile başlar. Algılar sayesinde bilgiler zihne aktarılır. Zihne aktarılan bilgiler çeşitli zihinsel işlemlerden geçer. ‘‘Kişilerin zihinlerinde gerçekleşen çok sayıda işlem, bilişsel fiiller neticesinde ifade edilebilir duruma gelmektedir. Diğer bir ifadeyle bilişsel fiiller, kişinin zihninde gerçekleşen hareketlerin ifadesidir’’ (Hirik, 2018: 134). Biliş fiilleri mental fiillerin bir alt sınıfıdır. Mental fiiller, bilişsel dilbilim çatısı altında incelenir. Biliş fiilleri, yapılan çalışmalarda ‘‘anı-uslamlama fiilleri, idrak fiilleri, bilişsel fiiller’’ şeklinde ifade edilmiştir.

İnsan zihni yoluyla oluşan farklı eylemler mental fiilleri oluşturur. Bu fiiller, idrak, duygu, duyu gibi insan zihni vasıtasıyla oluşan eylemleri kapsar. İnsanın aklından geçirdiği, düşündüğü, düşüncelerine yön verdiği bütün fiiller idrak fiilleridir. Bireyin ağlama, gülme, nefret etme, sinirlenme, korkma gibi farklı duygularını kapsayan fiiller duygu fiillerini

oluşturur. Beş ana duyu organıyla oluşan görme, işitme, koklama, dokunma, tatma ifade eden fiiller duyu fiilleri kapsamında değerlendirilmektedir (Boz, 2022: 1).

Hirik mental süreçleri; girdi, işlem ve çıktı basamakları olarak üç aşamada inceler. Girdi aşaması, zihinsel süreçlerin harekete geçtiği ilk basamak olan etrafı algılama safhasını içerir. Bu aşamada duyu fiilleri bulunmaktadır. Mental sürecin ikinci aşaması olan işlem basamağında bilişsel fiiller vardır. Bilişsel fiiller, düşünce, anlama ve öğrenme gibi zihinsel süreçlerdeki fiilleri ifade eder. Mental fiilin çıktı aşaması ise ifade fiillerini ve açıklama fiillerini barındırmaktadır. İfade fiillerinin içinde duygu fiilleri önemli bir yere sahiptir. Açıklama fiilleri ise algılanan bilginin kişinin kendi zihninde değerlendirilip yorumlanması sonucu ortaya çıkartılmasıdır (2018: 133).

Birçok araştırmacının biliş fiilleri ile ilgili alt sınıflandırmaları mevcuttur. Başarı kavramını alt sınıf olarak ele alan başlıca çalışmalar bkz. (Yıldız, 2016; Eraslan ve Güner 2021; Boz, 2022; Sandalyeci, 2023). Bu sınıflandırmalardan da yararlanılarak elde edilen veriler doğrultusunda tarafımızca yeni bir sınıflandırma oluşturulmuştur.

Kullanılan kelimelerin çeşitliliği zihnin yaratıcılığını gösterir. Derleme Sözlüğü kapsamında mental fiiller üzerine çalışılmış sadece iki tane makale vardır bkz. (Seçkin, 2022; Çelik, 2022). Genel olarak mental fiiller tarihi dönemlerdeki metinler üzerinden araştırmalar yapılmış ağızlarda pek araştırılmamıştır.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye Türkçesi ağızlarında başarı ifade eden fiillerin önemini ve ağızlardaki yerini belirlemektir. Çalışmanın kapsamı, Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü taranmasıyla gerçekleştirilmiş olup fiillerin anlam ve kullanım bağlamları analiz edilmiştir. Çalışmada toplamda 110 başarı bildiren biliş fiili belirlenmiştir. Bu fiiller ''başarmak, yenmek, becermek ve kazanmak'' olarak semantik açıdan dört sınıf altında incelenmiştir.

1. Başarı Bildiren Biliş Fiilleri

Başarı tıpkı dil gibi göreceli bir kavramdır. Kimine göre iyi bir işinin olması başarı iken kimine göre korkularını yenmek başarıdır. Ya da kimilerine göre her gün yeni bir bilgi öğrenmek başarı iken kimilerine göre temel gereksinimlerini karşılayabiliyor olmak bir başarıdır. Başarı, bir işin istenilen şekilde gerçekleştirilmesi anlamına gelir. Başarı için bir plan ve kararlılık olması gerekir. Plan ise düşünülerek karar verilir. Bir şeyi başarabilmek için kişinin bilinçli ve istekli olması ile birlikte, harekete geçmiş olması gerekmektedir. Başarıya ulaşılmadan önce karşılaşılan zorluklar başarılı bir şekilde atlatılması gerekir. Başarıya ulaşırken zihin aktif bir şekilde olayın içerisindedir. Direkt biliş özellikleri gösterdiğinden bu tür yenmek, kazanmak, becermek, başarmak gibi fiiller biliş fiilleri sınıfına alınabilir.

Bu anlamlar çerçevesinde başarı ile ilgili fiiller başarı bildiren fiiller başlığı altında; ‘‘yenmek ile ilgili biliş fiilleri, başarmak ile ilgili biliş fiilleri, kazanmak ile ilgili biliş fiilleri, becermek ile ilgili biliş fiilleri’’ olmak üzere dört başlıkta incelenmiştir.

Yenmek ile ilgili biliş fiilleri

Güncel Türkçe Sözlük’te (2023) yenmek fiili; ‘‘savaş veya yarışmada üstünlük sağlamak, üstün gelmek; utmak (I)’’ şeklinde açıklanmıştır. Genel olarak yenmek kelimesi, Derleme Sözlüğü’nde üstün gelmek, sindirmek, karşı tarafı zayıf düşürüp mağlup etmek gibi rekabet duygusuyla beraber meydana gelen başarı şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Derleme Sözlüğü taranıp 59 tane yenmek ile ilgili biliş fiilleri tespit edilmiştir.

abartmak ‘Üstün gelmek, yenmek.’ (DS I: 12); ahtarmak, aḫtarmak (I) ‘Yenmek.’ (DS I: 134); alçalamak ‘Sindirmek, hakaret etmek, yenmek: Benim horoz seninkini alçaladı.’ (DS I: 209); altalamak [altalamaḫ, altazıtmak, altılamak] ‘Yenmek, sindirmek: Sen onu altalıyamazsın.’ (DS I: 229); altamak ‘Yenmek, mağlubetmek.’ (DS I: 230); avkmak ‘6. Yenmek, mağlup etmek.’ (DS I: 387); avsuhmak ‘Korkutmak, zayıf düşürmek, yenmek.’ (DS I: 393); aydırmak ‘Yenmek: Kara koç, beyazı aydırdı.’ (DS I: 412); babaklamak, babaklatmak ‘Korkutmak, yenmek, kaçırmak: Benim öküz senin öküzü babaklattı.’ (DS I: 450); basmak (IV) ‘Oyunda yenmek.’ (DS I: 545); başidmek, baş itmek ‘Başa çıkmak, gücü yetmek, hakkından gelmek, yenmek, üstün gelmek: Sen onunla baş edemezsin.’ (DS I: 557); becerlemek [becellemek, becertlemek] ‘Başarmak, becermek, güçlüğü yenmek.’ (DS VI: 4452); binelemek [binelmek] ‘Yenmek.’ (DS I: 696); cenmek ‘Yenmek, alt etmek.’ (DS II: 883); cızdırıvermek (II) ‘Yenmek (oyunda): Oyunda Hasan'ı cızdırıverdim.’ (DS II: 947); çenge etmek ‘Kolaylıkla, elle yenmek (küçümsemek için).’ (DS VI: 4479); dövmek (I) [döğmek] ‘Yenmek: Dün Çetinkaya'yı iki bir dövdüm.’ (DS II: 1593); efkelemek ‘Yenmek, kazanmak.’ (DS VI: 4493); evemek (II) ‘Oyunda üstün gelmek, yenmek.’ (DS III: 1805); gağşatmak (I) ‘3. Yenmek.’ (DS III: 1894); gamalamak ‘Oyunda yenmek.’ (DS III: 1905); gangallatmaḫ ‘Oyunda yenmek.’ (DS III: 1912); halıslamak ‘1. Hakkından gelmek, yenmek: Hasan pehlivan, Ali pehlivanı nasıl olsa halıslar.’ (DS III: 2261); hutmak ‘Direndiği şeyde yenmek, kazanmak.’ (DS III: 2446); kamalamak ‘Oyunda yenmek.’ (DS IV: 2613); kavuza çekmek ‘Oyunda yenmek, kazanmak.’ (DS IV: 2696); keptirmek ‘Oyunda yenmek, batmasına neden olmak.’ (DS VI: 4548); kığırmak (IV) ‘Yiğitlik göstermek, yenmek.’ (DS IV: 2791); kırmacını almak [kırmağ -ı] ‘Yenmek: Bir adam hep kırmacımızı aldı.’ (DS IV: 2834); kıtımak ‘Çocuklar oyunda birbirini yenmek, ütmek.’ (DS IV: 2848); kodak atmak ‘Oyunda yenmek.’ (DS IV: 2898); körelemek (I) ‘Yenmek, kötü duruma getirmek.’ (DS IV: 2965); lombak basmak ‘Oyunda yenmek, kama basmak.’ (DS IV: 3086); malaklamak ‘Oyunda yenmek: Teneffüste Gülsüm'ü malakladım.’ (DS VI: 4586); metini dürmek ‘Birisini yenmek, ününü kaybettirmek.’ (DS IV: 3175); metletmek ‘Hasmını yenmek.’ (DS IV: 3175); parpullamak (III) ‘Yenmek, alt etmek: Ahmet düşmanı parpulladı.’ (DS V: 3402); parpullamak ‘Düşmanı yenmek.’ (DS VI: 4639); ponutaya düşürmek [potunaya düşürmek]

'Yerine ve zamanına uygun getirip yenmek, güç duruma düşürmek.' (DS VI: 4653); pöselemek 'Yenmek, yıkmak: Ahmet pehlivan hasmını pöseledi.' (DS V: 3483); sındırmak (I) '3. Yenmek.' (DS V: 3613); soğmak (I) 'Yenmek, ütmek.' (DS V: 3657); sökmek (II) 'Güçlüğü yenmek, başarmak: Çocuk okumayı sökdü.' (DS V: 3678); şeytanları havlamak 'Öfkesini yenmek.' (DS V: 3767); tengeltos getirmek 'Tepetaklak getirmek, yenmek.' (DS V: 3880); tenmek [tengimek] '3. Yenmek, üstün gelmek.' (DS V: 3882); tületmek 'Kumarda yenmek, parasının tümünü almak.' (DS VI: 4779); tülemek (II) '2. Kumarda yenmek.' (DS V: 4009); uyup ulaşmak 'Öfkeyle saldırdığı kişiyi yenmek.' (DS VI: 4053); üste gelmek 'Yenmek, altalamak.' (DS VI: 4077); ütmek (I) [ütemek (I)] 'Oyunda, kumarda yenmek.' (DS VI: 4800); yakmak (IV) 'Oyunda yenmek, oyun dışı yapmak.' (DS VI: 4132); yasamak (II) 'Yenmek.' (DS VI: 4193); yenişmek, yeñişmek (I) [yenkişmek] 'Güreşte yenmek.' (DS VI: 4248); yenkmek 'Kazanmak, yenmek.' (DS IV: 4249); yensemek [yensimek, yinsemek] 'Aşağılamak, ezmek, yenmek.' (DS IV: 4250); yıkmak (I) 'Güreşte, oyunda yenmek.' (DS IV: 4266); yinmek, yiñmek 'Yenmek, üstün gelmek.' (DS IV: 4281); yomutmak 'Yenmek.' (DS IV: 4295).

Başarmak ile ilgili biliş fiilleri

Güncel Türkçe Sözlük'te (2023) başarmak fiili; "bir işi istenilen bir biçimde bitirmek; muvaffak olmak" şeklinde tanımlanmıştır. Başarmak fiili Derleme Sözlüğü'nde genellikle temel anlamında kullanılmıştır. Derleme Sözlüğü taranıp 25 kelimenin anlamında başarmak fiilinin geçtiği saptanmıştır. Genellikle başarmak fiili, becermek fiili ile birlikte kullanıldığı belirlenmiştir.

Hirik'in kitabında yer alan mental fiiller sözlüğünde başarmak fiili, ''bir işi istenilen bir biçimde bitirmek; muvaffak olmak" şeklinde yer almaktadır (2018: 156).

Abramak (I) 'Becermek, hakkından gelmek, başarmak, üstesinden gelmek: Ali işini iyi abrıyor.' (DS I: 28/DS VI: 4406); aklamak, āklamak [akle-] 'Haklamak, başarmak.' (DS I: 157); bacarmaḫ (bacarmak) 'Başarmak, becermek.' (DS I: 457); başarmaḫ 'Başarmak.' (DS I: 553); becerlemek [becellemek, becertlemek] 'Başarmak, becermek, güçlüğü yenmek.' (DS VI: 4452); beşirlemek [becellemek, becerlemek (I) -1, beşaret etmek, beşermek, beşimek, beşir etmek, beşiş etmek] 'Başarmak, becermek.' (DS I: 644); doyla vurmak 'Bir şey başarmak, ün kazanmak.' (DS II: 1568); dük atmak 'Başarmak.' (DS II: 1627); ebermek (II) 'Başarmak, becermek, yapmak.' (DS III: 1656); emere 'Ortaya bir iş çıkarmak, başarmak.' (DS III: 1734); emlemek 'İşi yapabilmek, başarmak.' (DS VI: 4497); fetletmek 'Becermek, başarmak.' (DS III: 1849); gaştarmak (I) 'Becerikli olmak, bir işi başarmak.' (DS III: 1934); kaşdarmak 'Becermek, bir işi yapmak, başarmak.' (DS IV: 2680); kifléyebilmek 'Bir işin altından kalkmak, başarmak: Hasannañ güleşmeyi kifliyebilerseñ mi?' (DS IV: 2871); kotarmak (II) '1. Bir işi bitirmek, başarmak.' (DS IV: 2937); kuskunu kopmak (I) [kuskunu çıkmak] 'Bir işi bitirmek için çok emek vermek, güçlükle başarmak.' (DS IV: 3015); kücülemek (II) 'Başarmak: İşi kücülemeli.' (DS IV: 3025); onarmak (III) 'Bir işi özenle

yapmak, başarmak.' (DS V: 3283); onurmak 'Başarmak.' (DS V: 3286); öskes olmak 'Becermek, başarmak: Öskes olup yapamadım bu işi.' (DS V: 3357); sıktığım un itmek 'Bir işi başarmak.' (DS V: 3609); sökmek (II) 'Güçlüğü yenmek, başarmak: Çocuk okumayı sökdü.' (DS V: 3678); ucarmak 'Başarmak.' (DS VI: 4021); uzlanmak 'Başarmak, üstesinden gelmek.' (DS VI: 4792).

Kazanmak ile ilgili biliş fiilleri

Güncel Türkçe Sözlük'te (2023) kazanmak fiili; "olumlu, iyi bir sonuç elde etmek; tutulmak, yakalanmak; ele geçirmek, fethetmek, kazanç sağlamak; yenmek, galip gelmek" şeklinde açıklanmıştır. Derleme Sözlüğü'nde başarı ifade eden 23 tane kazanmak fiili tespit edilmiştir. Güncel Türkçe Sözlük'te 'tat kazanmak' deyim olarak geçmektedir. Böylelikle deyim olarak kullanım sadece kazanmak fiilinde bir tane tespit edilmiştir.

Hirik'in kitabında yer alan mental fiiller sözlüğünde kazanmak fiili, ''tutulmak, yakalanmak'' anlamında yer almaktadır (2018: 202).

abak atmak 'Oyunda gol atmak, sayı kazanmak, kama basmak.' (DS I: 6); atıkmak (I) 'Ün kazanmak.' (DS I: 369); başka çıhmak 'Çıraklık dönemini bitirip ustalık yetkisini kazanmak: Eskiden başka çıhmadan hiçbir zenaat sahibi ayrı dükkân açamazdı.' (DS I: 561); bökmek 'Çok kazanmak.' (DS I: 767); çıkmak 'Oyunda kazanmak: Üç partide de o çıktı.' (DS II: 1170); dadı gelmek 'Hoşa gider bir tat kazanmak, tatlanmak.' (DS II: 1319); doyla vurmak 'Bir şey başarmak, ün kazanmak.' (DS II: 1568); dutunmak '3. Kendini sevdirip itibar kazanmak.' (DS II: 1613); efkelemek 'Yenmek, kazanmak.' (DS VI: 4493); heplek demek 'Aşık oyununda karşısındakini yenip ortaya konulan bütün aşıkları kazanmak.' (DS III: 2342); hutmak 'Direndiği şeyde yenmek, kazanmak.' (DS III: 2446); kavuza çekmek 'Oyunda yenmek, kazanmak.' (DS IV: 2696); lipik atmak [lipik yapmak] 'Oyunda sayı üstünlüğü kazanmak.' (DS IV: 3081); malak atmak 'Oyunda sayı kazanmak, kama yapmak.' (DS IV: 3110); ozmak (II) 'Öne geçmek, yarışı kazanmak.' (DS V: 3308); tırtıklamak (I) '1. Kumarda az az kazanmak.' (DS V: 3926); udmaḫ (II) 'Kazanmak.' (DS VI: 4783); üçlemek (II) 'Üçtaş oyununda, taşları aynı çizgi üstündeki köşelere koyup, oyunu kazanmak.' (DS VI: 4059); ütmek (I) [udmak, utmak, ütmek] 'Oyunda, kumarda kazanmak.' (DS VI: 4081); yenkmek 'Kazanmak, yenmek.' (DS IV: 4249); yutmak 'Oyunda kazanmak.' (DS IV: 4324); yütmek (II) 'Oyunda kazanmak.' (DS IV: 4336); yütmek 'Oyunda, kumarda kazanmak.' (DS IV: 4828).

Becermek ile ilgili biliş fiilleri

Güncel Türkçe Sözlük'te (2023) becermek fiili; ''güç görünen bir iş veya duruma çözüm bulmak, üstesinden gelmek'' şeklinde tanımlanmaktadır. Derleme Sözlüğü'nde becermek fiili; hakkından gelmek, üstesinden gelmek, bir işin altından kalkmak, belirli bir işi başarıyla tamamlamak gibi temel anlamında kullanılmıştır. Derleme Sözlüğü'nde 18 tane başarı ifade eden becermek fiili tespit edilmiştir.

Hirik'in kitabında yer alan mental fiiller sözlüğünde becermek fiili bilişsel fiiller kategorisinde yer almaktadır (2018: 157).

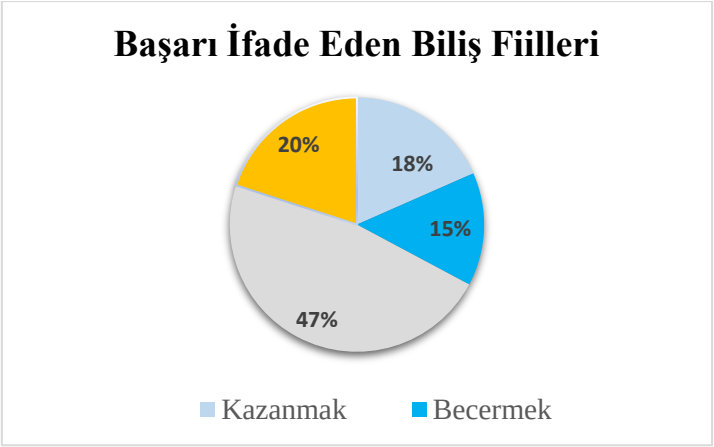
abramak (I) 'Becermek, hakkından gelmek, başarmak, üstesinden gelmek: Ali işini iyi abrıyor.' (DS I: 28/DS VI: 4406); apartmak (II) 'Bir işin hakkından gelmek, becermek.' (DS I: 285); apramak 'Üstesinden gelmek, becermek.' (DS VI: 4423); aşırmak (III) 'İşini görmek, becermek: Adam işini aşırdı ya sen ona bak.' (DS I: 357); bacarmaḫ (bacarmak) 'Başarmak, becermek.' (DS I: 457); baş beşir etmek 'Becermek: Bu işi de baş beşir edemedik doğrusu.' (DS VI: 4448); becerlemek [becellemek, becertlemek] 'Başarmak, becermek, güçlüğü yenmek.' (DS VI: 4452); beşirlemek [becellemek, becerlemek (I) -1, beşaret etmek, beşermek, beşimek, beşir etmek, beşiş etmek] 'Başarmak, becermek.' (DS I: 644); dümütmek (I) 'Fırsatlardan faydalanarak, aldatarak iş becermek.' (DS II: 1630); ebermek (II) 'Başarmak, becermek, yapmak.' (DS III: 1656); ermek (II) 'Becermek, her işin altından kalkmak.' (DS III: 1775); fetletmek 'Becermek, başarmak.' (DS III: 1849); gücülemek (I) 'İşini becermek.' (DS III: 2210); hakitmek 'Yapmak, becermek.' (DS III: 2254); kaşdarmak 'Becermek, bir işi yapmak, başarmak.' (DS IV:2680); kazıl kıvratmak 'İyi, kazançlı iş yapmak, becermek.' (DS IV: 2713); öskes olmak 'Becermek, başarmak: Öskes olup yapamadım bu işi.' (DS V: 3357); yapındırmak (I) '2. İşi, olur duruma getirebilmek, becermek: Bu işi, sonunda yapındırabildi.' (DS VI: 4180).

Sonuç

Derleme Sözlüğü'nde fiillerin semantik açıdan sınıflandırılması ve incelenmesiyle ilgili çalışmalar yetersizdir. Derleme Sözlüğü'nde fiillerle ilgili birçok çalışma yapılmış ama mental fiillerle ilgili bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada ''Derleme Sözlüğü''nde anlamında ''kazanmak, becermek, yenmek, başarmak'' olan biliş fiilleri taranmıştır. Birbirinden farklı 110 madde başına ulaşıldıktan sonra ilgili fiillerin anlamları semantik açıdan incelenmiştir.

Başarı ifade eden biliş fiilleri, Derleme Sözlüğü'nde geçen anlamından hareketle oluşturulmuştur. İncelemeye alınan fiiller, semantik yönden dört başlık altında sınıflandırılmıştır. Derleme Sözlüğü'nde tespit edilen başarı bildiren biliş fiillerinin 59'u yenmek, 23'ü kazanmak, 25'i başarmak, 18'i ise becermek fiilinden oluşmaktadır. Yapılan çalışmayla Derleme Sözlüğü kapsamında Anadolu ağızlarında kullanılan başarı bildiren biliş fiilleri tespit edilmiştir.

Başarı ifade eden biliş fiilleri aşağıdaki tabloda gösterildiği gibi sınıflandırılmıştır. Yüzdelik olarak da tabloda belirtilmiştir.



Araştırma bulguları, kazanmak ve yenmek fiilleri ile becermek ve başarmak kelimelerinin kendi aralarında yakın anlamlı olduklarını göstermiştir. Genel olarak yenmek kelimesi, Derleme Sözlüğü'nde üstün gelmek, sindirmek, karşı tarafı zayıf düşürüp mağlup etmek gibi rekabet duygusuyla beraber meydana gelen başarı şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Kazanmak fiilinde ise oyunda kazanmak, kumarda kazanmak gibi kullanımların fazla olması dikkat çekmektedir. Aynı zamanda yenmek fiili gibi oyun ve yarıştan galip ayrılmayı ifade edecek şekilde kullanımlarına da rastlanılmıştır. Derleme Sözlüğü'nde başarmak fiili güçlüğü yenerek bir işi başarılı bir şekilde bitirme anlamında kullanılmıştır. Becermek fiili; hakkından gelmek, üstesinden gelmek, bir işin altından kalkmak, belirli bir işi başarıyla tamamlamak gibi temel anlamında kullanılmıştır. Bu fiillerin kullanımı, Anadolu ağızlarının zenginliğini ve toplumun başarı algısını yansıtmaktadır.

Kelimelerin birbiriyle olan ilişkisini gösteren kullanımları şunlardır:

Başarmak ve becermek fiilleri sekiz yerde beraber kullanılmıştır. **abramak (I)** 'Becermek, hakkından gelmek, başarmak, üstesinden gelmek.' **bacarmaḫ (bacarmak)** 'Başarmak, becermek.' **becerlemek [becellemek, becertlemek]** 'Başarmak, becermek, güçlüğü yenmek.' **beşirlemek [becellemek, becerlemek (I) -1, beşaret etmek, beşermek, beşimek, beşir etmek, beşiş etmek]** 'Başarmak, becermek.' **ebermek (II)** 'Başarmak, becermek, yapmak.' **fetletmek** 'Becermek, başarmak.' **kaşdarmak** 'Becermek, bir işi yapmak, başarmak.' **öskes olmak** 'Becermek, başarmak.'

Dört kelimenin tanımında kazanmak ile yenmek beraber kullanılmıştır. **efkelemek** 'Yenmek, kazanmak.' **hutmak** 'Direndiği şeyde yenmek, kazanmak.' **kavuza çekmek** 'Oyunda yenmek, kazanmak.' **yenkmek** 'Kazanmak, yenmek.'

Başarmak ve kazanmak bir fiilde beraber kullanılmıştır. **doyla vurmak** 'Bir şey başarmak, ün kazanmak.'

Bir yerde başarmak ve yenmek aynı tanımda kullanılmıştır. **sökmek (II)** 'Güçlüğü yenmek, başarmak.'

Bir yerde başarmak, becermek ve yenmek aynı tanım içerisinde kullanılmıştır. **becerlemek [becellemek, becertlemek]** 'Başarmak, becermek, güçlüğü yenmek.'

Sonuç olarak bu bildiri, Derleme Sözlüğü'ndeki başarı ile ilgili biliş fiillerinin nasıl ifade edildiği ve bu ifadelerin semantik açıdan nasıl kullanıldığının anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Boz, Fatma (2022). *15. Yüzyıl Anadolu Türkçesinde Mental Fiiller.* Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelik, Nülüfer (2022). "Dîvânu Lugâti't-Türk'te Geçen Temel Duygu Fiillerinin Derleme Sözlüğü'ndeki Durumu Üzerine Bir Değerlendirme". *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 57. s. 143-156.

Çelik, Tarık (2021). *Risale-i Kudsiyye'de Mental Fiiller ve Dizin*. Doktora Tezi. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Derleme Sözlüğü. (2019). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Erarslan, Merve- Galip Güner (2021). "Babürnâme'deki Mental Fiillerin Yapı ve İçerik Bakımından Sınıflandırılması". *Uluslararası Filoloji Bengü*. C. 1. S. 1. s. 17-66.

Fakirullahoğlu, M. A. İ. (2023). ''Tarihî Kıpçak Türkçesinde Biliş Fiilleri Üzerine İnceleme.'' *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 33. s. 358-383.

Fakirullahoğlu, M. A. İ. (2023). "Kazak Türkçesinde Biliş Fiillerinin Sınıflandırılması ve Yapı, Köken Bakımından İncelenmesi". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 10. s. 742-763.

Hirik, Erkan (2018). *Türkiye Türkçesinde Mental Fiiller*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Sandalyeci, Selda (2023). *Çağatay Türkçesinde Mental Fiiller: Ali Şir Nevâyî Örneği*. Doktora Tezi. Trakya: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Seçkin, Kuban (2022). "Derleme Sözlüğü'ne Göre Türkiye Türkçesi Ağızlarında 'Düşün' Fiili". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. C. 15. S. 37. s. 334-346.

Seçkin, Kuban (2019). *Eski Türkçede Mental Fiiller*. Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Soydan, Serpil (2020). *Lisânü't- Tayr'da İdrak Fiilleri*. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S. 64. s. 1-20.

Şahin, Savaş (2012). *Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şaş, A. K. (2023). Türkiye'deki Mental Fiil Çalışmaları Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi. *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 10. S. 36. s. 290-307.

Toprak, F. K. (2021). "Tuvacada Semantik Bir Kategori Olarak İdrak Fiilleri -Eski Türkçe ile Karşılaştırmalı Olarak-". *Orhon'dan Lena Kıyılarına Türkçe-Geçmişten Günümüze Uluslararası Türk Dili Öğrenci Çalıştayı 2021*. İstanbul: Kesit Yayınları. s. 85-100.

Yaylagül, Özen (2005). "Türk Runik Harfli Metinlerde Mental Fiiller". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. C. 2. S. 1. s. 17-51.

Yıldız, Hüseyin (2016). *Eski Uygurcada Mental Fiiller*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

https://sozluk.gov.tr/ (E.T.: 12.06.2024).

EK

Tablo1: Derleme Sözlüğü'nde Başarı Bildiren Biliş Fiilleri Tablosu

Biliş Fiili	Anlamı	Kullanıldığı İller
abak atmak	oyunda gol atmak, sayı kazanmak, kama basmak	Giresun
abartmak	üstün gelmek, yenmek	Rize
abramak (I)	becermek, hakkından gelmek, başarmak, üstesinden gelmek	Kütahya, Sinop, Tokat, Ordu, Trabzon, Gümüşhane, Sivas
ahtarmak, aḫtarmak (I)	yenmek	Artvin
aklamak, āklamak	haklamak, başarmak	Tekirdağ
alçalamak	sindirmek, hakaret etmek, yenmek	Burdur ve çevresi
altalamak [altalamaḫ, altazıtmak, altılamak]	yenmek, sindirmek	Uşak, Isparta, Burdur, Iğdır, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa, Kütahya, Kastamonu, Tokat, Artvin, Elâzığ, Kars, Gaziantep, Kahramanmaraş, Hatay, Sivas, Yozgat, Niğde, Konya, Mersin, Antalya, Muğla, Kilis, Adana, Afyonkarahisar
altamak	yenmek, mağlubetmek	Mersin
apartmak (II)	bir işin hakkından gelmek, becermek	Konya
apramak	üstesinden gelmek, becermek	Trabzon
aşırmak (III)	işini görmek, becermek	Ordu
atıkmak (I)	ün kazanmak	Adana
avkmak	yenmek, mağlup etmek	Afyonkarahisar
avsuhmak	korkutmak, zayıf düşürmek, yenmek	Sivas
aydırmak	yenmek	Manisa
babaklamak, babaklatmak	korkutmak, yenmek, kaçırmak	Konya
bacarmaḫ (bacarmak)	başarmak, becermek	Iğdır, Kars, Amasya

basmak (IV)	oyunda yenmek	Samsun
baş beşir etmek	becermek	Yozgat
başarmaḫ	başarmak	Iğdır, Kars
başidmek, baş itmek	başa çıkmak, gücü yetmek, hakkından gelmek, yenmek üstün gelmek	Giresun, Trabzon, Gümüşhane, Elâzığ, Gaziantep, Hatay, Konya
başka çıhmak	çıraklık dönemini bitirip ustalık yetkisini kazanmak	Niğde
becerlemek [becellemek, becertlemek]	başarmak, becermek, güçlüğü yenmek	Afyonkarahisar, Kayseri, Ankara, Denizli
beşirlemek [becellemek, becerlemek (I) -1, beşaret etmek, beşermek, beşimek, beşir etmek, beşiş etmek]	başarmak, becermek	Tokat, Gaziantep, Mersin, Hatay
binelemek (binelmek)	yenmek	Denizli
bökmek	çok kazanmak	Gaziantep, Kilis
cenmek	yenmek, alt etmek	Konya
cızdırıvermek (II)	yenmek (oyunda)	Denizli
çenge etmek	kolaylıkla, elle yenmek (küçümsemek için)	Kerkük
çıkmak	oyunda kazanmak	Trabzon
dadı gelmek	hoşa gider bir tat kazanmak, tatlanmak	Niğde
doyla vurmak	bir şey başarmak, ün kazanmak	Bayburt, Kars
dövmek (I) [döğmek]	yenmek	Kıbrıs
dutunmak	kendini sevdirip itibar kazanmak	Isparta, Konya
dük atmak	başarmak	Gaziantep
dümütmek (I)	fırsatlardan faydalanarak, aldatarak iş becermek	Manisa
ebermek	başarmak, becermek, yapmak	Isparta, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa
efkelemek	yenmek, kazanmak	Irak
emere	ortaya bir iş çıkarmak, başarmak	Sivas
emlemek	işi yapabilmek, başarmak	Denizli
ermek (II)	becermek, her işin altından kalkmak	Isparta
evemek (II)	oyunda üstün gelmek, yenmek	Malatya
fetletmek	becermek, başarmak	Denizli
gağşatmak (I)	yenmek	Çankırı
gamalamak	oyunda yenmek	Samsun
gangallatmaḫ	oyunda yenmek	Yozgat
gaştarmak (I)	becerikli olmak, bir işi başarmak	Bursa, Kastamonu, Çorum, Ordu
gücülemek (I)	işini becermek	Adana
hakitmek	yapmak, becermek	Ankara
halıslamak	hakkından gelmek, yenmek	Muğla
heplek demek	aşık oyununda karşısındakini yenip ortaya konulan bütün aşıkları kazanmak	Kütahya
hutmak	direndiği şeyde yenmek, kazanmak	Gümüşhane
kamalamak	oyunda yenmek	Samsun
kaşdarmak	becermek, bir işi yapmak, başarmak	Kastamonu, Tokat, Samsun

kavuza çekmek	oyunda yenmek, kazanmak	Adana
kazıl kıvratmak	iyi, kazançlı iş yapmak, becermek	Denizli
keptirmek	oyunda yenmek, batmasına neden olmak	Adana
kığırmak (IV)	yiğitlik göstermek, yenmek	Manisa
kırmacını almak (kırmağ -1)	yenmek	Mersin, Kerkük
kıtımak	çocuklar oyunda birbirini yenmek, ütmek	Konya
kifleyebilmek	bir işin altından kalkmak, başarmak	Bayburt, Kars
kodak atmak’	oyunda yenmek	Samsun
kotarmak (II)	bir işi bitirmek, başarmak	Burdur, İzmir, Manisa, İstanbul, Sinop, Samsun, Amasya, Tokat, Sivas, Kırklareli
körelemek (I)	yenmek, kötü duruma getirmek	Burdur
kuskunu kopmak (I) [kuskunu çıkmak]	bir işi bitirmek için çok emek vermek, güçlükle başarmak	Düzce, Bolu
kücülemek	başarmak	Adana
lipik atmak (lipik yapmak)	oyunda sayı üstünlüğü kazanmak	Gümüşhane
lombak basmak	oyunda yenmek, kama basmak	Samsun
malak atmak	oyunda sayı kazanmak, kama yapmak	Muğla
malaklamak	oyunda yenmek	Muğla
metini dürmek	birisini yenmek, ününü kaybettirmek	Denizli
metletmek	hasmını yenmek	Burdur
onarmak (III)	bir işi özenle yapmak, başarmak	Burdur, Bilecik, Niğde
onurmak	başarmak	Bursa
ozmak (II)	öne geçmek, yarışı kazanmak	İstanbul, Tokat, Tekirdağ
öskes olmak	becermek, başarmak	Muğla
parpullamak (III)	yenmek, alt etmek	Edirne
parpullamak	düşmanı yenmek	Artvin
ponutaya düşürmek (potunaya düşürmek)	yerine ve zamanına uygun getirip yenmek, güç duruma düşürmek	Mersin
pöselemek	yenmek, yıkmak	Muğla
sıktığım un itmek	bir işi başarmak	Niğde
sındırmak	yenmek	Bitlis
soğmak (I)	yenmek, ütmek	Bayburt, Kars
sökmek (II)	güçlüğü yenmek, başarmak	Niğde, Mersin
şeytanları havlamak	öfkesini yenmek	Niğde
tengeltos getirmek	tepetaklak getirmek, yenmek	Muğla
tenmek (tengimek)	yenmek, üstün gelmek	Amasya, Nevşehir, Yozgat
tırtıklamak (I)	kumarda az az kazanmak	Kars, Samsun, Tokat, Elâzığ, Sivas, Gaziantep, Niğde
tülemek (II)	kumarda yenmek	Sivas
tületmek	kumarda yenmek, parasının tümünü almak	Konya
ucarmak	başarmak	Kırşehir
udmaḫ (II)	kazanmak	Iğdır, Kars
uyup ulaşmak	öfkeyle saldırdığı kişiyi yenmek	Çanakkale

uzlanmak	başarmak, üstesinden gelmek	Yozgat
üçlemek (II)	üçtaş oyununda, taşları aynı çizgi üstündeki köşelere koyup, oyunu kazanmak	Niğde
üste gelmek	yenmek, altalamak	Niğde
ütmek (I) [udmak, utmak, ütmek, ütelemek (II)]	oyunda, kumarda kazanmak	Isparta, Burdur, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa, Bursa, Kütahya, Bilecik, Tokat, Eskişehir, Düzce, Bolu, Kars, Çankırı, Sinop, Samsun, Ordu, Giresun, Sivas, Yozgat, Kayseri, Nevşehir, Niğde, Konya, Adana, Mersin, Antalya, Muğla, Kırklareli
ütmek (I) [ütemek (I)]	oyunda, kumarda yenmek	Uşak, Kars, Tokat, Sivas, Ankara, Kayseri, Antalya, Mersin, Gümüşhane
yakmak (IV)	oyunda yenmek, oyun dışı yapmak	Trabzon
yapındırmak (I)	işi, olur duruma getirebilmek, becermek	Bursa, Düzce, Bolu, Ordu
yasamak (II)	yenmek	İzmir
yenişmek, yeñişmek (I) [yenkişmek]	güreşte yenmek	Çorum
yenkmek	kazanmak, yenmek	Trabzon, Rize, Artvin, Diyarbakır
yensemek [yensimek, yinsemek]	aşağılamak, ezmek, yenmek	Balıkesir, Bursa, Tokat, Edirne, Eskişehir
yıkmak (I)	güreşte, oyunda yenmek	Niğde, Mersin
yinmek, yiñmek	yenmek, üstün gelmek	Niğde, Mersin
yomutmak	yenmek	Ordu
yutmak	oyunda kazanmak	Manisa, Kars, Hatay
yütmek (II)	oyunda kazanmak	Zonguldak, Kıbrıs
yütmek	oyunda, kumarda kazanmak	Ankara

“HİÇ BİLENLE BİLMEYEN BİR OLUR MU?” BİLGİSİZLİĞE KURBAN OLMANIN HİKÂYESİ

Kübra KUZYAKA

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Sovyet dönemi Türk dünyasını oldukça fazla etkiler. Sovyet rejimi insanların bilgi sahibi olması için çalışır. Baskı ve rejimler insanı mental olarak çöküşe sürükleyen etmenlerdendir. Sovyet döneminde insanlar eğitilmeye ve cahillik kavramından uzaklaşmaları sağlanmaya çalışılmıştır. Bilgisi olmayan veya az bilgiye sahip olan insanlar cahil olarak adlandırılmıştır. Bilgisizlik aslında çok az bilgi sahibi olmakla ölçülmemelidir. Çok bilgiye sahip insanların da bazen takıldıkları veya unuttukları noktalar olabilir. Özbek edebiyatında cedit döneminin önemli isimlerinden Abdülhamit Süleyman Çolpan, diğer eserlerinin yanı sıra aynı zamanda iyi bir hikâye yazarıdır. Abdülhamit Süleyman Çolpan’ın Sovyet rejiminde kaleme almış olduğu “Bilgisizliğin Kurbanı” adlı hikayesi, cahillik ve cehalet konusuna değinmesi bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Cahilliğe mahkûm bırakılan insan kendi içinde yaşadığı sırça köşkten dışarı çıkamaz ve oraya hapsolur. Hikâyenin ana fikri cahillik ve cahilliğin sonunda meydana gelen acı tecrübeler veya sonuçların topluma yansımasıdır. Hikâyedeki Eşmurat karakteri toplumun cahil kesimini ifade eder. Sempozyumda sunulacak olan bildiri yapı ve izlek açısından incelenmiştir. Hikâyenin bulgusu ise cehaletin insan yaşamına etkisidir.

Anahtar Kelimeler: Bilgisizliğin Kurbanı, Abdülhamit Süleyman Çolpan, Özbek Edebiyatı, Bilgisizlik.

"WILL THE ONES WHO KNOWS AND WHO DOES NOT BE THE SAME?" THE STORY OF BEING A VICTIM TO IGNORANCE

ABSTRACT

The Soviet period affects the Turkish world greatly. The Soviet regime works to keep people informed. Oppression and regimes are among the factors that lead people to mental collapse. During the Soviet period, efforts were made to educate people and move them away from the concept of ignorance. People who have no knowledge or little knowledge are called ignorant. Ignorance should not actually be measured by having very little knowledge. Even people with a lot of knowledge may sometimes get stuck or forget things. Abdülhamit Süleyman Çolpan, one of the important names of the Cedid period in Uzbek literature, is also a good story writer, in addition to his other works. Abdülhamit Süleyman Çolpan's story "The Victim of Ignorance", written during the Soviet regime, has a very important place in terms of touching on the issue of ignorance

and illiteracy. A person who is condemned to ignorance cannot leave the glass mansion in which he lives and is trapped there. The main idea of the story is ignorance and the painful experiences or consequences that occur as a result of ignorance and its reflection on society. The character Eşmurat in the story represents the ignorant part of the society. The paper to be presented at the symposium was examined in terms of structure and theme. The finding of the story is the effect of ignorance on human life.

Keywords: Victim of Ignorance, Abdulhamit Süleyman Çolpan, Uzbek Literature, Ignorance.

Giriş

Sovyet dönemi insanlar üzerinde büyük etkiler bırakır. Bu süreçte en çokta insan zihni yönden uyandırılmaya çalışılır ve toplumun daha bilinçli olması sağlanmaya çalışılır. Bu çalışmada öncelikle Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın kısaca hayatına değinilecek, eserlerinden bahsedilecek ve "Bilgisizliğin Kurbanı" adlı hikâyesi yapı ve izlek bağlamında incelenecektir.

1. Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın Hayatı

Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın asıl adı Abdülhamid Süleymanoğli'dir. Çolpan, Türk yazar, tercüman, sair ve gazetecidir. Yazar Türkistan'ın Fergana vilayetine bağlı Endican kentinde doğmuştur. Çolpan ilk öğrenimini eski mekteplerde tamamladıktan sonra, medreselerde ve Rus okulunda okumuştur. Arapça, Farsça ve Rusça gibi dilleri çok iyi derecede bilen Çolpan Türkçe, Almanca ve İngilizceyi tutkuyla öğrenmiştir. Doğu ve Batının sosyo-politik bakış açısından etkilenmiştir. Firdevsi, Sadi, Hafiz, Ömer Hayyam ve Ali Şir Nevai gibi büyük şahsiyetlerin eserlerini büyük bir feyz ile okur.

Abdülhamit Süleyman Çolpan aynı zamanda Özbek Ceditçi yazarlardan en çok millet konusuna değinen yazardır.

2. Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın Eserleri

Yazı hayatı 1913-1914 yıllarında ' kalender', ' mırza kalender ', ' endicanlı ' ve en son 'Çolpan ' mahlası ile kaleme aldığı çeşitli eserleri ile başlar. Şaire Çolpan mahlası, devirin ileri gelen eğitimcilerinden Münevver Gari Abdureşidhanov tarafından verilir. Onun ilk eserleri 'Fergana avazı ' ' Türkistan avazı' isimli yerli gazetelerde ve Urenburg 'Şuara' dergisinden yayımlanır. Çolpanın ' katılım ', ' Türkistan ', ' Buhara haberleri ' adlı gazetelerde yürüttüğü çalışmaları, edebi eserlerinin temelinin sağlam bir şekilde oluşmasına zemin hazırlar.[1]

Çolpan, Türkistan'da 1905 yılından sonra Ceditçiler tarafından çıkarılan gazete ve dergilerle İsmail Gaspıralı, Mahmudhoca Behbûdî ve Münevver Kaan gibi Ceditçilerden esinlenir. Çolpan'ın amacı Türk dünyasının ve bilhassa Türkiye'nin hayat tarzı ve kültürünü

[1] https://teis.yesevi.edu.tr/%20madde-detay/suleymanoglu-abdulhamid (E.T.: 07.03.2024).

öğrenmektir.1913 yılından itibaren eser vermeye başlar. Çolpan'ın ilk makaleleri gazetelerde neşredilir. Özbek yazar şiirleri ile tanınır hale gelir. Abdülhamid Çolpan Yeni Özbek şiir akımının kurucusu, istidatlı yazar, aynı zamanda oyun yazarı, yayıncı ve çevirmendir. Çolpan bu eserlerinin yanı sıra yine birçok şiir kaleme almıştır. Çolpan Cedit döneminin üretken yazarlarından birisidir.

Bu çalışmada Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan'ın Bilgisizliğin Kurbanı hikâyesi ele alınıp incelemesi yapılmıştır.

3. Hikâyenin Konusu

Hikâyede asıl konu bilgisizliğin toplum üzerindeki etkisidir. Bilgisizlik ve cehalet insana istemediği şeyleri yaptırır. Bilgisizlik sonucu her insan farkında olmadan yanlış yollara sapabilir.

Çolpan bu hikâyesinde bilgisizliğin ve cehaletin ne derece vahim sonuçlar ile kendini gösterebileceğini söyler. Bilgisizlik ve cehalet sonucu insanlar canına kıyabilir. Bilgisiz olan insan mantıklı kararlar veremez.

4. Hikâyenin Olay Örgüsü

"*Olay, herhangi bir bilgiyle bir arada bulunan, birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan bireylerden en az ikisinin karşılıklı ilişkilerinin ürünüdür*." (Aktaş, 2017: 41). Olay örgüsü de bu iki kişiden doğan ilişkinin bir düzen içerisinde ilerleyişidir.

"Bilgisizliğin kurbanı" hikâyesi Mümincan'ın Eşmurat'ın kapısını çalmasıyla başlar. Mümincan ve Eşmurat arasındaki diyalog okuyucuya aktarılır. Eşmurat, Mümincan'ı misafirhanede ağırlamak istediği için hizmetçisini çağırır, ondan ekmek ve çay ister. Oturdukları misafirhanede Mümincan'ın dikkatini kazıkta asılı duran saat çekmiştir. Hizmetçi, evde ekmek ve çay olmadığını Eşmurat'a belirterek ondan para ister. Eşmurat, misafirhanenin yanındaki evden para alıp hizmetçiye vermek için yerinden kalkar. Misafirhane 'deki duvarda kazıkta asılı duran ve Mümincan'ın da dikkatini çeken saat Eşmurat'ın babası için çok değerlidir. Eşmurat, babası için çok değerli olan bu saati çocukların alıp kurcalamamaları ve zarar vermemeleri için diğer odadaki sandığa koymaya karar verir. Eşmurat saati sandığa kaldıracağı sırada Mümincan, birisinin onu çağırdığını söyler ve kapıya yönelir. Eşmurat, dışarı çıktığı sırada Mümincan gizlice odaya girip Eşmurat'ın sakladığı saati alıp koynuna sokarak Eşmurat'ı beklemeye başlar. Eşmurat da kimsenin kendisini çağırmadığını fark ederek geri döner ve diğer odadan parayı alıp hizmetçisine verir. Hizmetçi eksikleri almaya gittiği sırada iki arkadaş arasında eğitim konusunda sohbet dönmeye başlar. Eşmurat Rus Okulu'nda okuyup kendini geliştirmek istediği için bu fikrini dostu Mümincan' a sunar. Mümincan ona medresede gayet rahat bir eğitim gördüğünü söyler. Bunun arkasında yatan sebep Mümincan'ın Rus eğitiminin arkadaşını yozlaştıracağını düşünmesidir. Bu konuşmanın ardından Nazarali Sufi ve

Eşmurat'ın babası misafirhaneye gelir. Eşmurat, misafirhanede babası ve Nazarali Sufi ile biraz sohbet ettikten sonra odasına geçer ve gazete okumaya koyulur. Eşmurat gazete okuduğu sırada babası ve Nazarali Sufi'nin ricası üzerine bir kitaptan iki- üç sayfa okur. Nazarali Sufi misafirhanenin duvarında kazığa asılı duran saatin nerede olduğunu sorar. Eşmurat, ona saatin yan odadaki sandıkta olduğunu söyler. Bunun üzerine Nazarali Sufi Eşmurat 'tan saati getirmesini ister. Nazarali'nin isteği üzerine saati getirmek için yan odaya gidip sandığı açar ve saatin yerinde olmadığını fark edip misafirhaneye geri döner ve onlara saatin yerinde olmadığını söyler. Oğlunun saati kaybettiğini öğrenen babası ona kızar ve o anki siniriyle bir tokat atar. Babasından yediği tokat sonucu Eşmurat bir ay hasta yatar. İçinde bulunduğu cehalet yuvasından kaçmak isteyen Eşmurat yan komşusu olan Binbaşının bahçesine girerek gazete okumaya başlar. Bahçesine çıkıp orada Eşmurat'ı gören Binbaşı haberleri kendisine de okuması için ricada bulunur. Binbaşının evinde onların misafirhanelerinde olduğu gibi bir saat vardır. Bu saati kimseye fark ettirmeden evden yan komşunun oğlu çalar. Saatin yerinde olmadığını fark eden binbaşının askerleri suçluyu aramaya başlarlar ve binbaşının bahçesinde olduğu için Eşmurat 'tan şüphelenirler. Bunun sonucunda binbaşının askerleri Eşmurat' ı haksız yere tutarlar ve hapise atarlar. Başına gelen bu talihsiz olaydan sonra Eşmurat aklını kaybedip, kendini öldürmeyi düşünür. Bu düşünceden hareketle, hapishane duvarına bir mektup yazar ve elinde olan tabanca ile kendine iki defa ateş ederek yaşamına son verir. Hapishaneden gelen silah sesi üzerine yetkililer ve doktorlar oraya gelirler fakat Eşmurat için yapacak bir şey kalmamıştır. Olayın üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra asıl suçlu ortaya çıkar. Bu hikâyenin sonucunda Eşmurat cehaletin kurbanı olur.

5. Hikâyede Anlatıcı ve Bakış açısı

"*Adı geçen eserlerin iç dünyalarında olup biten her şeyi (olaylar, meseleler, kahramanlar, mekanlar, zamanlar) gören, bilen, duyan, idrak eden; kendine has imkân, tercih, dil ve üslubuyla biz okuyucu/dinleyicilere anlatan varlıktır anlatıcı*.[2]

Anlatıcı hikâyeyi okura kendi gözünden anlatan kişidir. Okur, hikâyeye anlatıcının gözüyle bakar. Söz konusu hikâyede anlatıcı dönemin içinde bulunduğu şartları gözler önüne serer. Hikâyede cehalet ve bilgisizlik konusu ele alınır.

Hikâye hâkim bakış açısı ile kaleme alınır. Olaylar üçüncü tekil kişi yani hâkim bakış açısı ile okuyucuya aktarılır ve gözlemler paylaşılır. Burada anlatıcı yaşanılan olaylardan etkilenmez. Sadece gözlemler okuyucu ile tarafsız bir şekilde paylaşılır. Hâkim bakış açısında, karakter hakkında yorumlar ve gözlemler paylaşılır.

[2] https://www.turkedebiyati.org/anlatici-turleri-bakis-acilari/(E.T.: 23.02.2024)

6. Hikâyede Kişiler

"*Kurmaca eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen olayın zuhuru için gerekli insan ve insan vasfı verilmiş diğer varlıklar ve kavramlar "şahıs kadrosu" söz grubuyla adlandırılır*. (Aktaş, 2017: 43). Hikâyede kişi unsuru şahıs olarak da ifade edilir.

Bilgisizliğin Kurbanı hikâyesinin şahıs kadrosu oldukça geniştir. Hikâyedeki kişiler Eşmurat, Mümincan, Eşmurat'ın babası, Nazarli Sufi, hizmetçi, binbaşı, komşunun oğludur. Baş karakterler Eşmurat ve Mümincan'dır. Fon karakterler Eşmurat'ın babası, Nazarli sufi, hizmetçi, binbaşı ve komşunun oğludur.

Ana Karakterler

Eşmurat: Hikâyenin baş karakteridir. Medresede eğitim görmektedir fakat bu durumdan memnun değildir. Rus mektebinde okuyup kendisini daha çok geliştirmek ister. Babasından izin alıp Rus mektebinde okumak ister ama bu hayalini gerçekleştiremez. Kendini vurarak yaşamına son verir.

Mümincan: Eşmurat'ın dostudur. Medresede eğitim görmektedir.

Fon Karakterler

Eşmurat'ın babası: Eşmurat'ın babasıdır. Birkaç diyalog haricinde hikâyede çok kendini göstermez.

Nazarali Sufi: Bir din adamıdır. Eşmurat'ın babasının arkadaşıdır.

7.Hikâyede Zaman

Hikâyenin kaleme alındığı zamanlar 19.yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başlarıdır.

8. Hikâyede Mekân

Mekân da hikâyenin vazgeçilmez unsurlarındandır. Hikâyede söz konusu olay için birçok mekân verilmiştir. Mekân olay örgüsünün içinde geçtiği yerin tasvir edilmesidir.

"*Mekân, olay örgüsünde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır.*" (Aktaş, 2017: 43) Mekân, hikâyede olayın geçtiği yeri okuyucunun gözünde tasvir edip canlandıran ögedir.

Hikâyede en çok geçen mekân Eşmurat'ın evidir. Eşmurat'ın evi kapalı mekân olarak okuyucuya sunulur. Evin bahçesi açık mekân yani çevresel mekân olarak tasvir edilir. "Bahçede ekmek yokmuş, şimdi ne yapacağım?" cümlesinde bahçe bir çevresel mekândır. Eşmurat'ın evi birçok farklı odadan oluşmaktadır. Odalara avlulardan geçilmektedir.

Hikâyede medrese ve Rus mekteplerine değinilmiştir. Eşmurat'ın gazete okuduğu binbaşının bahçesi Eşmurat'ın kendisini özgür hissettiği yer olarak aktarılır. Bu nedenle binbaşının bahçesi algısal mekân olarak dile getirilir.

Eşmurat'ın hapsedildiği yer kapalı ve dar mekân tasviridir. Hapishane labirentleşen mekândır.

9. Hikâyede Dil ve Üslup

Hikâyede oldukça yalın bir dil ve üslup kullanılır. Hikâye 3.tekil kişi ile kaleme alındığından sade bir dil ve üslup tercih edilir. Halkın anlayacağı yalın ve sade bir dil göz önüne alınır.

10. Anlatım Teknikleri

"*İnsanlar gördüklerini, duyduklarını, düşündüklerini, tasarladıklarını başkalarına anlatma gereğiduymuşlardır*."[3]

Bu sebeple anlatım teknikleri kullanılır.

Hikâyede kullanılan en belirgin anlatım tekniği diyalogdur. Eşmurat ve Mümincan arasında geçen diyalog, Eşmurat ve hizmetçi arasında geçen diyalog, Eşmurat, babası ve Nazarli sufi arasında geçen diyalog ve Eşmurat'ın binbaşı ile arasında geçen diyalog okuyucuya aktarılır.

Hikâyede betimleme tekniği de kullanılır. Eşmurat'ın misafirhanesinde yer alan ve bir kazığa asılı duran saat betimlenir.

Hikâyede görülen birtakım olaylar başka hikayeler veya eserler ile benzerlik gösterir. Örneğin Namık Kemal'in kaleme aldığı ve tiyatro eseri olarak sergilenen "Zavallı Çocuk" piyesi bu hikâye ile benzer yönlere sahiptir. Bu iki eserin de ortak yönü başkahramanların aileleri tarafından anlaşılmaması ve bunun sonucu olarak cehalete kurban gitmeleridir. Zavallı çocuk adlı eserde görücü usulü evliliğin kötü yönleri anlatılırken, Bilgisizliğin kurbanı adlı hikâyede aile etkisiyle eğitim hayatı yüzünden sıkıntı çeken bir genç anlatılmıştır.

Yine kaleme alınan hikâye ile benzerlik gösteren diğer eser "Bakıtsız Jamal" adlı hikâyedir. (Arıkan, 2008: 42)**.** Hikâyenin başkahramanı Jamal 'in babası da Eşmurat'ın babası gibi sert ve kaba birisidir. Hikâyede Jamal babasının zoruyla biriyle evlenirken, Eşmurat babasının zoruyla medresede eğitim görmektedir.

Ele alınan eserle benzerlik gösteren bir başka hikâye de Anton Çehov tarafından kaleme alınan "Cahillik" adlı hikâyedir. Kaleme alınan hikâyede başkişi yanlış anlaşılmadan dolayı hapse alınırken, Bilgisizliğin kurbanı hikâyesinde de aynı duruma rastlanır[4].

[3] https://avesis.atauni.edu.tr/resume/lessonmaterieldownload/aunalci?key=8280b517-2e63-4c6a-a426-bf5d1ebd067e (E.T.:07.03.2024).

[4] https://www.liseedebiyat.com/hikayeler/14309-cahillik-a-cehov.html (E.T.: 15.03.2024)

Burada aslında değinilmesi gereken bir başka konu da insanın kendi içinde yarattığı ve kendisini suçlu ilan edip kapattığı hapishanedir. Aslında buradaki hapishaneden kasıt insanın içinde söylemeye çalışıp da dışarı aktaramadığı, dile getirirse suçlu olarak ilan edileceğini bildiği için bazı şeyleri söylemekten çekinmesidir. İnsanlar depresyon durumu olduğunda da kendi içine kapanır. Aslında bu hapishane insanın kendisini dış dünyadan soyutlamak için iç dünyasında saklandığı yerdir.

Hikâyede asıl dikkat çeken nokta cahilliktir. Cahillik konusunun kökeni, cahiliye devri ve Ebu Cehil'e kadar dayandırılabilir. Cehalet eski zamanlarda bakıldığında İslamiyet'i yaymaya çalışanlara karşıt yapılan bir harekettir. Ebu Cehil 'in adına odaklanıldığında İslamiyet'e inanmayıp, cehaleti savunanlardan olduğu görülür ve adı buradan gelir. Cehalet, bilgeliğe kafa tutmaktır. Cahil insan mağarasından dışarı adım atmayıp, dış etkenlerden kendisini soyutlar. Bu, akıllara dar görüşlülük düşüncesini de getirir. Dar görüşlü insan at gözlüğü takmış ve etrafını değil sadece önünü gören insandır. Cahil insan kendini yeni ve farklı görüşlere kapatır.

Burada dar görüşlülük konusunu da ayrıca ele almak gerekir. Dar görüş cehalet ile benzer bir anlama sahiptir. Dar görüşlülük Joltay Jumat Almaşoğlu'nun kaleme almış olduğu *Aşk ve Nefret Kitabı*'nın bir bölümünde hikâye olarak ele alınır. Adı geçen hikâyede iki kardeşin kavgası ve bu kavgadan doğan kıskançlık anlatılır. Burada asıl kıskançlık kardeşlerin arasındaki sadece bir yaş farkındandır. Aslında hikâyede anlatılmak istenen bilginin cehaletin karşısındaki gücüdür. Hikâyenin başkahramanı Kalmahan burada dar görüşlülüğün temsilcisi olarak okuyucuya sunulur. Hikâyenin ana iki kahramanı Kalmahan ve Jarmahan'dır. Kalmahan, kardeşi Jarmahan'ı kıskanır ve bir cahil gibi davranır.

Cehalet konusunda ayrıca Pederkuş piyesi de dikkat çeken bir eserdir.

"*Pederkuş piyesi, her şeyin paradan ve para kazanmaktan ibaret olduğunu düşünen elli yaşlarındaki Bay ile ona bu düşüncesinin yanlış olduğunu anlatmaya çalışan yenilikçi fikirlere sahip Dâmulla ve Rus mektebinde okumuş modern giyimli milliyetçi Ziyalı adlı bir Müslüman arasında cereyan eder*."[5]

Bu bilgilerden hareketle, eserde yer alan Bay karakteri Bilgisizliğin kurbanı hikâyesindeki Eşmurat'ın babası ile benzerlik gösterir. Eşmurat' ın babası da Bay gibi oğlunu okutmayıp cahil bir tutum sergiler. Eserlerde benzerlik gösteren karakterler Eşmurat ve Taşmurad 'dır. İki karakter de babası yüzünden medrese eğitimi ile sınırlı kalmış ve Rus Mektebi'nde okuyamamıştır. Babalarının cahil davranmaları yüzünden bir karakter yanlış anlaşılmadan dolayı hapse girerken, diğer karakter de serserilere katılıp babasını katletmiştir.

[5] https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321374 (E.T.: 21.03.2024)

Yine bu bağlamda cehalete karşı olan ilim konusuna da ayrı bir yer vermek gerekir. İlim konusunda en önemli isim Yunus Emre'dir. Yunus Emre'nin çok bilinen şiiri "İlim İlim Bilmektir" den şu dizeler ele alınmıştır:

"*İlim ilim bilmektir,*

İlim kendin bilmektir,

Sen kendini bilmezsin,

Ya nice okumaktır." [6]

Dizelerden hareketle ilimin ne kadar güçlü bir şey olduğunu söylemek mümkündür. Burada ilim bilmekten kasıt bilgili olmaktır. Cehalet karşısında bilgili olan insan cehalet kılıcının karşısında elindeki kalemiyle cehaleti ortadan kaldırabilir. İlim, cehaletin düşmanıdır. İlim, aslında insanın kendini bilmesinin yadsınamaz ve gerekli bir parçasıdır. Bilgili olan insan kendisinin ve dünyanın farkına varır ve fikir dünyası gelişir. Bu gelişim insana olumlu katkılar sunmaktadır. İnsanın kendini bilmemesi yani cahil davranması da ayrı bir sorundur. Cahil kalmayı seçen insan, kendini geliştirme adına hiçbir adım atmaz.

Cehalet konusunda Zâriyât suresi 11. Ayet şu şekildedir: "*Onlar, cehalet bataklığı içinde bilinçsizce bocalayıp duruyorlar*."[7]

Bu ayetten hareketle, cehaletin insanı bir bataklık gibi içine hapsettiği görülür. Cehalet öyle bir bataklıktır ki, araştırmayan, sorgulamayan insan günden güne o bataklığa batmaya ve bataklıktan çıkamamaya başlar.

Haksızlık konusunda Ömer Seyfettin'in hikâyelerine değinilmelidir. İlk olarak değinilecek hikâye "Diyet" adlı hikâyedir. Hikâyede baş karakter olan demir ustası Koca Ali, iftar sonrası köprüde dolaştığı ve sonraki sabah köprüde Budak Bey'in kuzusunun çalınması, çalınan kuzunun derisinin yüzülmesi, aynı zamanda çalınan bir kesedeki paranın kaybolması ve söz konusu olan kuzunun derisinin Koca Ali'nin dükkanında bulunması ve kayıp olan paraların Koca Ali'nin dükkanının önünde bulunması Koca Ali'yi suçlu duruma düşürmüştür. Bu olay ile ilgili yapılan mahkemede Çoban'ın Koca Ali'yi suçsuz yere şüpheli olarak söylemesi üzerine Koca Ali'nin sol kolunun kesilmesine karar verilir. Koca Ali, demircilik yaptığı için kolu oldukça önemlidir. Sipahiler Koca Ali kolunu kaybetmesin diye yardımcı olmaya çalışıp şehrin zenginlerinden Hoca Kasap'tan yardım isterler. Hoca Kasap kendisine yardım ederse Koca Ali'nin kolunun diyetini ödeyeceğini söyler. Koca Ali zorunlu da olsa bu teklifi kabul eder. Hoca Kasap diyeti öder fakat Koca Ali'ye eziyet etmediği bir gün yoktur. Koca Ali buna dayanamaz ve bir gün Hoca Kasap geldiği sırada bir satırı alıp sol kolunu keser. Kestiği kol parçasını da "diyet 'in bedeli" olarak Hoca Kasap' a verir, sonra

6 https://www.siirparki.com/yunus7.html (E.T.: 21.03.2024)

7 https://www.islamveihsan.com/cehalet-ile-ilgili-ayetler.html (E.T.: 21.03.2024)

kaybolur. Bu hikâyeden çıkarılacak sonuç, haksız yere suçlu sayılmanın ve cehaletin insanın düşmanı olduğudur.

İkinci olarak değinilecek hikâye "Falaka" adlı hikâyedir. Falaka hikâyesinde mektepte eğitim gören kırk çocuk ve başlarına gelenler anlatılır. Hoca Efendi mektepte çocuklara dini eğitim vermektedir ve Abdurrahman Çelebi adında bir eşeği vardır. Hoca Efendi çocuklar yaramazlık yaptığı sırada onları susturmak için falakaya yatırır. Bir gün Kaymakam Bey mektebe gelir ve falakanın yasaklandığını ve Hoca Efendi'nin falakayı kaldırması gerektiğini söyler ve Hoca Efendi bu istek üzerine falakayı kaldırır. Hoca Efendi'nin falakayı kaldırması üzerine çocuklar iyice çığırdan çıkmıştır. Çocuklarla başa çıkamayacağını anlayan Hoca Efendi falakayı yeniden ortaya çıkarır ve oturduğu minderin arkasına koyar. Öğrenciler bir gün dersten önce sözleşip ders esnasında hep beraber esnemeye başlarlar. Bu esneme sonucu Hoca Efendi de uyumaya başlar. Hoca Efendi'nin uyumasını fırsat bilen öğrenciler rahlenin üzerindeki enfiye tozunu alıp burunlarına çekerler ve bu toz sonucu hep birlikte hapşırmaya başlarlar. Hoca Efendi hapşırma sesini duyup uyanır ve tozu kimin çaldığını sorar. Öğrenciler bilmediklerini söylerler ve toplu olarak falakaya yatırılırlar. Bu olaydan sonra hapşırmak ve esnemek mektepte yasaklanır. Hoca Efendi o günden sonra kim hapşırırsa öldüresiye döveceğini söyler. Hoca Efendi'nin bu yeminin üzerine anlatıcı annesine böyle yalan yere yemin edilirse ne olacağını sorar. Annesi oğluna "karısı boş düşer" cevabını verir. Çocuk bu sözü mektepteki arkadaşlarıyla paylaşır. Yine bir gün Hoca Efendi uyuduğu sırada anlatıcı enfiye tozunu çalar ve Elif- ba'nın sayfalarından külah yapar ve tozu bu külahın içine koyar. Annesinden duyduğu söz üzerine böyle bir plan yapar. Sonra bu tozu Hoca Efendi'nin eşeği Abdurrahman Çelebi'nin yanında döker. Eşek durmadan hapşırmaya başlar. Hoca Efendi eşek hapşırmaya başladığında söylediği söz aklına gelir. O sırada çocuklar hep bir ağızdan Hoca Efendi eşeği falakaya yatırmazsa karısının boşa düşeceğini söylerler. Hoca Efendi kendi söylediği sözü üzerine eşeğini de falakaya yatırır ve döver. O sırada Kaymakam Bey gelir ve falaka yasak olduğu halde Hoca Efendi kullandığı için zaptiyeler ile onu götürür. Buradan çıkarılması gereken sonuç, bir yanlış anlaşılmanın insanı nereye götürebileceğidir. Bunun yanı sıra Hoca Efendi'nin çocukların sözü ile hareket edip eşeği dövdüğü için kendi cahilliğini de gözler önüne serer. Burada cahilliğinin sonucu olarak suçlu konumuna gelir.

Zümer suresinin 9.ayeti şu şekildedir: "*Bilenler ile bilmeyenler, hiç bir olur mu? Hiç şüphesiz ancak akıl sahipleri (bunu) idrak edip anlar*."[8]
Verilen bu ayetten hareketle bilge ve cahil insanın birbiri ile aynı olmadığı apaçık ortaya konulur. Bilge insan her daim yeni şeyler öğrenip kendini geliştirirken, cahil insan daima elindeki bilgi ile yetinmeyi sever. Kısacası cahil insan için az bilgi mutluluktur.

[8]https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=39&ayet=9#:~:text=De%20ki%3A%20%E2%80%9C Bilenler%20ile%20bilmeyenler,bunu)%20idrak%20edip%20anlar.%E2%80%9D (E.T.:29.03.2024)

Sultan Raev'in kaleminden çıkan "*Tımarhane*" isimli kitapta şu satırlara yer verilmiştir: "*Nadanları affet diye Tanrı'ya dua ettim.*" (Raev, 2019: 59). Bu satırlardan yola çıkılırsa, bilge insanların cahil insanlar için Allah'tan af dilemesi ve onları kendi gazabından korumasını istedikleri görülür. Cahil insanlar çok bilgiye sahip olmadıkları için, Allah'ın buyruklarından bihaber oldukları düşünülür.

Son olarak ele alınacak olan şey ünlü düşünürlerin sözleridir. "*En koyu cehalet, hakkında hiçbir şey bilmediğin bir şeyi reddetmektir."*[9] demiştir Konfüçyus. Konfüçyus'un sözünden hareketle yazılan hikâye bağdaştırılırsa Eşmurat'ın babasının oğlunu medrese eğitimi ile sınırlı bırakıp, Rus mektebine yollamaması en koyu cehalet olarak nitelendirilebilir.

Yine Albert Camus' un cahillik konusunda çok güzel bir sözü vardır: "*Sadece bir iyi vardır; bilgi. Ve sadece bir kötü vardır; cehalet*."[10]

Cahil kalmak insanın kendine yapacağı en kötü şeydir. Hikâye bu sözden hareketle incelendiğinde Eşmurat'ın haksız yere cehalet yüzünden hapise atılması büyük bir kötülüktür.

Sonuç

Hikâyede genel olarak cehalet ve bilgisizliğin zararlı yönleri anlatılmaya çalışılır. Cehalet kötü bir şeydir. Öğrenmek ve bilinçlenmek insanlara çok şey katmaktadır. Öğrenen ve öğrendikçe bildiklerinin yetersiz olduğunu düşünen insan bilgiye ulaşmak için daha çok çaba sarf eder.

Hikâyenin yazıldığı dönemde medrese eğitimi oldukça önemliydi. Yurt dışı ve Rus mektepleri insanın zihnini çelen yerler olarak görülüyordu. Sovyet dönemi Rus etkisi kendisini göstermektedir. Sovyet dönemi özellikle de Türkistan bölgesini oldukça çok etkilemiştir. Medresede eğitim gören çocukların Rus mektebinde okuyan çocuklardan daha bilgisiz oldukları düşünülmüştür. Bu etkiyi hikâyede Eşmurat üzerinde görmek mümkündür. Eşmurat içinde bulunduğu toplumun medrese eğitimi aldığı için biraz cahil kalmış bir toplum olduğunu düşünmektedir. Arkadaşı ve dostu Mümincan ise Eşmurat'a karşı çıkmaktadır. Rus mekteplerinin Türkistan halkının aklını karıştırmaya çalıştığını düşünür. Rus mektepleri batılı anlamda eğitim verdiği için gelenek ve göreneğe karşı olarak görülmüştür. Eşmurat'ın bir yanlış anlaşılma sonucu kendini vurup canından olması hikâyenin en üzücü noktasıdır. Bilgisizlik ve cehalet yüzünden anlamadan dinlemeden insanların haksız yere kendilerini anlatamadıkları için canlarına kıymaları unsuru üzerinde durulmuştur. Bilgisizlik bir toplumu geriye götüren etmenlerin en başında yer alır. Cahil bir toplum gelişmeye değişmeye açık değildir. Gelenek ve görenek ile hareket edip diğer tüm dış etmenleri yok sayacaktır. Bu yüzden insan cahil kalmayıp sürekli öğrenmeli, kendini geliştirmek için bir çaba sarf

9 https://tr.wikiquote.org/wiki/Cehalet (E.T.: 21.03.2024)

10 https://tr.wikiquote.org/wiki/Cehalet (E.T.: 21.03.2024)

etmelidir. Kendini geliştiren insan öğrenir ve daima öğrenmeye açıktır. Öğrenmek insanı daha da bilinçli yapar. Her şeyin bilincinde olan insan durum ve şartlar karşısında bir sorunla karşılaştığında neler yapacağının farkında olur. Cahillik mutluluk olabilir ama bilgelik en kutlu ve yüce durumdur.

KAYNAKÇA

Aktaş, Şerif (2017). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat.

Almaşoğlu, Jumat Joltay (2022). *Aşk ve Nefret Kitabı*. Ankara: Bengü Yayınları.

Arıkan, Metin (2008). "Kazak Edebiyatında İlk Roman -Bakıtsız Jamal-". *Turkish Studies*. S. 3.

Raev, Sultan. (2019). *Tımarhane*. Ankara: Bengü Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

https://avesis.atauni.edu.tr/resume/lessonmaterieldownload/aunalci?key=8280b517-2e63-4c6a-a426-bf5d1ebd067e (E.T.: 07.03.2024)

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321374 (E.T.: 21.03.2024)

https://teis.yesevi.edu.tr/%20madde-detay/suleymanoglu-abdulhamid (E.T.: 07.03.2024)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Zavall%C4%B1_%C3%87ocuk (E.T.: 15.03.2024)

https://tr.wikiquote.org/wiki/Cehalet (E.T.: 21.03.2024)

https://www.islamveihsan.com/cehalet-ile-ilgili-ayetler.html (E.T.:21.03.2024)

https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=39&ayet=9#:~:text=De%20ki%3A%20%E2%80%9CBilenler%20ile%20bilmeyenler,bunu)%20idrak%20edip%20anlar.%E2%80%9D (E.T.: 29.03.2024).

https://www.liseedebiyat.com/hikayeler/14309-cahillik-a-cehov.html(E.T.:15.03.2024)

https://www.siirparki.com/yunus7.html (E.T.: 21.03.2024)

https://www.turkedebiyati.org/anlatici-turleri-bakis-acilari/ (E.T.: 07.03.2024)

ESKİ UYGUR TÜRKÇESİ METİNLERİNDEN *ALTUN YARUK SUDUR* METNİNE GÖRE SAṂSĀRA VE SAṂSĀRA DÖNGÜSÜ[1]

Kübra TELCİ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Doğum ve ölüm, yaşam döngüsünün bir parçasıdır ve bu döngü Budizm'de saṃsāra olarak adlandırılan doğum-ölüm zinciriyle ifade edilir. Budist inanca göre, varlıklar Buddha, Bodhisattva, PretyekaBuddha, Śravaka, Tanrılar, İnsanlar, Asuralar, Pretalar, Hayvanlar ve Cehennem varlıkları olmak üzere on farklı yaşam şekli içerisinde var olurlar. Bu yaşam formları arasında özellikle son altısı (Tanrılar, İnsanlar, Asuralar, Pretalar, Hayvanlar ve Cehennem varlıkları) doğuma ve ölüme tabi oldukları için sürekli bir döngü içindedirler. Saṃsāra döngüsü, bir varlığın bu on yaşam şekli içerisinde yeniden doğarak sürekli bir varoluş döngüsü içinde kalmasıyla devam eder. Ancak bu döngü, Buddha mertebesine ulaşarak saṃsāra'dan kurtulmakla son bulabilir. Eski Uygur Budist metinlerinde saṃsāra, "doğum-ölüm denizi", "doğum-ölüm okyanusu", "doğum-ölüm tekerleği", "doğum-ölüm girdabı", "acıların dünyası", "saṃsāra karanlığı", "saṃsāralı akım", "akıntısız ızdıraplı deniz", "üç âlemin eziyetli denizi" ve "uçsuz bucaksız zahmetli deniz" gibi çeşitli terimlerle ifade edilmiştir. Bu terimler, saṃsāra içindeki varlıkların iyi veya kötü karmalarının bir sonucu olarak döngüye bağlı olduklarını ifade eder. Karmayı belirleyen ise varlıkların iyi veya kötü eylemleridir. Bireylerin bu döngüye hapsolmasının nedeni cehalettir ve bu cehaletten kaynaklanan ızdırap döngüsünden kurtulmanın yolu, yaşam boyu günahlardan kaçınarak dünyevi arzulara bağlanmaktan vazgeçmektir. Bu şekilde arınan bir varlık, nirvāṇa'ya ulaşarak saṃsāra döngüsünden çıkar ve nihai mutluluğa erişir.

Bu çalışmada, Eski Uygurca metinlerde saṃsāra kavramını ifade eden tüm terimler tespit edilecek ve bu terimlerin anlamsal özellikleri ayrıntılı bir biçimde analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Eski Uygurca, yeniden doğuş, karma, on hayat şekli, saṃsāra.

[1] Bu çalışma Erciyes Üniversitesi SYL-2023-13267 nolu proje dâhilinde hazırlanmıştır. BAP biriminin çalışmaya verdiği destekten dolayı teşekkür ederim.

SAṂSĀRA AND THE SAṂSĀRA CYCLE ACCORDING TO *THE ALTUN YARUK SUDUR* TEXT OF THE OLD UYGHUR TEXTS

ABSTRACT

Birth and death are part of the cycle of life, and this cycle is referred to in Buddhism as saṃsāra, the chain of birth and death. According to Buddhist belief, beings exist in ten different forms of life: Buddha, Bodhisattva, PretyekaBuddha, Śravaka, Gods, Humans, Asuras, Pretas, Animals, and Hell beings. Among these forms of life, the last six (Gods, Humans, Asuras, Pretas, Animals, and Hell beings) are subject to birth and death, and thus they are caught in a continuous cycle. The cycle of saṃsāra continues as a being is reborn in one of these ten forms, remaining within an ongoing cycle of existence. However, this cycle can be broken by attaining the status of Buddha, thereby escaping from saṃsāra. In Old Uyghur Buddhist texts, saṃsāra is expressed through various terms such as "the ocean of birth and death," "the wheel of birth and death," "the whirlpool of birth and death," "the world of suffering," "the darkness of saṃsāra," "the current of saṃsāra," "the non-flowing sea of suffering," "the painful sea of the three realms," and "the vast sea of great toil." These terms indicate that beings are bound to the cycle of saṃsāra as a result of their good or bad karma, which is determined by their actions. The reason beings are trapped in this cycle is ignorance, and the way to escape from the cycle of suffering caused by this ignorance is to refrain from sinful acts throughout one's life and to detach from worldly desires. A being who purifies themselves in this way reaches nirvāṇa, escapes the cycle of saṃsāra, and attains ultimate bliss.

This study aims to identify all the terms related to the cycle of birth and death, saṃsāra, in Old Uyghur texts and to analyze the semantic features of these terms in detail.

Keywords: Old Uyghur, rebirth, karma, ten forms of life, saṃsāra.

Giriş

Saṃsāra kavramı, Hindistan'da ilk olarak Upaniśadlar dönemiyle birlikte ortaya çıkan ve daha sonra Budizm'de de kendini gösteren önemli bir teoridir. Bu kavram, sıradan insanların arzu, şekil ve şekilsizlik dünyalarında ve altı farklı varlık biçiminde, sonsuz bir doğum-ölüm döngüsü içinde sıkışıp kaldıklarını ifade eder (Tokyürek, 2019: 445). *Saṃsāra* düşüncesi, Hindistan kökenli dinlerin merkezinde yer alır ve Hinduizm, Budizm, Jainizm ve Sihizm gibi inanç sistemlerinde temel bir öğreti olarak karşımıza çıkar. Bu dinlere göre *saṃsāra,* doğum, acı, yaşlanma, ölüm ve yeniden doğuşların sonsuz bir döngüsüdür. Bu döngüden kurtulmanın tek yolu ise aydınlanma yoluyla yeniden doğuşun sona ermesidir (Harrison, 2020: 12). Hinduizm ve Budizm arasında bazı farklılıklar olsa da her iki inanç sistemi de yeniden doğuşun sona ereceğine inanır ve bu kurtuluşun yalnızca insan bedeniyle mümkün olabileceğini savunur. Budistler için *saṃsāra*, kaçınılmaz bir acı ve ölümdür; bu nedenle nihai amaç, aydınlanmaya ulaşarak bu döngüden kurtulmak ve *saṃsāra*'nın ötesinde bir mutluluk hâli olan *nirvāṇa*'ya erişmektir. Aynı coğrafi bölgede ortaya çıkan Hinduizm ve Budizm, ortak inanç ve uygulamalar paylaşmaktadır. Hint dinlerinde günah kavramı, karma ve *saṃsāra* öğretisiyle ilişkilidir ve bu dinler, ahlaki dünya düzenini ihlal eden davranışları günah olarak değerlendirir. Bu dinlerde dünyadaki yaşam büyük önem taşır; doğum-ölüm-yeniden doğum (*saṃsāra*) çarkı nedeniyle insanlar farklı şekillerde yaşar ve ölürler. İnsan, dünyada (karma) gerçekleştirdiği her eylemin karşılığını bu yaşamda alır. Ancak, günah ve

cehalet nedeniyle ahlaki bir yaşam sürememek ve sürekli yeniden doğmak, kişiye acı ve ızdırap getirir. Bu sıkıntılı varoluş döngüsünden kurtulmak, Hint dinlerinin ortak hedefi hâline gelmiştir. Bu bağlamda, Hint dinleri kendilerini kurtuluş dinleri olarak tanımlar (Harrison, 2020: 13; Şarafullina, 2013: 31).

Doğum, yaşam ve ölüm, dünyadaki tüm canlıların kaçamadığı ve kaçınılmaz bir döngüyü oluşturur. Bir bireyin yaşamındaki nihai amaç, bu sürekli tekrarlanan doğum ve ölüm döngüsünden kurtulmaktır (Akhavan, 2015: 17). Tokyürek, (2019: 445) *saṃsāra*'yı, "doğum ve ölüm, yeniden doğum ve yeniden ölüm, yaşam ve ölüm" olarak tanımlar. Harrison'a göre *saṃsāra,* Sanskritçe "dolaşmak" veya "akış" anlamına gelen bir terimdir ve madde ile şekil dünyasındaki doğum, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünü ifade eder (2020: 12). Şarafullina ise *saṃsāra*'yı (tenasüh), bir hayattan diğerine geçiş olarak tanımlar ve bu döngüden kaçmanın mümkün olmadığını belirtir. Saṃsāra, bitmek bilmeyen bir yeniden doğuş süreci olup içinde bir eziyet ve çile yumağı taşır (2013: 32).

Saṃsāra'da yeniden doğuş, ölümden sonra varoluşun devam ettiği bir başlangıç fikridir; çünkü ölüm, yeni bir hayata geçişin ilk adımıdır. Akhavan'a göre, "Ölümden hemen önce oluşan bilinç türü, bir sonraki *saṃsāra*'ya yol açacak yaşam türünü belirler" (2015: 14). Budist inanca göre, varlıklar öldükten sonra yeniden doğarlar veya yeni bir biçimde reenkarne olurlar. Bu yeni biçim *Tanrı* veya *İnsan* gibi daha üst formlardan, *Hayvan*lar veya *Aç Hayalet*ler gibi alt formlara kadar değişiklik gösterebilir. Şarafullina (2013: 32), *saṃsāra*'nın sadece *İnsan* olarak yeniden doğmayı değil, en küçük sinekten *İnsan*a kadar tüm canlı kategorilerini kapsayan bir yeniden doğuş süreci olduğunu belirtir.

Budizm'de on farklı varoluş şekli bulunur, bunlar: *Buddha, Bodhisattva, PretyekaBuddha, Śravaka, Tanrı*lar, *İnsan*lar, *Asura*lar, *Preta*lar, *Hayvan*lar ve *Cehennem*lerdir. Özellikle son altı varoluş şekli (*Tanrı*lar, *İnsan*lar, *Asura*lar, *Preta*lar, *Hayvan*lar, *Cehennem*ler) doğum ve ölüm döngüsüne tabidir, bu nedenle sürekli bir geçiş yaşanır. Bir varlık bu on varoluş şekli arasında yer alabilmek için sürekli olarak yeniden doğmak zorundadır (Tokyürek, 2019: 354). Ayrıca, *saṃsāra* başlangıçsızdır ve içinde acı ve ızdırabın en çok çekildiği yaşam formları, "üç kötü yol" olarak adlandırılan *Cehennem* (EUy. *tamu*, Skt. *naraka), Hayvan* yaşamı (EUy. *yılkı*, Skt. *tiryogyoni*) ve *Aç Ruhlar* (EUy. *Preta*, Skt. *pretegati*) şeklinde sıralanır. *Saṃsāra*'dan kurtulmak için, önce *İnsan* olarak yeniden doğmak ve ardından *Śravaka, PretyekaBuddha, Bodhisattva* veya *Buddha* olmak gerekir (Tokyürek, 2019: 355).

Bazı Hindu düşünürler, yeniden doğuş inancının cehaletten kaynaklandığını öne sürer; çünkü onlara göre zaman, madde ve *saṃsāra* gerçek bir varlığa sahip değildir ve yanılsamalardan ibarettir (Harrison, 2020: 14). Price (1995: 6),"Cehaletten özlem doğar; özlemden tüm kaygı ve ızdırap yığını doğar" ifadesiyle, *saṃsāra*'daki varlıkların yanılgılarının temel nedeninin cehalet olduğunu vurgular. Cehalet içindeki varlıklar, gerçek mutluluğa ulaşamaz ve sürekli bir acı çekerler. Bu anlayışa göre, varlıkların *saṃsāra*'da yeniden doğmaları, cehaletin varlığını sürdürmesinden kaynaklanır. Cehalet ortadan

kalkmadıkça, varlıklar yeniden doğuş döngüsünden kurtulamazlar. Budist kozmolojide varlıklar, dört doğum biçimiyle—ana rahminde, suda, yumurtada ve ani değişimle—ve altı dünyadan birinde (*Tanrı*lar, *İnsan*lar, *Asura*lar, *Preta*lar, *Hayvan*lar ve *Cehennem*ler) doğarlar. Aynı zamanda *Śravaka, PretyekaBuddha, Bodhisattva* ve *Buddha* olarak da yeniden doğmaları mümkündür (Tokyürek, 2019: 352).

Karma, kişinin iyi ve kötü eylemlerinin sonuçlarını ifade eden ve bir tür zorunlu kader anlayışı olarak görülen bir kavramdır. Karma, iradi davranışları kapsar ve Budist felsefeye göre önemli olan eylemin kendisi değil, bu eylemin arkasındaki iradedir. Sanskritçe "*kri-*" kökünden türeyen karma, "yapmak, etmek" anlamlarına gelir ve "aksiyon, fiil" gibi anlamları karşılayan bir terimdir. Budizm'de karma, "iş ve vazife" anlamında da kullanılır (Şarafullina, 2013: 31). Pandey (2011: 39) ve Radhakrishnan (1996: 245), karma yasasını bir sebep-sonuç yasası olarak tanımlar: Her sonucun bir nedeni vardır ve bir eylemin sonuçları, o eylemin içkin bir parçasıdır. Bu bağlamda karma, bir eylemin sonuçları üzerinden bireyin ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı ahlaki bir ilke olarak kabul edilir. Dünya, ahlaki ve etiktir. Karma teorisinin birincil ve ikincil işlevi vardır ve bunlar şu şekilde sıralanır. Karmanın birincil ve daha genel görevi, dünyadaki dengesizlik ve adaletsizlik nedeniyle, kötü işler eninde sonunda cezalandırılacak, iyi işler ise zamanı gelince ödüllendirilecektir. Karmanın ikincil ve daha kişisel işlevi, bireyleri dünyadaki bariz dengesizlik ve adaletsizliğe rağmen kötü eylemlerin eninde sonunda cezalandırılacağına ve iyi eylemlerin zamanla, bu hayatta olmasa bile gelecekte ödüllendirileceğine inanmaktır. İkinci işlev birincil işlevin kontrolü altındadır. Karmanın birbiriyle ilişkili bu iki işlevi, insan acısının ve ızdırabının mantıksal, keyfî olmayan bir nedeni olduğunu gösterir ve ardından dünyanın sonuçta adil bir yer olduğunu öne sürer. "Budizm inancına göre insan iyi davranışlar ve hareketler yaparsa, daha sonraki hayatta daha yüksek bir mertebeye sahip olur. Eğer kötülük yaparsa daha aşağı mertebeyle hayata döner" (Şarafullina, 2013: 32).

Saṃsāra'dan kurtulmak, yanılsamadan (illüzyondan) çıkarak gerçekliğin farkına varmak ve onu derinlemesine idrak etmekle mümkündür. Bu perspektife göre, dünya yaşamı hakiki bir gerçekliğe sahip değildir ve bu nedenle ondan kurtulmak gerekmektedir (Seyfeli ve Cebe, 2023: 10). *Saṃsāra*'dan kurtuluş, tüm varlıklar için merkezî bir öneme sahiptir. *Buddha, nirvāṇa* ile bu döngüsel ızdırabın sona erebileceğini öne sürmüş ve insanlara beklenen kurtuluş yolunu göstermiştir. *Nirvāṇa*, bir anlamda, ölüm korkusu ve endişesi nedeniyle insanların arzuladığı bir tür ölümsüzlük formülü olarak görülmüştür. *Saṃsāra*'nın acı dolu döngüsünün sona ermesi ve bir varlığın özgürlüğe kavuşabilmesi ancak *nirvāṇa*'ya ulaşmakla mümkündür (Sevim, 2023: 47). Yamaguchi (1971: 1007), *Saṃsāra* okyanusunda bulunan her canlının, yaşlılık ve ölümün yarattığı acılardan kurtulmak için *dharma*'yı arayarak *nirvāṇa*'ya ulaşacağını belirtir. *Nirvāṇa*'ya ulaşmanın en etkili yollarından biri, aşırı duygu ve tutkuları kontrol altına almaktır. Bu anlayışın temelinde, bir bireyin yaşamı boyunca yaptığı eylemlerin, onu sonraki yaşamlarında da etkilediği inancı yatar. Bu nedenle,

saṃsāra'dan kurtulmak ve nihai huzura erişmek için kişinin duygu ve düşüncelerini dengede tutması, aşırı arzularını dizginlemesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Altun Yaruk Metninde Saṃsāra Döngüsü

Eski Uygurca *sansar* kelimesi Sanskritçe *saṃsāra* kelimesinden gelir. Elmalı'ya göre *sansar* < Soğ. *snr''r* < Skr. *Saṃsāra, samsārika. '*doğum ölüm, yeniden doğma ve yeniden ölme, yaşam ve ölüm' anlamlarına gelir (2022: 234). Dolayısıyla *saṃsāra;* doğum, yaşlılık, hastalık ve ölümün sonsuz varoluş döngüsüdür. Bu döngü kişinin eylemlerinin neden olduğu acı çekme durumudur (Harger, 2019: 72). Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek verilebilir.

> *Wilkens, 2001: str. 933-935. sansarta tegzinmekig tuyunu tüketmek kŋülnüŋ arımak süzülmeki erür "Saṃsārada dolaşmayı anlamak, bilincin saf varlığı anlamına gelir (Wilkens, 2001: 150)".*

Saṃsāra'nın doğası ve ona ilişkin deneyimlerin kavranışı, bilincin saflığına bağlıdır. Canlıların bilinci belirli koşullara göre şekillenir ve bu koşullar, bir varlığın yaşam kalitesini ve deneyimlerini belirler (Rinpoche, 1993: 11). (Hubbard, 1994: 8), "*Saṃsāra*'nın nedenleri ve koşullarının, canlıların zihinsel süreçlerine ve bilinçlerinin evrimlerine dayandığını" belirtir. Bu anlayışa göre, *saṃsāra*'nın temelinde cehalet yatmakta olup, bu cehalet *ālaya-vijñāna* (bilinç deposu) olarak bilinen kavrama dayanmaktadır. Bunun yanında, Budist düşüncede, benlik duygusu ve bu duyguya bağlılık, "*beş Skandha*" (katman ya da yığın) doktriniyle açıklanır. *Beş Skandha*, insanın benlik algısını oluşturan ve koruyan beş unsuru ifade eder. Bunlar:

Rupa (Form): Duyusal organlar aracılığıyla algılanan fiziksel form veya şekil. Bu, görme, duyma, tat alma, koku alma ve dokunma gibi duyusal deneyimleri içerir.

Vedana (Duyumlar ve Duygular): Beden ve nesneler arasındaki temas sonucu ortaya çıkan hisler ve duygular. Bu, acı, haz veya nötr duygular şeklinde tezahür edebilir.

Samjña (Algılar ve Fikirler): Nesneleri ve fikirleri tanıma yeteneği, yani duyusal verilerin zihinsel olarak kategorize edilmesi ve tanınması süreci.

Samskara (Zihinsel Eylemler): İrade, dikkat ve zihinsel faaliyetleri içeren karmaşık psikolojik süreçler. Bu süreçler, geçmiş deneyimlerden gelen alışkanlıklar ve koşullanmalarla şekillenir ve bireyin gelecekteki eylemlerini etkiler.

Vijnaña (Temel Bilinç): Beş duyudan ve zihinden gelen verilerin farkında olma hâli; bilinçli farkındalığın temel düzeyi (Hunter, 2013: 2).

Bu beş unsur, insanın varoluşunu ve *saṃsāra* içinde yaşadığı deneyimleri şekillendiren temel yapı taşlarıdır. Cehalet, bu beş unsurun geçici ve yanıltıcı doğasını kavrayamama durumudur ve bu cehalet *saṃsāra*'da kalmaya yol açar.

Mahāyāna Budizmi'nde, *tathāgatagarbha* öğretisi saflığı vurgular ve bu öğretiye göre *saṃsāra*, bilinçli ve bilinçsiz deneyimlerin bilinçaltında bıraktığı kalıcı izlerden oluşur. Bu izler, bireyin bilinç ve eylemlerini yönlendirir; cehalet dolayısıyla yapılan yanlış eylemler, cehaletin bilgiyle yer değiştirdiği noktada dönüştürülebilir. Bu süreç, cehaletin ve dolayısıyla ızdırabın azalmasına, bilincin saflaşmasına ve bireyin aydınlanmasına katkıda bulunur (Whicher, 2005: 603-608). Budizm'e göre, insan zihnindeki atılım, aydınlanma (*bodhi*) olarak adlandırılır. Eğer bir canlının bilinci, tüm tortu ve kalıntılardan arındırılırsa, saf bilinç ortaya çıkar ve bu durum *saṃsāra*'dan kurtuluşu mümkün kılar. *Saṃsāra*'nın başlangıcı yoktur ve *Bhavarāga* (varoluşa bağlılık) ile *Avīci Cehennem*i arasında bir konumda yer alır. Bu durum, Eski Uygurca metinlerde de çeşitli ifadelerle dile getirilmektedir.

> *Ölmez, 1991: str. 12-20. kaltı men ilkisiz uzun sansartın berü ötgürü bökünkü künke tegi tört tugum bėş ajun altı yoltakı tınlıg ...lar birle katılu karılu ayıg yavlak törü iyin evrilip üsdün bagavirtin altın tüp avış tamu ...ka tegi üç engim sansar içinde bir elig orunlarta az övke biligsiz biligde ulatı utun nızvanılarnıng küçeddükinte ötgürü kanglı tilgeni teg "Dahası ben, başlangıçsız uzun saṃsāra'dan beri (iki.) bugünkü güne değin, dört doğum (Jâtibhava), beş varlık şekli (Gati), altı yoldaki canlılar ile karışa katıla, kötü berbat yasadan dolayı çevrilip, (en) üstteki Bhavarāga'dan, (en) alt, dipteki Avīci Cehennemine değin, üç bölümlü saṃsāra içinde, kırk bir (türlü) yerlerde, hırs-hiddet (ile) bilgisiz bilgide, dahası kötü tutkuların güçlendiği anlarda, (işte) bu sebep(ler)le kağnı tekerleği (Cakra) gibi (Ölmez, 1991: 26-27)".*

Saṃsāra'nın *başlangıçsız* olarak ifade edilmesi, onun ebedî ve sınırsız bir döngü olduğunu göstermektedir. Budist öğretide, canlıların *saṃsāra* içinde dört farklı doğum şekliyle (anne karnında doğum, yumurtadan çıkma, değişim yoluyla doğum ve suda doğum) dünyaya geldiği ifade edilir. Bu doğumlar, on yaşam biçiminde tanımlanmış olup, bunların altısı; *Tanrı*lar, *İnsan*lar, *Asura*lar, *Preta*lar, *Hayvan*lar ve *Cehennem*lerdir. Bu varlıklar, doğum ve ölüm döngüsünün içinde sürekli bir şekilde yeniden doğmaya devam ederler. *Bhavarāga*, varoluşun kökeninde yer alan ve varoluşa olan arzu olarak tanımlanır (Soothill ve Hodous, 1937: 215). Bu arzunun etkisiyle, *saṃsāra*'nın başlangıcı yoktur ve *Bhavarāga* ile *Avīci Cehennem*i arasında yer alır. *Varoluş Çarkı (Bhavacakra), saṃsār*a içindeki tüm yaşam biçimlerini sembolize eder. Bu çarkta *Cehennem*, en alt âlem olarak yer alır ve diğer âlemlerden bağımsız değildir. *Varoluş Çarkı* etrafında dönen varlıklar, bir varoluş hâlinden diğerine sürekli göç ederler. Her canlının, şu anki ya da önceki yaşamlarında yaptığı eylemlerinin sonuçlarını alması kaçınılmazdır; iyi eylemler cennette (örneğin, *Tuşita*'da) veya *İnsan* olarak yeniden doğmayı gerektirirken, kötü eylemler ise *Hayvan, Aç Ruh (Preta)* veya en kötüsü *Cehennem*de yeniden doğuşu içerir. *Cehennem* varlığı, kötü eylemler sonucu cezalandırılma anlamına gelir. Budizm'e göre *Cehennem*deki yaşam sonsuz olmasa da, kötü eylemlerin cezası verilip, canlı daha mutlu bir varoluş hâline yeniden doğana kadar geçen süre belirsizdir. Bu süreçte zamanın sınırı yoktur. Budizm'de on sekiz büyük *Cehennem* tanımlanır; bunlardan onu soğuk cehennem, sekizi ise sıcak ve büyük cehennemler olarak bilinir. *Büyük Cehennemler* sırasıyla şunlardır: *Samjīva Cehennemi, Kālasūtra Cehennemi, Sanghāta Cehennemi, Raurava Cehennemi, Mahāraurava Cehennemi, Tapana Cehennemi,*

Pratāpana Cehennemi ve *Avīci Cehennemi* (Tokyürek, 2019: 365-371). Bu cehennemler arasında en korkunç olanı *Avīci Cehennemi*'dir. Buradaki temel ızdırap, dayanılmaz sıcaklıktır. *Avīci*'de, canlılarla alevler arasında hiçbir boşluk olmadığı ve yaşanan acının kesintisiz olduğu belirtilmiştir; bu nedenle buraya "Avīci" yani "boşluksuz" denir. Beş büyük günahı işleyen varlıklar burada cezalandırılır (Na-Rangsi, 2006: 8).

Budizm'in temel öğretisinde, hayatta hiçbir şeyin sabit olmadığı vurgulanır. Her şeyin başka şeylere bağlı olarak değiştiği, varlığını kaybettiği ve bu nedenle her şeyin acı ile ilişkilendirildiği ifade edilir (Kung, 2004: 150). *Saṃsāra*, varlıkları sonsuz bir keder döngüsüne sürükleyen bir doğum ve ölüm döngüsü olarak tanımlanır. *Saṃsāra,* acı, geçicilik, cehalet ve ölümle sürekli olarak iç içe geçmiş bir yeniden doğuş sürecidir (Price, 1995: 2). Bu bakış açısı, acı ve ölümün gerçekliğini kucaklamayı, onları inkâr etmek yerine anlamlandırmayı ve alternatif bir anlayış yolu sunmayı önerir. Bu konuya ilişkin olarak Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek olarak gösterilebilir:

> *Zieme, 1996: str. 121-124. bo muntag emgek tolgakka tegmiş üdte bo muŋumuznı emgekimizni aça ya da ukıdu sözlegeli uguluk küçümüz küsünümüz yok erti. "Bu kadar acı ve eziyetlere düştüğümüz için, sıkıntılarımızı, ıztıraplarımızı açıkça ortaya koyacak, anlatacak gücümüz yoktu (Zieme, 1996: 87)".*

Bu örnekte, *saṃsāra*'nın acı dolu dünyasını ifade edecek yeterli bir gücün olmadığı belirtilmiştir. Çünkü bir canlı, kutsal doğumlardan biri olan *Buddha, Bodhisattva, PretyekaBuddha* veya *Śravaka* olarak doğmadıkça, geçmiş yaşamlarında yaşadığı acıları ve çektiği ızdırapları hatırlayamaz. Bu bağlamda, bir canlının kendi gücüyle *saṃsāra*'dan kurtulması mümkün değildir; kurtuluş ancak cehaletten arınıp doğru yolu bulmasıyla sağlanabilir. Budist doktrine göre, her canlı, kötü eylemler işleme kapasitesine sahiptir ve bu nedenle *saṃsāra* döngüsünde sürekli olarak yeniden doğmaya ve bu çarkın içinde dönüp durmaya mahkûmdur. *Saṃsāra*'da doğmanın ve bu çarkın içinde dönüp durmanın çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Budizm'in öne çıkan *Dört Asil Gerçek'*i şunlardır: Bu dünyaya gelen her canlı acı çekmeye mahkûmdur ve tüm bu acıların kökeni yeniden doğum döngüsüdür. Bu nedenle, bu yaşam ve ölüm döngüsünü durdurmaya çalışmalı ve mutlak özgürlüğe, yani *nirvāṇa*'ya ulaşmak için *Sekiz Aşamalı Yol'*u takip etmelidir. Bu *Sekiz Aşamalı Yol*, doğru anlayış, doğru düşünce, doğru konuşma, doğru davranış, doğru yaşam, doğru çaba, doğru dikkat ve doğru meditasyondan oluşmaktadır. *Saṃsāra*, her aşamanın diğerine bağımlı olduğu iç içe geçmiş bir döngüdür ve Budistler bu döngünün *Yama*'nın, yani Ölüm Efendisi'nin kontrolünde olduğuna inanır. *Buddha*'ya göre, insan ölümü bu döngünün sonu değil, yalnızca bir aşamasıdır. *Budizm*'de ruhun yeniden doğuşu için altı âlem tanımlanmıştır: *Tanrı*lar, *Asura*lar, *İnsan*lar, *Hayvan*lar, *Preta*lar ve *Cehennem* varlıkları. Her insan, ölümünden sonra karmasına bağlı olarak bu altı âlemden birinde yeniden doğacaktır. Bu bağlamda, ölüm yalnızca bir âlemden geçip başka bir âleme girişi simgeler (Abdoli ve Talebi, 2023: 9). Bu nedenle, *saṃsāra* bir sebep değil, bir sonuçtur; canlıların burada yeniden

doğup ölmesinin nedenleri karma yasalarıyla açıklanmaktadır. Aşağıdaki örnek, *saṃsāra* döngüsünde yeniden doğuşun nedenlerini açık bir şekilde göstermektedir. Buna göre;

> *Tokyürek, 2018: str. 2358-2406. üçünç tınlıglarnıŋ sansarta tegzingülük tıltagları ėyinki kılınçların çınınça bilmek ukmakka tayanıp küç küsün paramitıg netegin bütürürler tınlıglarnıŋ sansarta tegzingülük tıltagları ėyinki kılınçların çınınça bilmek ukmak yeme kayu erser tėp tėser tınlıglarnıŋ sansarta tegzingülük tıltagları erser kaltı ol yeme nizvanilar ėyin evrilip adrok adrok kılınçlarıg kılmak erür çınınça bilmek ukmak erser kaltı bo kamag tınlıglarıg az saran nizvani tıltagınta üç yavlak yolta tugdukta pret aç yek bolmışların yılkı ajunınta aŋıt kögürçken kirpi bolmışların kişi ajunınta tugdukda yok çıgay erinç yarlık buşiçı koltguçı bolmışların teŋri ajunınta tugdukda çogsuz yalınsız terinsiz kuvragsız bolmışların yene övke nizvani tıltagınta üç yavlak yolta tugdukta tamulug pret bolmışların yılkı ajunınta tugdukta böy tiler kayır yılan bolmışların kaçan kişi ajunınta tugdukta öŋsüz kırtışsız sevigsiz taplagsız bolmışların teŋri ajunınta tugdukda asure bolmışların inçip biligsiz nizvani tıltagınta üç yavlak yolda tugdukda örtlüg buzlug tamulug bolmışların kaçan kişi ajunınta tugdukda tümke biligsiz mürki bolmışların teŋri ajunınta tugdukda erte sımtag kogşak köŋüllüg bolmışların ulatı küvenç nizvani tıltagınta burhan nom bursaŋ kuvrag üç erdinig ögüg kaŋıg bahşılarıg uluglarıg etözin agır ayag kılmayuk tıltagınta eŋrey bedey aksak çolak közsüz teglük bolmışların tilin ters tetrü çulvu sözlemeklerin tıltagınta yüz agın kevgek bolmışların köŋülin ters tetrü yaŋluk sakınmakları tıltagınta ögsüz köŋülsüz kal telve bolmışların munçulayu açuk adırtlıg tükel bilmek ukmak erür "Üçüncüsü canlıların Saṃsārada dönme sebeplerinden dolayı eylemleri gerçeğine göre bilip anlamaya dayanıp güç pāramitāsını nasıl elde ederler? Canlıların Saṃsāra'da dönme sebeplerinden dolayı eylemleri gerçeğine göre bilip anlamaya dayanmak yine hangisidir? diye sorsa: Canlıların saṃsāra'da dönme sebepleri ise yine ihtiraslardan dolayı dönüp ayrı ayrı eylemleri yapmaktır. Gerçeğine göre bilip anlamak ise bu bütün canlıları arzu (ve) cimrilik ihtirası sebebiyle üç kötü yolda, hayat şeklinde doğduklarında Preta(ların) aç ruh olduklarını, Hayvan hayat biçiminde (doğanların) angut güvercin (ve) kirpi olduklarını, İnsan hayat biçiminde doğduklarında yok yoksul, sefil, fakir, dilenci olduklarını, Tanrı hayat biçiminde doğduklarında ışıksız, parıltısız, topluluğu olmayan (bir biçimde) olduklarını; yine öfke ihtirası sebebinden (dolayı) üç kötü yolda, hayat şeklinde doğduklarında Cehennemlik Preta olduklarını, Hayvan hayat biçiminde doğduklarında örümcek, çekirge, yılan olduklarını, İnsan hayat biçiminde doğduklarında renksiz, çirkin, sevimsiz, hoşnutsuz olduklarını, Tanrı hayat biçiminde doğduklarında Asura olduklarını; bilgisizlik ihtirası sebebinden (dolayı) üç kötü yolda hayat şeklinde, doğduklarında alevli (ve) buzlu Cehennemlik olduklarını, Hayvan hayat biçiminde doğduklarında sığır, katır, domuz olduklarını, İnsan hayat biçiminde doğduklarında akılsız, bilgisiz, ahmak olduklarını, Tanrı hayat biçiminde doğduktan sonra tembel, gevşek gönüllü olduklarını ve kibir ihtirası sebebinden (dolayı) Buddha, öğreti (ve) topluluk(tan oluşan) üç cevheri, anneyi, babayı, üstatları, ululara beden(leri) ile (onlara) büyük kötülük yaptığından dolayı çarpık, kısır, aksak, çolak, kör olduklarını, dil(leri) ile (onlara) yalan yanlış iftiralar söylemeleri sebebiyle sağır, dilsiz ve kekeme olduklarını, gönül(leri) ile (onlara) ters, yalan yanlış düşündüklerinden dolayı akılsız, zihinsiz, deli, olduklarını böylece açık, farklı (bir şekilde) tamamıyla bilip anlamaktır (Tokyürek, 2018: 591-592)".*

Bu örnekte, varlıkların *saṃsāra* döngüsünde sürekli olarak doğmalarının sebepleri arzu, cimrilik, öfke, cehalet, kibir, iftira ve yanlış düşüncedir. Bu yedi neden, Budizm'de "*üç zehir*," "*beş zehir*" ve "*yedi zehir*" olarak adlandırılan, aynı zamanda "*kir*" ya da "*tutku*" olarak da ifade edilen kavramlardır. Bu kirler, ızdırabın ve acının kaynağı olarak kabul edilir (Tokyürek, 2019: 36-48). Aynı zamanda, ızdırabın kaynağı olan bu kirler, *saṃsāra*'daki yeniden doğuşun temel nedenleri olarak görülmektedir. Cehaletten kaynaklanan arzu,

cimrilik ve tutkulardan etkilenen varlıklar, Budist öğretilere göre, altı ölümlü yaşam biçiminden biri olan *Tanrı, İnsan, Asura, Preta, Hayvan* veya *Cehennem* varlığı olarak yeniden doğacaktır. Budizm'e göre, insanların doğuştan şehvet, oburluk, tembellik, kıskançlık, gurur, gazap ve açgözlülük gibi günahlarla doğduğuna dair bir inanç bulunmaktadır. Bu günahlar, aynı zamanda "*yedi kapı*" olarak da adlandırılmaktadır. Ancak Budist düşüncede, bu günahların insan zihnine bağlı olduğu ve eğitim ile meditasyonlar yoluyla temizlenebileceği kabul edilmektedir. Bu nedenle, Budizm bu kirleri, insanları suç işlemeye teşvik eden unsurlar olarak tanımlar ve insanın zihninin bu günahlara yatkın olduğu ileri sürülür. Şehvet, oburluk, tembellik, kıskançlık, gurur, gazap ve açgözlülük, Budist literatürde "orijinal günahlar" olarak tanımlanır. Bu teoriye göre, insan davranışları ihtiyaçlar, arzular ve inançlar tarafından şekillenir. Açgözlülük *(rāga),* nefret *(dosa)* ve cehalet *(moha)* bir tarafta yer alırken, fedakârlık *(cāga)*, şefkat *(mettā)* ve anlayış *(paññā)* diğer tarafta yer alır. Açgözlülük, bireyin cinsel arzularını ve duyusal tatminini *(kāma-rāga, kāma-taṇhā)* ve bencil dürtülerini tatmin etme isteğini *(bhava-rāga, bhava-taṇhā)* temsil eder (Jayatilleke, 1969: 9). Bu durum, insanın doğuştan günahkâr olduğu teorisine dayandırılır ve bazı araştırmacılar, Tanrı'nın insanı günahlarla yaratmış olmasının sorumluluğunu tartışmışlardır (Elamaldeniye, 2019: 100-158). Varlıklar, arzu ve cimrilik gibi tutkular nedeniyle *Preta, Hayvan, İnsan* veya *Tanrı* olarak yeniden doğabilirler. *Hayvan* olarak yeniden doğanlar arasında angut, güvercin ve kirpi bulunurken, *İnsan* olarak doğduklarında sefil, fakir veya dilenci olurlar. *Tanrı* olarak yeniden doğduklarında ise ışıksız ve parıltısız bir varoluş sürerler. Öfke tutkusu ile doğan varlıklar *Cehennem, Hayvan, Asura, İnsan* veya *Tanrı* olarak yeniden doğabilirler. *Hayvan* olarak yeniden doğanlar arasında örümcek, çekirge ve yılan yer alırken, *İnsan* olarak doğduklarında çirkin, hoşnutsuz ve sevimsiz olurlar. *Tanrı* olarak doğduklarında ise *Asura* formunda var olurlar. Cehalet tutkusu ile doğanlar *Cehennem, Hayvan, İnsan* ve *Tanrı* olarak yeniden doğabilirler. *Hayvan* olarak yeniden doğduklarında sığır, katır veya domuz olurlar; *İnsan* olarak doğduklarında ise akılsız, bilgisiz ve ahmak olarak varlık bulurlar. *Tanrı* olarak doğanlar ise tembel ve gönülsüz olurlar. Kibir tutkusu ile doğan *İnsan*lar ise çarpık, sakat, kısır veya kör olurlar. İftira tutkusu ile doğanlar sağır, dilsiz veya kekeme olarak dünyaya gelirler. Yanlış düşünce tutkusu ile doğanlar ise akılsız, zihinsiz veya deli olarak dünyaya gelirler. Budist literatürde, 12 *nidāna* bağlantısına göre, günahkâr olma durumu öfkeyi temsil eden yılan, cehaleti temsil eden yaban domuzu ve şehveti temsil eden güvercin gibi sembollerle tasvir edilir. Bu semboller, yaşam çarkını oluşturan günahlar zincirini temsil eder (Soothill ve Hodous, 1937: 42).

Saṃsāra'da yeniden doğuşun temel nedeni cehaletten kaynaklanır. Aşağıdaki örneklerde, üç kötü yoldaki cehalet durumu ele alınmaktadır. Bu, 12 *nidāna*'nın yani varoluş döngüsünü oluşturan zincirin ilk halkasını oluşturur. 12 *nidāna*'nın bir diğer açıklaması ise, yeniden doğuşa yol açan unsurların sıralanmasıdır: Birincisi, başlangıcı olmayan geçmişten gelen cehalet ve tutku; ikincisi, geçmiş yaşamların iyi ve kötü karması; üçüncüsü, bir algı biçimi olarak gebe kalma anı; dördüncüsü, namarupa yani rahimde gelişen beden ve zihin;

beşincisi, altı duyunun şekillenme aşaması; altıncısı, çocukluk dönemi ve zekânın yalnızca temas veya dokunma ile sınırlı olması; yedincisi, altı ya da yedi yaş civarında beliren zekâ ve ayrım gücü; sekizincisi, ergenlik döneminde ortaya çıkan arzu, sevgi ya da susuzluk; dokuzuncusu, duyusal varoluş dürtüsü; onuncusu, gelecekteki karmanın özünü oluşturan bhava; on birincisi, yeniden doğuşu sağlayan tamamlanmış karma ve on ikincisi, yaşlılık ve ölüm. Bu *nidāna*'lardan ilk ikisi önceki yaşamla, diğer on tanesi ise mevcut yaşamla ilişkilidir (Soothill ve Hodous, 1937: 44).

> *Tokyürek, 1018: str.2906-2913. ol yėgirmi törlüg biligsiz biligler yeme kayular erür tėp tėser ince kaltı belgüke ilinmeklig men tep nom tep adkandaçı biligsiz bilig sansarlı üç yavlak yollarka korkdaçı biligsiz bilig bolar ekegü başdınkı oronka tegürgeli ıdmazlar "O yirmi türlü bilgisizlik de hangileridir? diye sorsa: işarete bağlanan ben diye dharma diye bağlanacak bilgisizlik saṃsāra ve üç kötü yollardan korkacak bilgisizlik(tir) (Tokyürek, 2018: 599)".*
>
> *Tokyürek, 2018: str 2929-2932. sansarka arka bėrmek biligsiz bilig nirvanka arka bėrmek biligsiz bilig bolar ėkegü bėşinç oronka tegürgeli ıdmazlar "Saṃsāraya dayanma bilgisizliği (ve) nirvāṇa'ya dayanma bilgisizliği (de yani) bunların ikisi beşinci yere ulaştırmaz (Tokyürek, 2018: 599)".*

*Saṃsāra'*da yeniden doğuşun temel nedeni cehalettir. Aşağıdaki örneklerde, üç kötü yol üzerindeki cehalet durumu anlatılmaktadır; bu da 12 *nidāna*'nın ilk halkasını oluşturur. Canlıları *saṃsāra*'ya bağlayan temel unsur olan cehalet (*avidyā*), kişinin kirlenmiş zihninin bir tezahürüdür. Budizm'de günah ya da suçun kökeni, canlıların bu kirlenmiş zihninde yatar. *Buddha,* aydınlanmamış bireylerin açgözlülük, nefret ve cehaletle yaşadığını belirtmiştir (Elamaldeniye, 2019: 178). Budizm, açgözlülük, nefret ve cehaleti suçun arkasındaki temel nedenler olarak kabul eden ve bu nedenleri ortadan kaldırarak arınmayı hedefleyen bir öğretiye sahiptir. Arınma, kişinin doğuştan sahip olduğu saf zihnine geri dönüşünü mümkün kılar ve bu süreç aydınlanma yolunda ilerlemeyi içerir (Buswell ve Lopez, 2013: 38). Cehalet, *Dört Yüce Gerçek'*i bilmemek anlamına gelir (Mahatthanadull, 2020: 23). Bu gerçeklerden ilki, varoluşun ızdırapla dolu olduğudur (*dukkha*). İkinci gerçek, ızdırabın sebebinin yoğun arzular ve ihtiraslar (*tanha*) olduğudur. Bu arzular, geçici hazlar peşinde koşan canlıyı dünyevi yaşamın döngüsüne yönlendirir. Üçüncü gerçek, ızdırabın sona erdirilebileceğidir (*dukkha-nirodha*). Arzu ve ihtiraslar yok edildiğinde canlı kurtuluşa erişir. Dördüncü gerçek ise, ızdırabın sona erdirilmesine götüren *Sekiz Dilimli Yol*'dur. Bu yol, *Buddha*'nın öğrettiği ve cehaletten bilgiye, ızdıraptan *nirvāṇ*a'ya götüren bir disiplinler bütünüdür (Güç ve Sert, 2020: 26). Genel olarak, acı çekmenin ana kaynağı cehalettir. *İkinci* ve *Üçüncü Yüce Gerçek*'e göre, cehaletin ve arzuların ortadan kaldırılması canlıyı ızdıraptan kurtarır. Cehalet, aynı zamanda kişinin yeniden doğmasına neden olan temel etkendir ve 12 *nidāna*'nın da ilk halkasıdır. Cehalet, varoluşun gerçek doğasını bilmemekten kaynaklanır ve bu durum, canlıların *saṃsāra* içinde yanlış yollara sapmasına neden olur. Cehalet, varlıkların her şeyin geçici olduğunu anlayamaması ve var olmayan şeylere gereksiz önem atfetmesidir. Bu, bir tür kafa karışıklığı olarak da tanımlanır (Rinpoche, 1993: 5-6).

Bazı *Bodhisattva*ların, Budist öğretilerde yer alan *dhyāna* ve bilgiyi tam olarak kavrayamaması da onları *saṃsāra*'ya bağlar. *Dhyāna*, belirli meditasyon uygulamalarıyla

deneyimlenen bir trans hâlidir ve geleneksel Budist düşüncede sekiz trans hâli bulunmaktadır. Bunlar, iki kategoriye ayrılır: İlk dört trans hâli şekil âlemiyle, son dört trans hâli ise şekilsizlik âlemiyle ilişkilidir. Şekil ve şekilsizlik *dhyāna*ları arasındaki ayrım net olmasa da zihinsel konsantrasyon (*śamatha*) bu trans hâllerine ulaşmanın ön koşuludur. Zihinsel konsantrasyon arttıkça, uygulayıcı giderek daha yüksek zihinsel duruma erişir ve nihayetinde huzurun ve dinginliğin en üst düzeyine ulaşır. Dördüncü *dhyāna*, tüm duyumların sona erdiği ve derin bir sükûnetin sağlandığı bir aşamadır. Bu aşama, bireyin önceki yaşamlarını bilme yetisi kazandığı ve doğaüstü güçlere eriştiği bir bilinç durumunu da beraberinde getirir (Buswell ve Lopez, 2013: 226).

> *Tokyürek, 1018: str. 2172-2182. anı üçün bodisatavlar dyanlı bilge biligli ėkegüni tüz koşup tüz bışrunurlar tüz bışrunmakları üze ötrü dyanıg bışrunmakları küçinte kaltı kut bulmaduk yalaŋuklarnıŋ teg sansarka ilindeçi yapşındaçı adkanmak yapşınmak köŋüllerin amırtgururlar kut bulmış kiçig kölüklüg tözünlerniŋ teg sansarka korkdaçı ürkdeçi korkmak ürkmek köŋüllerin bogururlar "Onun için Bodhisattvalar dhyāna ve bilgiyi ikisini düz eşleyip düz öğrenirler, düz, eşit öğrenmeleri ile dhyānayı öğrenmeleri sayesinde saadet bulamamış insanlarınki gibi saṃsāraya bağlanacak, yapışacak (olan) bağlanma (ve) yapışma gönüllerini, zihinlerini sakinleştirirler. Saadet bulmuş küçük taşıtlı asillerinki gibi saṃsāraya korkacak (ve) ürkecek (olan) korkma, ürkme zihinlerini yok ederler (Tokyürek, 2018: 589)".*

Bu örnekte, *Bodhisattva*ların meditasyon yoluyla, tüm biçimsel düşüncelerin bastırıldığı bir yöntem olan *dhyāna* aracılığıyla aydınlandığı ifade edilmektedir (Soothill ve Hodous, 1937: 278). *Bodhisattva*lar, *dhyāna* yoluyla aydınlığa ulaştıkları için ne *saṃsāra*'ya ne de *nirvāṇa*'ya bağlıdırlar; her iki durumdan da feragat etmişlerdir. *Bodhisattva*lar, tüm canlılar kurtuluşa erene kadar *nirvāṇa*'yı reddederler. Gerçek bilgiyi ve derin düşünceyi (*dhyāna*) kavradıkları için *saṃsāra*'nın döngüsünden kurtulmuşlardır. *Dhyāna*, aynı zamanda altı *parāmitā*'dan beşincisidir ve *Buddha*lığa ulaşmak isteyen canlılar için uygulanması gereken temel prensiplerden biridir (Soothill ve Hodous, 1937: 267). Meditasyonun sonucu olarak, *dhyāna* bireyi sakinleştirir ve gerçek mutluluğa ulaştırır. Budizm'de "büyük taşıt" *(Mahāyāna)* ve "küçük taşıt" *(Hīnayāna)* olarak adlandırılan iki temel öğreti bulunmaktadır. *Mahāyāna* öğretisi, bireyin kendisinden önce tüm canlıları kurtarmayı hedeflemesini öne çıkarırken, *Hīnayāna* öğretisi, bireyin kendini kurtarmasına odaklanır. *Hīnayāna* öğreti bağlamında Arhant ve *PratyekaBuddha*'nın amacı, bedensel ve ruhsal arayışlarını tamamlayarak *nirvāṇa*'ya ulaşmaktır (Soothill ve Hodous, 1937: 98). Bu öğreti *Mahāyāna*'dan ayrışan, daha ortodoks bir mezheptir (Tokyürek, 2019: 442).

Canlıların farklı yaşam formlarını ele alırken, bu yaşamlar dünyevi ve doğaüstü sezgilere sahip canlılar olarak sınıflandırılabilir. Altı yaşam formuna sahip canlılar dünyevi sezgiye sahipken, on yaşam formundaki *Śravaka*lar, *PretyekaBuddha*lar, *Bodhisattva*lar ve *Buddha*lar doğaüstü sezgilere sahiptir. Dünyevi sezgiye sahip canlılar, *saṃsāra* döngüsüne maruz kalarak, yaşamın geçici ve acı verici doğasıyla yüzleşirler. Buna karşılık, doğaüstü sezgiye sahip olanlar, cehaleti aşarak *nirvāṇa*'ya ulaşmayı başarırlar. Bu bağlamda, doğaüstü sezgilere sahip canlıların cehaletlerden kurtulması ve nihai kurtuluşa erişmeleri önemli bir farktır.

Tokyürek, 2018: str 1400-1460 munta yeme bodisatavlar eŋilki alku tınlıgларıŋ taplaglarınıŋ nizvanilarınıŋ kөŋülteki yorıklarınıŋ adırtıların ötgürü bilmekke tayanıp al altag paramitıg netegin bütürürler tınlıgларıŋ taplaglarınıŋ nizvanilarınıŋ kөŋüldeki yorıklarınıŋ adırtıların ülüş ötgürü bilmek yeme kayu erür tėp tėser tınlıgларıŋ taplaglarınıŋ adırtı ėki törlüg tėtir bir yėrtinçülüg taplag ėkinti yėrtinçülügde yėg taplag yėrtinçülüg taplag erser sansarıg taplamak erür yėrtinçülügde yėg taplag erser nirvanıg bulmak erür kaltı sansarıg taplantaçılarta bar antag tınlıglar yalaŋuk ajunın tapladaçı bar antag tınlıglar teŋri ajunın tapladaçı bar antag tınlıglar adın adın ajunlarıg tapladaçı inçip yalaŋuk ajunın tapladaçılarta yene bar antag tınlıglar erkek etözin tapladaçı bar antag tınlıglar tişi etözin tapladaçı erkek ötözin tapladaçılarta bar antag tınlıglar altun tilgenlig çakravart ėlig han bolgalı tapladaçı bar antag tınlıglar kuudaraça kiçig ėligler hanlar bolgalı tapladaçı bar bayagut bolgalı toyın braman bolgalı alp atım bolgalı körklig meŋizlig bolgalı biliglig edremlig bolgalı tapladaçı tişi etözin tapladaçılarta bar antag tişi tınlıglar bir er üze hanımlıg bolup etözin küzetgeli tapladaçı bar antag yene tişi tınlıglar üküş erniŋ kişisi bolup kamaglıg bolgalı tapladaçı teŋri ajunın tapladaçılarta bar antag tınlıglar amranmak uguşka sanlıg teŋri bolgalı tapladaçı bar antag tınlıglar öŋlüg uguşka sanlıg teŋri bolgalı tapladaçı bar antag tınlıglar öŋsüz uguşka sanlıg teŋri bolgalı tapladaçı adın adın ajunlarıg tapladaçılarta bar antag tınlıglar nayrayan supratişditta ulatı yaŋalar eliği bolgalı tapladaçı bar antag tınlıglar takı adın baglıg tınlıglar bolgalı tapladaçı bo erür sansarıg tapladaçılarnıŋ adırtı ėkinti nirvanıg tapladaçılarta bar antag tınlıglar arhant kutın bulgalı tapladaçı bar antag tınlıglar pretyekabut kutın bulgalı tapladaçı bar antag tınlıglar üzeliksiz üstünki yeg köni tüz tuymak burhan kutın bulgalı tapladaçı bo erür nirvanıg tapladaçılarnıŋ adırtı nizvanilarnıŋ adırtı erser "Burada yine Bodhisattvalar birincisi (olan) bütün canlıların sezgilerinin, ihtiraslarının, gönüldeki niyetlerinin farklarını nüfuz edip bilmeye dayanarak yöntem pāramitāsı nasıl elde ederler? Canlıların sezgileri hangisidir? diye sorsa: Canlıların sezgilerinin farkı iki türlüdür. Birincisi dünyevi sezgi, ikincisi doğaüstü sezgi(dir). Dünyevi sezgi saṃsāra'yı kabul etmektir. Doğaüstü sezgi ise nirvāṇa'yı bulmaktır. Saṃsāra'yı kabul edenlerde var olan canlılar insan hayat şeklini sevecekler, var olan canlılar Tanrı hayat şeklini sevecekler, var olan canlılar başka başka hayat şekillerini sevecekler(dir). Şöyle insan hayat şeklini kabul ettiklerinde yine var olan canlılar erkek vücudunu sevecekler, var olan canlılar kadın bedenini sevecekler(dir). Erkek vücudunu sevenlerden de var olan canlılar altın tekerlekli Cakravartin hükümdar olmayı sevecekler(dir), var olan canlılar kumudarājā (denilen) küçük hükümdar olmayı sevecekler(dir). Zengin olmayı, öğretmen olmayı, kahraman savaşçı olmayı, güzel yüzlü olmayı, bilgili erdemli olmayı sevecektir. Kadın bedenini kabul ettiklerinde de var olan kadın canlılar, bir erkeğe hanım olup vücudunu korumayı kabul edecek(tir). Var olan yine kadın canlılar pek çok erkeğin eşi olup kamuya ait olmayı kabul edecek(tir). Tanrı hayat şeklini kabul ettiklerinde var olan canlılar ihtiras alanına (Skr. kāmadhātu) ait Tanrı olmayı kabul edecekler, var olan canlılar şekil dünyasına (Skr. rūpadhātu) ait Tanrı olmayı kabul edecekler, var olan canlılar şekilsizlik dünyasına (Skr. rūpadhātu) ait Tanrı olmayı kabul edecekler, başka başka hayat şekillerini kabul ettiklerinde var olan canlılar nairañjanāsupratiṣṭhitadan başka filler hükümdarı olmayı kabul edecekler, var olan canlılar başka bağlı canlılar olmayı kabul edecek(tir). Saṃsāra'yı kabul edenlerin farkı budur. İkincisi nirvāṇa'yı kabul ettiklerinde var olan canlılar arhant saadetini bulmayı kabul edecek, var olan canlılar pretyekaBuddha saadetini bulmayı kabul edecek, var olan canlılar kesintisiz üstün doğru kavramak (denilen) Buddha saadetini (Skr. anuttara-samyak-saṃBuddha) bulmayı kabul edecek(tir). Nirvāṇa'yı kabul edenlerin farkı budur (Tokyürek 2018: 580)".

Bu örnekte yöntem *pāramitā*sından bahsedilmiştir. Bu terim "uygunluk, şartların uygun olması" gibi anlamlara gelmektedir. İnsanlara bilgi vermeyi ve onların aydınlanmasına yardım etmeyi kabul etme yöntemi olarak ifade edilmektedir (Soothill ve Hodous, 1937: 154a-b). *Bodhisattva*lar *Mahāyāna* geleneğinde mükemmelliğe kendini alıştırarak bilgelik

yoluyla tam ve mükemmel uyanışı arayan şefkat yoluyla tüm canlılara fayda sağlayarak gelecekte *Buddha* olmayı arzulayan bir uygulayıcıdır (Buswell ve Lopez 2013: 58). *Bodhisattva*ların en önemli özelliği şefkatli ve merhametli olmasıdır. Onların bu özelliği onları *Śravaka*lardan ve *PretyekaBuddha*lardan ayırır. *Mahāyāna* öğretisine göre kendi özgürlüğü ve *nirvāṇa*'ya girişini erteler. Yine bu mezhebe göre altı *pāramitā*'nın uygulayıcılarıdır. *Bodhisattva*'nın görevi hem kendisini hem de başkalarını ızdırap döngüsü olan *saṃsāra*'dan kurtarmak ve özgürlüğe ulaştırmaktır (Tokyürek, 2019: 408). *Saṃsāra* çarkı içindeki tüm canlılar yeniden doğumlarında *Bodhisattva* olabilirler. Alt âlemdeki canlılar yani *Cehennem, Hayvan, Preta, Asur*a hayat şekline sahip canlılar, günahlarının kefaretini ödedikten sonra ve insan doğumunu elde ettikten sonra yeniden doğumlarında yaptıkları iyi eylemler neticesinde bir sonraki hayatlarında *Bodhisattva* olabilirler. *Bodhisattva* olan canlılar bir daha *saṃsāra* döngüsü içine girmeyecek ve doğum, ihtiyarlık, hastalık, ölüm gibi acılarla karşılaşmayacaktır (Williams, 2005: 81). *Bodhisattva* olan tüm canlılar hayat şekillerinin en yüksek mertebesi olan *Buddha*lığa erişecektir. *Saṃsāra*'da kalan canlılar bu örnekte *Tanrı* ve *İnsan*lardır. Bu canlılar ölümlüdür. *İnsan*lar erkek veya kadın bedeninde, kahraman veya hükümdar olarak doğsalar dâhi bunun canlı için hiçbir faydası yoktur. *İnsan*lar için altın tekerlekli *Cakravartin* hükümdarı olmak; ideal bir hükümdar olmaktır ancak yine böyle bir hükümdar olmanın da canlıya faydası yoktur. *Tanrılar* üç alanda doğarlar. Bunlar: şekilsizlik *Arūadhātu*, arzu *Kāmadhātu* ve şekil *Rūpadhātu* dünyasıdır. Arzu dünyası, yiyecek, uyku ve cinsel arzu, araftaki canlılar, *Preta*lar, *Hayvan*lar, *Asura*lar, *İnsan*lar ve altı arzu dünyasından ibarettir. Burada canlıların arzuları doyurulur. Ayrıca buraya arzu ve ihtiraslar olduğu için bu ad verilir (Soothill ve Hodous, 1937: 356a, Edg. 270a). Arzu dünyası en üst *Tanrı*ların yaşadığı cennettir. Şekilsizlik dünyası, maddî olmayan, derin düşüncedeki tek zihindir ve dört şekli vardır. Şekil dünyası ise, burada oturanlar cinsellik ve yeme arzularından daha üstün arzulara sahip olan canlıların bulunduğu yerdir (Soothill ve Hodous, 1937: 220b, Edg. 270a, 456a). *Tanrı*lar bu alanlardan çıkıp mutlak özgürlüğe ulaşıp *nirvāṇa*'ya yani ölümsüzlüğe ulaşmak ister. Aşağıdaki örnekte de belirtildiği üzere on hayat şeklindeki canlılardan altısı doğumlu ve ölümlüdür. Buna göre tüm canlıların ölümlü olmasının yanında yukarıda da belirtildiği üzere *Tanrı*lar da ölümlüdür ve onlar da *saṃsāra* döngüsü içindedir. Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek verilebilir.

> *Ayazlı, 2012: str 660-665. üç yavlak yoldakı tınlıglar kıvragı asılgay üstelgey, teŋri yeri kişi ajunı esilgey kooragay, sansarlıg taloy ügüz içinde tegzingeyler, nirvanlıg ıntın kıdıgdakı yoltın ıragaylar "Üç kötü yoldaki canlılar topluluğu artacak. Tanrılar (ve) İnsanlar âlemi zarara uğrayacak. Saṃsāra denizi içinde dolaşacaklar. Nirvāṇa'ya ait öbür dünya kıyısındaki yoldan uzaklaşacaklar (Ayazlı, 2012:173)."*

Bu örnekte üç kötü yoldaki canlıların *Tanrı*ların ve *İnsan*ların günaha battığında mutluluk yolu *nirvāṇa*'dan ayrılacağı ve *saṃsāra*'dan kurtulamayacağı anlatılmıştır.

Aşağıdaki örnekte *Bodhisattva*ların aydınlanarak değişim yoluyla doğumu anlatılmaktadır. *Bodhisattva*lar ölümsüz canlılar oldukları için ne *saṃsāra*'ya ne de

nirvāṇa'ya bağlanmazlar. Onlar merhametleri doğrultusunda diğer tüm canlıları kurtarmak için çabalarlar.

> *Uçar, 2009: str 683–689. tözün teŋri kızıya yme bodisatavlar nom töziŋe tayanıp bodi tėgme tuyunmak atlıg nomta yorıyu tüzülmek yorıkıg bışrunurlar muntagın ötrü sansarka yme ilinmez<ler> nirvanka yme bodulmaz<lar>: tınlıglarka ulug yme asıg tusu kılgalı uyurlar "Ey asil Tanrı kızı! Söyle ki, Bodhisattvalar dharma aslına (Skr. dharmadhātu) dayanıp bodhi denilen aydınlanmak adlı dharmada değişerek mütenasip olma (Skr. samatā) değişimine çalışıyorlar. Bundan dolayı, Saṃsāra'ya da bağlanmazlar nirvāṇa'ya da yapışmazlar, canlılara çokça da faydalı olabilirler (Uçar, 2009: 278-279)".*

Üstün varlıklar dünyasındaki *Bodhisattva*lar, aydınlanmış canlılar olarak tanımlanır. *Bodhisattva* terimi, Sanskritçe *bodhi* (aydınlanma) ve *sattva* (yaşayan bir varlık) kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir (Soothill ve Hodous, 1937: 389a; Edg. 403a). *Bodhisattva*lar, merhamet ve şefkat dolu karakterleri nedeniyle, başkalarının kurtuluşunu önceleyerek ne *nirvāṇ*a'ya ne de *saṃsāra'*ya bağlanmazlar (Dayal, 1970: 168). *Bodhisattva*, benlik duygusuna kapılmamalı ve sadece kendi kurtuluşunu düşünmemelidir; hedefi tüm canlıların aydınlanması ve kurtuluşunu sağlamaktır. Bu, *Bodhisattva*ların kararlılığını ve azmini de gösterir. *Bodhisattva*ların "bağlanmama" durumu, altı *pāramitā*'nın ilki olan *dāna* (cömertlik) kavramından gelir. Cömertlik, mal mülke, dünyevi varlıklara ve arzulardan kaynaklı bağlanmalara karşı duyarsızlaşmayı içerir. Cömertlik yoluyla bir canlı, zihnini arındırır ve bu sayede zihinsel huzura ulaşır. Bu bağlanmama hâli, sadece maddi nesnelerle sınırlı olmayıp, kişiler ve ilişkiler de dâhil olmak üzere, başkasına ya da eşine bağlanmamayı da kapsamaktadır (Tokyürek, 2019: 251). Aynı zamanda, *Bodhisattva*lar ve *Buddha*ların öz benliklerine bağlanmamaları gerektiği vurgulanır. Benlik duygusundan arınma, aydınlanma yolunda önemli bir aşamadır (Tokyürek, 2019: 254). Bu bağlamda, doğru bilgiye dayalı olarak ne dünyaya, ne *nirvāṇa*'ya, ne de *Tanrı*lar âlemine bağlanmak kabul edilemez (Tokyürek, 2019: 295).

Sonuç olarak, *Bodhisattva*lar, kendi benliklerine olan sevgiyi ve bağlılığı reddederler. Onlar, tüm canlılar kurtulana kadar *nirvāṇa*'ya girmeyi bilinçli olarak reddetmişlerdir. Bu, *Bodhisattva*'nın şefkat ve özveri yolundaki en önemli niteliklerinden biridir.

Aynı zamanda *saṃsāra* ifadesi *Altun Yaruk Sudur*'da farklı adlarla anılmıştır. Bunlar; *tugmak ölmeklig taloy* "doğum-ölüm denizi", *sansarlıg taloy* "saṃsāra okyanusu", *tugmak ölmeklig tilgen* "doğum-ölüm tekerleği", *tugmak ölmeklig tegzinç* "doğum-ölüm girdabı", *sansarta tutulmış* "acılar dünyası", *sansarlıg atız* "saṃsāralı akım", *akıgsızlıg emgeklig taloy* "akmayan ızdıraplı deniz", *üç uguş yėrtinçüdeki emgeklig taloy* "üç âlemin eziyetli denizi", *uçsuz kıdıgsız ulug emgeklig taloy ügüz* "uçsuz bucaksız büyük zahmetli *deniz*" *ozmış sansarlıg karaŋgu* "saṃsāra karanlığı", *emgeklig tegzinç* "ızdıraplı döngü" olarak sıralanabilir.

Saṃsāra, genellikle *tugmak ölmeklig tilgen* "doğum ve ölüm tekerleği" olarak tanımlanır. Bu döngüsel yapı, tekerlek sembolizmi ile ifade edilir. Tekerlek, daireye benzer

sembolik bir anlama sahip olsa da, aralarında önemli bir fark vardır. Tekerlek, sürekli bir döngüsel hareketle Güneş ve Ay'ın, gezegenlerin, mevsimlerin ve insanın varoluşunun iniş çıkışlarını ve zamanın döngüselliğini yansıtır. Bu hareket, doğum ve ölümü, yani sürekli bir yeniden doğuş sürecini simgeler (Nozedar, 2008: 236). Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümleler örnek verilebilir.

Uçar, 2009: str 546–551. ayıg kılınç emgekligler üzüksüz egire sıkıp busuyur tugmaklı ölmekli tilgente tınmaksızın tegzinür: söödin berü bar ermez tözi k(e)ntü kurug ol kėrtü tözüg bilmetin adıra sakınmaknıŋ tüşi erür "Kötü davranış (ve) sıkıntı ile devamlı (varlıklara) sıkarak baskı yapıyor. (Varlıklar) doğum ve ölüm tekerleğinde (Skr. Saṃsāra) dinlenmeksizin etrafı dolaşır. (Varlık) eskiden beri yoktur. (Varlığın) aslı kendisi boştur. (Varlık) gerçek esası anlamadan seçerek düşünmenin ürünüdür (Uçar, 2009: 275)".

Canlı ölümsüz değildir. Yeniden doğumlarla ve yaptığı eylemlere göre karması sonucu canlı altı âlemden birinde doğar ve ölür. Burada bir kısır döngü söz konusudur. Ölümsüz ve ebedî olan *saṃsāra*dır.

Uçar, 2009: str 634–642. inçip yene tınlıglar anı adıra bilmetin balmakların beklelmeklerin kalısız barça bilip ukup tugmak ölmeklig tilgente tegzinmekig titgeli ıdalagalı öŋi üdrülmiş ünüş yolug bışrungalı ögretingeli ertiŋü ulug ögrünç sevinç köŋül öritip teŋri teŋrisi burhan yarlıgın töpülerinte tuta tegintiler "(Canlılar) doğum ölüm tekerleğinde (Skr. saṃsāra) dolaşmayı önlemek için, kurtaracak çıkış yolunu öğrendikleri için çok fazla sevinç ve mutluluk duyup Tanrılar Tanrısı Buddhanın (Skr. devātideva) buyruğunu başlarında tutarak hürmet ettiler (Uçar, 2009: 277)".

Bu örneklerde, canlıların ölümsüz olmadığı ve yeniden doğumlarla birlikte yaptıkları eylemlerin sonucu olarak karma yasasına göre altı âlemden birinde doğup öldükleri ifade edilmektedir. Bu durum, bir kısır döngü olan *saṃsāra*'yı oluşturur. *Saṃsāra,* ölümsüz ve ebedî bir döngüdür ve canlılar bu döngüden kurtulmayı arzularlar. Ancak, bu döngüden çıkmak için *Buddha*'nın öğretilerine ve emirlerine uymak zorundadırlar. Tekerlek sembolü, canlıların kaderini simgeler ve bu kader çarkı bazen iyi bazen kötü şans getirir. Ancak sonunda her zaman denge sağlanır, çünkü bu çarkın sekiz bölümü karşıt durumların veya fikirlerin dengesini temsil eder. Bu karşıtlıklar arasında tutku ve sabır, zenginlik ve fakirlik, ihtişam ve tevazu, savaş ve barış yer alır (Nozedar, 2008: 237). Canlı, kötü eylemleri nedeniyle *saṃsāra*'nın doğum-ölüm çarkında sürekli bir döngü içinde kalır. Bu döngüden kurtulmak ise *Buddha*'nın bilgisine ve öğretisine dayalıdır. Uygurca metinlerde de *saṃsāra*'dan kurtuluş yolunun *Buddha*'nın bilgisi ve öğretileri olduğu ifade edilmektedir.

Saṃsāra, sansarlıg atız "saṃsāralı akım" olarak da adlandırılır. Burada kullanılan akım ifadesi, bir hareketin, yayılmanın veya dolaşmanın simgesidir. Akmak, "yüzmek, yayılmak, dolaşmak" anlamlarına gelir (Soothill ve Hodous, 1937: 328). *Saṃsāra* döngüsünden kurtuluş, ancak gerçeği kavrayan varlıkların tekerleğin dışına çıkıp gerçek mutluluğa ulaşmaları ile mümkündür.

Tokyürek, 1018: str 3429-3436. yėg nomlar erser sansarlıg atızta ötrü bardaçı tėtir teriŋte teriŋ yinçge tözlüg nomların yene alp körgülük erür tınlıglar az amranmak üze örtülüp tanılmışlar üçün körmemekleri ugrunta anın teginürler alku emgeklerig tep yarlıkadı "Üstün öğretiler ise saṃsāralı/ akımda sonra varacaktır, karşı gelecektir/ Derinden derin ince esaslı

öğretileri yine zor görecektir/ Canlılar ihtirasları ile kapandıkları için görmemeleri nedeniyle/ ona bütün ızdıraplar erişir, diye buyurdu (Tokyürek, 2018: 606)".

Bu bağlamda, *saṃsāra* terimi, genellikle "dönüşüm" veya "devinim" anlamında kullanılır ve sürekli bir doğum, ölüm ve yeniden doğum döngüsünü ifade eder. Bu döngü, canlıların zihinsel ve duygusal durumlarına bağlı olarak devam eder. *İnsan*lar, *saṃsāra* içinde döngüsel bir akış içerisinde kalırlar çünkü onların arzu, öfke ve cehalet gibi içsel eğilimleri gerçekliği olduğu gibi algılamalarını engeller. Bu durumu, *Buddha*'nın öğretilerine göre, bireylerin *saṃsāra*'nın zihinlerinde oluşturduğu karmaşadan dolayı acı çekmeleri ve bu acıyı aşmaları güçleşir. Bu nedenle, bireyler *Buddha*'nın öğretilerini anlamada ve uygulamada zorluk çekerler. Sonuç olarak, içsel engeller ve arzulardan kaynaklanan bu yanıltıcı algılar, canlıların *saṃsāra* içinde sürekli bir akış içinde kalmasına neden olur.

*Uçar, 2009: str 224–229. akıgsızlıg emgeklig taloytın kut kolurmen keçeyin itigsiz *meŋilig taloyta: uzatı meŋün ilinçüleyin buyanlıg ulug taloyug közünür üdte toşgurayın bilge biliglig taloyug kinki üdlerte bütüreyin "Niyaz ederim ki āsravalı/akmayan ızdıraplı denizden geçeyim. Hareketsiz (Skr. samskrta) mutluluk denizinde ebediyen devamlı gezineyim. Sevabın (Skr. punya) büyük denizini, şimdiki zamanda doldurayım. Hikmetli denizi gelecek zamanlarda tamamlayayım (Uçar, 2009: 268)".*

Yukarıdaki örnek cümlede *akıgsızlıg emgeklig taloy* "āsravalı/akmayan ızdıraplı deniz" olarak geriye doğru akan, dönen ölüm döngüsünü (Soothill ve Hodous, 1937: 328a) ifade eder. Sanskritçe *anāsrava* terimi ise, "damlama, sızıntı veya akış yok; tutku akışının dışında; tutkusuz; akıntının dışında" anlamına gelir (Soothill ve Hodous, 1937: 380a). Bu terim, aşağı akıştan uzaklaşıp yeniden doğuşun daha düşük biçimlerine doğru gitmeyi ifade eder. Ayrıca deniz, sembolik olarak akış hâlindeki sular, biçimsel (toprak ve katılar) ve biçimsel olmayan (hava ve gazlar) ögeler ile yaşam ve ölüm arasındaki geçişin aracısı olarak görülür. Okyanusların suları, yalnızca yaşamın kaynağı değil, aynı zamanda yaşamın amacı olarak da değerlendirilir. "Denize dönmek" ifadesi, "anneye dönmek" yani ölümü temsil eder (Cirlot, 1971: 281).

Saṃsāra, genellikle "acılar dünyası" olarak adlandırılmıştır. Canlılar, bu dünyada sürekli ızdırap çekerler çünkü doğum ve ölüm süreçleri varlık üzerinde büyük bir ceza ve eziyet olarak değerlendirilir (Tokyürek, 2019: 34). Bu kavram, Eski Uygurca'da da çeşitli örneklerle ifade edilmiştir.

Çetin, 2020: str 280-284. kök kalık içinte erigme tolp sansarta tutulmış kayu neçe bar erser tirig tınlıg oguşı onlar barça bulzunlar "Gök kubbede bulunan acılar dünyasında (Skr. saṃsāra) zaptedilmiş ne kadar canlı nesli varsa onlar (da) tümüyle bulsunlar hitabet kabiliyetini (Çetin, 2020: 370)."

Bu örnekte, *saṃsāra*, acı ve ızdırap dolu bir varoluş döngüsü olarak tanımlanır ve bu döngüden çıkışın yalnızca arzu ve istemekle sağlanamayacağı vurgulanmaktadır. *Saṃsāra*, sürekli doğum ve ölüm süreçlerinden oluşan, bireyin acı ve ızdırap yaşadığı bir durum olarak görülür. Bu bağlamda, sadece dilemek veya istemek bu döngüyü aşmak için yeterli değildir; bireylerin aktif bir çaba göstermesi ve *Buddha*'nın öğretilerini uygulamaları gerekmektedir.

Buddha'nın öğretilerinin uygulanmaması durumunda, *saṃsāra*'nın kaçınılmaz olduğu ve bu acı dolu döngüden çıkışın mümkün olmadığı ifade edilmektedir. Bu görüş, *saṃsāra*'nın doğasında bulunan karmaşık ve sürekli doğum-ölüm döngüsünün, sadece tekrarlanan arzu ve dileklerle değil, sistematik bir uygulama ve disiplin gerektirdiğini belirtir. Bu nedenle, *saṃsāra*'dan kurtulmak için bireylerin *Buddha*'nın öğretilerine uygun bir yaşam tarzını benimsemeleri ve bu öğretileri derinlemesine uygulamaları gerektiği sonucuna varılmaktadır.

Saṃsāra, uçsuz kıdıgsız ulug emgeklig taloy ügüz "uçsuz bucaksız büyük zahmetli deniz" olarak da ifade edilmiştir. Canlı aydınlığa erişemediği müddetçe *saṃsāra* kaçınılmaz ve içinden çıkılamaz bir döngüdür. Aşağıdaki örnek buna uygundur.

> *Ayazlı, 2012: str 587-597. sansız yüz miŋ tümen kolti nayut sanınça tınlıglarnıŋ nizvanılıg kadguların tarkarıp; uçsuz kıdıgsız ulug emgeklig taloy ügüztin keçürüp ulsuz tüpsüz tugmak ölmeklig sansarlıg tegzinçtin taşkaru tartıp; sansız sakışsız burhanlar birle ogadmadın tuş bolguluk edgülerke tükellig kılgay sen tėp yarlıkagay tėp yarlıkadı "Sayısız yüz bin tümen (=100.000x10.000=1 milyar) Koṭi, Nayuta sayısınca canlıların ihtiras kaygılarını uzaklaştırıp uçsuz bucaksız büyük zahmetli denizden geçirip sonsuz doğum ve ölüm saṃsāra döngüsünün dışına çekip sayısız budalar ile gözden kaçırmadan karşılaşıp iyilikleri tamamlayacaksın diye buyuracak dedi (Ayazlı, 2012: 172)."*

Bu örnekte, *saṃsāra*'nın sonsuzluğu vurgulanmaktadır. Budist öğretilerde, *saṃsāra*'nın başlangıcı ve sonu olmadığına dair bir anlayış hâkimdir. Bu sebepten ötürü, *saṃsāra*'nın "uçsuz bucaksız" olarak tanımlanması, bu sonsuzluk anlayışını ifade etmek için kullanılan bir ifadedir. Budist kozmolojide, *saṃsāra*'nın sürekli bir döngü içinde olduğu ve bu döngünün zaman açısından sınırsız olduğu kabul edilir. Bu bağlamda, çeşitli kaynaklarda da belirtildiği gibi, *saṃsāra*'nın sona ermesi ve kişisel ızdıraptan kurtulma, yalnızca tutku ve arzulardan uzaklaşmakla mümkündür. Budist öğretilere göre, bireyler içsel tutkulardan ve cehaletten arındıklarında, *saṃsāra*'nın sınırsız döngüsünden çıkabilirler. Bu anlayış, *saṃsāra*'nın sürekli ve uçsuz bucaksız doğasını anlamanın yanı sıra, bu döngüden kurtulmanın yolunun ne olduğunu da ortaya koyar.

Saṃsāra, tugmak ölmeklig taloy "doğum ölüm denizi" olarak da adlandırılmıştır. Terim, Ayrıca "varlık denizi ya da doğum ölüm denizi" olarak tanımlanır (Soothill ve Hodous, 1937: 214a). Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek verilebilir.

> *Uçar, 2009: str 567–572. utdum men nizvanilıg alku utun yagılarıg örü tikdim üzeliksiz kirtü nomlug ulug toogug tugmak ölmeklig taloytın taşgaru tartdım tınlıglarıg olarka men bek yapdım üç yavlak yol kapıgın "Kleśaların bütün kötü düşmanlarını yendim. Üstün gerçek dharmanın büyük bayrağını yukarı diktim. Doğum ölüm denizinden (Skr. saṃsāra) canlıları dışarı çıkardım. Ben, onlara üç kötü yol (Skt. trividhā durgatih) kapısını kilitledim (Uçar, 2009: 276)".*

Bu örnekte, bireylerin *saṃsāra*'nın doğum ve ölüm döngüsünden çıkabilmesi için belirli kötü yollardan kaçınmaları gerektiği ifade edilmektedir. Budist öğretilere göre, *kleśa* terimi, sıkıntı ve sorunları ifade eder ve bu kapsamda arzu, öfke ve cehalet gibi duygusal ve zihinsel bozuklukları içerir (Soothill ve Hodous, 1937: 241). *Kleśa*, duyu zevklerine, yanlış görüşlere ve dogmalara bağlılık olarak tanımlanır ve bu durumlar kişinin manevî gelişimini

engeller (Soothill ve Hodous, 1937: 213). *Kleśa*, öfke, şehvet ve açgözlülük gibi duyguları içerir ve bu duygular bireylerin zihinsel ve ruhsal durumlarını bozar (Buswell ve Lopez, 2013: 52). Ayrıca, arzu, iğrenme ve diğer temel duygusal bozukluklar, Budist literatürde *üç zehir* olarak bilinir ve bu temel bozukluklar acı çekmeye ve yeniden doğuşa yol açar (Buswell ve Lopez, 2013: 214). Bu nedenle, *kleśa*'lar genellikle zihinsel kirlenme ve bozulma durumları olarak değerlendirilir (Buswell ve Lopez, 2013: 682). *Dharma* ise, Budist öğretileri veya doktrinleri açıklayan kutsal metinlerdir (Buswell ve Lopez, 2013: 218). Bireyler, *Dharma*'nın öğretilerine uygun bir yaşam sürdüklerinde, *kleśa*'lardan arınabilir ve bu sayede kötü yaşam biçimlerinden uzaklaşarak daha olumlu bir yeniden doğuş elde edebilirler. Bu öğretilerin uygulanması, kişisel ızdırap ve *saṃsāra*'nın döngüsünden kurtulma sürecinde kritik bir rol oynar.

Saṃsāra, ozmış sansarlıg karaŋgu "saṃsāra karanlığı" olarak da adlandırılmaktır. Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle verilebilir.

> *Wilkens, 2001: str 817-823. ölüm hanınıŋ ėlinte birtemligin ozmış sansarlıg karaŋgutın könin keçmiş alku erenlerniŋ bütürü umaguluk ıntın kıdıgka keçgülük alku burhanlarnıŋ bodisatavlarnıŋ oronı erür tėp bilmiş kerek "Buranın tüm Buddhaların ve Bodhisattvaların meskeni olduğunu, Ölüm Tanrısı'nın (Skt. yamarāja) diyarından tamamen kaçmış ve herhangi bir (sıradan) insan için imkânsız olan saṃsāra'nın karanlığını gerçekten yenmiş olduğunu bilmeliyiz (Wilkens, 2001: 144-145)".*

Bu örnekte, herhangi bir canlının Ölüm Tanrısı (*yamarāja*) tarafından belirlenen sınırları aşamayacağı ve bu nedenle *saṃsāra*'nın karanlığına hapsolacağı ifade edilmektedir. Burada bahsedilen "karanlık" terimi, saf karanlık kavramıyla özdeşleştirilmez; bunun yerine, ilksel kaos ve mistik hiçlik ile ilişkilidir. Geleneksel olarak karanlık, kötülük ilkesi ve temel, yüceltilmemiş güçlerle bağlantılı olarak kabul edilir, bu nedenle gerileyici bir doğaya sahip olarak görülür (Cirlot, 1971: 77). *Saṃsāra*'dan kurtulmak, yani iyi eylemler sonucunda daha yüksek bir varoluş seviyesine yeniden doğmak, mutlak özgürlüğü elde etme yolunda bir adım olarak görülür.

Eski Uygurca *sansarlıg taloy* olarak ifade edilen "saṃsāra okyanusu" sürekli olarak kendini yenileyen ve durmaksızın hareket eden bir varoluş hâli olarak tanımlanır. Bu okyanusun temel özellikleri, durmaksızın hareket etmesi ve şekilsiz olmasıdır. Bu nitelikler, dinamik güçlerin ve sabit (katı) ile şekilsiz (hava veya gaz) arasındaki geçiş durumlarını sembolize eder. Su damlasından farklı olarak, okyanus bir bütün olarak evrensel yaşamın sembolü olarak kabul edilir ve yaşamın kaynağı olarak görülür. Ayrıca, okyanus, hem yaratıcı hem de yıkıcı potansiyeli olan bir unsuru temsil eden kadının veya annenin sembolü olarak değerlendirilir (Cirlot, 1971: 241). Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek verilebilir.

> *Gulcalı, 2021: str 970-975. ürüg uzatı tınmaksız sansarlıg taloy içinde, ozgurur siz emgektin kamag tınlıglar oğlanın ornatur siz olarnı ençgülüg esengülüg keŋ yolta uzun turkaru bėrür siz yetinçsiz meŋilerig köŋülçe "Daima durmaksızın doğum ölüm (saṃsāralı) okyanusu*

içindeki bütün canlıları ızdıraptan kurtarırsınız; onları huzurlu geniş yolda tutarsınız; daima ulaşılamaz mutlulukları (canlılara) gönüllerince bahşedersiniz (Gulcalı, 2021: 275)."

Bu örnekte, *saṃsāra'*nın sürekli bir döngü içinde devam ettiği ve bu döngüden kurtulan canlıların nihai mutluluk olan *nirvāṇa*'ya ulaşacağı ifade edilmektedir. *Nirvāṇa*, bireyler için mutlak ve sonsuz bir mutluluk durumunu temsil eder. Bu duruma ulaşıldığında, *sönme* gerçekleşir. *Sönme* kavramı, çeşitli anlamlar taşır: bireyselliğin ortadan kalkması, yeniden doğuş döngüsünün sona ermesi, tutku ve yanılsamaların yok edilmesi, tüm ızdırapların son bulması ve nihayetinde mutlu bir varoluş durumuna geçiş olarak tanımlanabilir (Soothill ve Hodous, 1937: 328a-b). Bu bağlamda, *nirvāṇa*'ya ulaşmak, kişinin *saṃsāra*'nın sürekli acı ve ızdırap döngüsünden kurtulması anlamına gelir. *Nirvāṇa'*nın bu çeşitli anlamları, Budist doktrinlerde bireyin manevî kurtuluş ve nihai huzura ulaşma sürecini kapsamlı bir şekilde açıklar.

Bunun yanında *saṃsāra, tugmak ölmeklig tegzinç* "doğum-ölüm girdabı" olarak da adlandırılmıştır. Girbap, sürekli dönen ters akıntılar oluşumudur. Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle verilebilir.

Gulcalı, 2021: str 212-217. anı üçün men bökünki künte bo etözimin yoŋlap muŋadınçıg ulug iş küdök kılayın sansarlıg taloy ügüz içinde ter kemi bolayın tugmak ölmeklig tegzinçdin taşgaru tartıp üntüreyin tėp sakındı "Onun için ben bugün bu vücudumu kullanarak olağanüstü büyük (bir) iş yapayım; saṃsāra denizi içinde gemi olayım; (kendimi) doğum-ölüm girdabından dışarıya çekip çıkartayım, diye düşündü (Gulcalı, 2021: 266)".

Yukarıdaki Uygurca ifadede *saṃsāra* girdap olarak anlatılmış, canlının *saṃsāra* içinde dönüp durduğu ve var olan girdaptan canlının kendi iradesiyle ve eylemleriyle çıkabileceği anlatılmaktadır. *sansarlıg taloy ügüz içinde ter kemi bolayın* 'saṃsāra denizinde bir gemi olmak' bir 'araç'.olan gemi, beşik (ve ana rahmi) sembolize eder. Aynı zamanda gemi ile insan bedeni arasında da bir bağlantı vardır (Cirlot, 1971: 30).

Saṃsāra, son olarak *üç uguş yėrtinçüdeki emgeklig taloy* "üç âlemin eziyet denizi" olarak da adlandırılmıştır. Burada üç âlem olarak kastedilen üç alan/dünyadır. "Üç alan, Brahma kozmoloji olan *bhuvanatraya* ya da *bhūr*, *bhuvah* ve *svar* ya da dünya, atmosfer ve cennetten oluşan üç dünya ile Budist dünya eşdeğerdir. Budizmdeki üç dünya temiz ruhların yani *Tanrı*ların şekil, arzu ve şekilsizlik dünyasıdır (Tokyürek, 2019: 382). Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek verilebilir.

Gulcalı, 2021: str 260-270. men amtı tolp sansartakı tınlıglar üçün üzeliksiz üşdünki yėg burhan kutı küsüşin teprençsiz yayılmaksız ulug yarlıkançuçı köŋül turgurup bo meniŋ sever amrak etözümin titer men ıdalayur men, buzulmaksız çolmaksız burhan kutın tileyür men kim kamag bilgelerke sevgülük taplaguluk üç uguş yėrtinçüdeki emgeklig taloytakı tınlıgların örü tartıp ozgurup ėnç meŋilig kılayın tėp tėdi "Ben şimdi bütün dünyadaki canlılar için en üstteki mükemmel Buddhalık arzusuyla tereddütsüz büyük (bir) merhametle benim sevdiğim vücudumu terk ederim; bozulmayan (sağlam) ve kedersiz (sıkıntısız) Buddhalığı dilerim ki (Buddha kutsiyeti) bütün bilginlerce sevilendir. Üç âlemin eziyetli denizindeki canlıları çekip kurtarıp mutlu edeyim, dedi (Gulcalı, 2021: 266)."

Bu örnekte, on farklı yaşam biçimi arasında *Buddha*'nın en yüksek mertebeye sahip olduğu, *Buddha*ların son derece merhametli varlıklar oldukları ve temel amaçlarının diğer canlıları *saṃsāra*'nın döngüsünden kurtarmak olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca, *Bodhisattva*lar da benzer şekilde yüksek merhamet ve özveri ile tanımlanır. *Bodhisattva*ların, *nirvāṇa*'ya ulaşmayı reddederek kendi bireysel kurtuluşlarını ertelemeleri, tüm canlılara hizmet etmek ve onları acıdan kurtarmak amacıyla kendi bedenlerini feda etmeleri bu merhamet anlayışının bir göstergesidir. Bu bağlamda, *Aç Pars* hikâyesindeki prensin kendini feda etmesi, bir *Bodhisattva* olarak doğmasının bir örneği olarak gösterilebilir. Bu hikâyede prens, merhamet ve özveri ile hareket ederek kendi yaşamını tüm canlıların yararına sunar. Sonraki hayatında bir *Bodhisattva* olarak doğması, bu özverili eylemlerin bir sonucudur ve Budist doktrinlerde bu tür özverili eylemler yüksek mertebeli bir *Bodhisattva*'nın karakteristik özellikleri olarak kabul edilir.

Gulcalı, 2021: str 566-571. ürüg uzatı yorıdım ulug buşi bėrmekte birtem sever amrak özümin esirkençsiz titmekin tugmak ölmek sansartın ünmek ozmak küsüşin köni tuymak oronka terk teggeli sakınçın "Daima büyük sadaka verme (yolun)da sonsuza kadar sevdiğim vücudumu esirgemeksizin feda ederek doğum ölüm döngüsünden (Skr. saṃsāra) kurtulma ümidiyle (ve) aydınlanma (Skr. bodhi) yerine hızlı ulaşma düşüncesiyle yürüdüm (Gulcalı, 2021: 270)".

Bu örnekte, *Prens Mahāsattva*'nın anne ve yedi yavru *aç pars* için kendini feda etmesi önemli bir özveri eylemi olarak vurgulanmaktadır. Ancak, prensin kendini feda etmesinin nedenleri arasında sefil bedeninden kurtulma arzusunun da bulunduğu belirtilmelidir. Bu durum, prensin *saṃsāra* döngüsünden kurtulma amacını da içermektedir. Aynı zamanda, *Bodhisattva*lar *bilgi pāramitā*larını elde eden ölümsüz varlıklar olarak tanımlanır ve bu *bilgi pāramitā*ları sayesinde diğer canlıları doğum ve ölüm döngüsünden kurtarmak için çaba gösterirler (Tokyürek, 2022: 30-31). *Bodhisattva*ların *Buddha* olabilmeleri için uygulamaları gereken altı *pāramitā* bulunmaktadır. Bu *pāramitā*lar, zihinsel durumları ifade eder ve birer erdem olarak kabul edilir. Bu altı *pāramitā* arasında ilk olarak korkusuzluk ve sadaka verme yer alır (Şarafullina, 2013: 26). *Bodhisattva*ların bağlanmama ve sevmeme durumu, bu ilk *pāramitā* olan sadaka verme eyleminden kaynaklanır. Sadaka verme, cömertlik olarak tanımlanır ve cömertlik bağlanmamayı ifade eder. Cömertlik uygulaması, bireyin mal ve mülke bağlanmayı reddederek zihnini temizlemesine ve dolayısıyla zihinsel mutluluğa ulaşmasına katkıda bulunur (Tokyürek, 2019: 251). Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek verilebilir.

Tokyürek, 2018: str 2546-2574. ėkinti kara nomlartın ırak kėtip yürüŋ nomlarıg tutmakka tayanıp bütmiş bışmış bilge bilig paramitıg netegin bütürürler kara nomlartın ırak kėtip yürüŋ nomlarıg tutmak yeme kayu erür tėp tėser kara nomlar erser kaltı tınlıgların bo tugmak ölmek sansar içinte tegzintürdeçi emgeklig tegzinçtin taşgaru üntürmedeçi ıdmadaçı igid ezüg adkangular erür yürüŋ nomlar erser kaltı bo igid ezüg adkangularnıŋ ezügin armakın çınınça kertüsinçe bilteçi çın kertü tüz bilge bilig erür kėtermek tutmak erser kaltı bo ėki törlüg nomlarta emgeklig tegzinçtin taşgaru üntürü ıdmadaçı igid ezüg adkangularıg kodup olarnı ok çınınça kertüsinçe bilteçi bilge biligig almak erür inçip bodisatav bo muntag yaŋın tınlıgların yaŋılturdaçı emgeklig tegzinçte tegzintürdeçi igid ezüg nomlartın ırak tezip bolarnı ok çınınça kertüsinçe bilteçi çın tüz bilge biligig bekürü tutup nom tözin adırtlamakları üze ötrü bütmiş bışmış bilge bilig paramitıg uz bütürürler "İkincisi siyah öğretilerden (kötü karmadan)

uzaklaşıp beyaz öğretileri (iyi karmayı) tutmaya dayanıp muhteşem, tamamlanmış bilgi, pāramitāsını nasıl elde ederler? Siyah öğretilerden uzaklaşıp beyaz öğretileri tutmak yine hangisidir? diye sorsa: Siyah öğretiler (kötü karma), canlıların bu doğum ölüm saṃsāra içinde döndürecek ızdıraplı döngüden dışarı çıkarmayacak, göndermeyecek yalan yanlış bağlardır. Beyaz öğretiler ise bu yalan yanlış bağların yalanını aldatmasını doğru ve gerçeğe uygun şekilde bilecek doğru, gerçek, düz bilgidir. Gidermek (ve) tutmak ise bu iki türlü öğretilerde ızdıraplı döngüden dışarı çıkarıp göndermeyecek yalan yanlış bağları bırakıp onları doğru gerçek (bir şekilde) bilecek bilgiyi almaktır. Şöyle (ki) Bodhisattvalar böyle bu şekil canlıları yanıltacak ızdıraplı döngüde döndürecek yalan yanlış öğretilerden uzaklaştırıp bunları doğru ve gerçek (bir şekilde) bilecek doğru, gerçek, düz bilgiyi, sağlam (bir biçimde) tutup öğreti esasını ayırmaları üzerine sonra muhteşem, tamamlanmış bilgi, pāramitāsını maharetle elde ederler (Tokyürek, 2018: 594-595)".

Bu örnekte, *bışmış bilge bilig paramıtlıg "*tamamlanmış bilgi pāramitāsı" anlamına gelen ifade, bilgelik erdemidir. Bilgelik erdemi, hem bireysel hem de başkalarının refahı için çalışma anlamına gelir ve *pāramitā*ların onuncusudur, bu da onun erdemli bir özellik olduğunu gösterir. İki tür bilgelik erdemi bulunmaktadır: İlk olarak, *dharma* ile beslenen ve *dharma mutluluğu*na sahip *Bodhisattva*'nın hikmeti, ikinci olarak ise canlıları manevî olgunluğa ulaştırma amacı güden bilgidir (Ganguly, 1992: 59). Karma, iyi ve kötü eylemlerden kaynaklanarak iki farklı şekilde ele alınır. İyi karmaya "beyaz öğreti," kötü karmaya ise "siyah öğreti" denir. Kötü eylemler sonucunda bireyler karma yoluyla *saṃsāra*'nın döngüsünde sürekli olarak ızdırap çekecek ve hapsolacaklardır. Ayrıca, *emgeklig tegzinç* terimi, *Saṃsāra* döngüsünü "ızdırap dolu döngü" olarak ifade eder. *Bodhisattva*lar, bireyleri yanlış öğretilerden kurtarıp onları doğru bilgiye yönlendireceklerdir. Bu bağlamda, *saṃsāra*'ya dayalı karma sonucunda, iyi eylemler ödüllendirilecek ve bireyler *nirvāṇa*'ya ulaşacaklardır. Kötü eylemler ise cezalandırılacak ve bu bireyler *saṃsāra* içinde hapsolacaktır. Buna Eski Uygurca aşağıdaki cümle örnek verilebilir.

Tokyürek, 2018: str 2291-2326. tınlıglar köŋülindeki yorıklarınıŋ edgüsin ayıgın adıra bilmek erser kaltı ol çınju tegme ertükteg kertü töztin belgürmiş bilge biliginiŋ küçi üze inçip yertinçüdeki tınlıglarnıŋ köŋülintin ötgürü edgü kılınç kılmışların kılmış edgü kılınçlarıntın yene sansarka tayaklıg edgü kılınçların nirvanka tayaklıg edgü kılınçların kılmış ayıg kılınçlarıntın yeme üç yavlak yollarta emgek tözin bilteçi ayıg kılınçların birtem kutrulmak uguşsuz kıltaçıların bekiz belgülüg tüzü tüketi bilmek ukmak erür inçip bodisatavlar bo muntag yaŋın köni oŋaru bilge biliglig küç küsünlerin üntürüp tınlıglar kılınçın adırtlıg bilmek ukmakları üze kayu tınlıglar birök kutrulmış uguşsuz bolguluk ayıg kılınçlarıg kılgalı ugramış erserler inçip olarnı ol ayıg kılınçlarıntın tıda kayu tınlıglar birök üç yavlak yollarıntın tugguluk ayıg kılınçlarıg kılu tüketmiş erserler inçip olarnı ol kılınçlarıntın öküntürü kşanti kılturu kayu tınlıglar birök yintem sansarka tayaklıg edgü kılınçlarıg kılmış erserler inçip olarnı nirvanka tayaklıg edgü kılınçlarka yėrçileyü kayu tınlıglar birök nirvanka tayaklıg edgü kılınçlarıg kılmış erserler inçip olarnı köni kėrtü burhanlar yorıkı ıdok taişeŋ yolka uduzu ötrü küç küsün paramitıg tükel bütürürler bo erür "Canlıların gönlündeki uygulamaların iyisini (ve) kötüsünü ayırabilmek ise o chên ju denilen öylesine gerçek esastan ortaya çıkmış bilginin gücü ile şöyle yeryüzündeki canlıların gönlünden dolayı iyi eylem yapanları yaptıkları iyi eylemlerden (dolayı) yine saṃsāra'ya dayalı iyi eylemlerini, nirvāṇa'ya dayalı iyi eylemlerini, yaptıkları kötü eylemlerden (dolayı) da üç kötü yolda, hayat şeklinde ızdırap esasını bilecek, kötü eylemler(den) uzun müddet kurtulup köksüz yapacaklarını açık net (olarak) tamamıyla,

bilmek anlamaktır. Şöyle (ki) Bodhisattvalar böyle bu şekil doğru, bilgili, güçleri, çıkarıp canlılar eylemlerini farklı bilip anlamaları üzerine hangi canlılar kurtulmuş, köksüz olan kötü eylemleri yapmak için niyetlenmiş ise şöyle onları o kötü eylemlerinden uzaklaştırmak (gerekir). Eğer canlılar üç kötü hayat şekillerinde doğacak kötü eylemleri yapmayı tamamlamışlarsa onları o kötü eylemlerinden pişman ettirip tövbe ettirmek (gerekir). Canlılar uzun müddet saṃsāra'ya dayalı iyi eylemleri yapmış ise onları nirvāṇa'ya dayalı iyi eylemler(için) yol göstermek (gerekir). Canlılar nirvāṇa'ya dayalı iyi eylemleri yapmış iseler onları doğru (ve) gerçek Buddhalar yolu (olan) kutsal dàchéng yoluna götürerek güç, pāramitāsını tamamıyla elde ederler (Tokyürek, 2018: 591)".

Bu örnekte, *çınju* terimi, "chên-ju dharmā esası" anlamına gelir ve *Dharmā*'nın doğasını, yani var olan tüm şeylerde bulunan tabiatı veya *bhūtatathatā*'yı ifade eder (Soothill ve Hodous, 1937: 269b). Bu terim, *Hīnayāna* öğretisinde bilinmeyen bir kavram iken, *Mahāyāna* öğretisinde felsefî bir düşünce olarak tanımlanır ve evrensel bir görüşü temsil eder (Tokyürek, 2019: 222). Kötü eylemlere dayalı karma, üç kötü yol üzerindeki canlıların tövbe etmemeleri durumunda *saṃsāra*'da kalacaklarını ve *nirvāṇa*'ya ulaşamayacaklarını ifade eder. Bu nedenle, kötü eylemlerden kaçınmaları gerektiği belirtilir. Öte yandan, iyi eylemlere dayalı karma sahibi canlıların *nirvāṇa*'ya ulaşacakları ve *güç pāramitā*sını elde edecekleri anlatılmaktadır. *Bodhisattvalar*, *bilgi pāramitā*larını elde ederek gerçek bilgi ile diğer canlıları aydınlatacak ve onlara yol gösterecektir. *Dàchéng*, Budizmde bir *Bodhisattva*'nın gelişimini sağlayan elli iki bölümden oluşan on aşamanın toplamını ifade eder. Her bir aşama, on *pāramitā* ile bağlantılıdır (Soothill ve Hodous, 1937: 47b). Ayrıca, bu terim *Mahāyāna* öğretisinin büyük taşıtı olarak bilinen öğretisiyle ilişkilidir. *Güç pāramitā*sı, "Buddha'nın gücü" olarak tanımlanır ve iki türü vardır: Birincisi, bilgiye saygı gösterme gücü, ikincisi ise *Dört Asil Gerçek*'i öğrenme gücüdür (Tokyürek, 2019: 289-290). *Buddha*lar, bu iki *güç pāramitā*sını elde etmiş varlıklardır.

Sonuç

Eski Uygurca'da *sansar* kelimesi, Sanskritçe *saṃsāra* teriminden gelir. *Saṃsāra*, doğum ve ölüm döngüsü olarak tanımlanır ve *Bhavarāga* (varoluşa bağlılık) ile *Avīci* Cehennemi arasında yer alır. *Saṃsāra* başlangıçsızdır ve canlıların *saṃsāra*'da doğmasının çeşitli nedenleri bulunur. Bunların en temel nedeni cehalettir. Cehalet, Budist öğretilerinde 12 *Nidāna*'nın yani zincirin ilk halkasıdır. Cehalete kapılan canlılar, aynı zamanda arzu, cimrilik, öfke, kibir, iftira ve yanlış düşünce gibi olgulara da kapılırlar. Bu yedi olgu, Budizm'de "*üç zehir*", "*beş zehir*" ve "*yedi zehir*" olarak adlandırılan ihtiras veya kir olarak kabul edilir. *Saṃsāra*, ızdırap ve acının kaynağıdır ve yeniden doğuşun sebebidir. Cehalet, arzu, cimrilik ve ihtiras gibi unsurlara kapılan canlılar, altı doğumlu ölümlü hayat biçimlerinden biri olan *Tanrılar, İnsanlar, Asuralar, Pretalar, Hayvanlar ve Cehennemler*de doğar. On hayat biçiminden *Buddha* ve *PretyekaBuddha* gibi varlıklar ise *nirvāṇa*'ya ulaşmış ve ölümsüzlüğü elde etmişlerdir. Yeniden doğuş ise dört temel doğum şekliyle gerçekleşir: anne karnında doğum, yumurtadan çıkma/doğum, değişim yoluyla doğum ve suda doğum. *Saṃsāra*'dan kurtuluş, yalnızca cehaletten arınma ve doğru yolu bulma ile mümkündür.

Saṃsāra ve *nirvāṇa*'ya bağlı olmayan varlıklar arasında *Śravakalar*, *PretyekaBuddhalar*, *Bodhisattvalar* ve *Buddhalar* bulunur. *Bodhisattvalar*, değişim yoluyla doğdukları ve aydınlığa ulaştıkları için *saṃsāra* ve *nirvāṇa*'dan vazgeçmişlerdir. Ancak, bazı Bodhisattvalar *dhyāna* ve bilgiyi tam olarak anlamadıklarında *saṃsāra*'ya bağlanabilirler. Bununla birlikte, *Bodhisattva*lar bilgi *pāramitā*larını elde ettiklerinde ölümsüz varlıklar hâline gelirler ve diğer canlıları doğum ve ölüm döngüsünden kurtarırlar. On hayat biçimi, dünyevi ve doğaüstü olarak ikiye ayrılabilir. Dünyevi sezgiye sahip canlılar, altı hayat biçiminden oluşur; doğaüstü sezgiye sahip varlıklar ise ölümsüz canlılardır. Doğaüstü yani ilahî sezgiye sahip olanlar, cehaletten kurtularak *nirvāṇa*'ya ulaşırlar. Bu bağlamda, on hayat biçimi arasında *Buddha* en yüksek mertebedir. *Buddha*lar, son derece merhametli varlıklar olup, amaçları diğer canlıları *saṃsāra*'dan kurtarmaktır. Ayrıca, *Bodhisattva*lar da yüksek merhametleri nedeniyle *nirvāṇa*'yı reddeder ve kendi bedenlerini tüm canlılara feda ederler. *Prens Mahāsattva*'nın *aç pars* ve yedi yavrusu için kendini feda etmesi, bu özverili yaklaşımı temsil eden bir örnektir.

Saṃsāra ifadesi Altun Yaruk Sudur'da farklı adlarla anılmıştır. Bunlar; *tugmak ölmeklig tolay* "doğum-ölüm denizi", *sansarlıg taloy* "saṃsāra okyanusu", *tugmak ölmeklig tilgen* "doğum-ölüm tekerleği", *tugmak ölmeklig tegzinç* "doğum-ölüm girdabı", *sansarta tutulmış* "acılar dünyası", *sansarlıg atız* "saṃsāralı akım", *akıgsızlıg emgeklig taloy* "akmayan ızdıraplı deniz", *üç uguş yértinçüdeki emgeklig taloy* "üç âlemin eziyetli denizi", *uçsuz kıdıgsız ulug emgeklig taloy ügüz* "uçsuz bucaksız büyük zahmetli deniz", *ozmış sansarlıg karaŋgu* "saṃsāra karanlığı", *emgeklig tegzinç* "ızdıraplı döngü" olarak sıralanabilir.

Karma düşüncesi, *saṃsāra* döngüsünün ortaya çıkmasının temel sebeplerinden biridir. Karma, bir canlının iyi ve kötü eylemlerinin sonuçlarıyla ilişkilidir. Bu bağlamda, bir birey yaşamında olumlu davranışlar ve hareketlerde bulunursa, sonraki hayatında daha iyi bir yaşam koşuluna sahip olacaktır. Aksi takdirde, kötü eylemler gerçekleştiren bireyler daha kötü yaşam koşullarına maruz kalacaklardır. *Altun Yaruk Sudur* metninde, iyi eylemlerden kaynaklanan iyi karma "beyaz öğreti" olarak, kötü eylemlerden kaynaklanan kötü karma ise "siyah öğreti" olarak adlandırılır. Kötü eylemler sonucunda meydana gelen karma, bireylerin *saṃsāra* döngüsünde kalmasına ve acı çekmesine yol açar. Bu döngüde, karma sonucunda iyi eylemler ödüllendirilecek ve bireyler *nirvāṇa*'ya ulaşacaklardır. Kötü eylemler ise cezalandırılacak ve bireyler *saṃsāra* içinde hapsolacaktır. Kötü eylemlerden dönen ve olumlu davranışlar sergileyen bireyler, *saṃsāra*'dan kurtularak *nirvāṇa*'ya ulaşabilirler. Bu nedenle, bireylerin eylemlerinin sonuçlarına göre *saṃsāra*'da kalıp kalmayacakları veya *nirvāṇa*'ya ulaşacakları belirlenir.

KAYNAKÇA

Abdoli, Arshida-Talebi Asal (2023). "Intercultural Studies: Life After Death from the Viewpoints of Different Religions. International Journal of Multiculturalism". V 4. N. 2. s. 52-63 DOI: 10.30546/2523-4331.2023.4.2.52.http://bimcjm.com/files/Archive/Valume_4_Number_2/4.pdf (E.T.: 13.08.2024).

Akhavan, Omid (2015). "Saṃsāra, *Karma, and Self-Enlightenment: A Buddhist Perspective on Mo Yan's Life and Death are Wearing Me Out.* A conceptual integration analysis". *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. C. 1. S. 4. s. 79-88.

Atkinson, William Walker (1936). *Reincarnation and the Law of Karma: A study of the old-new world-doctrine of rebirth, and spiritual cause and effect*. Chicago: Yogi Publication Society.

Arnold, E. (1885). *The Light of Asia, or, the Geat Renunciation (Mahâbhinishkramana): Being the life and teaching of Gautama (as told in verse by an Indian Buddhist).* London: Trübner.

Ayazlı, Özlem (2012). *Altun Yaruk Sudur: VI. Kitap*. Karşılaştırmalı Metin Yayını. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bodhi, Bhikkhu (2012). *The Numerical Discourses of the Buddha: A Complete Translation of the Anguttara Nikaya*. V. 56. Boston: Wisdom. Buswell-Lopez (2013).

Buswell, Robert E.- S. Lopez Donald (1937). "The Encyclopedia of Buddhism". *Macmillan.* C. 1-2., Thomson Gale. USA.

Chadha, Monima (1998). *Topics in Indian philosophy:* Churchill: Monash Philosophy.

Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols.* Routledge ve Kegan Paul Ltd: London.

Creel, Austin B. (1972). *Dharma as an Ethical Category Relating to Freedom and Responsibility.* Philosophy East and West, 155-168.

Çetin, Engin (2020). *Altun Yaruk, VII.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çetin, Engin (2020). *Altun Yaruk VIII.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dayal, Har (1970). *The Bodhisattva Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature*. Motilal Banarsidass. Delhi. Patna. Varanasi.

Elmalı, Murat (2022). *Eski Uygurca Dil Bilgisi Terimleri Vibakti-samaz*. Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.

Elamaldeniye, Sarananda Thero (2019). "Crime and the Control Of Crime: an Ethical Analysis from a TheravāDa Buddhist Point of View". *A Dissertation Presented to the Faculty of the Department of Religious Studies University of the West*. Doctoral Thesis.

Ganguluy, Swati (1992). *Treatise in Thirty Verses on Mere-Consciousness.* By Jainendra Prakash Jain at Shri Jainendra Press: Printed in India.

Gulcalı, Zemire (2021). *Altun Yaruk Sudur X*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Harger, J. Robin E. (2019). *Pure Consciousness What Is It?* Final Edition. Xlibris ABD.

Harrison, Rebecca (2020.) Saṃsāra - *The Wheel of Birth, Death and Rebirth: A Journey Through Spirituality, Religion and Asia.* Saṃsāra Press; Illustrated Edition.

Hubbard, Jamie (1994). *Original Purity and the Arising of Delusion.* Çevrimiçi Yayınları, 31 Ekim 2008 (aslen 1994'te yazılmıştır). https://sophia.smith.edu/~jhubbard/publications/papers/OriginalPurity.pdf siteye erişim tarihi 03.08.2024 (E.T.: 17.08.2024).

Hunter, Murray (2013). *Samsara and the Organization*. University Malaysia Perlis.

Jayatilleke, K. N. (1969). *The Contemporary Relevance of Buddhist Philosophy.* Buddha Jayanti Lecture, delivered in India. Buddhist Publication Society Kandy Sri Lanka.

Khyentse, Dzongsar Jamyang (2008). *What Makes You not a Buddhist*. Boston: Shambhala.

King Winston L. (1965). *Saṃsāra Revalued.* Vanderlt University, Studies on Asia, Vanderbilt University.

Lama, Dalai (1982). *The Path to Enlightenment*. Boston: Snow Lion.

Mahatthanadull, Sanu (2020). *Teaching Document Concepts and Principles of Buddhism. Buddhist Studies Programme International Buddhist Studies College (IBSC)*. Mahachulalongkornrajavidyalaya University.

Mascaró, Juan (1962). *The Bhagavad Gita* (Vol. 121). London: Penguin.

McClelland, Norman C. (2010). *Encyclopedia of Reincarnation and Karma*. Jefferson: McFarland.

Na-Rangsi, Sunthorn (2006). *The Four Planes of Existence in Theravada Buddhism.* Buddhist Publication Society Kandy: Sri Lanka.

Nozedar, Adole (2008). *The Element Encyclopedia of Secret Signs and Symbols* The Ultimate A-Z Guide from Alchemy to the Zodiac. Harper Collins Publishers: London.

Ottama, Ashin (1996-1998). *The Message in The Teachings of Kamma, Rebirth, & Saṃsāra a Gateway to Deeper Understanding.* The Wheel Publication, -Mahāsi Training School Yangon. Myanmar.

Ölmez, Mehmet (1991). *Altun Yaruk, III. (=5. Bölüm)*. Ankara: Odak Ofset Yayınları.

Pandey, K. C. (2011). *Ethics and Epics: Reflections on Indian Ethos*. New Delhi: Readworthy.

Price, Leonard (1995). *Radical Buddhism.* Dharmanet Edition.

Potter, Karl H. (1991). *Presuppositions of India's philosophies*. New Delhi: Motilal Banarsidass.

Radhakrishnan, Sarvepalli (1996). *Indian Philosophy*. Oxford: Oxford UP.

Rinpoche, Sogyal (2009). *The Tibetan Book of Living and Dying: The spiritual classic ve international bestseller: Revised and updated edition*. New York: HarperCollins.

Sevim, Serap (2023). "Eski Uygurca Budist Metinlerde Umay-Doğum ve Kadının Temsili". *İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni Dergisi* DOI: 10.60051/medbel.1315255.

Seyfeli, Canan–Tuba Cebe (2021). "Hinduizm'de Doğum Algısı ve Jatakarma (Doğum Ritüeli)". *Dince Üniversitesi Dicle İlahiyat Dergisi*. s. 5-27.

SH, Scoothill, William Edward - Lewis Hodous (1937). *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms.* London.

Şarafullina, Aliya (2013). *Budizm'de ve Tibet Budizmi'nde İnanç Esasları*. Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tokyürek, Hacer (2018). *Altun Yaruk Sudur IV. Tegzinç* (Karşılaştırmalı Metin Yayını). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tokyürek, Hacer (2019). *Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm Terimleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tokyürek, Hacer (2022). "The Doors Opening from Human to Universe in Old Uyghur Texts1". *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*. s. 25-47.

Uçar, Erdem (2013). *Altun Yaruk Sudur: IX. Tegzinç. Diplomatik Neşir Usûlüyle Yayını, Tercüme, Açıklamalar ve Dizin*. İzmir: Dinozor Kitabevi Yayınları.

Uçar, Erdem (2013). *Die Uigurische Fassung des Goldglanz–Sūtras*. Buch V (Altun Yaruk Sudur), Eingeleitet, nach den Handschriften aus Berlin und St. Petersburg herausgegeben, übersetzt und kommentiert, Harrassowitz Verlag. Wiesbaden [im Druck].

Yamaguchi, Esho (1970). "The Conception of Saṃsāra". *Journal of Indian and Buddhist Studies* s. 1055-1062.

Whicher, İan (2005). "The Liberating Role of "Saṃskāra" in Classical Yoga". Jou*rnal of Indian Philosophy*. C. 33. S. 5/6 (December 2005), pp. 601-630 (30 pages).

Williams, Paul (2005). *Buddhism Critical Concepts in Religious Studies Volume VI Tantric Buddisim (including Cgina and Japan)*. Buddhism in Nepal and Tibet. Routledge Tayor and Franscis Group: London and Nex York.

Wilkens, Jens (2001). *Die drei Körper des Buddha (trikāya)*, das dritte Kapitel der Uigurischen Fassung des Goldglanz–Sūtras (Altun Yaruk Sudur) eingeleitet, nach den Handschriften aus Berlin und St. Petersburg herausgegeben, übersetzt und kommentiert, Berliner Turfantexte XXI. Brepols: Turnhout.

Zieme, Peter (1996). *Altun Yaruq Sudur*. Vorworte und das erste Buch, Edition und Übersetzung der alttürkischen Version des Goldglanzsūtra (Suvarnaprabhāsottamasūtra). Berliner Turfantexte XVIII. Brepols: Turnhout.

KOSOVA PRİZREN'DE MAHALLE, CADDE VE SOKAK ADLARINDA TÜRKÇENİN İZLERİ

Muhamed RETKOCERİ, Gamze PACOLLİ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Priştine Hasan Prishtina Üniversitesi Filoloji Fakültesi

ÖZ

Yer adları, bir kentin ekonomik, politik ve sosyal dinamiklerinin yanı sıra çevresel özelliklerini yansıttığı için önemli bir araştırma alanıdır. Sokak ve mahalle adları, günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası olarak, bir bölgenin, bir şehrin ve hatta bir ülkenin kültürel ve sosyal zenginliklerini içinde barındırır. Çalışmada Kosova'nın güneyinde yer alan Prizren şehrinin mahalle, cadde ve sokak adlarinda Türkçenin izleri incelenmiştir. Prizren, tarihi ve kültürel zenginliği ile bilinen bir şehir olup, farklı kültürlerin izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda, şehirdeki mahalle ve sokak adlarında Türkçe izlerinin varlığı, bölgenin Osmanlı döneminden kalan mirasının bir yansımasıdır. Çalışmanın temel konusu olan mahalle ve sokak adları , Kosova Cumhuriyeti Prizren Belediyesi resmi internet sitesinden ve çeşitli yazılı kaynaklardan elde edilmiştir. Bu çalışma için taranan kaynaklarda bu konuyu ele alan çalışmaların azlığı görülmüştür. Bu sebeple bu çalışma literatüre kaynaklık edecek nitelikler taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sokak, Prizren, Kosova, Türkçe, izler

TRACES OF TURKISH IN NEIGHBORHOOD, AVENUE AND STREET NAMES IN PRIZREN, KOSOVO

ABSTRACT

Place names are an important field of research as they reflect the economic, political and social dynamics of a city as well as its environmental characteristics. Neighborhood and street names, as an indispensable part of daily life, embody the cultural and social riches of a region, a city and even a country. In this study, we examined traces of Turkish language in the neighborhood and street names of the city of Prizren, located in the south of Kosovo, Prizren is a city known for its historical and cultural diversity and bears the traces of different cultures. In this context, the presence of Turkish traces in the neighbourhood and street names in the city is a reflection of the region's legacy from the Ottoman period. Neighbourhood and street names, which are the main subject of the study, were obtained from the official website of the Prizren Municipality of the Republic of Kosovo and various written sources. As a result of the researches, it was determined that only a few studies has been made regarding this topic. In this perspective this study has the qualities to be a reference to the literature.

Keywords: Street, Prizren, Kosovo, Turkish, traces.

Giriş

Ad ve adlandırma insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanlar kendilerini çevrelerindeki kişilerden farklı kılmak, yeni karşılaştıkları varlık ve kavramları tanımlayabilmek için adlandırma yolunu seçmişlerdir (Gündüz Önal, 2012: 3).

Yer, mahalle ve sokak adları üzerine araştırmalara başladığında toponimlerin anlamını belirlemek için ilk olarak göz önünde bulundurulması gereken kaynak, o bölgede yaşayan topluluğun kullandığı dildir. Ancak kullanım sürecinde, dilbilimsel sebeplerden dolayı bazı sessel değişikliklerin meydana gelmesi doğal bir durumdur.

Adlar, ad biliminin veya diğer adıyla onomastiğin konusudur. Onomastik sadece dilbilimin değil, tarih, coğrafya, sosyoloji, folklor, edebiyat gibi çalışma alanlarının da inceleme konusu olmaktadır (Şakar, 2021: 5).

Toponomi (yeradları bilmi) onomastiğin bir alt dalıdır. Toponimi, yerleşmelerin veya herhangi bir fiziki özelliğin anlam, oluşum, köken ve dağılışını ele almaktadır. Başka bir anlatımla, toponomik görünüş anlamlarla yüklüdür. Bu anlamlara bakarak, kullanıcıların tarihi ve kültürel değerleri tespit edilebilmektedir.

Yer adlarının bir alt kolu da şehirsel yer adlarıdır. Hodonomi veya urban toponimi (şehirsel yer adları) olarak da bilinirler. Şehirsel yer adları, yani cadde, bulvar, sokak ve yol adları, ad verme eyleminin en çok yapıldığı mekânlardır. Meydan, ticari işyerleri ve mahalle adları da şehirsel adların inceleme konusudur (Aliağaoğlu, 2023: 2).

Bu metnin konusu cadde, sokak ve mahalle adlarıdır. Kosova'da bu konuyu ele alan önemli bir çalışmaya rastlanmamıştır. Çalışmada Kosova Prizren'de cadde, sokak ve mahalle adlarında Türkçenin izleri incelenmiştir.

Prizren'deki sokak ve mahalle adları, Osmanlı döneminden kalma izler taşır. Bu adlar, şehrin geçmişinden gelen ve o dönemin kültürel dokusunu yansıtan önemli bir mirası temsil eder. Sokak ve mahalle adlarının korunması ve değerlendirilmesi, bir şehrin kültürel mirasının önemli bir parçasını oluşturur. Bu adlar, şehrin tarihî ve kültürel kimliğini korumak ve gelecek nesillere aktarmak açısından büyük bir öneme sahiptir.

1. Prizren

Kosova'nın ikinci önemli şehri olup Osmanlı döneminde (1455-1912) Sancak merkezi idi. Yugoslavya'nın parçalanmasından önce Prizren, Balkanlar'ın üç dilinin konuşulduğu tek şehirdi. Arnavutça, Türkçe ve Sırpça şehir halkı tarafından konuşulabilmekte, bunun yanında gazetelerde, dergilerde ve hatta cadde isimlerinde birlikte kullanılmaktaydı. Prizren pek çok camisi, medresesi, hamamı ve derviş tekkesiyle birlikte Balkanlar'daki İslâm kültürünün en önemli merkezlerinden biridir. Bugün dahi bütün bölge büyük bir oranda kültür eserlerini koruma kanunu çerçevesinde Osmanlı karakterini muhafaza etmektedir. Prizren, Balkanlar'da Saraybosna ve Üsküp'ten sonra en çok tarihî caminin bulunduğu şehir olup bunlar bütün bölgenin en görkemli eserleridir (Kiel, 2007: 349).



Balkanların ve Kosova'nın en güzel şehirlerinden Prizren, "müze şehri" ya da "açık hava müzesi" olarak da adlandırılıyor.

Prizren, Roman şehri Theranda'nın devamı olarak kabul edilir. Ancak yoğun arkeolojik araştırmalarda Bizans döneminden daha eski bulgulara rastlanmamıştır. Şehir ilk defa 1019 yılında Ortodoks piskoposluk merkezi olarak zikredilse de bu statüsü en azından bundan yüzyıl daha eskiye gitmelidir. 1169-1190 yılları arasında Prizren'in Sırplar'ın eline geçtiği, ancak son tarihte yine Bizanslılar'a döndüğü görülmektedir. 1204'te II. Bulgar İmparatorluğu'na dahil olmakla birlikte bu imparatorluğun XIII. yüzyılın ortalarında çökmesinden sonra Sırp Krallığı'na dahil oldu ve 859'da (1455) Osmanlı fethine kadar Sırbistan'ın bir parçası olarak kaldı (Kiel, 2007: 349).

Osmanlı İmparatorluğu'nun fethinden önce Sırp yönetiminde olan Prizren, Sultan I. Murad tarafından, I. Kosova Savaşı (1389) sonrasında ele geçirilmiş (1390), şehrin kesin fethi ise Fatih Sultan Mehmed zamanında gerçekleştirilmiştir (Derviş, 2007). Kesin olarak fethedileceği 1455 tarihinden önce, Gazi Evrenos Bey komutasındaki akıncıların seferleri sonucunda, birkaç defa el değiştirmiş bulunan Prizren'in Türk karakteri o zamandan biçimlenmeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişme ve ilerleme döneminin ünlü hükümdarı Fatih Sultan Mehmed kumandasındaki Osmanlı ordusu, 21 Haziran 1455 tarihinde Prizren'i fethetmiştir (Vırmıça, 1999: 17-18).



Prizren Sancağı'nın 1590 (999/1590-1) tarihli mufassal defterinde Prizren'in, Prizren sancak beyinin hassı olduğu bildirilmektedir. Bu defterde ayrıntılarıyla Prizren içindeki mahalleler açıklanmıştır. *Cami-i Atik, Levişa, Ayas Beg, Hacı Kasım, Yazıcı Sinan ya da Emin Mehmed, Çarşı ya da Yakub Beg, Gavrila (Kurila), Tabaklar (Debbağlar)*, olmak üzere sekiz Müslüman mahallesinde 320 hane mevcuttu. Ayrıca *Eski Pazar, Mavriç* ya da *Sima Çelebi, Vasa, Kavra (eski adı Kavrila), Çarşı* ya da *Petri Nikola, Bogoy Balıkçı, Radomir, Yazıcı Sinan* ya da *Emin Mehmed, Pandeliya, Pridvorica, İliyaz* ya da *Azkuçan* olmak üzere 11 Hristiyan mahallesinde 252 hane mevcuttu. Bu şekilde Prizren'de Müslüman ve Hristiyanlar toplam 19 mahallede 572 haneyi oluşturmuşlardı. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinden birçok bilim adamının da buraya gelerek yerleştikleri anlaşılmaktadır (Derviş, 2007: 2).

Şehir, Osmanlı devri sonrasında kısa bir süre Bulgar işgaline uğradıysa da tekrar Sırbistan yönetimine girdi. I. Dünya Savaşı'nda bölge Avusturya-Almanya-Bulgaristan kuvvetleri tarafından işgal edildi. Savaştan sonra şehir, 1918'de kurulan Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı'na bağlandı. Bu krallık 1929'da Yugoslavya Krallığı adını almıştır. II. Dünya Savaşı'nda Josip Broz Tito önderliğinde ülke genelinde yapılan bağımsızlık mücadelesi sonucu 17 Kasım 1944'te işgalden kurtuldu. Bundan sonra şehir, yeni kurulan Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti sınırları içinde yer aldı (Derviş, 2007: 2).

Prizren şehri 1998-1999 Kosova Savaşı'nda şehrin merkezinden ve çevresinden, Kosova dışına büyük göç hareketleri yaşanmıştır. Bu göç dalgası genel itibarıyla, komşu ülke Arnavutluk, Makedonya ve tarihî bağ bulunulan ülke Türkiye yönlerinde gelişmiştir. Bölge insanlarının bir kısmı da Avrupa Birliği ülkelerine çeşitli yollarla sığınmıştır. Savaşın sona erdiği Haziran 1999 tarihinde de göç eden insanlar geri gelmiştir.

Günümüzde Prizren, Kosova'nın başkenti Priştine'nin gelişmesi kadar bir hızlı bir gelişme süreci yaşamamakla beraber, birçok açıdan bir yenileşme devresindedir. Prizren'in bugünkü durumu, yakın geçmişte olduğu gibi sosyal çeşitlilik arz etmektedir. Şehirde Arnavutlar, Türkler, Boşnaklar, Romlar, beraberce yaşamaktadırlar. Bu yapı içinde Osmanlı devrinden itibaren bölgenin kültür ve anlaşma dili Türkçe, bugününde de aynı güçte olmasa da özelliğini korumaktadır.

Prizren'de Türkçe adlarla bulunan cadde ve sokaklar şunlardır:

1.1. Cadde ve Sokaklar

1. Ankara
2. Atatürk
3. Bajrakli (Bayraklı)
4. Bashqarshi (Başçarşı)
5. Bylbybldere (Bülbül Dere)
6. Çanakkale
7. Evlija Çelebi (Evliya Çelebi)
8. Hafiz İsmail Hakki (Hafız İsmail Hakkı)
9. Hëdërlez (Hıdırlez-Hıdırellez)
10. Jonus Emre (Yunus Emre)
11. Mehmetçik
12. Mevlâna
13. Sahat Kulla (Saat Kule)
14. Sanxhaku (Sancak)
15. Saraçhane
16. Saraji (Saray)
17. Suzi Çelebi
18. Turgut Özal
19. 23 Nisan

1.1.1. Osmanlı Döneminden Kalma Sokak Adları

Bajrakli (Bayraklı): Bu sokak, Gazi Mehmed Paşa külliyesinde bulunan ve halk arasında "Bayraklı" olarak bilinen camiden bu adı almıştır (Recepoğlu Suroy, 2009: 159). Arnavutçadaki "j" harfi, Türkçedeki "y" harfine karşılık gelir.

Bashqarshi (Başçarşı): Prizren'deki Başçarşı, Arnavutça'daki "sh" harfinin Türkçedeki "ş" harfine dönüşümüyle "Başçarşı" olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırma, şehrin ticaret merkezinin ve sosyal yaşamının merkezi konumunu vurgulamaktadır.

Bylbyldere (Bülbül Dere): Mahmut Paşa tarafından 1831 yılından önce yaptırılan ancak günümüzde var olmayan bu camii, halk tarafından "Bülbüldere" olarak adlandırılmaktaydı. Günümüzde Prizren'de sokak adı olarak kullanılmaktadır (Recepoğlu Suroy, 2009: 127).

Sahat Kulla (Saat Kule): Saat Kulesi, Mahmut Paşa tarafından 1828 yılında inşa edilmiştir. Mahmut Paşa, Prizren Kalesi'nin şehre bakan duvarında bu saat kulesini yapmış ve Semendere'de kazandığı savaşta ele geçirdiği çanı bu kuleye takmıştır (Recepoğlu Suroy, 2009: 161).

Sanxhaku (Sancak): Prizren'in Osmanlı döneminde bir sancak merkezi olmasından dolayı Sancak Sokağı adını almıştır.

Saraçhane: Kentin merkez bölümünde eskiden Saraçlar Çarşısının (Saraçhane) bulunduğu Gazi Mehmet Paşa hamamının doğu tarafında, Halveti Tekkesi'nin kuzeyinde yeni posta binasının bitişiğindedir (Recepoğlu Suroy, 2009: 34).

Saraji (Saray): 1868 yılında tamamlanan ve o zamanlar Prizren Vilayet Konağı olarak kullanılan bir hükümet konağıydı. Günümüzde Prizren'de sokak adı olarak kullanılmaktadır (Recepoğlu Suroy, 2009: 159).

Suzi Çelebi: Prizrenli Osmanlı şairi Suzi Çelebi, Osmanlı döneminde Prizren'de yaşamış ve eserler vermiştir. Prizren'in kültürel mirasında önemli bir yere sahiptir.

1.1.2. Kosova Savaşı'ndan (1999) Sonra Verilen Sokak Adları

Belediye Meclisi üyeleri, Kosova Savaşı sonrasında Sırpça olan sokak adlarını Kosova'da yaşayan farklı topluluklara (Türk, Boşnak vb.) ait yeni sokak adlarıyla değiştirmiştir.

Ankara: Türkiye'nin başkentidir. Bu sokak adı, Türk-Kosova ilişkilerinin ve dostluğunun güçlü bir sembolü olarak kabul edilebilir.

Atatürk: Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün adıdır.

Çanakkale: Türkiye'nin batısında yer alan bir şehirdir ve özellikle I. Dünya Savaşı'nda Çanakkale Savaşı'nın yaşandığı yer olarak büyük tarihi öneme sahiptir.

Evlija Çelebi (Evliya Çelebi): 17. yüzyılda yaşamış ünlü Osmanlı seyyahı ve yazarıdır. "Seyahatname" adlı eseriyle bilinir ve geniş bir coğrafyada seyahat etmiştir.

Hafiz İsmail Hakki (Hafız İsmail Hakkı): Hafız İsmail Hakkı, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşamış önemli bir alim ve şahsiyettir

Hëdërlez (Hıdırlez-Hıdırellez): Baharın gelişini kutlayan geleneksel bir Türk bayramıdır.

Jonus Emre (Yunus Emre): 13. yüzyılda yaşamış ünlü Türk şair ve mutasavvıf. Türk tasavvuf edebiyatının önemli isimlerinden biridir.

Mehmetçik: Türk askerine verilen genel bir isimdir.

Mevlana: 13. yüzyılda yaşamış büyük Türk düşünür, şair ve mutasavvıf Mevlana Celaleddin Rumi'nin adıdır.

Turgut Özal: Türkiye'nin 8. Cumhurbaşkanı olan Turgut Özal, 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında Türkiye'nin ekonomik ve siyasi hayatında önemli değişikliklere imza atmıştır

23 Nisan: Türkiye'de Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı olarak kutlanan 23 Nisan, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1920 yılında açılışını simgeler.

Prizren'de Türkçe adlarla bulunan mahalleler şunlardır:

1.2. Mahalleler

1. Bazhdarhane (Bajdarhane)
2. Jeni Mahalla (Yeni Mahalle)
3. Çoraga (Körağa)
4. Lagja e Terzinjëve (Terzi Mahallesi)
5. Marash (Maraş)
6. Ortakoll (Orta kol)
7. Shatërvan (Şadırvan)
8. Tabakhane
9. Tusuz (Tuzsuz)

Bazhdarhane (Bajdarhane): Osmanlı İmparatorluğu döneminde kale, kışla veya savunma amaçlı yapılan binaları ifade ederken, hane kelimesi ise ev veya konu anlamına gelir (Recepoğlu Suroy, 2009: 156). Arnavutçadaki "zh" harfi Türkçedeki "j" harfine karşılık verir.

Jeni Mahalle (Yeni Mahalle): Yeni Mahalle 1591 yılına ait Prizren Sancağı 'nın 55. sayılı defterinde gösterilmediğine göre o dönemlerde böyle bir adla bir mahallenin olmadığı kesindir. Daha geçlerde yapılan kayıtlarda öteki mahaller arasında "Yeni Mahalle" de kaydedilmiştir. Arnavutçadaki "j" harfi Türkçedeki "y" harfine karşılık verir.

Çoraga (Körağa): Prizren'nin önemli mahallelerinden biridir. Bir zamanlar orada yaşamış bir şahsiyeti işaret etmektedir. Adı geçen kişinin onunla ilgili bir olayın hatırasını yaşatmak amacıyla bu ismi almıştır. Batı Rumeli ağızlarında bulunan k>ç değişimi Kosova Türk ağızlarında da görülmektedir.

Lagja e Terzinjëve (Terzi Mahallesi): Geçmişte birçok terzinin bulunduğu veya terzilik mesleğinin yoğun olarak yapıldığı bir mahalledir. Prizren gibi tarihi ve kültürel zenginliği olan bir şehirde, böyle isimler genellikle mahalledeki belirgin bir meslek grubu ile ilişkilidir (Recepoğlu Suroy, 2009: 157).

Marashi (Maraş): İsmini Osmanlı döneminde bu bölgeye yerleşen Maraşlılardan almıştır. Osmanlı döneminde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden insanlar farklı yerlere yerleşmişlerdir. Bu nedenle Prizren'e yerleşen Maraşlılardan bu ismi almıştır.

Ortakoll (Ortakol): Osmanlıca kökenli olup iki kelimenin birleşiminden oluşur. Orta kelimesi, merkez anlamında gelirken, kol ise bölge veya koloni anlamında kullanılabilir. Dolayısıyla, merkezi veya önemli bir bölgeyi ifade eder.

Shatërvan (Şadırvan): Osmanlı mimarisinde genellikle cami avlularında bulunan, insanların abdest alması için kullanılan çeşmeli yapıya verilen isimdir. Bu mahalle, adını merkezinde bulunan bu çeşmeden almıştır.

Tabakhane: Osmanlı döneminde, deri işleme işleri genellikle belirli mahallelerde yoğunlaşırdı ve bu tür mahallelere Tabakhane denirdi. Prizren'deki Tabakhane Mahallesi de bu geleneğin bir parçası olarak adını almıştır. Bu mahallede, deri işleme ve tabaklama işleri yapılırdı ve bu ekonomik faaliyet, mahallenin adını belirlemiştir.

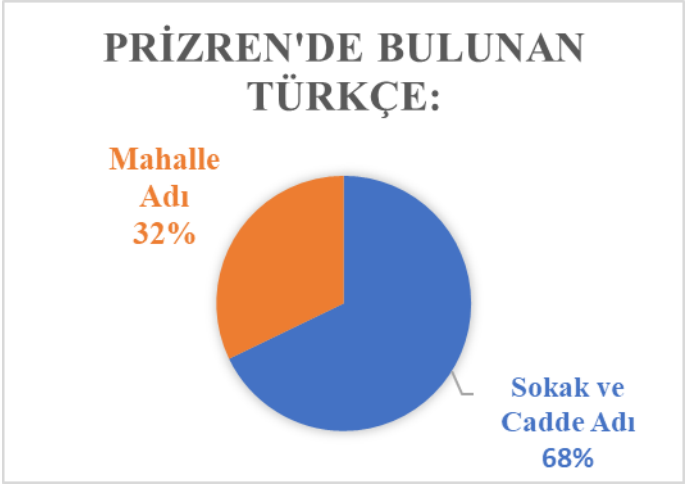
Tusuz (Tuzsuz): Genel bir bilgi alınamamıştır. Ancak rivayete göre o bölgede bulunan su kaynaklarından bu ismi almıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, Prizren şehrinin mahalle, cadde ve sokaka dlarında Türkçenin izleri kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Prizren Belediyesi'nin resmi internet sitesi ve çeşitli yazılı kaynaklardan elde edilen veriler doğrultusunda, şehirde belirgin sayıda Türkçe kökenli yer adının mevcut olduğu tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, 19 cadde ve sokak adı ile 9 mahalle adının Türkçe kökenli olduğu belirlenmiştir. Bu bulgular, Osmanlı İmparatorluğu'nun bölgedeki etkisinin halen hissedildiğini ve bu kültürel mirasın korunarak günümüze kadar taşındığını ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, bu alanda yapılmış sınırlı sayıdaki araştırmaya katkı sağlayarak, literatürde önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Literatürde bu tür araştırmaların yer alması, tarihsel ve kültürel bilgilerimizin artmasına, sağlamlaştırılmasına ve spekülatif nitelikten uzaklaşmasına olanak tanıyacaktır. Bu bağlamda, çalışma benzer araştırmalar için bir

başlangıç noktası oluşturarak, tarihsel ve kültürel zenginliklerin daha derinlemesine incelenmesine imkân sağlamaktadır.



KAYNAKÇA

Aliağaoğlu, Alpaslan (2023). "Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde Şehirsel Toponimi: Bir Sınıflandırma Denemesi". *Doğu Coğrafya Dergisi*. S. 49. s. 2.

Derviş, Fetnan (2007). *XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Prizren: Siyasi ve Sosyo-ekonomik Tarihi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gündüz Önal, Aysun (2012). *Alanya'nın Yer Adları*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kiel, Machiel (2007). "Prizren". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 349.

Recepoğlu Suroy, Altay (2009). *Prizren'de Türk Dönemi Kültür Mirası*. Prizren: Kosova Haber Yayınları.

Şakar, Reşat (2021). "Onomastik ve Ruslarda Kişiye Ad Verme Gelenekleri". *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 25. s. 5

Vırmıça, Raif (1999). *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri I*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

YAHYA KEMAL BEYATLI ŞİİRLERİNDE EN SIK GEÇEN ON KAVRAM VE BUNLARDAN "AŞK"IN KAVRAM ALANI

Oğuzhan GERGİN

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Kelimelerin sadece birer gösteren olduğu, ardında birçok "kavram" barındırdığı ve bu kavramların insan zihninde ve toplumda genelden özele birçok derinliği olduğu; kendisini en iyi ve en fazla, romantizmin ekseriyetle hakim olduğu şiirlerde kanıtlar. Şiirler; her insanın, her şairin ve her şiirin farklı olması gibi kelimelerin kavramsal olarak sahip olduğu alanların somut bir örneğidir. Kullandığımız kelimeler, zihnimizi ve algılayışımızı yansıttığımız ögelerdir ve her insan farklı süreçlerden geçmektedir. Bu da bir kelimenin birçok kavramı içerisinde barındırdığı manasına gelir. Şairler, adeta kendi şiir dillerini oluştururlar. Kavramların şiirlerdeki karşılıkları ise şairin kendisi, algısı ve hayatı hakkında bize bilgiler verebilir. Yahya Kemal Beyatlı da çalışmamızın amacı adına şiirleri izlenebilecek, derin bir zihin dünyasına sahip şairlerimizden biridir.

Bu bildirimizde, kavram ve kavram alanının ne olduğunun tanıtılmasından sonra Yahya Kemal Beyatlı'nın "Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş", "Eski Şiirin Rüzgarıyla", "Kendi Gök Kubbemiz" ve "Bitmemiş Şiirler" kitaplarındaki şiirlerinde geçen en sık 10 kavram ve bu kavramlardan biri olan "aşk" kavramının alanı üzerine bir inceleme yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal Beyatlı, kavram alanı, sözcük sıklığı.

THE TEN MOST FREQUENTLY MENTIONED CONCEPTS IN YAHYA KEMAL BEYATLI POEMS AND THE CONCEPT FIELD OF "LOVE" AMONG THEM

ABSTRACT

The fact that words are only signifiers, that they contain many "concepts" behind them, and that these concepts have many depths in the human mind and society, from the general to the specific, proves itself best and most in poetry, where romanticism predominates. Poems are a concrete example of the conceptual fields that words have, such as the fact that every person, every poet and every poem is different. The words we use are elements that reflect our mind and perception, and each person goes through different processes. This means that a word contains many concepts. Poets create their own language of poetry. The equivalents of concepts in poems can give us information about the poet himself, his perception and his life. Yahya Kemal Beyatlı

is one of our poets with a deep world of mind whose poems can be followed for the purpose of our study.

In this paper, after introducing what a concept and the field of concepts are, an analysis will be made on the 10 most frequent concepts in Yahya Kemal Beyatlı's poems in his books "Rubailer ve Khayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş", "Eski Şiirin Rüzgarıyla", "Kendi Gök Kubbemiz" and "Bitmemiş Şiirler" and the field of the concept of "love", one of these concepts.

Keywords: Yahya Kemal Beyatlı, Conceptual Field, Word Frequency.

Giriş

Kavram ve Kavram Alanı

Bir sözlük maddesini incelediğimizde, bir kelimenin üzerinde birkaç anlamın bulunduğunu da görebiliriz, tek bir anlama karşılık geldiğini de görebiliriz. Kelimeler, yalnızca birer gösterendir. Bir sözlükte bir kelimenin en yaygın anlamından başlayarak çeşitli anlamlarını görebiliriz. Fakat bunlar, kelimenin anlamıyla hiçbir bağlantı kurulmaksızın, mecazi olarak "somut"lardır. Bu gösterenler, toplumun genel kabulüyle, yıllar boyu geçirdiği anlam farklılıklarıyla ve belki de bazı kaybolan anlamlarıyla beraber, salt ürünlerdir.

Söz konusu bu kelimeler bir insanın zihninde, günlük dilde, rastgele bir konuşmada, bir sohbette farklı anlamlar kazanabilirler. Hatta biçimlerinde farklılıklar bile yaşayabilirler. "ölçünlü dil" diye tanımladığımız bu durum, bildiri konumuzda bahsedilen meseleler için destekleyici bir unsur olacaktır.

Bahsettiğimiz üzere bu kelimeler farklı anlamlar ve biçimler kazanabilirler. Buna Murphy'nin tanımı açısından bakalım: Murphy, kavramla ilgili yaptığı tanımda kavramın dilsel olmadığını öne sürerek onun aslında "psikolojik bir temsil" olduğunu öne sürmektedir (Yeni, 2021: 222). Kavram konusundaki birçok tanımdan biri olan bu tanıma göre, bir kelimenin farklı anlamlar kazanmasının psikolojik kısmı oldukça önemlidir. İnsanlar kelimeleri, kendi zihinlerinde farklı kavramlara oturtabilir, farklı kavram çerçevelerine dahil edebilir.

Bu durumu şöyle örneklendirebiliriz: Herhangi bir insan, herhangi bir dilde "kalem" kelimesini kullandığında bu kelimenin sahibi dahil, tüm muhatapları kelimenin işaret ettiği nesneyi zihninde farklı niteliklerle algılayabilir. Kimi insanın aklına kurşun kalem, kimi insanın aklına dolma kalem, kimi insanın aklına kırmızı bir kalem gelebilir. İşte burada kavramın ne olduğunu daha açık bir şekilde görebiliriz. Bu anlatımı bir tanım daha göstererek toparlayacak olursak: "Mefhum. Herhangi bir şey (nesne) ya da o şeyin nitelikleri hakkında sahip olunan genel düşünce (idea). Kâinattaki bütün varlıkların her birinin ayrı ayrı zihnimizdeki karşılığı, benimizdeki yansıma biçimleri." (Yeni, 2021: 222). Kavram için yapılmış iyi tanımlardan biri olacaktır.

Yahya Kemal Beyatlı ve Kavram Alanı

Yahya Kemal Beyatlı, Türk edebiyatında kendi üslubunu oluşturmuş ve müstakil bir yoldan ilerlemiş şairlerimizdendir. "Beyaz lisan"ı ile bilinen şairimizin en önemli özelliği, kendi sözleriyle ifade edecek olursak "kökü mazide olan bir ati" olmasıdır.

Beyatlı'nın şiir üslubu mensup olduğu kültürle, gelenekleriyle, milli bilinciyle, eski şiirden kendi merhalesine kattıklarıyla şekillenmiş; bu temelin üzerine modern ve çağdaş bir anlatım kullanmasıyla teşekkül etmiştir. Şiirlerinde aruz veznini kullanmış, sözlerini "beyaz lisan" anlayışıyla nazmetmiştir. Aslında şairimizin üslubunu, şiirlerinin derlendiği kitapların isimleriyle özetleyebiliriz:

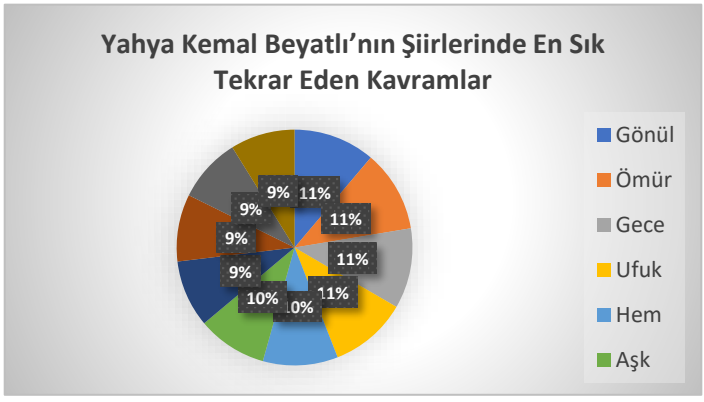
Eski Şiirin Rüzgarıyle
Kendi Gök Kubbemiz
Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş.

Yahya Kemal Beyatlı şiirlerinde en sık gördüğümüz on kavram, kullanım sıklıklarıyla beraber şu şekildedir:

Tablo: Bu tabloda, Yahya Kemal şiirlerinde en sık geçen on kavram ve bu kavramların tekrar sayısı verilmiştir.

En Sık Tekrar Eden Kavramlar	*Kavramların Tekrar Sayısı*
Gönül	*62*
Ömür	*62*
Gece	*61*
Ufuk	*59*
Hem	*57*
Aşk	*53*
Güzel	*51*
Vatan	*51*
Deniz	*49*
Hayal	*49*

Şekil: Bu grafikte, Yahya Kemal şiirlerinde en sık tekrar eden on kavram, kendi aralarındaki yüzdelik değerlerle verilmiştir.



Görüldüğü üzere Yahya Kemal Beyatlı şiirlerinde geçen en sık 10 kavram nicelik olarak birbirine yakınlıklar göstermektedir. Bu çalışmada, sıklık olarak 6. sırada bulunan ve 53 defa geçtiği tespit edilmiş "Aşk" kavramı üzerine inceleme yapılacaktır.

Bu tespitler, Yahya Kemal Beyatlı şiirlerinden derlenmiş dört kitap kaynaklığında yapılmıştır. Bu kitapların isimleri şunlardır:

Kendi Gök Kubbemiz
Eski Şiirin Rüzgarıyle
Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş
Bitmemiş Şiirler

Yahya Kemal Beyatlı Şiirlerinde "Aşk" Kavramı

"…Bu büyük zümrütte
Varsa her **aşkın** uzun hâtırası,
Varsa her sevgili, her sevdâlı
Varsa engin geceler, gündüzler,
Bu derin zümrütte
Biz de cânanla berâber vârız…" (KGK, Fenerbahçe, 34)

Aşk: hatıra (uzun)

"Fenerbahçe" şiirinden alınan bu dizelerde aşk kavramını "aşkın uzun hatırası" şeklinde bir tamlama halinde görüyoruz. Aşk, bu şiirde Yahya Kemal için hatıradır, uzun bir hatıradır.

Şairler, yaşadıkları hayat çizgisi üzerinde tüm insanlar gibi çeşitli yollardan geçerler ve tecrübeler kazanırlar. Bir şairin bu hayat çizgisini, duyguların dışavurumunu en iyi gördüğümüz eserlerden biri olan şiirlerde görebiliriz.

Daha detaylı ve günlük hayat diliyle anlatacak olursak, bir insan hayatının belirli dönemlerinde aşk duygusunu hissedebilir. Örneğin, 18 yaşında bir genç insan aşık olabilir ve bu aşk duygusu olumlu belirtilerle kendini gösterebilir. Fakat aynı kişi, örneğin 50 yaşında bir başka aşk duygusu hissedebilir, bu kez bu aşk duygusu olumsuz etkiler bırakmış olabilir. İlerde başka bir örnekle göstereceğimiz ve daha soyut bir düzleme oturtacağımız bu örneği, sadece bu dizeler bağlamında derinleştirecek olursak; bu şiir bağlamında Yahya Kemal için "aşk", uzun bir hatıraya sahiptir. Şiirin atmosferinden anlayacağımız üzere bu uzun hatıra, olumlu anlamda kullanılmıştır, yani aşk duygusu ruhta olumlu bir intiba bırakmıştır. Sadece bu kesit bağlamında Yahya Kemal için "aşk"ın kavram alanına hatıra (uzun) kavramlarını dahil edebiliriz.

"**Aşkın** şeref diyârını gördümdü bir zaman.
Yıldızlarıyle başka bir âlemdi her gece…" (KGK, İstanbul'un O Yerleri, 41)

Aşk: şeref (diyar, geniş alan)

Bu dizelerde de "aşkın şeref diyarı" şeklinde bir tamlama görüyoruz. Bu tamlamada aşk, kavram alanına iki kavramı alıyor: şeref ve diyar. Bunları beraber düşündüğümüzde, yani "şeref diyarı" şeklinde incelediğimizde, tıpkı ilk örnekteki "uzun hatıra" gibi bir sıfat tamlaması görmekleyiz. Bu iki tamlamanın ortak özelliği, aşkın derinliğine işarettir: hatırası uzundur ve bir diyarı vardır. Her iki kavram da ortak noktada buluşarak aşk için bir derinlik, geniş bir ufuk işaret etmektedir.

"…Bir lâhzada bir pancur açılmış gibi yazdan
Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz'dan.
Coşmuş gene bir **aşkın** uzak hâtırasıyle,
Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyle,
Dağ dağ o güzel ses bütün etrâfı gezindi;
Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi…" (KGK, Ses, 78)

Aşk: hatıra (uzak)

Ses şiirinden alınmış bu dizelerde aşkın kavram alanına hatıra, "uzak hatıra" şeklinde girmektedir. "aşkın uzak hatırası" şeklinde bir tamlama daha gördüğümüz bu dizelerde aşk, ilk örnekte incelediğimiz "uzun hatıra" kavramlarının olumlu intibasının aksine, "uzak hatıra" şeklinde olumsuz, yani geçmişte kalmış anlamıyla yer almaktadır.

"…O gün ömrümde, kader,
Geçecek **aşkı** resimleştirmiş
Bu güzel çerçevede…" (KGK, Aşk Hikayesi, 86)

Aşk: geçmek, yaşamak (tecrübe et-)

Bu dizelerde aşk, bir tecrübe, bir yaşantıyı kavram alanına almaktadır.

"…Biz şen, onlarsa muammâlıydı,
Birinin sözleri îmâlıydı,
Birinin gözleri hummâlıydı.
Acı duymuş diye **aşkın** tadını,
Hepimiz sevdik o solgun kadını,
Ve o gün râhibe koyduk adını…" (KGK, Viran Bağ, 87)

Aşk: acı (tat)

Bu dizelerde aşkın kavram alanına acı olma durumu tat bağlamında, yani his bağlamında girmektedir.

"…**Aşkın** sihirli şarkısı yüzlerce dildedir.
İspanya neş'esiyle bu akşam bu zildedir…" (KGK, Endülüs'te Raks, 95)

Aşk: şarkı, sihir

Aşkın kavram alanına bu dizelerde sihir ve şarkı kavramları bir tamlama halinde girmiştir. Yahya Kemal'e göre bu dizelerde aşk, sihirli yani büyüleyici bir şarkıdır, bir terennümdür.

"Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyyeti ver
Hattâ ne o yoldan gelecek şöhreti ver

Hep neşve veren **aşkı** terennüm dilerim
Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver" (R, Ses, 28)

Aşk: sevinç

Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerinin derlendiği kitaplardan biri de Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş adlı kitabıdır. Kitabın ilk yarısında Yahya Kemal Beyatlı'nın kendi yazdığı şiirler, ikinci yarısında ise Ömer Hayyam rubailerinin Türkçe söyleyişleri yer almaktadır. Söyleyiş ve çeviri arasındaki farkı gözeterek çalışmamıza bu kitabı da her iki kısmıyla dahil ettik.

Örnekteki Ses başlıklı rubaide Yahya Kemal, aşkı "hep neşe veren aşk" şeklinde anlatmıştır. Burada aşkın kavram alanına sevinç kavramı girmektedir.

"Dünyâda ne ikbâl ne servet dileriz
Hattâ ne de ukbâda saâdet dileriz
Aşkın gül açan bülbül öten vaktinde
Yâranla tarab yâr ile vuslat dileriz." (R, Tercih, 39)

Aşk: gül, bülbül

Yahya Kemal, bu rubaideki üçüncü dizede aşkın gül açan ve bülbül öten bir vakti olduğundan bahsederek aşkın kavram alanına gül ve bülbül kavramlarını almıştır. Bu kavramlar, aşk temalı şiirlerde kendine oldukça yer bulan iki kavramdır.

"Biz **aşka** tapanlarız Müselman başka
Bîçâre karıncayız Süleyman başka
Bizlerde soluk câme sararmış yüz ara
Som sırma satan küçük bezistan başka" (R, Lâedrî'den, 40)

Aşk: tap- (tutku, sevmek)

Bu rubaide "biz aşka tapanlarız" şeklinde anlatıldığı üzere "aşka tap-", aşkı tutkuyla sevmek anlamındadır. Dolayısıyla tapmak ve ihtivasına bağlı olarak tutku ve sevmek kavramları da aşkın bu dizelerde kavram alanında bulunmaktadır.

"…Hüsrev-î leşker-i **aşk** oldu bugünlerde Selîm
O ne hanlık bilir artık ne de hâkaana bakar…" (BŞ, Başlıksız Şiir – 38, 36)

Aşk: asker, ordu, hükümdar

Yahya Kemal Beyatlı'nın bitmemiş şiirlerinden derlenmiş kitabından alınmış ve başlığı olmadığı için diğer başlıksız şiirlerin peşinden Başlıksız Şiir – 38 şeklinde adlandırdığımız bu şiirin ilk dizesinde gördüğümüz "Hüsrev-i leşker-i aşk" tamlaması "aşkın ordusunun hükümdarı" veya "aşk askerlerinin hükümdarı" şeklinde günümüz Türkçesine aktarılabilir. Bu aktarmalardan yola çıkarak bu beyitte Yahya Kemal Beyatlı için aşk kavramının alanına ordu, asker ve hükümdar kavramları dahildir.

"…Bu yerlerdir fezâ-yı **aşka** perrân olduğum demler
Hem-âvâz-ı Hamâmîzâde İhsân olduğum demler…" (BŞ, Hicviyeler – 23, 58)

Aşk: gök, açık sahra, geniş alan

Bu hicviyede gördüğümüz "feza-yı aşk" tamlaması "aşkın gökyüzü" şeklinde aktarılabilir. Buna bağlı olarak aşkın kavram alanına gök kavramı girmektedir.

"…Sarınca âteş-i **aşk** ufk-ı kâinâtımızı
Kömürcü Hâfız'a vakfeyledik hayâtımızı!.." (BŞ, Hicviyeler – 28, 59)

Aşk: ateş, yak-

"ateş-i aşk" tamlamasını günümüz Türkçesine "aşkın ateşi" şeklinde çevirebiliriz. Yani aşk kavram alanına ateş kavramını yakma yönüyle almaktadır.

"…Şu beyaz hilkatin âgûşunda,
Kamerin neş'e-i bî-hûşunda,
Kırların sahn-ı semen-pûşunda
Bir derin **aşk** ile imrâr-ı hayât eyleyelim..." (BŞ, Leyal-i İstiğrak – I, 69)

Aşk: derin (büyük)

Bu dizelerde "bir derin aşk" şeklindeki tamlamadan gördüğümüz üzere aşkın kavram alanına "derin" kavramı girmektedir.

"…Bir beyaz **aşk** ile hâbîde-i hulyâ-yi sükûn
Titreşen dalgalanan encüm-i âvîze-nümûn
Neşr ü işbâ' ediyor neş'eli bir zıll-ı füsûn
Hep tabîat göğe açmış şehbâl…" (BŞ, Leyal-i İstiğrak – I, 69)

Aşk: beyaz (temiz, aydınlık)

Az önceki şiirin devamından alınan bir başka kısımda gördüğümüz "bir beyaz aşk" tamlamasında aşk kavramı, beyazlık (temiz, aydın olma durumu) ile nitelenerek kavram alanına bu kavramları almıştır.

"…Çal girye-nisâr et o mugaşşî negamâtı
Tâ **aşkın** ile mesti-i bî-hûş olayım, çal!.." (BŞ, Leyal-i İstiğrak – II, 71)

Aşk: (şevk, coşku)

İki kısmından örnek vermiş olduğumuz Leyal-i İstiğrak adlı şiirin bir diğer müsveddesinden alınan bu dizelerde aşkın, şevk ve coşku kavramlarını içerisinde barındırdığını görüyoruz.

"…Kemâl âvâz-ı lâhûtiyle naklet kıssa-î **aşkı**
Hudâ Dâvûd'u bâlâdan nagamkâr etti sansınlar." (EŞR, Zevkabad, 38)

Aşk: hikaye (ibretlik hikaye)

Yahya Kemal Beyatlı'nın eski şiir üslubuyla yazdığı şiirlerin derlendiği "Eski Şiirin Rüzgarıyle" adlı kitaptaki Zevkabad şiirinden alınmış mahlas beytinde gördüğümüz "kıssa-i aşk" tamlamasını "aşkın hikayesi, aşkın ibretlik hikayesi" gibi şekillerde aktarabiliriz. Bundan yola çıkarak aşk kavramının kavram alanına hikaye kavramı da girmektedir.

"…Cümle lezzetten lezîz iksîrsin ey zehr-i aşk
Zevki derdinden alan her rûh dermandan geçer…" (EŞR, Fazıl Ahmed'e Gazel, 39)

Aşk: zehir

"zehr-i aşk" şeklinde gördüğümüz tamlamada bulunan "zehir" kavramı, aşkın kavram alanına girmektedir.

"…Meyve-î memnû'dan tadmak günâhından beri
Kârbân-ı **aşk** bitmez bir beyâbandan geçer…"
(EŞR, Fazıl Ahmed'e Gazel, 39)

Aşk: kervan

Bu örnekte gördüğümüz "karban-ı aşk" yani "aşk kervanı" tamlamasıyla, aşk kavramının kavram alanına Yahya Kemal Beyatlı için "kervan" kavramının girdiğini görmekteyiz. Bu aşk kervanı sonsuz bir çölden geçecektir.

"…Şeb-i yeldâda uzar fecre kadar kıssa-i **aşk**
Tâ ki Mecnun bitirir nutkunu Leylâ söyler…" (EŞR, Söyler, 43)

Aşk: kıssa, hikaye, ibretlik öykü

Bu örnekte gördüğümüz üzere "aşkın öyküsü" şeklinde aktarabileceğimiz tamlama, aşkın bir kıssası olduğundan, ibretlik bir öykü anlatabileceğinden bahsetmiştir.

"…Bin türlü râz-ı **aşk** ile pürdür derûn-ı sâz
Mızrâb değmesün hele her târ söylenür…" (EŞR, Derin Beste, 45)

Aşk: sır

Bu dizelerde gördüğümüz üzere, "aşkın sırrı" kast edilmektedir. Böylece aşkın kavram alanına sır kavramı girmiştir.

"Fermân-ı **aşka** cân iledir inkıyâdımız
Pürdür hayâl-i yâr ile her lâhza yâdımız…"
(EŞR, Baki'nin Gazelini Taştir, 60)

Aşk: emir, buyruk, tebliğ

Bu dizelerde gördüğümüz üzere aşkın kavram alanına ferman; emir, buyruk, tebliğ kavramları dahildir. Yahya Kemal Beyatlı'ya göre aşk buyrukları olabilecek kadar yücedir.

"…Hep senin **aşkın** eserken serde
Hüsn ü ânın görünür her yerde…"
(EŞR, Recaizade Ekrem'in Mısraını Tazmin, 70)

Aşk: rüzgar (esinti)

Bu dizelerde aşk, esmek yönüyle anlatılmıştır. Mecazi bu söylemi daha somutlaştırırsak aşka rüzgar özelliği yüklenmiştir. Aşk rüzgarı hafif veya sert esebilir. Bu şiirde ilk anlamıyla kullanıldığı görülmektedir

.

"**Aşkın** irşâdiyle girdik mânevî bir gülşene
Dolmasun bîhûde sâgar açmasun bîhûde gül…"
(EŞR, Nef'i'nin Mısraını Tazmin, 79)

Aşk: yol gösterici, rehber.

Bu dizelerde irşad kelimesiyle aşkın yol göstericiliği, rehberliği anlatılmıştır.

"Bulmaz cihanda zevk u safâ-yı ferâgati
Şehrâh-ı **aşka** ez dil ü cân sâlik olmayan…" (EŞR, Kıt'a – 1, 81)

Aşk: yol (doğru yol)

Yahya Kemal Beyatlı'nın bu kitapta yer alan Kıt'aları ve beyitleri ayrı bir bölüm olarak ayrılmıştır ve bu bölümde bazı kıt'a ve beyitlerin başlıkları yoktur. Başlığı olmayan Kıt'a ve beyitler sırasıyla numaralandırılmıştır.

Bu kıtada aşkın doğru yolu olduğu antatılarak aşkın kavram alanına yol, doğruluk, doğru yol kavramları dahil edilmiştir.

Sonuç

Tüm bu incelemelerin ve tespitlerin sonucunda, Yahya Kemal Beyatlı'nın zihninde, aşk kavramının işaret ettiği kavramlar tespit edilmiştir. Dikkate değer en önemli nokta ise aşk kavramının, bir şiirde olumlu bir kavramı, başka bir şiirde olumsuz bir kavramı kendi alanına dahil etmesidir ve tabii ki olumluluk ve olumsuzluk da görecelidir. Bu da her şairin, her insanın çeşitli duygu ve düşünceleri hayatının akışı sırasında farklı hislerle tecrübe edebileceğini, yaşanan duruma göre bir sözcüğün işaret ettiği kavramın değişebileceğini görmekteyiz.

İncelediğimiz 24 örnekte Yahya Kemal Beyatlı için aşkın kavram alanında "hatıra, derin, uzun, uzak" kavramları daha çok göze çarpmaktadır ve örnekler birbirlerini destekler niteliktedir. Ortak bir kavrama işaret edersek, "derinlik" kavramı iyi bir örnek olabilir.

KAYNAKÇA

Gergin, Oğuzhan (2022) *Yahya Kemal Şiirlerinin Söz Dizini.* Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

Şahan, Kayhan (2020). "Ömer Asım Aksoy'un Atasözleri Sözlüğü Bağlamında "Anlama"nın Kavram Alanı Üzerine". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 19. S. 3. s. 738-750.

Yahya Kemal (1976). *Bitmemiş Şiirler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Yahya Kemal (2019). *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Yahya Kemal (2020). *Eski Şiirin Rüzgarıyle*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Yahya Kemal (2020). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Yeni, Emre Berkan (2021). "Tevfik Fikret'in Şiirlerinde En Sık Geçen On Kavram ve Bunlardan "Hayat"ın Kavram Alanı." *Kültürk,* S. 4. s. 221-239.

MENÂKIBÜ'L-KUDSİYYE'NİN İMLA ÖZELLİKLERİ

Sadettin ŞAHİN

Doktora Öğrencisi
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Elvan Çelebi'nin 1358-1359 yılında kaleme aldığı bu eserin elimizde tek nüshası mevcuttur. Yazmanın okunması ile ilgili bazı dilci ve tarihçiler arasında ilmî tartışmalar yaşanmış fakat eserdeki kelimelerin fonetik ve morfolojik yapıları ile ilgili ayrıca bir çalışma yapılmamıştır. Eski Anadolu Türkçesinin karakteristik özelliklerini yansıttığını düşündüğümüz metinde Arapça ve Farsça kelimelerin imlasında kalıplaşmanın belirginleştiği görülmektedir. Eklerde ve Türkçe kelimelerin imlasında ise henüz bir birlik sağlanamadığı dikkati çekmektedir. Arap harfli metinlerde fonetik çalışmaların zorluğu bellidir. Ünlü sesleri yansıtacak harf ve harekelerin azlığı bunun en büyük sebebidir. Yine de farklı imlalar vasıtasıyla; bazen harfle, bazen harekeyle bazen de hem harf hem hareke kullanmak suretiyle, bazen de kelimeyi farklı şekillerde yazmak suretiyle kelimelerin nasıl seslendirildiği ortaya çıkarılabilir. Bu çalışmanın amacı özellikle Türkçe kelimeler ve aldıkları eklerin yazılışındaki farklılıkları göstermektir. Böylece bu kelimelerde fonetik değişime işaret eden ve o zamanın söyleyiş özelliklerini yansıtan kullanımların olup olmadığını tespit etmektir. Bununla beraber bir amacımız da kelimelerdeki morfolojik, etimolojik değişiklikleri takip edebilmektir. Arapça ve Farsça kelimelerin aldıkları ekler de incelenmiştir. Bu çalışmada yazmanın ilk otuz varağı üzerinde Türkçe kelimeler ve ekler üzerine dönemin imlası ile ilgili tespitler yapılmıştır. Metindeki dönemi belirleyici imla özellikleri ve hatta bazen aynı satırdaki farklı yazılışlar ilk otuz varakta bile açıkça görülmektedir. Eserin imlası üzerine yapılacak yeni çalışmalar dönemin imla özelliklerini ortaya koyma noktasında katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Menâkıbü'l-Kudsiyye*, imla, fonetik, Eski Anadolu Türkçesi.

THE SPELLING PROPERTIES OF *MENÂKIBÜ'L-KUDSİYYE*

ABSTRACT

This work was written by Elvan Çelebi in 1358–1359, and only one copy is in our possession. There have been debates among linguists and historians regarding the decipherment of the manuscript, but no specific studies had been conducted on the phonetic and morphological structures of the words within the text. It is observed that the standardization of Arabic and Persian words in spelling became more prominent in the text, which believed to reflect the characteristic features of Old Anatolian Turkish. However, it is noticeable that there is no uniformity in the spelling of suffixes and Turkish words. The biggest reason for the difficulty of phonetic studies in

texts with Arabic letters is the scarcity of letters and diacritics to reflect vowel sounds. Yet through different spellings; how words are pronounced can be revealed by using letters or by using diacritics, by rewriting the words. The purpose of this study is to show the differences in the spelling of Turkish words and the suffixes they take. Thus, it can be determined whether there are any uses that indicate any phonetical changes and reflect the pronunciation characteristics of that time. Along that, another focus is following the morphological and etymological changes in words. In this study, observations were made about the spelling of the time on the Turkish words and suffixes of the first thirty pages of the manuscript. The spelling features determining the period and even different spellings within the same line are clear even in the first thirty pages.

Keywords: *Menâkıbü'l-Kudsiyye*, spelling, phonetic, Old Anatolian Turkish.

Giriş

Eski Anadolu Türkçesinin ilk yadigarlarından ve önemli eserlerinden olan bu eser üzerine ilk çalışma metin-indeks-gramer şeklinde bir doktora tezidir. Daha sonra ise tarihçiler Baba İshak olayına ve Moğol İstilasına ışık tuttuğu için el attılar ve metni okudular. Sonrasında ise metnin okunuşu ile ilgili bazı tartışmalara oldu. İmla açısından incelenmesi ise henüz yapılmamıştır. "Varlığı çok eski tarihlerden bu yana bilinip başta merhum Fuad Köprülü olmak üzere birçok araştırıcı tarafından zikredilen … *Menâkıbü'l-Kudsiyye, Garib-nâme* yazarı Âşık Paşa'nın da aralarında bulunduğu, Selçuklular döneminde Anadolu'da yaşanan siyasi buhranlarla yönlendirici ve belirleyici roller üstlenmiş bir şeyh ailesinin ayrıntılı biyografisi mahiyetinde manzum bir eserdir (Tulum, 2017:12)."

> *"Tam adı Menâkıbü'l-kudsiyye fi menâsibi'l-ünsiyye olup varlığı Oruç Bey'in Tevârîh-i Âl-i Osmân'ı, Taşköprizâde'nin eş-Şeḳā'iḳu'n-nu'mâniyye'si ve Âlî Mustafa Efendi'nin Künhü'l-ahbâr'ı gibi Osmanlı tarihi kaynakları vasıtasıyla bilinmekteydi. 1957 yılında Necati Elgin tarafından Karaman'da bulunup Konya Müzesi için satın alındıktan sonra Mehmet Önder önce nüshanın mevcudiyetini duyurmuş (Vatan Gazetesi, 27 Ağustos 1957), ardından bir makaleyle eseri ilim âlemine tanıtmıştır. Bilinen tek nüshası Konya Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan (nr. 4937) Menâkıbü'l-kudsiyye 118 varak olup baş kısmında varak adedi tespit edilemeyen eksiklikler vardır. Yine anlatımda yer yer kopuklukların olması arada da bazı sayfaların düştüğünü göstermektedir. Ayrıca baştan 2^b-3^b ve sondan 117^{a-b} sayfaları, imlâsından ve yazısından anlaşıldığı üzere sonraki bir tarihte eserin yazıldığı devrin diline ve imlâsına vâkıf olmayan bir kişi tarafından eklenmiştir (Erünsal, 2004: 155)".*

Eser manzumdur ve her sayfa on bir satırdan oluşmaktadır. Başlıklar Farsça yazılmıştır. Bu başlıklar bazen birkaç kelime halinde yer alırken bazen gelecek bölümün özetini ihtiva etmektedir. Aralarda aslına uygun olarak ayet ve hadislere de yer verilmiştir.

> *"Türk dili tarihi bakımından da son derece önemli olan Menâkıbu'l-Kudsiyye, yazmasının bulunmasından yirmi yedi sene sonra İsmail Erünsal ile Ahmet Yaşar Ocak tarafından yayımlanmıştır (Elvan Çelebi, 1984). Aynı çalışmanın yapılan bazı değişikliklerle yapılan ikinci baskısından (Erünsal ve Ocak, 1995) sonra Mertol Tulum neşirleri tenkit eden makaleler kaleme almıştır (Tulum 1996a; Tulum 1996b; 1997). İlk iki baskıyı yayıma hazırlayan İsmail Erünsal ve Ahmet Yaşar Ocak da bu eleştirilere cevap veren bir makale yazmışlardır (Erünsal ve Ocak, 1996). Bu cevabi yazıdan sonra Tulum, eleştiri makaleleriyle birlikte eserin metnini ve tıpkıbasımını kitap hâlinde yayımlamıştır (Tulum, 2000). İsmail Erünsal ile Ahmet Yaşar Ocak'ın yayına hazırladıkları inceleme ve metin, eserin renkli tıpkıbasımı ile birlikte 3. defa basılmıştır (Erünsal ve Ocak, 2014). Mertol Tulum da Menâkıbu'l-Kudsiyye çalışmalarını tekrar yayımlamıştır (Tulum, 2017). Bu defa Erünsal ve Ocak baskısına yaptığı eleştiriler ile eserin renkli tıpkıbasımını ayrı bir ciltte toplamıştır (Tulum, 2017). Kitabın ikinci cildinde ise*

çeviriyazılı ve günümüz diline aktarılmış metin yer almıştır (Tulum, 2017). Mertol Tulum ayrıca Erünsal ve Ocak neşrinin üçüncü baskısına eleştirilerini ihtiva eden bir kitap da neşretmiştir (Tulum 2015). Menâkıbu'l-Kudsiyye metni üzerine bir doktora çalışması yapılmıştır (Tokatlı 1984)."[1]

"EIvan Çelebi 760 (1358-59) yılında kaleme aldığı Menakıbü'l-Kudsiyye'de, Anadolu Selçukluları devrinde Orta ve Güneydoğu Anadolu'da Baba İlyas'a bağlı Türkmen topluluklarının çıkardığı isyanı, bu harekette yer alan kişilerle bunların etrafında oluşan hadiseleri menkıbe unsurlarıyla süsleyerek anlatmaktadır."[2]

İnceleme

Eser üzerine yapılan çalışmalar daha çok yazmanın okunuşu üzerine bazı ilmî tartışmalar ihtiva etmektedir. Eserin imla yönü üzerinde birkaç makalede belirtilen hususlar dışında pek durulmamıştır. Biz bu çalışmada eserin tarihî ve sosyal yönünden ziyade imlayla ilgili yönüne odaklandık. Eski Anadolu Türkçesinin özelliklerinin yansıtıldığı bu eserde Arapça ve Farsça kelimelerin imlasında bir farklılık olmadığı, orijinal yazılışa bağlı kalındığı görülmektedir. صُورَتِي "sureti" 9b,1; خُودْ "hod" 17b, 5; سُلْطَانْ "sultan" 20a, 9 kelimeleri örnek olarak verilebilir.

Bu yazmanın istinsah edildiği dönemler Arap harfli imlada kalıplaşmanın başladığı dönemlerdir. Dolayısıyla bu türlü eserlerin fonetik ve morfolojik verilerinin tarihî dil çalışmalarında elverişsizliği ise ortadadır. Dilde özellikle Türkçe kelimelerde standartlaşmanın olmadığı bir dönemde ikili hatta çok şekilli söyleyişlerin bulunması çok daha tabiidir bkz. (Duman, 2000: 19-20). Osmanlı döneminde yazının nasıl telaffuz edildiği ile ilgili o zaman yazılmış Latince eserler, telaffuzun imlaya yansıtıldığı *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* dışında elimizde neredeyse kaynak yoktur bkz. (Kartallıoğlu, 2022). Bu sebeple bu yazıda Türkçe kelimelerin kök, gövdeleri ve eklerle ilgili imla hususiyetlerini inceledik. Bunun için de yazmanın sadece 1a-30b arasındaki kısmını ele aldık. İncelemeyi satır numarasına göre yaptık. Yazıyı şekillendirirken;

a) hareke ile gösterilen ekler

b) harf ile gösterilen ekler

c) hem harf hem hareke ile gösterilen ekler

d) fonetik değişime işaret eden kelimeler

e) imlası farklı yazılan bazı kelimeler

şeklinde bir sınıflandırmayı uygun bulduk.

---

1 Şen, Fatma Meliha (2022). Menâkıbu'l-Kudsiyye / Menâkıbu'l-Kudsiyye Fî-Menâsibi'l-Ünsiyye (Elvân). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*.

2 Erünsal, İsmail (2019). Menâkıbü'l-Kudsiyye. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 29, İstanbul: TDV Yay. s. 115-116.

1. Hareke ile Gösterilen Ekler

Bu kısımda yükleme hali, ayrılma hali, görülen geçmiş zaman ve Farsça ü/vü bağlacı ile ilgili fonetik unsurlar gösterilecektir. Bu kelimelerin imlasında çoğu zaman harf ile göstermek yerine hareke ile yetinilmiştir.

1. a. Yükleme hali (Akuzatif hali): En yaygın ve farklı kullanım olarak dikkati çekmektedir. Bu dönemde hareke ile gösterilen yükleme hali iki şekilde karşımıza çıkar:

1.a. a. +I Yükleme hali: Yükleme hali daima dar ünlü olup çoğunlukla harekeyle (esre ile) gösterilmiştir. Üçüncü şahıs iyelik ekinden sonra araya bir "pronominal n" alır.

كونِ "güni", دونِ "düni" 1a. 4; مقعد صدقِ "mak'ad-ı sıdkı" 2a. 9; سينِ "seni" 2a. 11; تعريفِ‌تشريفِ "ta'rifi / teşrifi" 3a. 3; يوغِ "yoğı" 3b. 3; آنِ "anı". 5b. 10; تقدير "takdiri" 5b. 11; زهر "zehri" 7a. 8; كونِ "güni" 8a. 10; احسانِ "ihsanı" 11a. 7; بِز "bizi" 13a. 10; بِز "bizi" 26b. 8; سَدِ "seddi" 15a. 11; سُز "sözi" 16b. 5; عَاشِقْلَارِ "aşıkları" 17a. 7; آنِ "bunu" 18a. 6, 18b. 3; دُشْمَنْلَرُومِ "düşmenlerümi" 23a. 2; أُودِ / أُودِ "udı / odı" 24a. 1[3]; نِشَانِنِ "nişanını" 26b. 5; مُلْكِ "mülki" 28b. 4.

1.a. b. +n Yükleme hali: +n'li yükleme hali, üçüncü şahıs iyelik eklerinin üzerine getirilerek kullanılır. Bu şeklin dönem için yaygınlığı bilinmektedir. Bu örneklere harf ile gösterilenler kısmında yer verildi [bkz. 2.a. Yükleme hali +n (Akuzatif)]. İncelediğimiz kısmında tenvinle sadece bir yerde geçmektedir.

تَرْكٍ "terkin" (terkini) 29a, 2.

Son sesi hemzeyle biten bazı Arapça asıllı kelimelerde yükleme hali y harfi kullanmadan hemzenin altına esre koymakla sağlanmıştır.

خليفهِ "halıfayı" 11a. 2; فِتْنَهِ "fitneyi" 22a. 9, 27b. 11; خُطْبَهِ "hutbeyi" 30a. 2.

1.b. Ayrılma hali +DAn (Ablatif): Metinde bu ekin kesin bir imlası yoktur. Bir kısmı "دًا", bir kısmı "دان" ve bir kısmı da "دن" şeklinde yazılmıştır. Üçüncü şahıs iyelik ekinden sonra araya bir "pronominal n" alır. Ekin ünsüz benzeşmesine tabi olmadığı da görülmektedir. Bu bölümde harekeli örnekleri inceleyelim:

سببداً "sebebden" 4a. 2, 5b. 2, 7b. 5, 10b. 10; محيطداً "muhittan", كنشداً "güneşten" 4a. 11; صفتداً "sıfattan" 9a. 7; سوزندًا "sözinden" 12a. 2; كشيدً "gişiden" 12a. 5; اجندًا "içinden" 13a. 9; عَزِيزْلَردَاً "azizlerden" 14a. 6; مَطَالِعدَاً / وَقَايعدَاً "vakayı'dan / matalı'dan" 14b. 8; جُمْلَهدَاً "cümleden" 15a. 2; بِرْبِرِنْدَاً "birbirinden" 15a. 4; چَلَبدًا "çalap'tan" 16a. 3; گُوزْدًا "gözden" 17b. 6; عزّتْدًا "izzetten" 17b. 10; حِكْمَتْدًا "hikmetten" 17b. 10; دَوْلَتْدًا "halvatından" 8a. 5; خلوتندًا "Allah'dan / şahdan" 6b. 8; 16a. 9; شاهداً / اللهداً "Allah'tan / ahtan" 14a. 11; آهدًا / اللهداً

[3] Kelimeyi ayırmak için anlamları utanma ve ateş olarak altlarına yazılmıştır.

"devletten" 17b. 10; جِهَانْدًا "cihandan" 19a. 7; دُنْيَادًا "dünyadan" 23b. 4; دَشْرَادًا "daşradan" 27b. 11; تَاجنْدًا "tacından" 28a. 8; بَنْدًا "benden" 28a. 8; خُطبَدًا "hutbeden" 30a. 2; مِلكْدً "milkten" 30a. 3; قَهْردًا "kahırdan" 30a. 5.

1.c. Görülen geçmiş zaman eki +dI: Ekin ünsüz benzeşmesine girdiğine dair herhangi bir örneğe rastlanmamış, 3. şahıslarda yuvarlaklaşma temayülü de görülmemiştir. Ekin ünlüsü bazen harekeyle (esreyle), bazen y harfiyle, bazen de hem harfle hem de harekeyle gösterilmiştir.

نولدِ "n'oldı" 5a. 3; وَرْدِ "vardı" 5b. 1; اولدِ "oldı" 5b. 7; 6b. 2; بلدِ "bildi" 5b. 9; ارشدِ "irişdi" 6b. 8; قوپدِ "kopdı" 7a. 5; كورندِ "göründi" 7a. 8; قلدِ "kıldı" 7b. 4; كوردِ "gördi" 9a. 5, 9; 10b. 3; دردِ "durdı" 10b. 3; اُولدِ "oldı" 11b. 2; بيوردِ "buyurdı" 11b. 9; كَلْدِى / كَلْد "geldi / geldi" 13b, 1[4]; كِردِلر "girdiler" قِلْدِلَر "kıldılar" 16a. 6; كُوردِ "gördi" 16a. 7; دِدِلَر "didiler" 16b. 1; بِلَيدِ "bileydi" 16b. 2[5]; اِرْدِلَرْ "irdiler" 16b. 8; بِلْدُريوِرْدِ "bildürivirdi" 17a. 1; اِشِتدِ "işitti" 17a. 2; قِلْدِ "kıldı" 17b. 1; قوپدِ "koptı" 17b. 11; قُپَار "kopar" 18b. 11; بتدِ "bitti" 17b. 11; دُتْدِ "duttı" 18b. 3; أُولْدِ "oldı" 18b. 8, 19a. 2; آجدِ "açtı" سَجْدِ "saçtı" 19a. 10; كَلْدِلَرْ "geldiler" 20a. 2; وِرْدِ "virdi" 20a. 5; قِلْدِ "kıldı" 20a. 5, 22b. 4; قُودِ "kodı" 20a. 9; يِدِ "yidi" 20a. 9; طُولْدِ "toldı" 20b. 10; يِكِيلَندِ "yinilendi" 21a. 5; دِدِ "didi" 21a. 8; كِردِ "girdi" 22b. 4; أُوردِ "urdı", 22b. 4, أُورْدِي "urdı"; 26b. 5[6]; قِلْدِلَرْ "kıldılar" / دِدِلَرْ "didiler" 25a. 4; طَقَّدِ "taktı" 25a. 11; وِرْدِ "virdi" / وِرْدِى "virdi" 26a. 9[7]; يَازْدِ "yazdı" 26b. 4; بَاشَرْدِ "başardı" 26b. 8.

1.d. Farsça ü/vü bağlacı: Metinde daha çok üstün ve esre olmak üzere harekeyle, bazen de standart şekliyle yazılmıştır.

كنكُ فصيحُ "güng ü fasih" 2a. 1; دينِ ايمان "dini iman" 2a. 5; انسُ جن "ins ü cin" 2a. 6; عام خواصُ "havassu am" ve هوامُ سوام "süvammü hevam" 2a. 8; عقلُفهمُبلو "aklü fehmü bilü" 2b. 3; كافـِنون "kafi nun" 2b. 8; دُنكُن "dün ü gün" 18b. 7.

2. Harf ile Gösterilen Ekler

Harf ile gösterilenlerin örneği azdır. Bazı yükleme ve bulunma hallerinde, bazen de görülen geçmiş zamanda karşımıza çıkmaktadır.

2.a. Yükleme hali +n (Akuzatif): Hareke ve harfe yer verilmeyen bu morfolojik yapıda daha çok +n'li yükleme hali kullanılmıştır.

---

4 Aynı satırda farklı imlayla yazılmıştır.

5 Hikâye birleşik zamanı harekeyle gösterilmiştir.

6 Aynı kelime farklı imlayla yazılmıştır.

7 Aynı satırda iki farklı imla kullanılmıştır.

حَرْفينْظَرْفِينْ “harfın / zarfın” 3a. 4-5; صُورُسِنْ “sorusın” 5a. 1; قَامُسِنْ “kamusın” 5a. 4; نَفْدِينْ “7b. 1; عِشْقِينْ “aşkın” 6b. 1; اوكِنْ “ögin” 6a. 5; دُوسْتنِنْ “dostın” 6a. 1; سُزِينْ “sözin” 5b. 10; سَازِينْ / رَازِينْ “razın / sazın” 12a. 1; زِيَارَتِينْ “ziyaretin” 16a. 7; دِلِين “dilin” 16b. 1; اِستَدُوكِين 4; خَچِينْ “istedügin” 17a. 3; حالين “halin” 17a. 3; يَانِين “yanın” 20a. 6; سُزِينْ “sözin” 25a. 9; “haçın” 30a. 5.

2.b. Bulunma hali +DA (lokatif): Harekesiz tek bir örneğe rastlanmıştır.

اُورْتَدا “ortada” 6b. 1.

2.c. Görülen geçmiş zaman eki +dI: Aynı satırda farklı imlayla yazılmış iki örneğe rastlıyoruz. Bunların birinde hem harf hem hareke varken birinde sadece harf mevcuttur.

كَلْد / كَلْدِى “geldi / geldi” 13b. 1; وِرْدِ “virdi” / وِرْدِى “virdi” 26a. 9; اُولْدى “oldı” 18b. 11.

3. Harf ve Hareke ile Gösterilen Ekler

Hem harf hem harekenin kullanıldığı değişik morfolojik yapılar dikkat çekicidir. Fakat bu kullanımların kelimelerin fonetiği hakkında bize sistematik bir veri de sağlamamaktadır. Kalın bir harfe e sesi vermesi için bazen (ه) bazen (ا) harfi kullanılmıştır: شَيْخَا “şeyhe” 20a. 5; عَاشِقْلَارَه “aşıklara” 23b. 6 gibi.

3. a. Yükleme hali +I (Akuzatif): Metnin harekeli olduğu ve buna büyük ölçüde dikkat edildiği görülmektedir. Hareke ile yetinilen örneklerin fazlalığı da dikkat çekicidir. Bu örneklerde ise hem hareke hem okutucu harf kullanılmıştır. Üçüncü şahıs eklerinden sonra araya “pronominal n” almıştır.

سَنِى “seni” 2b. 4; اَسّسِنِى / اِسّسِنِى issisini / assısını akkuzatif 5b. 3; مُرَادِنِى 11b. 4; آدِنِى “adını” 30a. 2; سَنِى “seni” 30a. 4.

3.b. Yönelme hali +A (datif): Ünlüleri göstermek için bazen “y” harfi bazen “he” kullanılmıştır. “e” sesi için “he”, “a” sesi için de “elif” kullanmaya çalışmış ise de bazı kelimelerde buna uymamıştır. Üçüncü şahıs eklerinden sonra araya “pronominal n”, diğer ünlülerden sonra bir “kaynaştırma y” ünsüzü almaktadır. Metindeki örnekler diğer eserler ve dönemindekilerle denktir.

عاشقَا “âşıka” (iki defa) 1b. 1; حضرتَه “hazrata” ve بولارَه “bulara” 1b. 8; صورتَا “sureta” 2a. 6; الوانَا “Elvana” 3a. 8; امرَه “emre” 3b. 6; قوللغَا “kulluğa” 3b. 8; دوستلرَا “dostlara” 6b. 2; سَكَا”sana” 8b. 1 ve سَاكَا “sana” 8b. 2, 30a. 10[8]; بونلرَا “bunlara” 11a. 8; رُمَا “Rum’a” 13b. 1; مُوَافَقَتَه / مُرافَقَتَه “mürafakata / muvafakata” 13b. 11; يُولاَ “yola” 15a. 6; زِيَارَتَا “ziyarata” 16a. 7; كُورمَاكَه “görmege” 16b. 5; صوفِيَا “sofıya” 17a. 5; كُزْلَرِنَه “gözlerine” سُوزْلَرِنَه “sözlerine”

8 سَكَا “sana” şeklinde yerleşik imlanın yanında iki yerde سَاكَا şeklinde yazılmıştır.

17b. 2; اَكْلَيَانَا "anlayana" 17b. 3; كُنِينَه "günine" 19a. 2; شَيْخَا "şeyhe" 20a. 5; عَاشِقْلَارَه "aşıklara" 23b. 6; أُودَا "oda" 24b. 5-6; أُودِنَا "udına" (utanma) 24b. 7; يَارِنَا "yarına" 25b. 8; آدِنَا "adına" 26b. 7; بَاطِلَا "batıla" 29b. 5; اَلنُوكُوزَا "alnunuza" 30a. 5; كنَه "güne" 30b. 5.

3. c. Bulunma hali +DA (lokatif): Ekin ünsüz benzeşmesine tabi olmadığı görülmektedir. Üçüncü şahıs eklerinden sonra araya "pronominal n" almıştır.

مَقَامْدَا "makamda" 1b. 6; يُولِنْدَه "yolında" 11a. 1; آدَمِيدَه "adamida" 14a. 3; بُونْدَه "bunda", اَنْدَا "anda" 11a. 5; بولردا "bularda" 13a. 5; بُولَرْدَه "bularda" 15b. 1; قَرْشُودَا "karşuda" 15b. 9; اِشكْدَه "işikte" 17a. 7; يُلْدَا "yolda" 22b. 1 ; دِلْدَه "dilde" (lisan anlamında) 22b. 1; طَرِيقَتْدَا "tarikatta", حَقِيقَتْدَا "hakikatta" 23a. 3-4; يُولدَا "yolda" 26a. 7; أُورْتَدَا "ortada" 9b. 7-30b. 6; أُرْتَادَا "ortada" 29b. 10; أرتَدَا "ortada" 30b. 11[9].

3.d. Ayrılma hali +DAn (Ablatif): Ekin ünsüz benzeşmesine tabi olmadığı görülmektedir. Üçüncü şahıs eklerinden sonra araya "pronominal n" almıştır.

وَجُودِنْدَنْ "vücudından" 1a. 5; جِهَانْدَنْ "cihandan" 1b. 7; اُلْلَرْدَانْ "ululardan", طُلُلَرْدَانْ "tolulardan" 7b. 11; دَلُودَان "delüden" 13b. 7; قُدْرَتْدَنْ "kudretten" 17b. 10; اَرَدَانْ "aradan" 22b. 5.

3.e. Görülen geçmiş zaman eki +dI: Harekeli imlanın daha yaygın olduğu görülmektedir.

دُوتْدِى "dutdı" 6a. 6; دُردِى "durdı" 11a. 2; كِرْدِى "girdi" 11a. 9; يِيمَدِى "yimedi" 14a. 3; أُرتدِى "örtti" 15b. 4; كَلْدِى "geldi" 20a. 4; وِرْدِي "virdi" 20b. 11; أُوقِدِى "okıdı" 23b. 10; بُلدِي "buldı" 26a. 6; گُورْدِى "gördi" 27b. 5;. satır, وِرْدِ "virdi" / وِرْدِى "virdi" 26a. 9[10].

3.f. Fiilimsi ekleri (Gerundium): Bu eklerin kullanımında büyük ölçüde harf ve hareke kullanımına dikkat edilmiş olduğundan bu örnekleri buraya almayı uygun bulduk.

3.f.a.-a /-e: Yönelme ekinde olduğu gibi iki okutucu ses de kullanılmıştır. Kendisinden sonra ek gelmişse harekeyle yetinilmiştir.

وَرَا / كُوتُورْمَيَا "anlaya / kılmaya" 2a. 11; اِتْمَيَه / قِلْمَيَا "kılmaya / itmeye" 12a. 1; قِلْمَيَا اَكْلَيَا "götürmeye / vara" 12a. 2; اِتْمَيَه "itmeye" 12a. 3; اُونِتْمَايَه "unıtmaya" 12a. 6; كُرَه "göre" , دُتَا "duta" 17b. 6; كُورِنَه "görine" 17b, 7, 18a. 7; أُلَا "ola" / أُولَا "ola 25b. 7[11]; بُولِيمَيَا "bulımaya" 27a. 1; يُويَلَارْ "yuyalar" 30a. 2; أُقِيَلَارْ "okıyalar" 30a. 2; كَيَلَرْ "geyeler" 30a. 4; سُرَلَرْ "süreler" 30a. 4; چَكَلَرْ "çekeler" 30a. 9; قِلَسِزْ "kılasız" 28a. 5.

9 "ortada" kelimesi ile ilgili örnekler aynı kelimenin birkaç farklı imlayla yazıldığına çarpıcı bir örnektir.

10 Aynı satırda iki farklı imla kullanılmıştır.

11 Aynı satırda iki farklı imla kullanılmıştır.

3.f.b. -dıktan / -duktan: -dık eki ile -dan ayrılma ekinin kalıplaşmasıyla oluşmuştur ve sadece aynı satırda iki yerde geçmektedir.

سَاجْدُقْدَانْ اَجْدُقدَانْ "açtuktan /saçtuktan" 1a. 6.

3.f.c. -mAdIn : Eski Türkçenin –mAtIn olumsuz zarf-fiil ekinden gelişmiştir ve yaygın kullanılmayan eklerdendir. EAT'de -mAyIn şekli de vardır ve bu dönemde bu şekliyle nadiren kullanılmıştır.

صُونْمَدِينْ / بَقْمَدِينْ "bakmadın / sunmadın" 11b. 4.

3.f.d. -uban / -üben: Eski Türkçede -pAn şeklinde olan bu ek, Eski Anadolu Türkçesinde -uban / -üben şeklinde kullanılmıştır.

اِدُوبَنْ "idüben" 5b. 3; اَلُوبَانْ "aluban" 30a. 4; بِينُوبَنْ "binüben" 30a. 4.

3.f.e -up / -üp: Eski Türkçede -p şekli kullanılan ek Eski Anadolu Türkçesi döneminde -up / -üp şekli kullanılmıştır. Bu metinde "ب" harfli kullanım korunmuştur.

قِلُبْ "kılup" 25a. 5; اَلُوبْ "alup" 27b. 11; يُيُوبْ "yuyup" 28a. 8.

3.g.-Ila (İnstrumental): Ünsüz ile biten kelimeye gelince araya bir ünlü aldığı da almadığı da, aynı şekilde ünlü ile biten kelimeye eklendiğinde bazen "kaynaştırma y" sesi aldığı da almadığı da örneklerde görülmektedir. Harekelemeye dikkat edildiği için bu örnekleri bu kısma aldık.

كَافـونُونـاِلَا "kaf u nun-ıla 1a. 7; اَمرلَه "emr-ile" 3b. 5; حِكْمَتْاِلَا "hikmet-ile" 4a. 5; هَيْبَتِلَه "heybet-le" 4a. 5; خَيرْلَا "hayır-la" 6b. 2; رَحْمَتُاللهاِلَا "rahmetullah-ila" 7b. 11; عِشْقُوكِيلَه "ışkun-ıla" 8b. 3; مَعنِيِيلَا "ma'ni-yıla" 9a. 9; كمانيله "güman-ıla" 9b. 10; حَقِّلَا "Hakk-ıla" 11a. 6-9; حَاجِلَه "Hacı-la" 11a. 10; حَقَارَتِلَا "hakarat-ıla" / مَلَامَتلَا "melamat-ıla" 25a. 6-7; هَيَبَتِله "heybet-ile" / خِلَافَتِلَا "hilafet-ile" 25a. 11; دُعَايِلَه "dua-yıla" 27a. 5.

3.h. Farsça ü/vü bağlacı: Metinde daha çok üstün ve esre olmak üzere harekeyle, bazen de standart şekliyle yazılmıştır.

دُنِينُوكُونِينْ "dünin ü günin" 27a. 6; حَرْفـُونُقَطْ "harf u nukat" 1a. 9.

4. Fonetik Değişmeye İşaret Eden Kelimeler

Bu kısımda tespit ettiğimiz fonetik değişmeye veya devrin fonetik özelliklerine işaret edecek morfolojik yapılar üzerinde durduk.

4.a. İyelik ekleri: İyelik ekinde farklı kullanımlar dikkat çekmektedir. 3. Teklik şahıs iyelik eki bazen harekeyle belirtilmiştir. حَالِ "halı" 10b. 5; يُوزِ "yüzi" 16b. 2; هِمّتِ "himmeti", سُنّت "sünneti" 16b. 9; آدِ "adı" 21a. 8; اَهْلِ "(Hak) ehli" 27b. 10.

Bazı kelimelerde ise hem hareke hem "y" harfi kullanılmıştır. لَشْكَرى "(onun) leşkeri" 26b. 9; تَاجُمِي "tacumı", تَخْتُمِي "tahtumı" 28b. 1.

Ayrıca 3. şahıs ekleri dışında yuvarlaklaşma devam etmekte, bu da hem hareke hem harfle gösterilmektedir. اِيلُوكدَه "ilünde" 21a. 8; بَكْلَرُمْ "beglerüm" 28a. 3; دُشْمَنُومْ "düşmenüm" 28a. 5; اِشِيكُوكدَه "(senün) işigünde" 29a. 10; تَخْتُومَا "tahtuma", تَاجُمَا "tacuma" 28a. 6; نِعْمَتُومْ "nimetüm" رَعِيُّم "raiyyatum" 28b, 3[12]; سَعَادَتُمُوزْ "saadetümüz", طَاعَتُمُز "taatumuz" 10b. 9[13].

نَك "nen (neyin)" 29b. 10 örneği ise araya "y" sesi almadığı için dikkate değer bir örnektir.

4.b. Şahıs ekleri: Şahıs eklerinin kullanımında Eski Anadolu Türkçesi özellikleri korunmuştur.

بُلُندُوك "bulundun" 5b. 4; سَنْسِنْ "sensin" 3b. 1; اَلْسِنْ "alasın" 6a. 7; سَنَسِنْ "sanasın" 6a. 11; اِشْلَدِسِنْ "işledesin" 23a, 8; بِلُرْسِنْ "bilürsin" 27b. 4; اُولَاسِنْ "olasın" 29b. 8.

4.c. İlgi Eki: Bu ekte yuvarlaklaşma standart olarak mevcuttur. Bu durum hareke ile ve bazen de harf kullanılmasıyla sabittir.

حَضْرَتُوكْ "hazretün" 4a. 2; سَنُوكْ "senün" 4b. 5, 29a. 9; حَبِيبُوكْ "habibün" 4b. 6; بُنُوكْ "bunun" 5a. 6; بِرِينُوكْ "birinün" 11b. 4; امرنوكْ "Emre'nün" 14b. 7; اُلُونُك "ulunun" 16a. 7; جَانْلَرُوك "canlarun" 17a. 6; كُورَنُك "görenün" 17b. 2; اَدَمُوكْ "adamun" 18b. 5; بُنُوك "bunun" 16b. 1; مَخْلُوقُوك "mahlukun" 18b. 6; مِحْرَابُوك "mihrabun" 20a. 6.

4.d. Emir Kipi: Eski Anadolu Türkçesindeki -n, -nuz yapısının devam ettiği görülmektedir. Arada kaynaştırma harfi "y" kullanılmamıştır.

دِكُز "dinüz, قَالْمَاكُوزْ "kalmanuz; 15a. 9; قُومَاك "koman" / چَكُوكْ "çekün"; 25a. 3; طُورْمَاك "turman" / اَصُوك "asun" 25a. 10.

4.e. Çoğul Eki: Sonda لَارْ ve kelime ortasında لَرْ şekli dikkat çekicidir.

اُلُلَرْدَانْ "ulullardan" / طُلُلَرْدَانْ "tolullardan" 7b 11; مُنَافِقْلَارْ "münafıklar" / فَاسِقْلَارْ "fasıklar" 24a, 4-5; عَاشِقْلَارْ "aşıklar" / صَادِقْلَارْ "sadıklar" 25b. 9.

Bir: Bu kelimenin imlasında da bir birlik görülmemektedir. Bazen harekesiz, bazen harekeli, bazen de hem harekeli hem harf ile yazılmıştır.

بِيْر "bir" 5a. 6, 30b. 11; بِرْ "bir" 18a. 1; بِيرِسِي "birisi" 18a. 2; برى (iki defa) "biri". 18a, 3.

12 Aynı satırlarda iyelik 1. Şahıs ekinin imlasında farklılık var.

13 Aynı satırda iyelik 1. çokluk eki مُزْ ve مُوزْ olarak iki farklı şekilde yazılmıştır.

Bunlar: Bunlar zamirindeki imla çeşitliliği dikkat çekici boyutta olduğundan ayrı bir madde başlığı altında incelemeyi uygun bulduk. "Pronominal n"nin, hareke ve harflerin bazen kullanıldığı bazen kullanılmadığı değişik ve dağınık bir yapı dikkat çekmektedir.

بُونْلَرُوكْ "bunlarun" 9b. 6; بُولار "bular" 11a. 3; بُونْلَرَا "bunlara" 11b. 2; بُولَرْدًا "bulardan" 11b. 3; بُونْلَر / أُونْلَرْ"onlar / bunlar" 12b. 7; بُونْلَرْ "bunlar" 13a. 1; بُولَر "bular" 17a. 3; بُلَر "bular" 17b. 5; بُنْلَارَه "bunlara" 20a. 2; بُلَر "bular" 20a. 4; بُونْدَا "bunda" 22a. 3; بُلَارِه "bulara" 22b. 2; بُونْلَرَا "bunlara" 26a. 10, 28b. 6; بُونْدَه "bunda" 11a. 5; بولردا "bularda" 13a. 5; بُولَرْدَه "bularda" 15b. 1; بُلَارِى "buları" 28b. 5; بُلَارِ "buları"30a. 10.

Dakı: Bu kelimenin ünlüleri arada bazen harfle bazen harf olmaksızın, bazen harekeyle bazen harekesiz gösterilmiştir.

دَقِي "dakı"15b. 8; دق "dakı" 19a. 6[14]; دَاقِ "dakı" 29a. 9.

Dede: Metinde "dede" kelimesi, دادا, داده ve en yaygın olarak دده şeklinde üç ayrı imla ile yazılmıştır.

دَادَا "dede" 6b. 11, 10a. 4; دَادَه "dede" 8a. 5; دده "dede" 8a. 7-8, 9b. 2, 10a. 8, 10b. 11, 11a, 2-9, 11b, 1-9, 12a. 10.

Di-: İlk hecede bazen harfi kullanılmış bazen de kullanılmamıştır. İlk örnekte üstünle harekelenmesi de dikkate şayandır.

دَرْ "der" 2a. 1; دِر "dir" 26b. 6-11; دِيرْ "dir" 14a. 1 (iki defa), 23b. 3; دِر "dir" 21a. 5; دِيرَمْ "direm" 27a. 1; دِدِى "didi" 27a. 6; دِيدِى "didi" 27a. 10; دِدِى "didi" ve دِدِ "didi" 28a. 2[15].

Gavur: *Kubbealtı Lügatinde kelimenin anlamı şöyle geçmektedir:* Ar. *i. Kāfir* veya Fars. *gebr* "ateşe tapan"dan. Kelime Türkçeden Balkan dillerine, Almanca ve İngilizceye de geçmiştir.[16] İlk defa Sultan Veled (m. 1320) ve Ahmed b. Mes'ud'un Süheyl ü Nevbahar'da "gevr" olarak kullanılmışken 1358-59 yılına ait bu eserde kelimeye rastlamamız kelimenin telaffuzunun bu şekilde olduğunu gösteren bir kanıt olabilir. گَاوُر "gavur"16b. 11.

Hak: Hakk'a şeklinde olması gereken imlanın daima bu şekilde yazılması yabancı kelimeleri Türkçe yapıya uydurma diye adlandırdığımız fonetik bir hususa işaret ettiği söylenebilir.

حَقَا "Hak'a" 7b. 7,14a. 2,27b. 10; حَقْكُدُرُر "Hak'un durur" 18b. 5; حَقَه "haka" 29b, 5.

14 Bu örnekte ne harf ve ne hareke kullanılmıştır.

15 Aynı satırda iki farklı imla kullanılmıştır.

16 Ayverdi, İlhan (2011). *Kubbealtı Lügati.* 1. Cilt, s.1020, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

ir- / ır-: Bu iki kelimenin ünlüleri bazen harfle bazen harf olmaksızın, bazen harekeyle bazen harekesiz kullanılmıştır. Bazen birbirini anlam dışında ayırt etmek mümkün değildir.

اِرْمَدِي / اِرَمَزْ "irmedi / iremez" 4a. 9; اِرَر "irer" 12b. 8; اِيرَه "ire" 14a. 11; اِرْمَزْ "irmez" 15b. 3; اِرْمَزْ () "irmez /ırmaz" 18b. 7[17]; ارد "irdi" 19a, 2[18]; اِرْمَاز "ırmaz" 22a. 2.

İriş-: İlk hecede bazen okutucu y sesi kullanılmış bazen de kullanılmamıştır.

اِرشُور "irişür" 12b. 6; اِيرشُر "irişür" 22a. 7, 22b. 2; اِرشْدِ "irişti" 27a. 7; اِيرشَا "irişe" 29b. 1.

İt-: İlk hecede harf kullanılmadan yazılması etmek şeklinde telaffuzun varlığını gösteren bir ipucu olabilir.

اِدَرْ "ider" 12b. 7; اِتمك "itmek" 3b. 4.

Kanı: 2b. 1'de قَانِ "kanı" esre ile yazılmışken 2b. 2/ 29b. 1(iki defa)/ 12b. 10/ 28a. 3'te قَانِى "kanı" şeklinde yaygın imla ile yazılmıştır[19].

Var: Bu kelimenin ünlüsü bazen harfle bazen harekeyle gösterilmiştir. Bir örnekte de ne harf ne hareke kullanılmıştır.

وَرْ "var" 13b. 4; وَارْ "var"13b. 7, 17b. 1, 10a. 1, 21a. 8; وَارى "varı" 18b. 5; وَردي "vardı" 26b. 4; وَارْ "var" 28b. 5; ورد "vardı" 10a. 7[20].

Vir-: Bu kelimede bir imla birliğinin olmadığı görülmektedir. Bazen ilk harften sonra y harfine yer verilirken bazen kullanılmamış ama ilk harfte esreye daima dikkat edilmiştir.

وِرَنْ/ويرَنْ "veren" 3b. 1; ويرْ "vir" 3a. 9; ورْ "vir" 4b. 6; ورْسَه "virse"; ورْدِي "virdi" 22a. 2; ورْدِ "virdi" 27a. 6; وِرْمَكْ "virmek" 16a. 9; وِرْمك "virmen" 22b. 3.

Sonuç

Eski Anadolu Türkçesinin karakteristik özelliklerini yansıtan eserde Arapça ve Farsça kelimelerde kalıplaşma görülmektedir. Eklerde ve Türkçe kelimelerde bir imla birliği sağlanamamıştır. Bu imla çeşitliliği bazen aynı satırda bile görülmektedir.

Yükleme hali daima dar ünlü olup çoğunlukla harekeyle (esre ile) gösterilmiştir. Üçüncü şahıs iyelik ekinden sonra araya bir "pronominal n" alır. +n'li yükleme hali, üçüncü şahıs iyelik eklerinin üzerine getirilerek kullanılır. Bu şeklin dönem için yaygınlığı bilinmektedir. Metnin harekeli olduğu ve buna büyük ölçüde dikkat edildiği görülmektedir. Hareke ile

17 Aynı satırda aynı imlayla iki farklı anlamda geçiyor.

18 Hareke ve harf kullanılmamıştır.

19 Kamus-ı Türki, 1042. Sayfa kanı maddesi.

20 Bu örnekte ne harf ve ne hareke kullanılmıştır.

yetinilen örneklerin fazlalığı da dikkat çekicidir. Bu örneklerde ise hem hareke hem harf kullanılmıştır.

Yönelme halinde ise ünlüleri göstermek için bazen "y" harfi bazen "he" kullanılmıştır. "e" sesi için "he", "a" sesi için de "elif" kullanmaya çalışılmış ise de bazı kelimelerde buna uyulmamıştır. Üçüncü şahıs eklerinden sonra araya "pronominal n", diğer ünlülerden sonra bir "kaynaştırma y" ünsüzü almaktadır. Metindeki örnekler diğer eserler ve dönemindekilerle denktir.

Bulunma ve ayrılma hali hal ekinin ünsüz benzeşmesine tabi olmadığı görülmektedir. Üçüncü şahıs eklerinden sonra araya "pronominal n" almıştır. Ayrılma hal ekinin kesin bir imlası yoktur.

Görülen geçmiş zaman ekinin ünsüz benzeşmesine girdiğine dair herhangi bir örneğe rastlanmamış, 3. şahıslarda yuvarlaklaşma temayülü de görülmemiştir. Ekin ünlüsü bazen harekeyle (esreyle), bazen y harfiyle, bazen de hem harfle hem de harekeyle gösterilmiştir. Harekeli imlanın daha yaygın olduğu görülmektedir.

Fiilimsi eklerinin kullanımında büyük ölçüde harf ve hareke kullanımına dikkat edilmiştir.

İnstrumental ekinde kalıplaşmış bir imla yoktur. Harekelemeye dikkat edilmiştir.

Farsça ü/vü bağlacı daha çok üstün ve esre olmak üzere harekeyle, bazen de standart şekliyle yazılmıştır.

it-, iriş-, di- fiillerinde ilk hecede harf kullanılmadan yazılması etmek, erişmek ve demek şeklinde telaffuzun varlığını gösteren bir ipucu olabilir.

"bunlar" zamirindeki imla çeşitliliği dikkat çekicidir. "Pronominal n"nin, hareke ve harflerin bazen kullanıldığı bazen kullanılmadığı değişik ve dağınık bir yapı görülmektedir.

Bazı kelimelerin bu dönemdeki varlığı önemlidir (Örn: gavur).

KAYNAKÇA

Ayverdi, İlhan (2011). *Kubbealtı Lügati*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Duman, Musa (2000). *Vasiyyet-name*. İstanbul: R Yayınları.

Erünsal, İsmail (2019). "Menâkıbü'l-Kudsiyye". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 29. İstanbul: TDV Yay. s. 115-116.

Erünsal, İsmail-Ahmet Yaşar Ocak (1984). *Menâkıbü'l-kudsiyye fi Menâsibi'l-ünsiyye: Baba İlyas-ı Horasani ve Sülalesinin Menkabevi Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Erünsal, İsmail-Ahmet Yaşar Ocak (1995). *Menâkıbü'l-kudsiyye fi Menâsibi'l-ünsiyye: Baba İlyas-ı Horasani ve Sülalesinin Menkabevi Tarihi*. Ankara: TTK Yay.

Erünsal, İsmail-Ahmet Yaşar Ocak (1996). "Öğretirken Öğrenmek: Sayın M. Tulum'un Tenkidine Cevabımız". *İlmî Araştırmalar*. S. 3. s. 123-182.

Erünsal, İsmail-Ahmet Yaşar Ocak (2014). M*enâkıbu'l-Kudsiyye fî Menâsıbi'l-Ünsiyye (Baba İlyas-ı Horasânî ve Sülâlesinin Menkabevî Tarihi)*. Ankara: TTK Yay.

Fuad Köprülü (2013). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kartallıoğlu, Yavuz (2022). *Osmanlı Türkçesi Telaffuz Kayıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ocak, Ahmet Yaşar (1995). "Elvan Çelebi". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 11. İstanbul: TDV Yay. s. 63-64.

Şemseddin Sami (1992). *Kamus-ı Türkî*. haz. Faruk Kadri Timurtaş. İstanbul: Çağrı Yayınları.

Şen, Fatma Meliha (2022). *Menâkıbu'l-Kudsiyye / Menâkıbu'l-Kudsiyye Fî-Menâsibi'l-Ünsiyye (Elvân).* Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü.

Tokatlı, Ümit (1984). *Elvan Çelebi'nin Menâkıbnâmesi – Metin –İndeks – Gramer*. Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Tulum, Mertol (1996a). "Elvan Çelebi'nin Menâkıbu'l-Kudsiyye Adlı Eserinin İkinci Baskısı Münasebetiyle". *İlmî Araştırmalar*. S. 2. s. 175-228.

Tulum, Mertol (1996b). "Elvan Çelebi'nin Menâkıbu'l-Kudsiyye adlı eserinin İkinci Baskısı Münasebetiyle". *Erdem*. C. 9. S. 26. s. 829-885.

Tulum, Mertol (1997). "Elvan Çelebi'nin Menâkıbu'l-Kudsiyye adlı eserinin İkinci Baskısı Münasebetiyle". *Türk Dünyası Araştırmaları*. 106. s. 53-104.

Tulum, Mertol (2000). *Tarihî Metin Araştırmalarında Usûl – Menâkıbu'l-Kudsiyye Üzerinde Bir Deneme*. İstanbul: Deniz Kitabevi.

Tulum, Mertol (2015). *Mimli İkilinin Kıyâmeti Menâkıbu'l-Kudsiyye'nin 20 Yıl Sonra Kuşe Kâğıtlı 3. Baskı Münasebetiyle*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Tulum, Mertol (2017). *Nâme-i Kudsî Kutsal Kitap Menâkıbu'l-Kudsiyye Kutsal Menkabeler– İkinci Kitap*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Tulum, Mertol (2017). *Tarihî Metin Çalışmalarında Usul – Nâme-i Kudsî (Menâkıbu'l-Kudsiyye)'nin Yayımlanmış Metninden Derlenen Verilerle – Birinci Kitap*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

KUTADGU BİLİG'DE *KÖŊÜL* SÖZCÜĞÜNDEN HAREKETLE DİLSEL GÖRECELİK İLKESİ

Tuğçe KABAKCI

Doktora Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Bu çalışmada, Kutadgu Bilig adlı eserde yer alan dil ve düşünce sistemi incelenecektir. Eserdeki bu dil ve düşünce sistemi, çoğunlukla *köŋül* ve *til* sözcükleri ile oluşturulmuştur. Bilindiği gibi *köŋül* sözcüğünün akla ilk gelen anlamları "yürek, kalp"dir. Ancak bu sözcüğün "düşünce, zihin ve anlayış" gibi manaları da vardır. Bu bildiride, Kutadgu Bilig'de sıkça tekrarlanan *köŋül* sözcüğünün, daha ziyade düşünce anlamına geldiği ortaya konulacaktır ve sözcük, düşünce ve dil ile ilişkisi bağlamında değerlendirilecektir. Bu değerlendirme ise dilsel görecelik açısından ele alınacaktır. Dilsel görecelik; E. Sapir ile B. L. Whorf'un geliştirdikleri, dil-düşünce ve dil-dünya görüşü ilişkisini temel alan bir ilkedir. Bu çalışmada, dilsel görecelik ilkesine benzer bir sistemin, Yûsuf Has Hâcib tarafından henüz 11. yüzyılda Kutadgu Bilig adlı eser ile ortaya konulduğu açıklanacaktır**.** Kutadgu Bilig'deki *köŋül* sözcüğünün düşünce anlamında kullanıldığı beyitler aracılığıyla dilin, düşünsel süreçleri ve dünya görüşünü nasıl şekillendirdiği konusunda bir yargıya ulaşılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kutadgu Bilig, köŋül, dilsel görecelik.

THE PRINCIPLE OF LINGUISTIC RELATIVITY IN *KUTADGU BILIG* BASED ON THE WORD *KÖŊÜL*

ABSTRACT

In this study, the language and thought system of Kutadgu Bilig will be investigated. This language and thought system in the work is mostly created with the words *köŋül* and *til*. Famously, the widespread meaning of the word *köŋül* in Turkish is "heart". However, this word can also indicate "thought, mind and understanding". In this study, the word *köŋül*, which is commonly used in Kutadgu Bilig to mean thought, will be examined. And it will be analyzed in relation to thought and language. This evaluation will be examined in the context of linguistic relativity. Linguistic relativism is a principle created by E. Sapir and B. L. Whorf that focuses on the link between language-thought and language-worldview. In this study, it will attempt to explain how Yusuf Khas Hajib put forward a system akin to the principle of linguistic relativity in his work Kutadgu Bilig in the 11th century. This paper has provided information on the impact of language

on cognitive processes and worldviews using couplets in which the word *köŋül* is used in the sense of thought.

Keywords: Kutadgu Bilig, köŋül, linguistic relativity.

Giriş

İnsanın varlığını anlamlı kılan, onun sahip olduğu dil ve düşünme yetisidir. İnsan, sahip olduğu bu yetiler vasıtasıyla dünyayı algılar. İnsanı böylesine yakından ilgilendiren dil ve düşünce, çok eski çağlardan beri merak edilmiş ve araştırma konusu olmuştur. Çünkü dil ve düşünce arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Öyle ki dil "…*kendi zihnimizde geliştireceğimiz düşünceler için taşıyıcı bir kılıf oluşturur, bir yandan da bu düşünceleri dolaşıma sokmamızı, yani başkalarına aktarabilmemizi sağlar… Kavramları kullanmadan düşünmek hemen hemen olanaksızdır. Öte yandan düşünceyi oluşturmaya kavramlar tek başına yetmez, zihnimizde bu kavramlarla oynarız, onları biraraya getiririz, aralarında ilişkiler kurarız, yani başka bir deyişle dilbilgisinin olanaklarından yararlanırız*" (Akerson, 2000: 60).

Dil ile düşünce arasında bir ilişkinin olup olmadığı konusu, tarih boyunca pek çok düşünürün üzerinde durduğu bir mevzu olmuştur. Bu bağlamda ortaya çıkan birçok dilbilim teorisi vardır. Bu çalışmada, düşüncenin dil ile olan ilişkisi ortaya koyulurken Kutadgu Bilig'de (KB) bu modern dilbilim teorilerinin izlerine rastlamak da mümkündür. Dilsel görecelik ilkesi de bunlardan biridir ve bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Dilbilimsel determinizm, dilsel belirleyicilik veya Sapir-Whorf hipotezi olarak da bilinen dilsel görecelik ilkesi; E. Sapir ile B. L. Whorf'un geliştirdikleri, dil-düşünce ve dil-dünya görüşü ilişkisini esas alan ve temeli Humboldt'a dayanan bir ilkedir. Bir halkın dilinin o halkın dünyayı algılama biçimlerini belirlediği ve farklı dillerin, farklı algısal ayrımlara neden olduğu bilgisiyle açıklanmaktadır (Aarts, vd., 2014: 367). Buna göre dil ve düşünce, ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir, yani tek ve aynıdır (Sapir, 1921: 232).

11. yüzyılda Karahanlı Türkçesi ile yazılmış Kutadgu Bilig adlı eser de dil ve düşünce kavramları açısından oldukça önemli bir dil yadigârımızdır. Türk dili ve edebiyatı tarihi açısından çok kıymetli olan bu eser, dil ve düşünce ile ilgili pek çok beyit içerir. Bu beyitler dikkatli bir şekilde incelendiğinde eserdeki *köŋül* sözcüğünün bilhassa düşünce manası ile öne çıktığı anlaşılmaktadır.

KB'de de dilsel görecelik ilkesinin, bir dilin o halkın dünyayı algılama biçimini belirlediği anlayışı yer almaktadır. Bu, eserde *köŋül* sözcüğünün en sık *til* sözcüğü ile beraber kullanılmasından da anlaşılmaktadır. Çünkü dil, gönülden geçenlerin dışa vurulmasını sağlayan bir araçtır (Argunşah, 2016: 260) Yûsuf Has Hâcib ideal bir insan tablosunu çizdiği eserinde, aslında o toplumun düşünce yapısını ve dünya görüşünü de ortaya koymaktadır. Çünkü ideal insanın sahip olduğu vasıflar, bir dünya görüşünün yansımasıdır (Argunşah, 2016: 259).

Bu çalışmanın amacı; KB'de *köŋül* sözcüğünün "düşünce, zihin, anlayış" manasındaki kullanımını tetkik etmektir. Bunun yanında eserin dil ve düşünce yapısını dilbilimsel bir perspektifle incelemek ve dilsel görecelik ilkesiyle benzer bir felsefî altyapının, Türkçede henüz 11. yüzyılda yer aldığını göstermektir.

KB'nin yazarı Yûsuf Has Hâcib'in de eserinde üzerinde durduğu gibi sözün manasını anlamak için iyice düşünmek gerekmektedir. Yûsuf Has Hâcib KB'de *muŋar meŋzer emdi bu beytig okı / uka barsa ma'nî açılgay takı* (1649) sözleriyle "Beyti dikkatlice oku ve üzerinde düşün ki onun manasını anlayabilesin." mesajını vermektedir. Bu çalışma, *köŋül* sözcüğünün anlamı üzerinde durulması nedeniyle beyitlerin farklı bir bakış açısıyla yorumlanmasına katkı sağlaması açısından önemlidir. KB, Türkoloji sahasında çokça çalışılmış bir eser olmasına rağmen semantik anlamda genel olarak ihmal edilmiştir. Tarihî metinlerin dilbilgisel ve kültürel bağlamını kavramak için sözcükler önemli kaynaklar sunmaktadır. Bu noktada bu çalışmanın, KB üzerinde yapılacak yeni semantik çalışmalar için kapı aralaması ümit edilmektedir.

Tarama yönteminden faydalanılan bu çalışmanın başlıca kaynakları, Reşid Rahmeti Arat'ın *Kutadgu Bilig I Metin* ile *Kutadgu Bilig II Çeviri* ve Mustafa S. Kaçalin'in *Kutadgu Bilig Metin* adlı kitaplarıdır. Çalışma boyunca Kutadgu Bilig'deki beyitler için her defasında kaynak belirtilmemiş, yalnızca beyitlerin numarası verilmiştir.

Dilsel Görecelik İlkesi

Dilsel görecelik ilkesi; dilbilimsel determinizm, Sapir-Whorf hipotezi, dilsel görelilik ya da dilsel belirleyicilik olarak da bilinmektedir. Bu ilke, "*E. Sapir ile B. L. Whorf'un geliştirdikleri dil-düşünce, dil-dünya görüşü ilişkisini irdeleyen görüş*" (Özköse, 2017: 312) tür. Bu ilkeye göre bir toplumun dili, o toplumun dünya algısını şekillendirerek onun dünya görüşünün oluşmasına neden olmaktadır (Aarts vd., 2014: 367). "*Her dilin kendine özgü dünya görüşü olduğu, her dilin doğayı kendine özgü biçimde bölümlendirdiği ve tüm kavram dizgesinin göreceliği ve bunun da dile bağımlı oluşu konusundaki*" (Özköse, 2017: 312) bu varsayım, güçlü determinizm ve zayıf determinizm adında iki temele dayanmaktadır.

E. Sapir'in iddialarını temsil eden güçlü versiyona göre dil, insanların ne düşündüğünü tam anlamıyla belirlemektedir ve dil, düşünce süreçlerinin denetleyicisidir. Bu versiyon, ele alınan görüşlerin çok keskin olması dolayısıyla güçlü determinizm olarak adlandırılmıştır. Zayıf determinizm ise Whorf'un, Sapir'in iddialarını yumuşatması sonucunda ortaya çıkmıştır. Whorf, Sapir'in aksine dilin düşünceyi belirlemesinden ziyade onu şekillendirdiğini iddia etmektedir (Özköse, 2017: 4). Yani bu görüşe göre dil, tam anlamıyla düşüncenin belirleyicisi değil, sadece onun şekillenmesinde etkili bir araç gibidir.

Bu ilke, temelde Humboldt'un görüşlerine dayanmaktadır. Humboldt'a göre dil, düşünceler aracılığıyla dünyanın kendine özgü bir şekilde inşa edildiğini kendisinde gösteren bir varlıktı (Leavitt, 2020: 128). Sapir de bu anlayışı, bir toplumun yaptıkları ve

düşündüklerinin, bu toplumun düşünüş şeklinin bir dili olduğu ifadeleriyle benimsemektedir (Sapir, 1921: 233). Ona göre bir dilin yapısı ve işlevi, insanların algısal ve bilişsel yetileri hakkında fikir vermektedir (Leavitt, 2020: 183). Çünkü dil ve düşünce kanallarımız ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir, bir anlamda tek ve aynıdır (Sapir, 1921: 232).

***Köŋül* Sözcüğü**

Eski Türkçeden itibaren kullanılan *köŋül* sözcüğü, Orta Türkçede "kalp, gönül, kavrayış" (DLT) anlamları ile geçmektedir. Kutadgu Bilig'de de sık tekrarlanan sözcüklerden biridir.

Sözlüklerde *köŋül* maddesine bakıldığında ilk olarak "gönül; kalp; yürek; duygular; vicdan" (Çağbayır, 2007); "sevgi, istek, düşünüş, anma, hatır vb. duyguların kaynağı; içeri, yürek, kalp" gibi duygu merkezli manalar ile karşılaşılmaktadır. EES'te de "sevgi, istek, düşünüş, anma ve hatır gibi kalpte var sayılan duygu kaynağı" (Eren, 1999: 162) şeklinde tanımlanarak sözcüğün duygusal özelliğine vurgu yapılmıştır. Ancak sözcüğün akla gelen bu ilk manası doğru olsa bile Arat'ın da ifade ettiği gibi manzum bir eserin içindeki sözcüklerin akla gelen ilk manaları dışında da kullanılmış olabileceği unutulmamalıdır (Arat, 1988: IX). O nedenle sözcüğün anlam derinliğine inmek gerekmektedir. Bu, beyitleri daha doğru yorumlamak adına fayda sağlayacaktır.

Clauson, *köŋül* sözcüğünün çok değişken çağrışımları olan bir kelime olduğunu belirterek başlangıçta "düşünen bir organizasyon olarak zihin, akıl, düşünce" benzeri manalara sahip olduğunu; "kalp, yürek" manasının ise daha sonra oluştuğunu ifade etmektedir. Eski Uygurcadaki *köŋülteki savımın, ked köŋül tegürüp* ifadelerindeki *köŋül* kullanımını da "akıl, zihin, idrak" manaları ile çevirmektedir. KB'de de sözcüğün bazen benzer anlamlarla yazıldığını söyleyerek eserden şu ifadeleri de buna örnek göstermiştir: *közümde yırak sen gönlüme yakın* "gözümden uzak ama aklıma yakın"; *kişi köŋül* "(derin bir deniz gibi) zihne sahip olan insan"; *köŋül ögke al* "aklına ve anlayışına al" (1972: 731).

Uygur döneminde Budizm benimsendikten sonra bu din, Uygurlar üzerinde önemli rol oynamış ve bazı terimlerin ayrıca önem kazanmasına neden olmuştur. Bunlardan biri de *köŋül*dür. "*Budizmin önemli terimlerinden olan gönül, genellikle 'zihin, altıncı duyu organı'*" (Tokyürek, 2013: 248) olarak tanımlanmaktadır. Bazı eski ifadelerde *köŋül*, "*…gönlün altı duyu organından biri olduğunu ifade etmekle birlikte 'düşünce, zihin, zihinsel aktiviteler'*" (Tokyürek, 2013: 267) anlamlarını da işaret etmektedir. Tokyürek, eski Uygurca dönemi metinlerindeki pek çok ifadenin, zihinsel aktivite ve düşünceyi karşılamakta olduğunu söyleyerek *köŋül* sözcüğünün akıl ve bilinç ile bağlantılı olduğuna işaret etmektedir (2013: 248). Bu noktada KB'nin arkasındaki kültürel ve tarihî birikimin varlığı önem kazanmaktadır. Zira KB'nin arkasında, onun oluşumunu sağlayan bir Köktürk ve Uygur geleneği mevcuttur. Çünkü Kutadgu Bilig, her ne kadar İslamiyet'in kabulünden sonra ortaya çıkmış bir eser olsa da dayandığı Köktürk ve özellikle Uygur geleneğinin bir taşıyıcısıdır. Bu yüzden KB, pek çok kültürün ve medeniyetin izlerini taşımaktadır ve yüzlerce yıllık bir

geleneğin anlayışını, kavrayışını ve sözcüklerini ihtiva etmektedir. *Köŋül* bu anlayış ve kavrayışın yansıması olan önemli sözcüklerden biridir.

Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü'nde (TDES), sözcüğün "gönle bağlantılı olan, gönün altında saklı kalan, gönün içinde olan" anlamının, genişlemeyle beraber "gönül, yürek, sezgi gücü, kavrayış yeri, kişinin soyut evrenini oluşturan duygu varlıklarının bütünü" anlamına geldiğinden bahsedilmektedir. Ayrıca TDES'de, sözcüğün eski Uygurcadaki "yürek, istek, düşünme, ülkü, düşünce" anlamına değinilerek *köŋül* sözcüğünden türeyen *köŋülkermek* fiilinin "düşünmek, derin düşünceye dalmak, tasarlamak" ve *köŋlemek* fiilinin "anımsamak, dalmak, düşünmek" manalarına geldiği de belirtilmiştir (Eyüboğlu, 1991: 289, 290). Benzer şekilde Clauson'da da *köŋle-* fiilinin "düşünceye dalmak" manası verilmiş ve *köŋül* sözcüğünün eski Türkçedeki birincil anlamının "düşünce, zihin" olduğu açıkça ortaya koyulmuştur (1972: 732).

A. Tietze, Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati'nde (TETT) sözcüğü "insanın zihin, istek ve duygu gibi iç faaliyetlerinin sahası, kalp" şeklinde tanımlamaktadır. Sözcüğün geçtiği örnek ifadelerin anlamlarını ise şöyle vermiştir: "*gön/inde eyit-* 'zihninde, hiç açığa vurmadan'; *gönlüne düş-* 'aklına gelmek, hatırlanmak'" (2016: 261).

Sözlüklerde *köŋül* sözcüğünden türemiş *köŋüllüg* için verilen "inanan ve merhametli bir zihin, iyi niyetli ve istekli bir şekilde akıl sahibi" (Clauson, 1972: 732-733), "akıllı, sevilen" ve *köŋülsüz*'ün için verilen "akılsız, manasız" (Gülensoy, 2018: 296) anlamları, söz konusu sözcüğün eski ve orta Türkçede "düşünce, zihin" manasındaki varlığının daha kuvvetli olduğunun bir göstergesidir. Zira KB ile çağdaş sayılan DLT'deki *köŋüllen-* "niyetlenmek, bir şeyi anlayıp idrak etmek" gibi sözcükler de sözcüğün düşünce manasını destekler niteliktedir. *Köŋül* sözcüğünün duyguları ifade eden bir yönü olduğu yadsınamaz, fakat yukarıdaki sözlük açıklamalarından anlaşılıyor ki duyguların zihin süzgecinden geçerek anlam kazanabileceği göz önünde bulundurulduğunda *köŋül*ün "düşünce, zihin, idrak" manası da belirgin olmaktadır.

Önler de KB'deki *köŋül* sözcüğünün geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğunu belirtmektedir. Ona göre eserde, insanın iki yönünü oluşturan akıl ve duygu/sezginin karşılığı olarak özellikle *ög* ve *köŋül* sözcüğü sıklıkla kullanılmaktadır. Akıl ile bilgi ve bilim; duygu/sezgi alanı ile de erdem ve bilgelik yani irfan kastedilmektedir (1999: 120). Ayrıca *köŋül,* sözlüklerde doğrudan "zihin açıklığı ve idrak sür'ati" (DLT), "fikir; tefekkür; anlayış" (Çağbayır, 2007) manaları ile de bulunmaktadır.

KB'de *Köŋül* Sözcüğünden Hareketle Dilsel Görecelik İlkesi

Yûsuf Has Hâcib, Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan Kutadgu Bilig adlı eserinde dil ve düşünce ile ilgili fikirlerini dile getirmiştir. KB dilbilimsel kavramlar açısından incelendiğinde eserde yer alan düşüncelerin, modern dil kuramları ile benzer olduğu görülmektedir. Yûsuf Has Hâcib yüzyıllar öncesinde, isimlendirmemiş ve

tanımlamamış olsa dahi modern dilbilimde dilsel görecelik olarak bilinen ilkenin esaslarıyla uyuşan beyitler kaleme almıştır. Bu bağlamda aşağıda Yûsuf Has Hâcib'in dil ve düşünce konulu beyitleri incelenecektir.

köŋülsüz kişiler kuruġ kep bolur
köŋül birle yalŋuḳ ḳamuġ iş ḳılur (2472)

"Gönülsüz insanlar kuru bir kalıp olur; insan her işi gönül ile yapar."

Bu beyitte, her işini sevgi ve istekle, kalpten gelerek yapan insanlar *köŋül* sahibi olmaları ile övülmektedir. Bu beyte göre gönüllü insan, duyguları ile ön plana çıkmaktadır. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken bir husus vardır: Duyguların da zihin süzgecinden geçerek oluşmaları. Yani duyguların da düşünce ile yakın ilişkisi vardır. Zira duygular, düşüncelerin gücüyle meydana gelmektedir. Çünkü düşünülemeyen bir şeyin hissedilmesi mümkün değildir. Bunun yanı sıra duyguların dil ile olan ilişkisi de düşünceyle olan bağlantısı kadar mühimdir. Duygular, zihinde şekillenerek dil ile ifade edilebilir hale gelmektedir.

Yine bu beyte göre insan her işi gönül ile yapıyorsa aklından faydalanmak zorundadır. KB'de insanın davranışlarında düşüncenin etkisine de ayrıca değinilmiştir:

kişi aṣlı bilmek tilese açuḳ
köŋül til ḳılınçı bu işke tanuḳ (4287)

"İnsanın aslını açık olarak bilmek istersen, dikkat et, onun düşüncesi[1], sözü ve hareketi buna şahittir."

İnsan, davranışlarıyla düşüncesini yansıtan bir varlık olduğuna göre gönül ile kastedilen yalnızca duygu merkezli bir anlam olmaktan uzaktır. *Köŋül,* kişinin hislerinin ve hayal gücünün oluşturduğu duygusal alanın yanında zihinsel deneyimlerin merkezini de ifade etmektedir.

KB'de *köŋül* sözcüğü, oldukça geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Eserin daha ilk beyitlerinden bu sözcüğün zihinsel bir kavram olduğu anlaşılmaktadır:

kişi köŋli tüpsüz teŋiz teg turur
bilig yinçü sanı tüpinde yatur (211)

"İnsan gönlü dibi olmayan bir deniz gibidir; bilgi onun dibinde yatan inciye benzer."

Burada anlatılana göre bilginin kaynağı olan şey gönüldür. Dibi olmayan deniz ile ise gönüldeki bilginin sonsuz olduğu vurgusu yapılmaktadır. İşte bu gönül, yalnızca bir duygu merkezi olamaz. Buradaki gönül hem duyguların hem düşüncenin ana kaynağıdır.

[1] R. R. Arat çevirisinde bu beyitteki *köŋül* sözcüğü, düşünce olarak çevrilmiştir. Çok sık olmasa da R. R. Arat da *köŋül* sözcüğünü yer yer düşünce şeklinde çevirmiştir. Daha fazla örnek için bk. 4288, 2759, 5223.

tükel sır bediz ol köŋülsüz kişi
köŋülsüz kişi bilge atın yodar (2798)

"Gönülsüz insan yalnız bir şekil ve kalıptan ibarettir, gönülsüz insan âlim adını kaybeder."

İnsan düşünen bir varlıktır. Bilgisini ve aklını kullanarak düşünür ve bu düşüncelerinin varlığı sayesinde âlim vasfını kazanır. Bu özellikleri dolayısıyla âlim, gönül sahibi olan insandır. Bu beyitten anlaşıldığı üzere insan, düşünme yetisiyle ve aklıyla diğer canlılardan ayrılmaktadır.

Yûsuf Has Hâcib dil, söz ve düşüncenin insana has özellikler olduğunu eserinde sık sık dile getirmiştir. Aşağıdaki beyit bunlardan biridir:

et özlüg kişike kereki bu ol
birisi tilin söz birisi köŋül (1023)

"Vücut sahibi insana lazım olan şeylerden biri dil ve söz, biri de gönüldür."

Bu beyitte dil, gönül ve söz kavramlarının açık bir şekilde birbirinden ayrıldığı göze çarpmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken husus bu kavramların birlikte ele alınmış olmalarına rağmen birbirlerinden farklı anlamlar ifade etmeleridir. Burada *köŋül* ile kastedilen elbette zihindir, düşüncedir. Zira dil, söz şeklinde var olabilmek için önce zihinde oluşmak zorundadır. "*Çünkü dil ve dil yapıları insanın düşünme ve dünyayı görme biçimini etkiler ve bu üç kavramın birlikte ele alınması gayet doğaldır*" (Elmalı, 2014: 511).

Yûsuf Has Hâcib'e göre Tanrı, insana gönül (düşünce) ve dili, söz için bahşetmiştir:

köŋül til törütti köni söz üçün
sözi egri bolsa küyer ol küçün (1024)

"Tanrı gönlü ve dili doğru söz için yarattı; sözü eğri olanları zorla ateşe atarlar."

Bu beyitten anlaşıldığı üzere Tanrı'nın insana doğuştan verdiği dil ve düşünce yetisi, kişinin iradesine bırakılmıştır. Dolayısıyla dil ve düşüncenin kullanımı sözün eğrisi ya da doğrusunu ortaya çıkarmaktadır. Buna göre doğru söze ancak düşünerek ve dil yoluyla ulaşılabilmektedir.

KB'deki bu düşünce sistemi tıpkı dilsel görecelik ilkesinin açıklamalarına benzemektedir. Whorf, zihnimizin bir dilsel sistemler düzeninden ibaret olduğunu söylemektedir ve dünyanın da zihnimiz tarafından organize edilen ve sürekli değişen bir akış içinde sunulduğunu ifade etmektedir (1959: 213). Yukarıdaki beyitlerde de bu türden bir anlayış vardır. Yani dil, önce zihinde düşünce üretilmesini sağlamaktadır. Bu, zihnimizin dilsel sistemler düzeni olduğu anlamına gelirken düşüncelerin dil yoluyla ifade olanağı bulması da zihinde organize edilen düşüncelerin doğru ya da eğri söz olarak sunulmasına karşılık gelmektedir.

Bu, bir bakıma dille düşünen bir insanın düşüncesinin de mutlaka bir dile bağlanmak zorunda olması anlamına gelmektedir (Akarsu, 1955: 27). Düşünceyi dile bağlamak işinin ise ustaca yapılması gerekmektedir.

tili uz kerek hem kөŋüllüg kerek
sözi uz kerek hem ked öglüg kerek (2660)

[Elçinin] dili, ustaca ve irfan dolu olmalı. [Elçi] sözlerini de akıllıca ve münasip bir şekilde kullanmalı.[2]

İnsan, anlayışı ve zihnindeki düşünceleri sayesinde dilinden dökülecek sözleri belirlemektedir. Bu da düşüncelerin, dil tarafından belirlendiği anlamına gelmektedir ve bu nedenle dil, dünyayı algılayış biçimini de belirlemektedir. 2660. beyit, sözün düşünerek bilinçli bir biçimde söylenmesi ile ilgilidir. Bu beyitte ifade edilen dilin kullanımı hususu, dilsel görecelik ilkesinin temeli olan "Dil, düşünceyi belirler." anlayışı ile paralellik göstermektedir. Dili kullanma konusunda yetkin olmak, düşüncede kuvvetli ve akılda üstün olmanın bir sonucu gibidir. Sonuç olarak bu beyitlerden anlaşılıyor ki KB'ye göre dil, düşünceyi meydana çıkarmaya yarayan bir şeydir.

Hatta *bilip sözlese söz biligke sanur / biligsiz sözi öz başını yéyür* (170) "Söz, bilerek söylenirse, bilgi sayılır; bilgisizin sözü kendi başını yer." beytindeki "söz bilerek söylenirse, bilgi sayılır" ifadesi, dilsel görecelik ilkesindeki, "insanların algılama ve düşünmesini dil biçimlendirir" anlayışının 11. yüzyılda ifade edilmiş biçimidir (Elmalı, 2014: 512).

törütti üdürdi seçü yalŋuḳuġ
aŋar bérdi erdem bilig ög uḳuġ (148)

"Tanrı insanı yarattı, seçerek yükseltti; ona fazilet, bilgi, akıl ve anlayış verdi."

kөŋül bérdi hem me yorıttı tilig
uv̇ut bérdi ḳılḳ hem ḳılınçı silig (149)

"Ona hem gönül verdi hem de onun dilini açtı; ona güzel biçim, güzel tavır ve hareket ihsan etti."

Burada "gönül verdi" ifadesiyle, hemen öncesindeki beyitte sıralanan fazilet, bilgi, akıl ve anlayış; daha geniş bir anlamı kapsayacak şekilde zihin ve düşünceyi kastederek *köŋül* sözcüğü ile ifade edilmiştir. Öyleyse gönül; düşünen zihindir, bilinçtir, düşüncedir. Burada *köŋül* ile adeta fazilet, bilgi, akıl ve anlayışın hepsini kapsayan bir düşünce sistemi ifade edilmektedir.

kөŋül bolmasa er közi asġı yoḳ
ögi bolmasa er kөŋül osġı yoḳ (1991)

[2] 2660 numaralı bu beytin Türkiye Türkçesine çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

"Gönül olmazsa, insan gözünün faydası yoktur; akıl olmazsa, insan gönlünden layıkı ile istifade edemez."

Tanrı insana bilinç ve dil kabiliyeti vermiştir. Çünkü Yûsuf Has Hacib'e göre dil olmadan düşünce bir anlam ifade etmemektedir.

köŋül bérdi köz hem uḳuş ög bilig
aça bérdi sözüm yorıttı tilig (387)

"[Tanrı] gönül, göz, akıl, zekâ ve bilgi verdi; dilimi açtı ve bana ifade kudreti ihsan etti."

Zihindeki düşüncelerin dil ile söze dökülmesi gerekmektedir ve bu da insanın biçim, tavır ve davranışlarının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu beyitlerden, KB'nin dil ve düşünce sistemi ile ilgili olarak dil, düşünce ve davranışlar arasında bir bağlantı olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bunlardan her biri, bir diğerini etkileyip belirlemektedir. Bu anlayışa göre bir dil, onu konuşanın düşünceleri ve davranışlarını düzenleyen bir işleyişe sahiptir. Aşağıdaki beyitte dil ve düşüncenin davranışa yansıması ifade edilmektedir:

kişi aşlı bilmek tilese açuḳ
köŋül til ḳılınçı bu işke tanuḳ (4287)

"İnsanın aslını açık olarak bilmek istersen, dikkat et, onun düşüncesi, sözü ve hareketi buna şahittir."

Bu beyte göre bir kişinin aslı yani özünde nasıl biri olduğu; onun düşünceleri, sözleri ve davranışlarından anlaşılmaktadır. Çünkü insan, düşüncelerini diline ve davranışlarına yansıtmaktadır ve dili de düşüncelerine göre şekillenmektedir. O nedenle kişinin davranışlarında da zihnin etkisi doğal olarak aranmalıdır. Dolayısıyla burada da dilsel görecelik ilkesindeki gibi dil ve düşüncenin karşılıklı ve aynı anda birbirini belirlemesi söz konusudur.

Dilsel görecelik ilkesinde dil, düşünce ve dünya görüşü arasındaki sıkı ilişkiden söz edilmektedir. *Köŋül* yani zihin, kişinin kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkilerini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Düşünceler dünyayı algılama şeklini belirleyerek toplumun düşünce yapısını da şekillendirmektedir. Dünyanın algılanış biçimi de nihayetinde zihindeki düşüncelerin oluşumunu şekillendirmektedir. Bu, devamlı birbirini belirleyen bir döngü gibidir. Daha önce de ifade edildiği üzere insan zihnindeki düşünceler, dil yoluyla dışa vurulmaktadır. Dünyayı algılama ise zihinde oluşan bir süreçtir, dolayısıyla yine dil ile olan ilişki ortaya çıkmaktadır. Dilsel görecelik ilkesinin fikir babası olan Humboldt bunu, "Dil aynı zamanda milletin ruhunun dış görünüşüdür; milletin dili ruhudur, ruhu da dili"dir şeklinde açıklamaktadır (Akarsu, 1955: 44). Yûsuf Has Hâcib de bu ilkenin varsaydığı görüş gibi hem kendi düşünce yapısını hem de yaşadığı toplumun dünya görüşünü ve düşüncelerini dil aracılığıyla eserine yansıtmıştır. Bunun açık bir ifadesi de esere sonradan eklenmiş manzum mukaddimede yer almaktadır:

ne törlüg bu sözler öŋin tildeki
kigürmiş muŋar kör ḳamuġ éldeki (B 31)

"Bak, muhtelif memleketlerin çeşitli dillerinde bunun için ne türlü adlar kullanılmıştır."

munuŋki turuġlaġ ḳuz ordu éli
tüp aṣlı nesebdin yorımış tili (B 57)

"Yaşadığı yer Kuz-Ordu memleketi imiş, kendisi asil bir aileden olup, dili de buna göredir."

Buna göre farklı milletler farklı dünya görüşlerine sahiptir ve bu milletlerin, dilleri de birbirinden farklılık gösterir. Bir toplumdaki maddi ve manevi he şey dil ile kodlanır, dil ile isimlendirilir. Sonra da o toplum, her şeyi söz konusu dil ile ifade eder. Bu nedenle bir millet, en iyi dili sayesinde tanınır. Çünkü milletlerin dili, onların düşünce yapıları ve dünya görüşleri ile şekillenmektedir, bu da söz varlığında çeşitliliğe neden olmaktadır. Yûsuf Has Hâcib, kişinin zihninde olan onun diline de yansır anlayışını, on birinci yüzyılda eserinde çeşitli şekillerde dile getirmiştir.

köŋülde kiterse kör öç keklerin
tilinde yorıtsa köŋülde barın (3428)

"Öç ve kibri gönülden atmalı, gönlünde ne varsa, dilinde de o olmalıdır."

kimi sewse ermiş köŋül arzulap
tilin sözde atı yorır söz ulap (3478)

"Gönül arzulayarak, kimi severse, her sözde onun adı dilinden düşmezmiş."

köŋülde negü erse arzu tilek
ağız açsa barça tilin sözde ol (3481)

"Gönülde arzu ve dilek ne ise, insan söze başlayınca, daima ondan bahseder."

Zihindekilerin dile döküldüğünü ifade bu beyitler, adeta *dervişin fikri ne ise zikri de odur* atasözünün manzum bir şekilde ifade edilişidir.

Bu beyitlerden, tıpkı dilsel görecelik ilkesindeki gibi kişinin, dilin imkânları dahilinde zihnini düzenleyerek dünyayı algıladığı ve kendi algılayış biçimine ve yüklediği anlama göre düşüncelerini diline yansıttığı anlamı çıkarılmaktadır (Whorf, 1959: 213). Dilsel görecelik ilkesine göre düşünceyi belirleyen dil, düşüncenin dışa vurulmasını da sağlamaktadır. Yani dil, düşünceyi ürettiği gibi aynı zamanda düşünceyi somut bir şekilde dışarı yansıtan şeydir (Whorf, 1959). Yûsuf Has Hacib'te de bu anlayış vardır fakat küçük bir fark vardır ki ona göre düşüncenin ifadesi için her zaman dile ihtiyaç yoktur.

ötügçi kereksiz muŋadsa özüm
tilim tepremedin eşitür sözüm (3767)

Bir sıkıntıya düşsem bile benim aracıya ihtiyacım yok; çünkü ben daha dilimi hareket ettirmeden Tanrı sözümü işitir.[3]

Yukarıdaki beyitte *köŋül* sözcüğüne yer verilmemiş olsa dahi *köŋül*dekilerin Tanrı tarafından bilindiği çok usta bir biçimde ifade edilmiştir. Buna göre kişinin gönlündekiler dilinden dökülmese bile Tanrı onu anlamaktadır. Çünkü kişinin zihninde var olan şeyler; zaten sözcükler, kavramlar aracılığıyla oluşmuştur. Dolayısıyla bu beyte göre, yaratıcının insanın gönlündeki şeyleri bilmesi için kişinin dilinden dökülmesine gerek yoktur. Bu, dil ve düşüncenin aynı doğrultuda olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple Tanrı, yarattığı insanın düşüncesini de çok iyi bilmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, *köŋül* sözcüğünden hareketle Kutadgu Bilig adlı eserin dil ve düşünce sistemi incelenmiştir. *Köŋül* sözcüğünün akla ilk gelen anlamları "yürek, kalp" olsa da bu eserde çoğunlukla "düşünce, zihin ve anlayış" anlamlarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Eski Uygur metinlerinde genellikle zihin ve düşünce anlamında kullanılan *köŋül* sözcüğünün bu kullanımı, Karahanlı Türkçesinde de devam etmiştir. KB'deki beyitlerden örnekler verilerek *köŋül* sözcüğünün bu eserde de düşünce, zihin, bilinç ve anlayış anlamlarında kullanımı ortaya koyulmuştur.

Eserde incelenen dil ve düşünce ilişkisinin, modern dilbilim kuramlarından E. Sapir ile B. L. Whorf'un geliştirdiği dilsel görecelik ilkesi ile özdeşleştiği görülmüştür. Dilsel görecelik hipotezi ile Kutadgu Bilig'deki dil ve düşünce sistemi, birbirine benzer ilkeler ortaya koymaktadır. Her ikisindeki temel anlayışa göre dil, kişilerin düşünce sistemini ve toplumların dünya görüşünü şekillendirmektedir. Kutadgu Bilig'de de dilsel görecelik ilkesindeki gibi "duygu ve düşüncelerin söze dökülüp sunulmasını sağlayan dildir ve düşünce de dili belirleyen şeydir" anlayışı esastır. Sonuç olarak bu çalışma, dil ve edebiyat tarihimizde çok kıymetli bir yeri olan Kutadgu Bilig'in, dilbilimsel ve kültürel değerini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Anlamsal ve dilbilimsel bir değerlendirmede, tarihî metinlerin dilbilgisel ve kültürel bağlamını daha iyi anlamak adına sözcükler önemli kaynaklardır. Bu bağlamda *köŋül* sözcüğünün manası üzerinde durulan bu çalışma ile, tarihî eserlerdeki sözcüklerin anlam derinliklerine ulaşılmasının, aslında o eserin yorumlanması için ne denli önemli olduğu anlaşılmıştır. Bu bakımdan Kutadgu Bilig'deki ve diğer tarihî metinlerimizdeki sözcüklerin anlamlarının dikkatlice incelenmesi ve yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira edebî değeri yüksek olan tarihî metinlerimiz üzerindeki semantik çalışmalar, bu eserlerin daha doğru anlaşılması açısından büyük önem taşımaktadır. Kutadgu Bilig çok büyük ve önemli bir eser olması dolayısıyla üzerinde benzer çalışmaların tekrar tekrar yapılmasını gerekli

[3] 3767 numaralı bu beytin Türkiye Türkçesine çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

kılmaktadır. Bundan sonra Türkoloji sahasında ve bilhassa Kutadgu Bilig üzerinde yapılacak semantik çalışmaların literatürdeki yerinin artması ümit edilmektedir.

KISALTMALAR DİZİNİ

DLT:	Dîvânu Lügâti't-Türk
EES:	Eren Etimolojik Sözlüğü
KB:	Kutadgu Bilig
TDES:	Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü
TETT:	Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati

KAYNAKÇA

Aarts, B. vd. (2014). *Dictionary of English Grammar (2. Baskı)*. United Kingdom: Oxford University Press.

Akarsu, Bedia (1955). *Wilhelm von Humboldt'ta Dil-Kültür Bağlantısı*. İstanbul: İstanbul Matbaası.

Arat, Reşid Rahmeti (1947). *Kutadgu Bilig I Metin*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arat, Reşid Rahmeti (1988). *Kutadgu Bilig II Çeviri (4. Baskı)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Argunşah, Mustafa (2016). "Kutadgu Bilig'de 'Köŋül' Kelimesiyle Kurulan Deyimlerin Anlam Dünyası". *Yûsuf Has Hâcib'in Doğumunun 1000. Yılında Kutadgu Bilig Türk Dünya Görüşünün Şâheseri Uluslararası Sempozyumu Bildiriler*. (ed. A. Kavas, F. M. Şeker, M. Tandoğan ve C. Bayram). İstanbul: Şen Yıldız Yayıncılık. s. 258-279.

Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish.* Oxford: Oxford University Press.

Çağbayır, Yaşar (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük C. 3*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Elmalı, Murat (2014). "Kutadgu Bilig'de Dil Olgusu ve Dilsel Belirlemecilik". *Turkish Studies International Periodical fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. S. 9. s. 505-518.

Eren, Hasan (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü (2. Baskı).* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Erkman Akerson, Fatma (2000). *Türkçe Örneklerle Dile Genel Bir Bakış*. İstanbul: Multilingual.

Eyuboğlu, İsmail Zeki (1991). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Gülensoy, Tuncer (2018). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü (Etimolojik Sözlük)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Leavitt, John (2020). *Dilsel Görecelik: Dil Çeşitliliği ve Modern Düşünceler*. (çev. Mehmet Gürlek). Ankara: ASOS Yayınları.

Önler, Zafer (1999). "Kutadgu Bilig'de Yer Alan Deyimler". *Türk Dilleri Araştırmaları*. S. 9. s. 19-186.

Özköse, Sercan (2017). *Karşılaştırmalı Dil Bilimi ve Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü.* Yüksek Lisans Tezi. Bartın: Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sapir, Edward (1921). *Language An Introductıon to the Study of Speech.* New York: Harcourt, Brace and Company.

Tietze, A. (2016). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati (10 Cilt).* Ankara: TÜBA.

Tokyürek, Hacer (2013). "Eski Uygur Türkçesinde Köŋül Sözü". *bilig*. S. 66. s. 247-272.

Whorf, Benjamin Lee (1959). *Language, Thought, And Reality Selected Writings of Benjamin Lee Whorf* (4. Baskı). (Giriş yazısı ile birlikte ed.) John B. Carroll. NewYork-London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley, Sons, Inc.

EK I

KB'de *Köŋül* Sözcüğünün "Zihin, Düşünce" Anlamıyla Yer Aldığı Diğer Beyitler:

aya birke bütmiş tiliŋ birle ög
köŋül bütti şeksiz amul tutġıl ög (25)

muŋar meŋzetü keldi türkçe mesel
oḳıġıl munı sen köŋül ögke al (319)

sevinçin yorıġlı ay edgü yégit
sözümni yaya ḳılma köŋlün eşit (359)

ödürdi törütti yaruttı köŋül
köni yol öze tuttı köŋlüm amul (382)

köŋülüg bezedi yaruḳluḳ bile
tilimni bezedi tanuḳluḳ bile (386)

bağırsaḳ bütün çın ḳılınçı köni
tili köŋli tüz bolsa bilse munı (424)

negü tir eşit emdi köŋli oduġ
sözi kör çiçek teg tümen tü boduġ (452)

aŋar açtı ay toldı köŋli sözi
ne ermiş tileki kim ermiş özi (503)

idi yaḳşı aymış tili köŋli tüz
körü barsa yetrü köni ök bu söz (515)

küle baḳsa begler kişike közün
ögi köŋli tirlür küvenir özün (603)

topıḳ yastadın emdi oldurġuḳa
ne oldruġ yiyi bu ma köŋlün uḳa (647)

bu ay toldı oldurdı aḳru amul
közin yirke tikti yaruttı köŋül (769)

muŋar meŋzetü keldi emdi bu söz
köŋülke alınġıl küdezgil ked öz (782)

ilig aydı körgil köni er özi
tili köŋli birle biriker sözi (862)

köŋülin çıḳarsa ayada urup
yorısa uyadmasa yalŋuḳ körüp (864)

biligsiz kişi köŋli ḳum teg turur
ögüz kirse tolmaz ap ot yem önür (975)

ayur oġluma boldı köŋlüm bütün
bayat fazlı birle tirilgil ḳutun (1251)

köŋül til köni tut bayatḳa tapın
usanma yarınlıḳ işiŋni itin (1278)

sözüg barça tınla yime bütme terk
köŋül sırrı açma ḳatıġ kizle berk (1301)

ölügli tirigke birür pend tilin
eşitgil anı sen köŋülke alın (1448)

köŋül til köni tut ay bilge bügü
saŋa eksümegey üdinde yégü (1743)

taḳı bir ajunuġ tutayın tése
könilik bile tut köŋül til özüŋ (1748)

bilig birdiŋ ilke elig birdiŋ erk
könilik öze tut köŋül bolsu berk (1784)

kişi köŋli baġ ol yaşarġu suv̇ı
bu begler sözi birle edgü sav̇ı (1807)

begi yarlıġı bolsa edgü söze
ḳulı köŋli yükser yazar ḳaş köze (1809)

törütürde birse bayat ög köŋül
tükel maye buldı biligke oġul (1818)

bayat bérdi emdi saŋa ög köŋül
uḳuş hem bilig birle bolduŋ amul (1940)

budunḳa begi artuḳ ödrüm kerek
köŋül til köni ḳılḳı ködrüm kerek (1963)

tili çın kerek bolsa köŋli köni
budunḳa asıġ ḳılsa toġsa küni (2010)

köŋül til oŋay bolmasa kör ḳılıḳ
ol ildin ḳaçar ḳutḳa bolmaz yorıḳ (2012)

köŋül til köni tut bayatḳa sıġın
idi yarlıġın sen aġır tut tapın (2158)

idi artuḳ ödrüm talu er kerek
ögi köŋli yetse urunsa yürek (2184)

tili köŋli bir hem ḳılınçı köni
uv̇utluġ baġırsaḳ budunda çını (2235)

tapuġsaḳ ne özkey yine eymenük
emanet bile bolsa köŋli süzük (2237)

negü tir eşitgil ay bilgi ögüz
bilig birle köŋli yarunmış kögüz (2243)

begi edgü bolsa ne köŋli tili
tutar işçileri könilik yolı (2244)

bu sözke tanuḳı bu beyt ol oḳı
bu beytig oḳı sen köŋülke toḳı (2253)

köŋüllüg kişi söz unıtmaz bolur
köŋülsüz sözüg ked tutumaz bolur (2470)

köŋül bolmasa er körümez işig
ögi bolmasa er itümez işig (2471)

ḳulaḳı saḳ erse ögi bilgi kéŋ
yorıḳı tüz erse tili köŋli teŋ (2481)

ḥaciblıḳḳa aşnu bu on neŋ kerek
yiti köz ḳulaḳ saḳ köŋül kiŋ kerek (2487)

ḳalı içtiŋ erse esürgü süçig
köŋül sırrı açtı çıḳardı içig (2658)

tili uz kerek hem köŋüllüg kerek
sözi uz kerek hem ked öglüg kerek (2660)

köŋüllüg kerek ked unıtmasa söz
negü söz eşitse ḳatıġ tutsa öz (2662)

ötüg birdi ögdülmiş aydı ay beg
yorayın bu sözni köŋülteki teg (2673)

aya er atanmış biliglig bügü
köŋül sırrı artuḳ ḳatıġ kizlegü (2689)

negü tir eşitgil bu beytig okı
köŋül sırrı kizle ay köŋlüm toḳı (2690)

köŋül sırrı berk tut sen ayma tilin
ḳalı aydıŋ erse ökünçi yılın (2691)

elig saḳışın bilse artuḳ yete
bışursa ögi köŋli saḳış tuta (2782)

köŋül til köni tutsa ḳılḳı bütün
aŋar tegmese ot yalını tütün (2792)

negü tir eşitgil aḳılar başı
köŋülke alınġıl ay çırġuy kişi (2809)

bu erdi ay ilig özüm bilmişin
ayu birdim emdi köŋül bulmışın (2879)

ınansa aŋar beg ne köŋli bütüp
alıp içse içgü anı çın tutup (2882)

aya ög köŋüllüg uḳuşluġ oduġ
ayı sevme dünya toḳıġay yoduġ (3082)

velikin evürdi bu dünyada yüz
turup taġḳa kirdi köŋül ḳıldı tüz (3148)

ilig altunı tınġa köŋli bütüp
sevinçin tirilgey ajunuġ tutup (3152)

negü tutzayın men saŋa emdi söz
ḳamuġ söz seniŋde aya köŋli tüz (3279)

yanut birdi ögdülmiş açtı tilin
ayur söz eşitgil köŋülke alın (3403)

muŋar meŋzer emdi körü bar bu söz
munıŋ ma'nisi uḳ aya köŋli tüz (3537)

ne edgü bilig birdi bilgi bedük
sevitmiş sevüglerke köŋli süzük (3687)

ḳayu işni ḳılmaḳ tilese özüŋ
köŋül birle aşnu kiŋeşgil sözün (3688)

kişike kiŋeşgil ayıt barça söz
köŋül taplamasa yıraḳ tutġıl öz (3689)

ḳamuġda baġırsaḳ özüŋke özüŋ
köŋül taplamaz işni ḳod kes sözün (3690)

köŋül taplamasa ḳayu işlerig
asıġ bolmaz anda ay köŋli tirig (3691)

köŋül taplamadı bu işni seve
özüm yandı emdi bu sözdin ive (3692)

bu beglerke tapmak tilese özüŋ
köŋül til köni tut küdezgil sözün (4000)

köŋülke kirürmü sözüŋ tıŋlayın
özüm ögrenürmü anı aŋlayın (4025)

adaş köŋli bilmek tilese özüŋ
buşurġıl sözün sen yime tüg yüzün (4029)

ḳamuġḳa sevitmek tilese özüŋ
köŋül til biriktür süçig tut sözüg (4280)

ḳılınç edgü bolsa köŋül til köni
tüpi aşlıŋa bu tanuḳ ol anuḳ (4288)

köŋül sırrı açma sözüŋ tegmeke
ḳalı açtıŋ erse özüŋ emgeke (4293)

ayu birdim emdi eşitti özüŋ
köŋülke alınġıl uzatma sözün (4313)

teŋizke kirür körse köŋlün tükel
güher yinçü yaḳut çıkarur meşel (4395)

köni sözlemiş körse köŋli oduġ
sözi körse ma'ni birür tü boduġ (4609)

muŋar meŋzeyür kör otacı sözi
tadu bilgüçi köŋli bilgi yazı (4673)

köŋüldeki sırrım açar men saŋa
tilek arzu birle uçar men saŋa (4796)

negü tir eşitgil köni köŋli tüz
köŋül til ḳılınçı ḳamuġ ḳılḳı uz (5509)

idi yakşı sözler köŋül bulmış er
köŋül til birikip yaḳın bolmış er (5617)

kişilik saŋa birdi erklig bayat
köŋül til ḳılıḳ hem köni boldı at (5880)

körü barsa yakşı bitimiş bitig
unıtma bu sözni ay köŋli tetig (5929)

negü tir eşitgil bliglig sözi
bilig ol kiterdeçi köŋül tozı (5980)

muŋar meŋzer emdi eşit bu sözüg
köŋülke alınġıl evürme yüzüg (6147)

negü yük kötürdüŋ köŋülke bu kün
nişanın körür men alında tügün (6228)

bayatḳa ulamış turur ög köŋül
yaẏa ḳılmaġay bir bayat ay oġul (6246)

muŋar meŋzer emdi bu sözni eşit
köŋülke alın ötrü özke iş it (6249)

bayatḳa sıġınġıl ḳamuġdın üzül
köŋül til arıġ tut ḳılınçın süzül (6250)

isiz ög yigitlik yaʋa ḳıldımız
isiz kep köŋül ög isizde isiz (6255)

muŋar meŋzer emdi bu beytig oḳı
oḳıp ked köŋülke alınġıl taḳı (6317)

ajun ḳılḳı barça adın boldı kör
kişi köŋli tilde öŋin boldı kör (6465)

negü tir eşitgil saḳınuḳ kişi
köŋülke alın sen ay edgü başı (6478)

kişi köŋli bilgü tanuḳ erdi til söz
köŋül til ala boldı kimke büteyi (6579)

ŞECERE-İ TERÂKİME'DE DUYGU FİİLLERİ

Yasin ŞENGÜR

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

İngilizcede mental kavramı "ruhsal, akılsal, zihinsel" gibi anlamlara gelmektedir. Mental fiiller için "zihin fiili, zihin fiilleri" gibi ifadeler kullanılmaktadır. Mental fiillerin birçok sınıflandırması vardır. Yapılan çalışmalara bakıldığında duygu fiillerinin bu sınıflandırmaların içerisinde yer aldığı görülmektedir. Duygu fiilleri için "ruhsal durum, psikolojik durum fiilleri, duygusal yanıt fiili" gibi ifadeler kullanılmaktadır. Bu fiiller kendi içerisinde ortak bir sınıflandırmaya tabi tutulmuş olsa da bazı araştırmacılar bu fiilleri olumlu ve olumsuz olarak iki ana başlık altında incelemektedir.

Duygular, insanları bir durum ya da olaya karşı harekete geçiren, insanın tepkilerini ve hareketlerini belirleyen temel unsurdur. İçinde bulunulan ortam ve düşünceler duyguların değişmesinde etkilidir. Mental bir sürecin meydana gelmesinde duygular önemlidir. Bu sürecin ilk aşamasında kişi aldığı veriyi dil merkezlerine ulaştırır. İkinci aşamasında bu veriler işleme konur ve yorumlanır. Son aşamada kişi duruma tepki verir ve süreç tamamlanır.

Bu araştırmada, Ebu'l Gazi Bahadır Han'ın 1659 yılında yazdığı Şecere-i Terâkime'de yer alan duygu fiilleri tespit edilmiştir. Tespit edilen fiiller öncelikle olumlu ve olumsuz olarak iki başlık altında toplanmış sonrasında bu fiiller kök, gövde ve birleşik fiiller olarak tasnif edilmiştir. Tespit edilen duygu fiilleri tablo ve grafik şeklinde sunulmuştur. Çalışmada toplamda otuz üç fiil incelenmiştir. İncelenen bu fiillerin on altı tanesi olumlu duygu fiilleridir: Kök hâlinde: ḫoşla-, ınan-, öp-, sığın-, sile-; gövde hâlinde; berkin-, küldür-, sevin-, taŋla-; isim+ yardımcı eylemle kurulmuş birleşik fiiller; taŋ ḳal-, ḫoş bol-, ḫoş-hāl ḳıl-, arḳa bėr-, ᶜişret ḳıl-, ümīd ḳıl-, ᶜaşıḳ bol-. On yedi tanesi ise olumsuz duygu fiilleridir: Kök hâlinde: aġrı-, bozar-, ḳorḳ-, yıġla-, uyal-; gövde hâlinde; açıġlan-, ḳabar-, yıġlat-; isim+ yardımcı eylemle kurulmuş birleşik fiiller; ᶜazā tut-, esi kėt-, ġamgīn bol-, ġam ye-, ḳuyı sal-, maġrūr bol-, yaġı bol-, ẓālim bol-, zōr ḳıl-.

Anahtar Kelimeler: Şecere-i Terâkime, Ebu'l Gazi Bahadır Han, mental fiiller, duygu fiilleri, algılama.

EMOTION VERBS IN *ŞECERE-İ TERÂKİME*

ABSTRACT

In English, the mental concept is often associated with meanings like "spiritual, mental, cognitive." Mental verbs are referred to as "mind verbs" in English. There are various classifications of mental verbs, and it is observed in research that emotional verbs fall within these classifications. Emotional verbs are described using terms like "mental state verbs, psychological state verbs, emotional response verbs." While these verbs undergo a common classification internally, some researchers examine them under two main categories: positive and negative emotions.

Emotions are fundamental elements that drive individuals to react to a situation or event, determining their responses and actions. The environment and thoughts play a role in influencing changes in emotions. Emotions are important in the occurrence of a mental process. In the initial stage of this process, an individual conveys the received information to language centers. In the second stage, this information is processed and interpreted. Finally, the individual reacts to the situation, completing the process.

In this study, emotional verbs found in the work "Şecere-i Terâkime" written by Ebu'l Gazi Bahadır Han in 1659 were identified. The identified verbs were initially categorized under the headings of positive and negative emotions, then classified as root, stem, and compound verbs. The identified emotional verbs were presented in table and graph formats. A total of thirty-three verbs were analyzed in the study. Sixteen of these verbs were identified as positive emotion verbs: In root form: ẖoşla-, ınan-, öp-, sığın-, sile-; in stem form: berkin-, küldür-, sevin-, tanla-; and compound verbs formed with noun + auxiliary verb: taŋ ḳal-, ẖoş bol-, ẖoş-hāl ḳıl-, arḳa bėr-, ᶜişret ḳıl-, ümīd ḳıl-, ᶜaşıḳ bol-. Seventeen verbs were identified as negative emotion verbs: In root form: aġrı-, bozar-, ḳorḳ-, yıġla-, uyal-; in stem form: açıġlan-, ḳabar-, yıġlat-; and compound verbs formed with noun + auxiliary verbs: ᶜazā tut-, esi kėt-, ġamgīn bol-, ġam ye-, ḳuyı sal-, maġrūr bol-, yaġı bol-, ẓālim bol-, zōr ḳıl-.

Keywords: Şecere-i Terâkime, Ebu'l Gazi Bahadır Han, mental verbs, emotion verbs, perception.

Giriş

Dil, insanın duygu ve düşüncelerini aktarmaya yarayan önemli bir araçtır. İnsanlar arasında iletişimi sağlayan temel unsurdur. Dil, canlı bir varlıktır. Esnek bir oluşumun yanında sistemli bir yapıya sahiptir. Sürekli bir değişim ve gelişme içerisindedir. İnsan, yaşamı boyunca elde ettiği verileri beynine yerleştirerek anlamlandırmaya çalışır. Edindiği bu verileri dil vasıtasıyla çevresine aktarır. Dolasıyla dil ve zihin arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki ancak mental fiiller sayesinde ortaya çıkar.

Fiiller, iş ve hareket bildiren, karşıladıkları hareketler ile zaman ve mekân kapsamı içinde somut ve soyut nesne ve kavramlarla ilgili her türlü oluş, kılış, kılınış ve durumları bildiren kelimelerdir (Korkmaz, 2019: 487). Bu yapıdaki kelimeler tek başına (sev-, gül-, şaş-, ağla-, git-, koş-) kullanıldığı gibi yardımcı kelime (pişman ol-, yardım et-) vasıtasıyla birlikte de kullanılır. Araştırmacıların fiilin tanımını yaparken benzer ifadeler kullandıkları görülmektedir.

Fiillerin tanımında benzerlikler görülürken sınıflandırma konusunda farklılıklar vardır. Araştırmacılar fiilleri sınıflandırma aşamasında temel ölçütleri esas alarak fiillerin meydana gelme tarzını, anlam bilimsel ve biçim bilimsel yönden sınıflandırmışlardır. Bir diğer sınıflandırma ise *mental fiiller* adı altında verilen fiillerdir.

İngilizcede mental sözcüğü, Türkçede "*ruhsal, akılsal, zihinsel"* gibi anlamlara gelmektedir. Zihinle alakalı durumları ve zihinsel fiilleri tanımlamak için kullanılır. Mental fiiller kişinin duygu, düşünce, algı, idrak etme ve akıl yürütme gibi zihinsel süreçlerini ifade eden fiillerdir. Bu fiiller doğrudan düşünce ve algıyla ilgilidir. İnsanın dış çevrede edindiği veriyi alma anını ve geri bildirim almasını sağlayan fiillerdir. Oldukça geniş bir anlam yelpazesine sahiptirler. Mental fiiller için Ayan ve Türkdil (2015) "*zihinsel fiiller",* Kalkan (2016) ise "*zihin fiili"* ifadesinin kullanıldığını belirtmiştir.

Mental fiillerin sınıflandırılmasında birçok tasnif vardır: Yaylagül (2005), *duyu, duygu, anı-uslamlama* ve *açıklama* fiilleri olmak üzere dört sınıflandırmada bulunmuştur. Seçkin'in (2020), *algı, duygu, idrak fiilleri ve irade fiilleri* olmak üzere dört başlıkta ele almıştır. Özeren ve Alan (2018), Kırgız Türkçesinde yer alan mental fiilleri, *biliş, psikolojik durum* ve *algılama* fiilleri olarak üç başlıkta sınıflandırmıştır. Algılama safhası mental fiillerin ilk aşaması olarak kabul edilmektedir. Ayan ve Türkdil (2015), zihinsel sürecin ilk aşamasının *algılama* olduğunu belirtmiştir.

Mental süreçlerin ilk aşamasını *algılama* süreci oluşturur. Bu aşamada kişi öğrenir. Dinçer Bahadır'a göre (2022: 749), algılama eyleminin görevi, duyular yardımıyla kazanılan bilgileri beyindeki dil merkezlerine ulaştırmaktır. Hirik'e göre (2018: 32) insan, etrafında gerçekleşen her türlü bilgiyi duyu organlarıyla alarak algılama sürecini başlatır.

Mental süreçlerin ikinci aşamasını *duygu* fiilleri oluşturmaktadır. Bu aşamada kişi dil merkezlerine ulaşan veriyi anlamlandırmaya ve yorumlamaya çalışır. Buna bağlı olarak kişi kendini ifade eder. Örneğin; kulak vasıtasıyla bilgiler, insan zihnine aktarılarak orada yer edinir. Bunun neticesinde kişi dil, jest ve mimikler aracılığıyla tepki verir.

Duygu kavramı için Türkçe Sözlük'te (2011) "*duyularla algılama, belirli nesne, olay ve ya bireylerin insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim, nesneleri veya olayları ahlakî ve estetik yönden değerlendirme yeteneği, kendine özgü bir ruhsal hareket ve hareketlilik"* tanımlamaları yapılmaktadır. Hirik'e göre (2018: 64) duygular bir tetikleyici neticesinde ortaya çıkarak anlık ya da süreli olarak devam eden değişim olarak tarif edilebilir. Duygular kişiden kişiye değişerek öznellik taşımaktadır. Olaya ve şarta bağlı olarak değişkenlik gösterirler. Zihnin kişi de yarattığı etkiye bağlı olarak *öfke, nefret, üzüntü, korku, sevgi, umut, neşe* gibi duygular ortaya çıkar. Bu duyguları ifade eden fiillere ise *duygu* fiilleri denmektedir.

Mental fiil ve duygu fiilleri üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında araştırmacıların duygu fiili yerine *"ruhsal durum"* (Şahin, 2012), *"psikolojik durum fiilleri"* (Yıldız, 2016;

Özeren ve Alan, 2018 ve Aydoğmuş, 2021) ifadeleri kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Şahin (2012) ve Kalkan (2016) duygu fiili yerine *"duygusal yanıt fiili"* ifadesinin kullanıldığını da belirtmiştir.

Yaylagül'ün (2005), *"Türk Runik Harfli* Metinlerde *Mental Fiiller"* adlı çalışmasına bakıldığında duygu fiillerini anlam açısından "*bütünsel davranış tepki fiilleri, olumlu duygu fiilleri* ve *olumsuz duygu fiilleri"* olmak üzere üç başlıkta ele aldığı görülmektedir. Ürk- (ürkmek), kork- (korkmak) gibi fiilleri bütünsel davranış tepki fiillerine; sevmek, hoşlanmak, onur duymak, değer vermek gibi fiilleri olumlu duygu fiillerine; hoşlanmamak, nefret etmek, kızmak ve iğrenmek gibi fiilleri ise olumsuz duygu fiillerine örnek olarak gösterdiği görülmektedir.

Duygu fiilleri üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında duygu fiilleri, mental fiillerin alt kolu olarak gösterilmiştir (Yaylagül, 2005; Dolati Darabadi, 2018; Özeren ve Alan, 2018; Hirik, 2018; Seçkin 2019).

Duygu fiillerini, mental fiillerin alt kolu olmadan doğrudan inceleyen araştırmalar da yapılmıştır (Yaylagül, 2010; Şahin, 2013; Fakirullahoğlu, 2016; Soydan, 2018; İlter, 2019; Özkan ve Soydan, 2019; Arslan, 2020; Özkan ve Soydan, 2021; Fakirullahoğlu, 2021; Argunşah ve Boz, 2022; Fakirullahoğlu, 2022; Şaş, 2023; Kılınç, 2023; Kılınç, 2024).

Temel eser niteliği taşıyan Şecere-i Terâkime, kültürel birçok yapıyı bünyesinde barındırmaktadır. Türklerin soy kütüklerinin, yaşayış biçimlerinin, savaşların ve hanlar hakkında bilgilerin olduğu bu eserde pek çok duygu ile karşılaşılmaktadır. Bu bakımdan eserde geçen duygu fiilleri incelenmeye, gün yüzüne çıkarılmaya değer konumdadır.

Bu araştırmada, Şecere-i Terâkime adlı eserde geçen duygu fiilleri tespit edilecektir. Tespiti yapılan fiiller olumlu ve olumsuz olmak üzere iki başlıkta verilerek kök, gövde ve birleşik fiiller şeklinde şekil bilgisi açısından incelenecektir.

Bu çalışmada, Zuhal Ölmez'in *Şecere-yi Terâkime* adlı çalışması, eserin hem trankripsiyonlu hem Türkiye Türkçesine çevirisi olmasından ötürü kaynak eser olarak kullanılacaktır.

Şecere-i Terâkime

Her toplumun kültürü, geleneği, inancı ve kendine özgü yaşayış biçimi vardır. 1659 yılında Ebu'l Gazi Bahadır Han'ın yazdığı Şecere-i Terâkime adlı eseri Türklerin yalnız soy kütüğünü değil yaşayış biçimlerini, kültürünü, geleneğini, inancını, dönemin önemli olaylarını ele alarak anlatan önemli bir eserdir. Türklerin en eski dönemden beri olan tarihini, Türkmenlerin büyük atalarını, Türkmen hanlarının fethettiği yerleri ve hâkimiyetini anlatan alegorik bir eserdir. Eser sade bir Çağatay Türkçesi ile yazılmıştır.

Eserin Petersburg, Taşkent ve Aşkabad kütüphanelerinde tespit edilen 7 nüshası vardır. Petersburg nüshası Türk Dil Kurumu tarafından 1937 yılında tıpkıbasım olarak yayımlanmıştır. 1958 yılında Rus Türkolog Kononov tarafından Arap harfli olmak üzere bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışma da çeşitli nüshalar karşılaştırılarak tenkitli metin verilmiştir.

Şecere-i Terâkime ile ilgili yapılan çalışmaların başında Zuhal Ölmez'in (2020) çalışması yer alır. Çalışmada, eserin iki nüshasının karşılaştırılmasıyla oluşturulan transkripsiyonlu metin, metnin Türkiye Türkçesine çevirisi, dil incelemesi, sözlük ve açıklamalar yer almaktadır. Eser ile ilgili yapılan çalışmalardan bir diğeri de Muharrem Ergin'e aittir (Argunşah, 2021: 84)

Şecere-i Terâkime, Türk edebiyatı ve tarihi açısından ne kadar önemliyse eserin yazarı Ebu'l Gazi Bahadır Han da bir o kadar önemlidir. Cengiz Han soyundan gelen Ebu'l Gazi Bahadır Han 1603 yılında Ürgenç'te dünyaya gelmiştir. Babasının Rusları cenk meydanında yenmesinin üstünden 40 gün geçtikten sonra dünyaya gelmiştir. Gazanın kazanılmasından ötürü kendisine "Ebu'l Gazi" ismi verilmiştir. İyi bir askerdir. Hayatının büyük bölümü seferle geçmiştir. Arap, Fars ve Moğol dillerini bilen, bunun yanında da iyi bir tarihçi olan Ebu'l Gazi Bahadır Han, Türk, Moğol ve Fars tarihiyle ilgili birçok eser okumuştur. Türkmenler ve Moğollar hakkında edindiği bilgileri bünyesinde biriktirmiştir.

Ebu'l Gazi Bahadır Han'ın yazdığı iki önemli eseri vardır: Bunlardan biri bu çalışmaya da kaynak olan *Şecere'i Terâkime* (Türkmenlerin Soy Kütüğü) ve *Şecere'i Türk* (Türkmenlerin Soy Kütüğü)'tür.

1. OLUMLU DUYGU FİİLLERİ

1.1. Kök hâlindeki fiiller

- **ḫoşla-:** hoşlanmak, beğenmek. [ŞT, s. 378]

"Atasından soŋ nece yėrlerini yördi taḳı bir yėrni ḫoşlap anda olturup." [ŞT, s. 112 (69a/11)]

[babasından sonra birçok yere gitti ve (birçok) yeri gördü. Bir yeri beğenip orada oturdu.]

- **ınan-:** inanmak. [ŞT, s. 379]

"Ayna ınanıp kelip Köl İrkini kördi." [ŞT, s. 166 (88a/11)]

[Ayna inanıp geldi ve Köl İrki'yi gördü.]

- **öp-:** öpmek. [ŞT, s. 420]

"Suvar asrunı öpüp turur tėdi." [ŞT, s. 180 (93a/6)]

[Suvar çoğunu öpmüş dedi.]

- **sığın-:** sığınmak. [ŞT, s. 427]

"Āḫir barçasını aldı ve ḳaçıp ḳurtulġanları Tatar Ḫānına barıp sığındılar." [ŞT, s.123 (72b/15]

[Sonunda hepsini aldı ve kaçıp kurtulanları Tatar hanına sığındılar.]

- **sile-:** sevmek, okşamak, sıvazlamak. [ŞT, s. 428]

"Müsülmān bolġanlarnı siledi ve bolmaġanlarnı çaptı." [ŞT, s. 122 (72b/8)]

[Müslüman olanlara sevgi ve saygı gösterdi, olmayanları kılıçla vurdu.]

1.2. Gövde hâlindeki fiiller

- **berkin-:** sığınmak, saklanmak. [ŞT, s. 348]

"Uluġ şehrlerge ve muḥkem ḳal'alarġa berkindiler." [ŞT, s. 129 (75a/10]

[Büyük şehirlere ve sağlam kalelere sığındılar.]

- **küldür-:** güldürmek. [ŞT, s. 403]

"Ḳozı Tegin taḫtında olturup düşmenlerini yıġlatıp ve dostlarını küldürüp ėlge ᶜadālet ḳılıp faḳīr miskinġa ḫayr u iḥsān ḳılıp ḳırḳ yıl ḫān bolup yėtmiş bėş yaşıga yėtkende oġlı Arslannı ornında olturtup vefāt tapdı." [ŞT, s. 179 (92b/11)]

[Kozı Tegin babasının tahtında oturarak düşmanlarını ağlatıp dostlarını güldürüp halka adaletli davranarak yoksula ve düşküne hayır ve ihsanlarda bulunup kırk yıl hanlık yapıp yetmiş beş yaşına geldiğinde oğlu Arslan'ı yerine oturtarak vefat etti.]

- **sevin-:** sevinmek. [ŞT, s. 427]

"…dostlarnıŋ külgenin düşmenlerniŋ yıġlaġanın körüp sevnüp…" [ŞT, s. 113 (69b/12)]

[… dostlarının güldüğünü,düşmanlarının ağladığını görerek sevinip…]

- **taŋla-:** hayret etmek, şaşırmak. [ŞT, s. 435]

"Yavlınıŋ bu ḳılġan işin aytdılar ėrse uluġ ve kiçik ve yaḫşı ve yaman ve körgen ve ėşitken taŋlap ḫayrān ḳaldı." [ŞT, s. 167 (88b/5)]

[Yavlı'nın yaptığı bu işi anlattıklarında büyük küçük, iyi kötü ve ve gören, işiten herkes şaşırıp hayrete düştü.]

1.3. Birleşik fiiller

İsim+ yardımcı eylemle kurulmuş birleşik fiiller

- **arḳa bėr-:** güvenmek. [ŞT, s. 335]

"Keşmirniŋ muḫkem taġları uluġ suları köp bolur. Yaġma anġa arḳa bėrip Oğuz Ḫānġa bakınmadı." [ŞT, s. 130 (75b/11)]

[Keşmir'in sağlam ve yüce suları çoktu. Yağma buna güvenip Oğuz Han'a itaat etmedi.]

- **ᶜaşıḳ bol-:** aşık olmak. [ŞT, s. 336]

"Ḳıçḳırma men, turur men saŋa ᶜaşıḳ bolup atamġa alıp bėrdim." [ŞT, s. 177 (91b/18)]

[Bağırma, ben, sana âşık oldum ama alıp babama verdim.]

- **ḫoş bol-:** mutlu olmak. [ŞT, s. 378]

"Pes neçe miŋ kişiler meniŋ bu söz aytḳanımġa bilmegenlerin bilip köŋülleri ḫoş bola turur." [ŞT, s. 104 (66a/11)]

[İşte benim bu anlattıklarımla bilmediklerinin öğrenen binlerce kişinin gönlü hoş olur (mutlu olur).]

- **ḫoş-hāl ḳıl-:** mutlu etmek. [ŞT, s. 378]

"maᶜnāsı bu turur kim eger bir kişi bir müsülmān kişiniŋ köŋlini ḫoş-hāl ḳılsa anıŋ sevābı barça ādeîm ferzendleriniŋ ve cinlerniŋ Taŋrıġa bendelik ḳılġan sevābından köp turur." [ŞT, s. 104 (66a/8)]

[Eğer bir kişi, bir Müslüman'ın gönlünü hoş ederse (mutlu ederse) onun sevabı bütün insanoğullarının ve cinlerin Tanrı'ya hizmet(ederek kazandıkları) sevaptan daha çoktur.]

- **ᶜişret ḳıl-:** eğlenmek. [ŞT, s. 382]

"Ḳırḳ keçe ve kündüz ᶜıyş ᶜişret ḳıldılar." [ŞT, s. 142 (80a/5)]

[Kırk gün kırk gece yediler, içtiler, eğlendiler.]

- **taŋ ḳal-:** hayret etmek. [ŞT, s. 435]

"Toyġa kelgen uluġ ve kiçik barça oġlannıŋ bu sözige taŋ ḳaldılar." [ŞT, s. 116 (70b/13)]

[Ziyafete gelen büyük küçük herkes oğlanın söylediği bu sözlere şaşırdırlar.**]**

- **ümīd ḳıl-:** ummak, ümit etmek. [ŞT, s. 449]

"Bu sözni men sendin barunraḳ aytur tėp ümīd ḳılur ėrdim ve ḫāṣṣa ol kün kim tiken birlen kişiniŋ boynın üzdüŋ." [ŞT, s. 168 (88b/14)]

[Ben sen(in) bu sözü daha önce hatta dikenli ağaçla birinin boynunu kestiğin gün söyleyeceğini ümit ediyordum.]

2. OLUMSUZ DUYGU FİİLLERİ

2.1. Kök hâlindeki fiiller

- **ağrı-:** kızmak, gücenmek. [ŞT, s. 328]

"Şāh Melik birlen Ḳozıcı Beg bizdin ağrıp ᶜAlī Ḫān ḳatıġa ḳaçıp ketti. [ŞT, s. 187 (95b/2)]

[Şah Melik ile Kozıcı Bey bize gücenip Ali Han'ın yanına gitti.]

- **bozar-:** rengi kaçmak, sararmak, solmak. [ŞT, s. 355]

"Bozarıp teveğe minip kėyinindin bara ėrdim." [ŞT, s. 202 (101a/10)]

[(korkudan) sararmış olarak deveye binip arkandan geliyordum.]

- **ḳorḳ-:** korkmak. [ŞT, s. 397]

"Ḳızġa kişi yiberip sözleşmekke sırrım āşkāre bolur tėp ḳorḳtı." [ŞT, s. 118 (71b/4)]

[Sırrı ortaya çıkar diye konuşmak için kıza birini gönderip çağırmaktan korktu.]

- **uyal-:** utanmak. [ŞT, s. 448]

"Men uyalġanımdın ayta bilmedim." [ŞT, s. 178 (92a/11)]

[Ben utandığımdan söyleyemedim.]

- **yıġla-:** ağlamak. [ŞT, s. 457]

"Diriġā ne ḳılayın tėp köp yıġladı takı aytdı: Seniŋ atıŋ Alp Tuġaç bolsun dedi." [ŞT, s. 171 (90a/1)]

[Yazık, ne yapayım? Diye çok ağladı ve "senin adın Alp Tugaç olsun" dedi.]

2.2. Gövde hâlindeki fiiller

- **açıġlan-:** öfkelenmek, kızmak. [ŞT, s. 327]

"Yėtti yüz yılnıŋ içide seksendin artuḳ kişi īmān keltürmegenige açıġlanıp ḫalḳġa duᶜā-yı bed ḳıldı." [ŞT, s. 109 (68b/1)]

(Yedi yüz yıl boyunca seksenden fazla kişinin iman getirmemesine öfkelenip halka beddua etti.)

- **ḳabar-:** öfkelenmek. [ŞT, s. 382]

"Ḳabarıp İt Beçene izimdin yetti." [ŞT, s. 202 (101a/10)]

[İt Beçene öfkelenip arkamdan yetişti.]

- **yıġlat-:** ağlatmak. [ŞT, s. 457]

"Ḳozı Tegin taḫtında olturup düşmenlerini yıġlatıp ve dostlarını küldürüp élge ᶜadālet ḳılıp faḳīr miskinġa ḫayr u iḥsān ḳılıp ḳırḳ yıl ḫān bolup yétmiş béş yaşıga yétkende oġlı Arslannı ornında olturtup vefāt tapdı." [ŞT, s. 179 (92b/10)]

[Kozı Tegin babasının tahtında oturarak düşmanlarını ağlatıp dostlarını güldürüp halka adaletli davranarak yoksula ve düşküne hayır ve ihsanlarda bulunup kırk yıl hanlık yapıp yetmiş beş yaşına geldiğinde oğlu Arslan'ı yerine oturtarak vefat etti.]

2.3. Birleşik Fiiller

İsim+ yardımcı eylemle kurulmuş birleşik fiiller

- **ᶜazā tut-:** yas tutmak. [ŞT, s. 174]

"Buğra Ḫān uluġ ᶜazā tutdı." [ŞT, s. 174 (90b/17)]

[Buğra Han (o öldüğünde) büyük yas tuttu.]

- **esi kėt- (usu gitmek):** aklı gitmek, korkmak, başı dönmek. [ŞT, s. 196]

"İt Beçene körüp anı esi ketti." [ŞT, s. 196 (99a/17)]

[İt Beçene onu görünce aklı başından gitti.]

- **ġamgīn bol-:** kederli olmak. [ŞT, s. 174]

"Bir gün Ḳozı Tegin atasıġa ḳaçanġaça ᶜazā tutup ġamgīn bolup oltura siz. Avġa çıḳıŋ şayet gönliŋiz açılġay tėp atasını her bir kün bir ṭarafge avġa ve seyrge alıp çıḳdı." [ŞT, s. 174 (90b/19)]

[Bir gün Kozı Tegin babasına "ne zamana kadar yas tutup, üzüleceksiniz, ava çıkın belki gönlünüz açılır" deyip babasını alıp her gün bir yere ava ve gezmeye gitti.]

- **ġam ye-:** kederlenmek, üzülmek. [ŞT, s. 372]

"Īrān sarı yörüp turur nece yıllıḳ ġamların yesünler tėp ėkkinçi yılı atlandı taḳı Talaş şehriġa keldi." [ŞT, s. 131 (76a/1)]

[(ben) İran üzerine yürüyorum, bunca yıllık gamlarını çeksinler (üzülsünler) diyerek ikinci yıl ata bindi ve Talaş şehrine geldi.]

- **ḳuyı sal-:** aşağı bırakmak. [ŞT, s. 403]

"Köl İrki Ḫān başını ḳuyı salıp köp olturdı taḳı bir furṣatdın soŋ başın köterip aytdı." [ŞT, s. 168 (88b/12)]

[Köl İrki Han başını (utanarak) başını eğip uzun bir müddet (öyle) oturdu ve bir müddet sonra başını kaldırıp söyledi.]

- **maġrūr bol-:** kibirlenmek, gururlanmak, kendini beğenmek. [ŞT, s. 186]

“Eger Şāh Melikni yibersең öltürürler taḳı maġrūr bolup seniң birleң yaġı bolurlar.” [ŞT, s. 186 (95a/4)]

[Eğer Şah Melik’i gönderirsen öldürürler ve (ayrıca) gururlanıp sana düşman olurlar.]

- **yaġı bol-:** düşman olmak. [ŞT, s. 452]

“Özini Türkmenler esīr ḳılıp sevdāgerge satdılar ve taḳı Beçene uruġı hem özindin töre köterip Salur èli birlen yaġı bolup çapığurlar yaġı èrdi.” [ŞT, s. 158 (85b/7]

[Kendisini Türkmenler esir edip tüccara sattılar ve Beçene boyu da kendiliğinden bir töre çıkarıp Salur halkı ile düşman olup savaşırlardı.]

- **ẓālim bol-:** zalim olmak. [ŞT, s. 461]

“Bir nece yıllar ötkendin soң Şāh Melik yigit yètişdi ammā ẓālim boldu.” [ŞT, s. 185 (94b/12)]

[Birkaç yıl geçtikten sonra Şah Melik genç oldu ama zalim oldu.]

- **zōr ḳıl-:** eziyet etmek. [ŞT, s. 462]

“Bara bara èl yaḫşılarınıң ḳızları ve ḫātūnlarıġa zōr ḳıla başladı èrse Oġuz èli yıġılıp öltürür boldılar.” [ŞT, s. 185 (94b/15)]

[Yavaş yavaş halkın ileri gelenlerinin kızları ve hanımlarına zor kullanmaya (eziyet etmeye) başlayınca Oğuz halkı toplanıp öldürmeye kalkıştılar.]

SONUÇ

Mental süreçlerin ikinci aşamasını oluşturan duygu fiilleri, mental fiillerin bir alt kolunu oluşturmaktadır. Araştırmacıların duygu fiili yerine *ruhsal durum, psikolojik durum fiilleri* ve *duygusal yanıt fiili* ifadelerini kullandıkları tespit edilmiştir. Duygu fiilleri genel olarak olumlu ve olumsuz olarak iki başlık altında incelenmiştir.

Mental fiil ve duygu fiili üzerine yapılan çalışmalarda genel olarak olumsuz duygu fiillerinin, olumlu duygu fiillerine göre daha fazla olduğu görülmektedir. Türkiye Türkçesinde Deyimleşmiş Birleşik Duygu Fiilleri (Şaş, 2023), Gagavuz Türkçesi (Doğan ve Erdin, 2021) ve Kırgız Türkçesi (Özeren ve Alan, 2018) üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında olumsuz duygu fiilleri, olumlu duygu fiillerinden daha fazla tespit edilmiştir. Irk Bitig’de Duygu Fiilleri üzerine yapılan çalışmada ise olumlu duygu fiilleri, olumsuz duygu fiillerinden (1) fazla tespit edilmiştir (Kılınç, 2024). Şecere-i Terâkime’de yer alan duygu fiillerine bakıldığında olumsuz duygu fiilleri, olumlu duygu fiillerinden (1) fazla tespit edilmiştir.

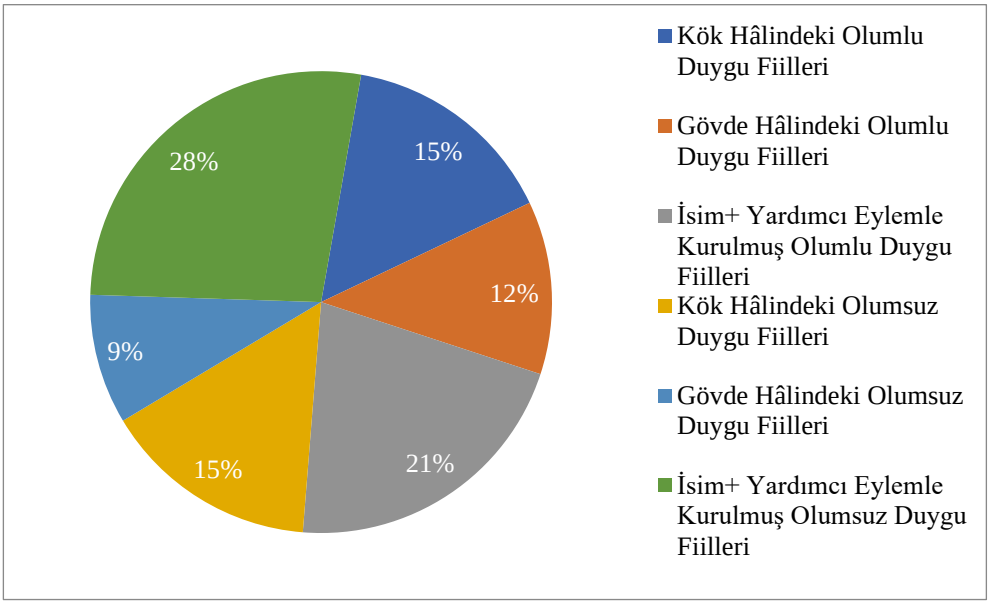
Şecere-i Terâkime’de tespit edilen duygu fiilleri, olumlu ve olumsuz olarak iki başlık altında incelenmiştir. Yapı itibarıyla kök, gövde ve birleşik fiil olarak tasnif edilmiştir.

Çalışmada toplamda otuz üç fiil incelenmiştir. İncelenen bu fiillerin on altı tanesi olumlu duygu fiilleridir: Kök hâlinde: ḫoşla-, ınan-, öp-, sığın-, sile-; gövde hâlinde; berkin-, küldür-, sevin-, taŋla-; isim+ yardımcı eylemle kurulmuş birleşik fiiller; arḳa bėr-, ᶜaşıḳ bol-ḫoş bol-, ḫoş-hāl ḳıl-, ᶜişret ḳıl-, taŋ ḳal-, ümīd ḳıl-. On yedi tanesi ise olumsuz duygu fiilleridir: Kök hâlinde: ağrı-, bozar-, ḳorḳ-, uyal-, yıġla-; gövde hâlinde; açıġlan-, ḳabar-, yıġlat-; isim+ yardımcı eylemle kurulmuş birleşik fiiller; ᶜazā tut-, esi kėt-, ġamgīn bol-, ġam ye-, ḳuyı sal-, maġrūr bol-, yaġı bol-, ẓālim bol-, zōr ḳıl-.

Tablo 1: Şecere-i Terâkime'de tespit edilen duygu fiilleri.

Fiil	Yapı bakımından	Duygu değeri
ḫoşla-	Kök hâlinde	Olumlu
ınan-	Kök hâlinde	Olumlu
öp-	Kök hâlinde	Olumlu
sığın-	Kök hâlinde	Olumlu
sile-	Kök hâlinde	Olumlu
berkin-	Gövde hâlinde	Olumlu
küldür-	Gövde hâlinde	Olumlu
sevin-	Gövde hâlinde	Olumlu
taŋla-	Gövde hâlinde	Olumlu
arḳa bėr-	Birleşik fiil hâlinde	Olumlu
ᶜaşıḳ bol-	Birleşik fiil hâlinde	Olumlu
ḫoş bol-	Birleşik fiil hâlinde	Olumlu
ḫoş-hāl ḳıl-	Birleşik fiil hâlinde	Olumlu
ᶜişret ḳıl-	Birleşik fiil hâlinde	Olumlu
taŋ ḳal-	Birleşik fiil hâlinde	Olumlu
ümīd ḳıl-	Birleşik fiil hâlinde	Olumlu
ağrı-	Kök hâlinde	Olumsuz
bozar-	Kök hâlinde	Olumsuz
ḳorḳ-	Kök hâlinde	Olumsuz
uyal-	Kök hâlinde	Olumsuz
yıġla-,	Kök hâlinde	Olumsuz
açıġlan-	Gövde hâlinde	Olumsuz
ḳabar-	Gövde hâlinde	Olumsuz
yıġlat-	Gövde hâlinde	Olumsuz
ᶜazā tut-	Birleşik fiil hâlinde	Olumsuz
esi kėt-	Birleşik fiil hâlinde	Olumsuz
ġamgīn bol-	Birleşik fiil hâlinde	Olumsuz
ġam ye-	Birleşik fiil	Olumsuz
ḳuyı sal-	Birleşik fiil	Olumsuz
maġrūr bol-	Birleşik fiil	Olumsuz
yaġı bol-	Birleşik fiil	Olumsuz
ẓālim bol-	Birleşik fiil	Olumsuz
zōr ḳıl-	Birleşik fiil	Olumsuz

Şekil 1: Tespit edilen duygu fiillerinin yapı bakımından yüzdelik dağılımı.



KAYNAKÇA

Argunşah, Mustafa-Fatma Boz (2022). "15. Yüzyıl Anadolu Türkçesinde Negatif Temel Duygu Fiilleri". *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*. C. 8. S. 17. s. 208-225.

Argunşah, Mustafa (2021). *Çağatay Türkçesi.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Arslan, M. Said (2020). Türkiye Türkçesi ve Özbek Türkçesindeki Eş Değeri Olmayan Duygu Fiilleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 21. s. 170-179.

Ayan, Ekrem-Yakup Türkdil (2015). "Kazak Türkçesinde Dokunma Duyu Fiilleri ve Anlam Zenginliği". *Turkish Studies (Internaional Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic).* C. 10. S. 4. s. 95-114.

Aydoğmuş, Erdal (2021). Özbek Türkçesinde Mental Fiiller. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 22. s. 135-151.

Dinçer Bahadır, Şaziye (2022). "Maaday-Kara Destanı'nda Duyu Filleri". *Prof. Dr. Ensar Aslan'a Armağan,* editör. Salahaddin Bekki, Yeliz Saygılı Savaş., Ankara: Fenomen Yayıncılık. s. 749-761

Doğan, Levent-Ceyda Erdin (2021). "Gagauz Türkçesinde Mental Fiiller". *International Journal of Languages' Education and Teaching*, C. 9. S. 2. s.191-221.

Dolati Darabadi, Mina (2018). "Nehcü'l Feradis'te Mental Fiiller". *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 3. S. 1. s. 85-113.

Ergin, Muharrem (1974). *Ebu'l Gazi Bahadır Han (Şecere-i Terakime) Türklerin Soy Kütüğü*. İstanbul: Tercüman, 1001 Temel Eser.

Fakirullahoğlu, M. Ali İsmail (2016). *Kırgız Türkçesinde Duygu Fiilleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Fakirullahoğlu, M. Ali İsmail (2021). "Kırgız Türkçesinde Duygu Fiillerinin Semantik Yapısı ve Etimolojisi Üzerine Bir İnceleme". *Turkish Studies-Language and Literature*. C. 16. S. 4. s. 2281-2302.

Fakirullahoğlu, M. Ali İsmail (2022). Kazak Türkçesinde Duygu Fiilleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*. C. 11. S. 3. s. 991-1016.

Hirik, Erkan (2018). *Türkiye Türkçesinde Mental Fiiller*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

İlter, Esra (2019). *Karahanlı Türkçesinde Duygu Fiilleri.* [Yayımlanmamış] Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kalkan, Nigâr (2016). Başkurt Türkçesinde Mental Fiiller. *Actual Problems of Turkic Studies*, 177-186.

Kılınç, Esra (2023). *Karahanlı Türkçesinde Duygu Fiilleri*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Kılınç, Esra (2024). "Irk Bitig'de Duygu Fiilleri". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 14. s. 495-514.

Korkmaz, Zeynep (2019). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Ölmez, Zuhal (2020). *Şecere-yi Terâkime, Ebulgazi Bahadır Han.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özeren, Mehmet-İrfan Alan (2018). "Kırgız Türkçesinde Mental Fiiller". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 61. s. 203-224.

Özkan, Aslı-Serpil Soydan (2019). "Kutadgu Bilig'deki Bazı Duygu Fiilleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 1. S. 2. s. 27-32.

Seçkin, Kuban (2019). *Eski Türkçede Mental Fiiller*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Seçkin, Kuban (2020). *Eski Türkçe Metinlerinden Örneklerle-Mental Fiil Teorisi*. Palet Yayınları.

Soydan, Serpil (2018). "Tarama Sözlüğünün İlk İki Cildindeki Duygu Fiilleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Turkish Studies*. C. 13. S. 5. s.471-493.

Soydan, Serpil- Aslı Özkan (2021). "Kutadgu Bilig'de Tespit Edilen Bazı Duygu Fiilleri". *Söylem Filoloji Dergisi*. C. 6. S. 1. s. 247-257.

Şahin, Savaş. (2012). "Mental fiil kavramı ve Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*. C. 1. S. 4. s. 45-62.

Şahin, Savaş (2013). "Eski Türkçede Duygu Fiilleri". (Ed. M. Arslan). *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildiri Kitabı II*. s. 341-349.

Şaş, A. Kemal (2023). "Türkiye Türkçesinde Deyimleşmiş Birleşik Duygu Fiilleri". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 10. s. 602-631.

Yaylagül, Özen (2005). "Türk Runik Harfli Metinlerde Mental Fiiller". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. C. 2. S. 1. s. 17-51.

Yaylagül, Özen (2010). "Türkiye Türkçesindeki Duygu Fiilleri". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. C. 7. S. 4. s. 100-111.

Yıldız, Hüseyin (2016). *Eski Uygurcada Mental Fiiller*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Elektronik Kaynaklar

Türkçe Sözlük, (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu: https://sozluk.gov.tr/ (E.T.: 19.06.2024).

MUĞLA AĞZINDAKİ TARIM ADLARI

Yeşim KARATAŞ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Bir toplumun kullandığı sözcükler kültürünü yansıtır. Gerek *Divânü Lügati't-Türk*'te gerek *Derleme Sözlüğü*'nde gerekse ağız sözlüklerinde toplumu yansıtan birçok sözcük görülmektedir. Bu sözcükler; toplumun geçim kaynağını, yaşayışını, giyim kuşamını, oynadığı oyunlarını, kullandığı araç-gereçlerini, barındığı mekânlarını, yemeklerini, yetiştirdiği ürünlerini toplumun nasıl adlandırdığını gösterir. Her yörenin toplumu, söylediği sözcüklerle kendi ağız özelliklerini ortaya koyar. Bu çalışmada Muğla'nın Pınarcık Mahallesi'ndeki tarım sözcükleri derlenmiştir. Derleme şu başlıklar altında yapılmıştır: bitki, hayvan, mekân ve araç-gereç. Derlenen sözcükler *Derleme Sözlüğü*'nde yer alıp almaması bakımından değerlendirilmiştir. Bazı sözcüklerin *Derleme Sözlüğünde* yer almadığı tespit edilmiştir. Bu sözcükler: *balme, pates, pıransa, havunç, pava, tilkimen, orka, cırık, ark, pavrike, yāhāne, tırmak, yazgı, küfe, patoz* vb. Bunun yanı sıra bazı sözcüklerin de *Derleme Sözlüğü*'ndeki anlamından farklı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlara *yazgı, hayvan* gibi sözcükler örnektir. Ayrıca derleme sonucunda Eski Anadolu Türkçesi dönemi ses özelliklerini koruyan sözcüklerin de varlığı tespit edilmiştir. Eski Anadolu Türkçesindeki ünsüz ötümlüleşmesi, metatez, ünlü daralması gibi özelliklerin ağızda devam ettiği görülmüştür. Çalışma sonucunda halktan derlenen verilerle *Derleme Sözlüğü*'ne ve ağız sözlüklerine katkı sağlanmış olup yörenin ağız özelliklerinin standart Türkçeden farkı ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Derleme Sözlüğü*, Muğla, ağız, tarım.

AGRICULTURE NOUNS IN THE MUGLA DIALECT

ABSTRACT

The words that a society uses reflect its culture. Many words reflecting the society can be seen in both *Divânü Lügati't-Türk, Compilation Dictionary* and dialect dictionaries. These words show how the society names its source of income, lifestyle, clothing, games it plays, tools and equipment it uses, places it lives in, food it eats, and products it grows. The society of each region reveals its own dialect characteristics through the words they say. In this study, agricultural words in Pınarcık District of Muğla were compiled. The compilation was made under the following headings: plants, animals, space and equipment. The compiled words were evaluated in terms of whether they were included in the *Compilation Dictionary* or not. It has been determined that some

words are not included in the *Compilation Dictionary*. These words: *balme, pates, pıransa, havunç, pava, tilkimen, orka, cırık, ark, pavrike, yāhāne, tırmak, fate, kufe, patoz* etc. In addition, it has been determined that some words are used differently from their meanings in the *Compilation Dictionary.* Words such as fate and animal are examples of these. In addition, as a result of the compilation, the existence of words that preserved the sound features of Old Anatolian Turkish was determined. It was observed that features such as consonant voicing, metathesis, and vowel contraction in the Old Anatolian Turkish continued in the dialect. As a result of the study, the data collected from the public contributed to the *Compilation Dictionary* and dialect dictionaries, and the difference of the dialect features of the region from standard Turkish was revealed.

Keywords: *Compilation Dictionary*, Mugla, dialect, agriculture.

Giriş

Bir toplumu tarih boyunca en iyi yansıtan unsur hep dil olmuştur. Toplumun aynası dil, kültürü anlatan en iyi unsurdur. Toplumun dilinden o toplumun yaşayış tarzı, geçim kaynakları, kullandığı eşyaları, konuşma tarzı, giyim-kuşamı, tüketim ürünleri vs. okunabilir. Bu durumda toplumun kültürü değiştikçe söz varlığı da değişmektedir. Dildeki değişiklik toplumun bizzat içinde de gerçekleşmektedir. Aynı dili konuşan, aynı sınırı paylaşan insanların da dili konuşma tarzı ve kültüründe ayrışmalar görülmektedir. İşte bu noktada dilin önemli bir konusu ağız kendisini göstermektedir. *"Ağızlar, bir yazı dili içerisinde yer alan çeşitli konuşma dilleridir"* (Akar, 2013: 9).

Farklı yörelerde yaşayan Türk toplumu da Türkçeyi farklı şekillerde kullanmaktadır. Belli bir yöre halkı tarafından Standart Türkçenin değiştirilerek kullanılan ağızlara bakıldığında her yörenin kendine has konuşma tarzı olduğu görülmektedir. Konuşma tarzı farklılığından kaynaklı olarak ağızlar da sınıflandırılmaktadır. Karahan, ağızları üç ana grupta toplamıştır:

1. Doğu Grubu Ağızları: Ağrı, Artvin merkez ile Şavşat, Ardanuç ve Yusufeli, Bingöl, Bitlis, Diyarbakır, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Hakkâri, Kars, Mardin, Muş, Siirt, Tunceli, Urfa (Birecik ve Halfeti hariç), Van ağızları.

2. Kuzeydoğu Grubu Ağızları: Hopa, Borçka, Arhavi (Artvin), Rize ve Trabzon ağızları.

3. Batı Grubu Ağızları: Adana, Adıyaman, Afyon, Amasya, Ankara, Antalya, Aydın, Balıkesir, Bartın, Bilecik, Bolu, Bursa, Çanakkale, Çankırı, Çorum, Denizli, Eskişehir, Gaziantep, Giresun, Hatay, Isparta, İçel, İzmir, İzmit, Kahramanmaraş, Kastamonu, Kayseri, Kırşehir, Konya, Kütahya, Malatya, Manisa, Muğla, Nevşehir, Niğde, Ordu, Sakarya, Samsun, Sinop, Sivas, Tokat, Uşak, Yozgat, Zonguldak ağızları. (2022: 1-2).

Çalışma Muğla ağzı üzerinedir. Karahan'ın sınıflandırmasına göre Batı grubu ağızlarının 1. alt grubuna mensuptur (2022: 114). Muğla, Türkiye'nin batısında Ege Bölgesi içerisinde yer alan bir ildir. Muğla halkı genellikle geçimini, hayvancılık, tarım, balıkçılık yaparak sürdürmektedir. Geçim kaynaklarından biri olan tarım halkın konuşma tarzına da yansımıştır. Çalışmanın temelinde de Muğla halkının kullandığı tarım sözcükleri derlenmiştir.

Derlem Muğla'nın Milas ilçesine bağlı Pınarcık Mahallesi'nde yapılmıştır. Mahalle halkından derlenen tarım sözcükleri "bitki, hayvan, araç-gereç, mekân" başlıklarında gruplandırılarak incelenmiştir. Ayrıca sözcükler *Derleme Sözlüğü*'nde yer alıp almaması bakımından da değerlendirilmiştir. Toplamda 74 sözcük derlenmiştir. Bu sözcüklerden 37'si (būdey, badılcan, büber, pakla, dorotu, tomata, fasille, bölce, saltalık, acır, gavun, ısmanak, inar, delce zeytin, ilāna , çıntar, ekşikulak, gabak, bızā, eşşek, doŋuz, guzu, motor, kosa, tārā , küme, gümlü, balle, harar, samıra, dirgen, sırık, yular, zencir, duşak, tongurak, yalak) *Derleme Sözlüğü'*nde yer alırken 37'si (balme, suan/suğan, merdonoz, ilimon/iliman, marıl, pates/patis, orka, mandalin, havunç, pıransa, darak, çarçaf, yazgı, bidon, pava, garnevit, kestene, tilkimen, muşmula, ekşimek, hayvan, cırık, goyun, gazma, plastik, gü:m, debbo, ark, pavrike, yāhāne, ıramık, çırpanca, tırmak, patoz, çatal, küfe, pulluk) yer almamaktadır, bunun yanı sıra 6 sözcüğün (debbo, yazgı, çatal, orak, dam, pulluk) de ağızdaki ve sözlükteki anlamları farklıdır.

Derlenen sözcüklerden Eski Anadolu Türkçesi ile ortak özelliklere sahip sözcükler tespit edilmiştir. Muğla ağzında görülen bu özellikler Eski Anadolu Türkçesi dönemi özelliklerinin korunduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bu özellikler arasında söz başı ötümlü ünsüz kullanımı (darak, gavun, gazma, badılcan), metatez (orka), ünlü daralması (marıl) olduğu görülmektedir.

Çalışmada *Derleme Sözlüğü'*nde yer almayan sözcüklerin de derlenmesi bakımından önemlidir. Ayrıca ağız özellikleri ile Standart Türkçe arasında yapılan sesbilgisel karşılaştırma yapılacak farklı karşılaştırmalı çalışmalara için bir veri kaynağı olacaktır. Bunların dışında tarım konulu sözcüklerin derlenmesi yöre kültürünü göstermesi açısından da dikkat çekicidir.

BULGULAR

1) *Derleme Sözlüğü'*nde Yer Alan Sözcükler:

Bitki:

būdey: buğday

badılcan: patlıcan

büber: biber

pakla: bakla

dorotu: dereotu

tomata: domates

fasille. Fasulye

bölce: börülce

saltalık: salatalık

acır: acur

gavun: kavun

ısmanak: ıspanak

inar: nar

delce zeytin:

ilāna: lahana

çıntar: kanlıca mantarı

ekşikulak: kuzukulağı otu

gabak: kabak

Hayvan:

bızā: buzağı

eşşek: eşek

doŋuz: domuz

guzu: kuzu

Araç:

motor: traktör

kosa: tırpan, bir çeşit uzun saplı orak (DS, VIII: 2929)

tārā: bağ budamaya ya da ağaç kesmeye yarayan, eğri bir çeşit bıçak (DS, X: 3830)

küme: gömülmüş zeytin yığını (DS, VIII: 3034)

gümlü: yağ testisi (DS, VI: 2222)

balle: ketenden yapılan ve 120-15- kg. pamuk alabilen büyük çuval (DS, II: 509)

harar: büyük sepet ya da küfe (DS, VII: 2285)

samıra: gübre (DS, X: 3532)

dirgen: harmanda sapları yaymaya yarayan demir ya da tahtadan yapılmış ucu çatallı tarım aygıtı (DS, IV: 1515)

sırık/sırıh: kalın ve uzun sopa, sırık (DS, X: 3616)

yular: tasma (DS, XI: 4314)

zencir: zincir

duşak: hayvanların ayak bağı, köstek (DS, IV: 1609)

tongurak: davar ya da köpeklerin boynuna takılan çan (DS, X: 3960)

yalak: hayvanların içinden yemek yediği, taş, ağaç, çanak vb. kap (DS, XI: 4134)

2) *Derleme Sözlüğü*'nde Yer Almayan Sözcükler

Bitki:

balme: bamya

suan/suğan: soğan

merdonoz: maydonoz

ilimon/iliman: limon

marıl: marul

pates/patis: patates

orka: roka

mandalin: mandalina

havunç: havuç

pıransa: pırasa

pava: bir çeşit ot

garnevit: karnabahar

kestene: kestane

tilkimen: kış aylarında dağlık yerlerde yetişen ince gövdeli ot

muşmula: cennet meyvesi

ekşimek: ekşikulak, kuzukulağı

Hayvan:

hayvan: at

cırık: civciv

goyun: koyun

Mekân:

debbo: depo; zeytin ve zeytinyağının saklandığı yer.

ark: çitlerle çevrilen alan

pavrike: fabrika

yāhāne: zeytinyağı fabrikası

Araç:

ıramık: römork

çırpanca: otları biçmek için kullanılan kesici bir alet

tırmak: tırmık

patoz: ürünleri ezmek için kullanılan alet

çatal: ağaç dallarını kaldırmak için kullanılan iki uçlu sopa

küfe: zeytinyağının koyulduğu büyük kap

darak: zeytini ağaçtan indirmek için kullanılan tarak şeklindeki uçlara sahip makine

çarçaf: çarşaf; ağaçtan dökülen zeytinler için kullanılan örtü

yazgı: ağaçtan dökülen zeytinler için kullanılan örtü

bidon: zeytinyağı koymak için kullanılan büyük plastik kap

gazma: kazma

plastik: zeytinyağı koymak için kullanılan küçük plastik kap

gü:m: büyük topraktan yapılmış kap

pulluk: toprağı sürmek için kullanılan alet

3) Standart Türkçe ve *Derleme Sözlüğü'*ne Göre Anlamı Farklılaşan Sözcükler:

debbo: tarım ürünlerinin saklandığı yer

Sözcük Standart Türkçede 'korunmak, saklanmak veya gerektiğinde kullanılmak için bir şeyin konulduğu yer; ardiye, hazne' anlamında kullanılırken *Derleme Sözlüğü'*nde 'boş teneke' anlamıyla geçmektedir. Görüldüğü üzere iki anlam da ağızdaki anlamı tam olarak karşılamamaktadır.

yazgı: ağaçtan dökülen zeytinler için kullanılan örtü

Sözcük *yaz-* 'örtmek, kaplamak' kökünden gelmektedir. *Derleme Sözlüğü'*nde *yaz-* 'örtmek, kaplamak' kökünden gelen sadece *yazı* 'ova' sözcüğü tespit edilmiştir.

çatal: ağaç dallarını kaldırmak için kullanılan iki uçlu sopa

Standart Türkçede *çatal* sözcüğünün ikincil anlamı olarak kullanılmaktadır. *Derleme Sözlüğünde* benzer anlama sahip *çatal* sözcüğü ile karşılaşılmamıştır.

orak: ekin biçmek için kullanılan keskin alet

Sözcüğün kullanımı Standart Türkçeyle aynıdır. *Derleme Sözlüğü'*nde *orak* sözcüğü 'ekin biçme zamanı' olarak verilmiştir.

dam: büyük baş hayvanların barındığı yer, ahır

Sözcüğün ağızdaki anlamı *Derleme Sözlüğü'*nde yer almamaktadır, sözlükte *dam* sözcüğü için sadece 'toprak damlı ev, kulübe, köy evi' anlamı verilmiştir. Standart Türkçede 'ahır' anlamıyla kullanılmaktadır.

pulluk: toprağı sürmek için kullanılan alet

Standart Türkçede aynı anlamda kullanılmaktadır. *Derleme Sözlüğü'*nde pulluk sözcüğü 'testi, küçük testi' anlamıyla verilmiştir.

4) Sözcüklerin Eski Anadolu Türkçesi ile Ses Bilgisel Açıdan Karşılaştırması

Muğla ağzından derlenen sözcüklerde Eski Anadolu Türkçesi ile ses bilgisel açıdan ortak özellikler gösteren sözcükler de vardır. Bu sözcükler Eski Anadolu Türkçesindeki ses özelliklerinin Muğla ağzında korunduğunu göstermektedir.

Eski Türkçedeki /-u-/ sesi Eski Anadolu Türkçesinde /-ı-/ sesine değişmiştir. Muğla ağzında bu Eski Anadolu Türkçesi özellikleriyle şu sözcükler korunmaktadır: acır, marıl. Eski Anadolu Türkçesi döneminde söz başında ünlü türemesi gerçekleşmiştir. Ağızda bu özellik bariz bir şekilde görülmektedir: ilimon, ıramık, inar. Eski Anadolu Türkçesi döneminde söz başındaki ötümsüz ünsüzler (/k/, /t/, /ç/, /p/) ötümlü ünsüzlere değişmiştir. Muğla ağzında da ötümlü şekilde kullanımlar ağırlık göstermektedir: gabak, goyun, gazma, gavun, darak, badılcan. Eski Anadolu Türkçesi dönemindeki /-ŋ-/ sesi ağızdaki şu sözcükte korunmaktadır: doŋuz. Bu özelliklerin yanı sıra Eski Anadolu Türkçesi döneminde sıklıkla rastlanan metatez (göçüşme) ses özelliğine ağızdan derlenen sözcüklerde de görülmektedir: orka, badılcan.

Sonuç

Çalışmada Muğla'nın Milas ilçesine bağlı Pınarcık Mahallesi'nin yerli halkının kullandığı tarım sözcükleri derlenmiştir. Sözcükler "bitki, hayvan, araç-gereç, mekân" başlıklarında sınıflandırılmıştır. Sözcükler *Derleme Sözlüğü*'nde yer alıp almamasına göre değerlendirilmiştir. Buna göre;

*Derleme Sözlüğü'*nde yer alan sözcükler: būdey, badılcan, büber, pakla, dorotu, tomata, fasille, bölce, saltalık, acır, gavun, ısmanak, inar, delce zeytin, ilāna , çıntar, ekşikulak, gabak, bızā, eşşek, doŋuz, guzu, motor, kosa, tārā , küme, gümlü, balle, harar, samıra, dirgen, sırık, yular, zencir, duşak, tongurak, yalak

*Derleme Sözlüğü'*nde yer almayan sözcükler: balme, suan/suğan, merdonoz, ilimon/iliman, marıl, pates/patis, orka, mandalin, havunç, pıransa, darak, çarçaf, yazgı, bidon, pava, garnevit, kestene, tilkimen, muşmula, ekşimek, hayvan, cırık, goyun, gazma, plastik, gü:m, debbo, ark, pavrike, yāhāne, ıramık, çırpanca, tırmak, patoz, çatal, küfe, pulluk

Bazı sözcükler de *Derleme Sözlüğü'*ndeki anlamından farklı şekilde kullanılmaktadır. Bu sözcüklerle ilgili durum ise şöyledir:

Debbo sözcüğü ağızda 'tarım ürünlerinin saklandığı yer' olarak kullanılmaktadır. Standart Türkçede de bu anlamın daha genel biçiminde 'korunmak, saklanmak veya gerektiğinde kullanılmak için bir şeyin konulduğu yer; ardiye, hazne' olarak geçmektedir. *Derleme Sözlüğü'*nde ise 'boş teneke' anlamı verilmiştir. *Yazgı* sözcüğü için halk 'ağaçtan dökülen zeytinler için kullanılan örtü' anlamını vermiştir. Sözcük 'örtmek' anlamındaki yaz- kökünden gelmektedir. *Derleme Sözlüğü'*nde bu kökten türeyen sadece yazı 'ova' sözcüğüne yer verilmiştir. *Çatal* sözcüğünü ise halk 'ağaç dallarını kaldırmak için kullanılan iki uçlu sopa' için kullanmaktadır. Bu anlam Standart Türkçedeki ikincil anlamdır. *Derleme Sözlüğü'*nde sözcüğe rastlanmamıştır. *Orak* sözcüğü ağızda 'ekin biçmek için kullanılan keskin alet' olarak kullanılmaktadır. Standart Türkçedeki anlam da aynıdır. *Derleme Sözlüğü'*nde ise 'ekin biçe zamanı' anlamıyla geçmektedir. *Dam* sözcüğü için yöre halkı 'büyük baş hayvanların barındığı yer, ahır' anlamını vermiştir. *Derleme Sözlüğü'*nde sözcüğe 'toprak damlı ev, kulübe, köy evi' anlamıyla karşılaşılmaktadır. Standart Türkçede de 'ahır' anlamı verilmiştir. *Pulluk* sözcüğünün ağızdaki ve Standart Türkçedeki anlamı aynıdır: 'toprağı sürmek için kullanılan alet'. *Derleme Sözlüğü'*nde ise 'testi, küçük testi' anlamı verilmiştir.

Çalışmanın bir diğer önemli noktası da derlenen sözcüklerde Eski Anadolu Türkçesi dönemi ses özelliklerinin devam etmesidir. Bu özellikler şöyledir:

1) Ünlü daralması: marul<marıl, acur<acır
2) Söz başında ötümlü ünsüz kullanımı: tarak<darak, kuzu<guzu, kabak<gabak, patlıcan<badılcan
3) Söz içinde /- ŋ-/ kullanımı: doŋuz
4) Metatez: roka<orka

KAYNAKÇA

Akar, Ali (2013). *Muğla ve Yöresi Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karahan, Leyla (2022). *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Derleme Sözlüğü (1993). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tuğluk, Mehmet Emin (2022). "Ege Bölgesi Ağızlarında Yer Alan Tarım ve Hayvancılıkla İlgili Araç Gereç Adları Üzerine Tematik Bir Sınıflandırma". *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 19. S. 2. s. 656-680.

Okçu, Cemal (2015). *Türkiye Türkçesi Ağızlarında Derlenmiş Tarım Sözcükleri*. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KLASİK TÜRK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA BELDE-NÂMELER VE İSMAİL HİKMETÎ'NİN *BELDE-NÂME*Sİ

Ahmet Talha YILMAZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Klasik Türk edebiyatında muhtelif konular çerçevesinde meydana getirilmiş pek çok edebî tür mevcuttur. Bu edebi türler tasnif edilerek belirli başlıklar altında toplanmaktadır. Bu başlıklardan birisi de bir yeri ya da yerleşim yerlerini konu edinen türler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu tasnife şehr-engîzler, şehir medhiyeleri veya hicviyeleri, mesâir-nâmeler, sâhil-nâmeler, miyâhiyyeler ve sûkiyyeler gibi edebî türleri dahil etmek mümkündür. Bu türlerden şehr-engîzler, bir şehri ve bu şehirde bulunan güzelleri anlatan eserlerdir. Mesâir-nâmeler mesire ve eğlence yerlerini, sâhil-nâmeler İstanbul'un sahillerini, sûkiyye İstanbul'un semtlerini, miyâhiyye ise su kaynaklarını konu alır. Bu türler bir yeri ya da yerleşim yerlerini konu alırlar; bu yerlerin isimlerinin çeşitli söz sanatlarıyla birlikte şiirde kullanılması temeline dayanırlar.

Osmanlı coğrafyası ve etrafını konu alan ve bu yerlerin adlarını şiirde çeşitli söz sanatlarıyla kullanılmasına dayanan edebi türlerden bir tanesi de belde-nâme veya diğer adıyla bilâdiyyelerdir. Arayıcı-zâde Hüseyin Ferdî, Derviş Ömer Efendi, Ahmed Fasîhî, Lutfî, Zihnî, İştibî Ahmed Efendi ve Mecdî Efendi bu türde eser vermiş şairlerimizdendir.

Bu türde eser vermiş şairlerimizden bir tanesi de İsmail Hikmetî'dir. Bu çalışmada İsmail Hikmetî'nin belde-nâmesi; nazım biçimi, belde isimlerinin kullanılış şekli ve muhteva bakımından incelenmiş ve mevcut diğer belde-nâme metinleriyle mukayese edilmiştir. İsmail Hikmetî'nin belde-nâmesinin çeşitli yönleriyle diğer belde-nâmelerden ayrıldığı ve bu edebî tür çerçevesinde özgün bir yer tuttuğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, 18. Yüzyıl, Belde-nâme, Bilâdiyye, İsmail Hikmetî.

BELDE-NÂME'S IN CLASSICAL TURKHISH LITERATURE AND ISMAIL HIKMETÎ'S *BELDE-NÂME*

ABSTRACT

There are many literary genres created within the framework of various subjects in classical Turkhis literature. These literary genres are classified and grouped under certain titles. One of these titles is genres that focus on a place or settlements and their names.

It is possible to include literary genres such as şehr-engîz, mesâir-nâmes, sâhil-nâmes, miyâhiyyes and sûkiyyes in this classification. Of these types, şehr-engîzs are works that describe a city and the beauties in this city. The others are focusing on entertainment places, beaches, districts and water resources. These genres are about a place or settlement; They are based on the use of the names of these places in poetry along with various rhetorical devices.

One of the literary genres that focus on the Ottoman geography and its surroundings and are based on the use of the names of these places with various figures of speech in poetry is belde-nâme, or also known as bilâdiyye. Arayıcı-zâde Hüseyin Ferdî, Derviş Ömer, Ahmed Fasîhî, Lutfî, Zihnî, İştibî Ahmed and Mecdî are among poets who produced works in this genre.

One of the poets who produced works in this genre is İsmail Hikmetî. In this study, İsmail Hikmetî's belde-nâme was examined in terms of its verse form, the way the town names were used and its content, and compared with other existing belde-nâme texts. It has been determined that İsmail Hikmetî's belde-nâme differs from other belde-nâmes in various aspects and has a unique place within the framework of this literary genre.

Keywords: Classical Turkish Literature, 18th Century, Belde-nâme, Bilâdiyye, İsmail Hikmetî.

Giriş

Klasik Türk edebiyatında farklı konular etrafında oluşan pek çok edebî türe rastlanmaktadır. Bu edebî türler genel hatlarıyla tasnif edildiğinde, belirli başlıklar altında toplanabildikleri görülür. Bu başlıklara örnek vermek gerekirse bunlar; dinî içerikli türler, ahlâkî yönü ön planda olan türler, bir yeri ya da yerleşim yerlerini konu alan türler, eleştiri, şikâyet veya alay içeren türler, biyografiye dayalı türler, savaşları ve fetihleri anlatan türler, sosyal hayatı konu alan türler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Klasik Türk edebiyatında ülkeler, şehirler, beldeler ve köyler gibi yerleşim yerlerini, bu yerlerlerin özelliklerini ve bu yerlerin isimlerini ihtiva eden pek çok şiir yazılmıştır. Bu durum şairlerin yaşadıkları toplumun kültürel kodlarını eserlerinde kullanma isteklerinden ve içinde bulundukları coğrafyayı iyi gözlemleyerek şiirlerinde malzeme olarak kullanma çabalarından kaynaklanmaktadır. Bu çerçevedeki eserler klasik Türk edebiyatının sosyal hayata açılan pencerelerinden birisidir ve bu edebi gelenek dairesi içinde farklılık arayışlarının mevcut olduğunun bir göstergesidir. Bu sebeplerden dolayı bu tarzda eserlerin varlığı önem arz etmektedir.

Klasik Türk edebiyatında yerleşim yerlerini konu edinen edebi türlerin birden fazla çeşidi vardır. Bunlar içerisinde edebiyatımızda en yaygını ve en çok tanınanı şüphesiz

şehrengîzlerdir. Şehrengîzler bir şehrin güzellerinin ve güzelliklerinin konu edildiği eserlerdir. Esas olarak bir şehrin güzellerini tavsif ve tasvir eden şehrengizlerde güzellerin yaşadığı yer olması nedeniyle şehir methiyeleri bulunabilir (Yıldız, 2018). Türk edebiyatında ilk şehrengiz örnekleri 16. yüzyılda görülmeye başlamıştır. Mesîhî'nin Edirne şehrengiziyle başlayan bu türe zaman içinde pek çok şair ilgi göstermiş ve son yapılan çalışmalar neticesinde bu türde yazılmış 80'den fazla eserin varlığı tespit edilmiştir (Karacasu, 2007).

Klasik Türk şiirinde şehirleri konu alan türlerden bir diğeri ise sahil-nâmelerdir. Sahil-nâme, İstanbul'daki muhtelif sahillerin ve iskelelerin adının, şiirin içinde çeşitli söz oyunlarıyla kullanıldığı edebi türdür. Bu şiirlere bir yönüyle iskele-nâme adını vermek de yanlış olmaz. Bu şiirlerde Boğaziçi'nin sahilleri ve bu sahillerde bulunan yerler, kıyıda iskelesi olan sahil beldeleri, köyler kendilerine has özellikleri ve ön plana çıkan/bilinen yönleriyle çeşitli söz oyunları tevriye, iham, cinas gibi sanatlar içinde işlenmiştir (Kaplan, 2015). Mevcut bilgilere göre sahil-nâme türündeki ilk şiiri Mustafa Fennî yazmıştır. Derviş Hilmi Dede ve İzzet Efendi de sahil-nâme türünde şiir yazmış şairlerdir. Bu türde elimizde tespit edilebilen üç şiir bulunmaktadır. Klasik Türk şiirinde İstanbul'a has türlerden bir diğeri ise mesâir-nâme'dir. Bu türü, mesire yerlerini çeşitli kelime oyunlarıyla anlatan şiirler olarak tanımlamak mümkündür. Eldeki metin sayısı son derece sınırlı olan bu türün ilk örneğini 18. yüzyıl şairlerinden Vahyî-zâde Şeyh Feyzullah Efendi kaleme almıştır. Bu türde eser veren şairlerden bir diğeri de 18. yüzyıl şairlerinden Hıfzî'dir (Kaplan, 2017). İstanbul'a özgü türlerden biri de sûkiyye'dir. Bu türe Edirneli Kâmî'nin 12 beyitten oluşan ve İstanbul'un semtlerini anlatan mesnevisi örnek olarak gösterilebilir.

Yerleşim yeri veya mekanları konu edinen türlerden bir diğeri de dergâh-nâme olarak adlandırılan ve muhtelif tekke ve zaviyelerin adlarının şiirde zikredildiği eserlerdir. Bu türde yazılmış iki eser tespit edilmiştir. Bunlar Mü'min-zâde Ahmed Efendi'nin Dergeh-nâme'si ve Lutfî'nin Hânkâh-nâme'sidir (Turan, 2011).

Bir şehrin sularından ve o suların faydalarından bahseden eserler de yerleşim yerlerini konu edinen eserler olarak kabul edilebilir. Bu türde yazılmış eserlere miyâhiyye denir. Bu türde elimizde tespit edilen yalnızca bir eser mevcuttur. Hâsib Ahmed Efendi tarafından yazılmış olan şiirde Bursa'nın suları ve bu suların şifaları anlatılmıştır (Eroğlu, 2008).

1. Klasik Türk Edebiyatında Beldenâmeler

Klasik edebiyatımızda öteden beri yerleşim yeri adlarını şiirde kullanma geleneği vardır (Kurnaz, 1997). Bu uygulama zaman içinde işlenip gelişerek önce müstakil şiirleri meydana getirmiş, daha sonra beldenâme edebî türünü ortaya çıkarmıştır. Bu tür şiirler,

"belde" kelimesinin çokluk hali olan bilâd veya büldân kelimelerinden hareketle; bilâdiyye, kasîde-i büldân, esmâ-i büldân biçimlerinde adlandırılırlar (Kurnaz, 1997).

Beldenâmeler Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul ve devletin geniş coğrafyasından pek çok yer adının ele alındığı eserlerdir. Beldenâmelerde yer adları çoğunlukla tevriyeli olarak kullanırlar ve bu yer adları çoğunlukla bir çağrışım öğesi olarak yer alırlar. Bunun dışında sözcükler eğilip bükülerek de kullanılmıştır. Sözcüklerin yalnızca uzak anlamı değil aynı zamanda benzer yazılan sözcüklerin veya sesletimi benzer sözcüklerin anlamları da kullanılmıştır. Beldenâmelerde yer adları coğrafi bir konum bildirse de şairler tarafından türlü mazmun ve hayallere esin kaynağı olarak görülmüş ve bu doğrultuda kullanılmıştır (Karacasu, 2008).

Şehrengîzler ve şehir övgüsü veya yergisi amacıyla yazılmış gazel ve kasidelerin aksine beldenâmeler şehirler veya orada yaşayan insanlar hakkında çok fazla bilgi içermezler. Bu türde şehir adlarının genellikle tevriyeli olarak kullanıldığı ve sadece buraların adlarına yer verilmesiyle yetinildiği görülür. Beldenâmeler bu özellikleri ile sahil-nâme ve mesâir-nâme türündeki eserlerle benzerlik gösterirler. Her üç tür de bahsettikleri yerler hakkında çok fazla bilgi vermeyişleri ve bu yerlerin adlarının tevriyeli kullanımlarıyla öne çıkarlar. Bu türleri şehrengizlerden farklı kılan yönleri budur (Kaplan, 2016).

Klasik Türk edebiyatında 18. yüzyıldan itibaren yer adlarına dayalı edebi türlerde bir zenginlik ve eser sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Bunun sebebi şairlerin bahse konu olan dönemlerde yeni arayışlara girişmesidir. Şüphesiz bu türlerin tercih edilmesindeki etkenlerden birisi de mahallileşmedir. Dikkatlerini kendi yaşantılarına, sosyal hayatlarına ve çevrelerine veren şairler bu tarzda eserlerin çoğalmasında etkili olmuştur.

1.1. Arayıcızâde Hüseyin Ferdî ve Beldenâmesi

Türk edebiyatında beldenâme türündeki ilk şiiri Arayıcı-zâde Hüseyin Ferdî'nin yazdığı kabul edilmektedir. Arayıcı-zâde Hüseyin Ferdî (öl. 1708-10) yazdığı bilâdiyye "Esmâ-i Büldân Ber-Vech-i Îmâ vü Rümûz" başlığını taşımaktadır. Beldenâme türündeki eserler arasında en meşhur olanı Ferdî'nin eseridir. Ferdî'nin beldenâmesini bu türde yazılan eserlerlerin zemin şiiri olarak kabul etmek mümkündür. Beldenâme türünde yazılan eserlerin büyük çoğunluğu Ferdî'nin eseriyle zeyl veya nazire ilişkisi içerisindedirler.

Ferdî'nin beldenâmesi kaside nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Bu eser remel bahrinin "feilâtün feilâtün feilâtün feilün" kalıbıyla yazılmıştır. Eserin beyit sayısı son yapılan araştırmalar ile 55'e çıkmaktadır ve sayısı 150'yi aşan yerleşim yeri isminin geçtiği tespit edilmiştir (Kaplan, 2019).

1.2. Lutfî ve Beldenâmesi

Lutfî hakkındaki bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. 18. yüzyılda hayatta olan Ferdî'nin beldenâmesine bir zeyl yazmış olmasından hareketle onun 18. yüzyılda yaşadığı düşünülebilir.

Lutfî'nin eseri de Ferdî'nin bilâdiyyesi gibi kaside nazım şekliyle yazılmıştır. Remel bahrinin "feilâtün feilâtün feilâtün feilün" kalıbıyla yazılmış olan şiir 19 beyit tutarındadır. Eserde 30 kadar yer adı zikredilmektedir (Aksoyak, 2007). Bu eser Ferdî'nin eserine bir zeyl olarak tasarlanmıştır ve eserde Ferdî'den övgüyle bahsedilmektedir. Lutfî şehir isimleriyle şiir söyleme tarzını Ferdî'nin başlattığını aktarır.

1.3. Derviş Ömer Efendi ve Beldenâmesi

Derviş Ömer Efendi'nin hayatı hakkındaki bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. O da Ferdî'yi model alan bir beldenâme yazdığı için 18. yüzyılda yaşadığı düşünülebilir.

Ömer Efendi'nin bilâdiyyesi de kaside nazım şekliyle kaleme alınmıştır. 46 beyit tutarındaki şiir remel bahrinin "feilâtün feilâtün feilâtün feilün" kalıbıyla yazılmıştır. Eserde 139 kadar yer adı zikredilmektedir. Eser Ferdî'nin beldenâmesi ile aynı vezin ve kafiyede olduğu için o da bir nazire olarak değerlendirilebilir. Ömer Efendi de Lutfî gibi şiirde Ferdî'yi ismen zikreder.

1.4. İştibî Ahmed Efendi ve Beldenâmesi

Eserin tespit edildiği mecmuada Ahmed Efendi'nin isminden evvel gelen İştibî ibaresinden İştipli olduğu ve eserinden hareketle mahlasının Harrî olduğu bilinmektedir.

Eser Ferdî'nin beldenâmesini model alan bir eserdir ve ona nazîredir. Ahmed Efendi'nin beldenâmesi de kaside nazım şekliyle ve "feilâtün feilâtün feilâtün feilün" kalıbıyla yazılmıştır. 60 beyit tutarındaki eserde 146 yer adı zikredilmiştir (Kaplan, 2016).

1.5. Zihnî Efendi ve Beldenâmesi

Zihnî'nin hayatına dair herhangi bir bilgi mevcut değildir. Beldenâme türünde eser vermiş şairlerimizden olan Zihnî'nin 18. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir.

Zihnî Efendi, eserini kaside nazım şekliyle ve remel bahrinin "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" kalıbıyla 41 beyit olarak yazmıştır. Eserinde 100 yer ismi yer almaktadır ve Ferdî'nin beldenâmesine bir nazire olarak kabul edilebilir (Kaplan, 2016).

1.6. Osman İzzet ve Beldenâmesi

Osman İzzet 18. yüzyıl şairlerindendir ve günümüze ulaşan bir divanı mevcuttur.

İzzet'in beldenâmesi mevcut eserler içinde en uzun olanıdır ve 101 beyitten oluşmaktadır. Eser "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Ancak bu

eser kafiyesinin farklı olması sebebiyle Ferdî'nin eserine nazîre olarak değerlendirilemez. Eserde 200 kadar yer adından bahsedilmiştir (Kaplan H. , 2020).

1.7. Mecdî ve Beldenâmesi

Söz konusu eseri kaleme alan Mecdî'nin kim olduğu ve hangi yüzyılda yaşadığı konusunda kesin bilgilere sahip değiliz. Çakır'a göre bu eserin sahibi olan Mecdî'nin 16. yüzyılda yaşamış olma ihtimali vardır (Çakır, 2010).

Mecdî'nin beldenâmesi de Ferdî'nin eserinyle nazire ilişkisi içinde değerlendirilemeyecek eserlerdendir. Mecdî'nin eseri mesnevi nazım şekliyle ve aruzun "mefâilün mefâilün feûlün" kalıbıyla kaleme alınmıştır. Mecdî'nin 28 beyit tutarındaki eserinde 39 tane yer adı bulunmaktadır.

1.8. Priştineli Vâsık ve Beldenâmesi

Vâsık'ın hayatında hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi olmasa da eserinin Ferdî'nin eseriyle nazîre ilişkisi içerisinde olmasından dolayı 18. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir.

Vâsık'ın beldenâmesi kaside nazım şekliyle yazılmış ve remel bahrinin "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün " kalıbıyla tanzim edilmiştir. 88 beyitlik bu eserin baş kısmı eksiktir ve eserde sayısı 240'a yaklaşan yerleşim yeri ismi bulunmaktadır (Kaplan Y., 2019).

1.9 Fasîhî ve Beldenâmesi

Kaynaklarda zikredilen beldenâme türündeki eserlerden biri de Fasîhî'ye aittir. Ancak bu eserin günümüzde tespit edilmiş bir nüshasına rastlanmamıştır (Kurnaz, 1997).

Yukarıda beldenâme türünde verilmiş 9 adet eserden bahsedilmiştir. İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi ile klasik Türk edebiyatında tespit edilebilen beldenâme türündeki eserlerin sayısı 10'a ulaşmaktadır.

İsmail Hikmetî'nin beldenâmesinin çeşitli yönleriyle türünün diğer örneklerinden ayrıldığı ve bu edebî tür çerçevesinde özgün bir yer tuttuğu görülmektedir.

2. İsmail Hikmetî ve Beldenâmesi

Şairin adı İsmail, mahlası Hikmetî'dir. Edirnelidir. Halvetîliğin Uşşâkî yoluna mensuptur. Ahmed Sâkî'nin halifesidir (Sona, 2012). 1741 yılında vefat etmiştir.

Hikmetî'nin, Ahmed Sakî'nin halifesi olması onun Edirne'deki Salı Tekkesi'nin başına geçmiş olması ihtimalini arttırır. İsmail Hikmetî ayrıca döneminin ünlü devlet adamları Koca Ragıp Paşa ve Halîmî Mustafa Paşa'ya kasideler yazmıştır.

İsmail Hikmetî'nin günümüze ulaşan iki eseri mevcuttur. Tuhfe-i Nâdîde ve Dîvân'ı vardır. Dîvânı Fatih Sona tarafından yayımlanmıştır (Sona, 2012).

Hikmetî tasavvuf yolunu benimsemiş bir şairdir. Şair, şiirlerini ilahi bir bakış açısıyla yazmıştır. Şiirlerinde Allah aşkını, peygamber sevgisini ve zaman zaman da beşeri aşkı işlemiştir (Sona, 2012).

İsmail Hikmetî'nin dîvânında sosyal hayata dair izler bulmak mümkündür. Bunun en açık göstergelerinden birisi de yerleşim yerlerini konu olan bir beldenâme yazmış olmasıdır. İsmail Hikmetî'nin şiirlerinde yer adlarına yalnızca beldenâmesinde rastlanmamaktadır. Şair çeşitli şiirlerinde Edirne ve İstanbul'un çeşitli semtlerinden bahsetmiştir:

Karye-i İncîrlide kestânesin silkip döküp
Kanlıca dostum kızılcık bâgların kan etmede

Kırkkavak Fındıklı Fısdıklıda yok mâr-ı hasûd
Ehl-i Beykozdan hele tenfîr-i yârân etmede

Mevsim-i deryâ vü sahrâ-yı çemen-ârâ olup
Şimdi ahbâb **Çamlıca** semtinde iskân etmede

Şair bu beyitlerde, Edirne ve İstanbul'un çeşitli semtlerini gezip dolaştıktan sonra Çamlıca dostlarını bulduğunu söylemektedir. Beyitlerinden de anlaşılacağı üzere şair için belde ve semt isimlerini kullanmak şiirin bir parçasıdır. Bu yönüyle şairin beldenâme türünde eseer vermesi onun tabiatına uygun düşmektedir.

2.1. Beldenâme

İsmail Hikmetî'nin eseri dîvânında "Müsemmen Bilâd-nâme" başlığı altında kayıtlıdır.

Eser müsemmen nazım biçimiyle yazılmış olup 7 bentten oluşmaktadır. Hezec bahrinin "mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün" kalıbıyla yazılmıştır. Revi ve ridf harflerinden mürekkep olan mürdef kafiyeye sahiptir. Bu şiirde şair, hem vezin hem de kafiyenin uygulanması konusunda oldukça başarılıdır.

Hikmetî'nin eseri, şekil özellikleri açısından diğer beldenâme metinlerinden farklılık gösterir. Mecdî'nin beldenâmesi dışındaki tüm metinler, nazım biçimi olarak kasideyi benimserken; İzzet'in beldenâmesi dışındaki metinlerin kafiye yapıları birbirine benzerlik gösterir. İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi ise hem kafiye yapısı hemde nazım şekli göz önüne alındığında bu edebi tür içerisinde özgün bir konuma sahiptir.

Hikmetî'nin beldenâmesinin ilk bendi bir girizgah niteliğindedir. Şair bu bent ile alemi baştan başa gezip dolaştığını ve gördüklerini irfan sahiplerine aktarmak niyetinde olduğunu söylemektedir:

Gine yüz tutdu bu ‘alem yeni mir’at-ı devrâna
Bakın sâni’ neler göstermek ister ehl-i ‘irfâna
Ser-â-ser ‘âlemi gezdim nazar kıldım bu ekvâna
Cihânun kalmadı râhat mücerred nev’-i inşana
Suda mâhî vü sahrâda gezen murgân u hayvâna
Erişdi mehdi hicretdir selâmet cây-ı cânâna
Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna

Arayıcızâde Hüseyin Ferdî ise girizgah bölümünde kalemine seslenerek başlar ve belde isimlerini zikretme amacıyla bu eseri yazdığını bildirir. Bu yaklaşım ve niyet bu türde mevcut olan diğer eserler için de geçerlidir ve bu edebi türü şekillendiren ana unsurdur:

Eyle ey hâme-i hoş-lehçe-i ra’na-ma’nâ
Zikr-i esmâ-yı bilâd eylemede tâze edâ

Derviş Ömer Efendi de aynı niyet söz konusudur:

Söyle ey kilk-i sühandân-ı kitâb-ı ma’nâ
Nâm-ı büldânda bize bir kıssa-i icmâlâ

Bu durum beldenâme türünde mevcut olan diğer eserlerin tümünde geçerlidir. Şairler eserlerinin girizgah bölümlerinde belde isimlerini zikreden bir şiir ortaya koyma niyetinde oldukları ifade etmektedirler. Yalnız İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi bunlardan farklı bir girizgah bölümüne sahiptir. Bu husus Hikmetî'nin eserini bu türdeki şiirlerden farklı kurguladığının göstergelerinden biridir.

İsmail Hikmetî'nin beldenâmesini mevcut diğer eserlerden farklı kılan en önemli husus yerleşim yeri adlarını ele alırken seçilen anlatım yoludur. Mevcut bilâdiyelerde yer adları zikredilirken yerleşim yerleri hakkında bilgi vermekten ziyade buraların isimleriyle söz/anlam oyunu yapmak amaçlanmıştır (Kaplan H., 2020). Bu söz oyunlarını yapmada en sık başvurulan yol iham ve tevriyeden faydalanma olmuştur. Osman İzzet'in aşağıdaki beytinde bu durum görülmektedir:

Nîş-i ‘aḳreb gibidir şehr-i İlanlı ḫalḳı
Mâr-ı ʿefʿîye bedeldir bir alây bürrânı

Bu durum beldenâme türündeki eserlerin tümünde geçerlidir. Şairlerin amacı yalnızca bu belde isimlerine şiirde yer vermektir. İştibî Ahmed Efendi'den:

Kara tag olsa cefâsı çekerüm ol şûhun
O rakîb-i **tunusın** semtine kaçmak ne revâ

İsmail Hikmetî tevriye ve iham sanatlarını şiirinde kullanmamıştır. O yerleşim yeri isimlerini ele alırken söz sanatlarına başvurmamış ve bunları gerçek anlamlarıyla kullanmıştır:

Duraklin belde-i İslâm nihâyet buldu **Dâgıstan**
Velî **Tatar** u **Bosna** ehl-i gayretdir **Şibânistân**
Demişler **Elburûs** dâmânıdır **Çerkezle Gürcistân**
Sovukdur **Petreburg İsveç Urus Bulgâr-ı küfristân**

Bu durum Hikmetî'nin eserini beldenâme türünün diğer örneklerine kıyasla farklı kılmaktadır. Yukarıdaki mısralardan da anlaşılmaktadır ki Hikmetî eserinde yalnızca ülke ve beldelerin isimlerini zikretmekle yetinmemiş aynı zamanda bu yerler hakkında isabetli yorumlar da yapmıştır. Hikmetî aynı zamanda bu yerleşim yerlerinde yaşayan halklar hakkında da yorum yapmaktadır:

Denî hased sıfâtın bağlamış **Hind ehli** yok dilde
Sanâ'at sendi yakmışlar kanâ'at yok tevekkülde

Yukarıdaki mısralarda Hikmetî Hint ülkesinde bulunan halkı haset ve kıskançlık yaptıklarını söyleyip yermektedir. Bu durum eserin tümüne sirayet etmiştir. İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi aynı zamanda şehir methiyesi ve hicviyesi nitelikleri taşımaktadır. Aşağıdaki mısralarda Medine ve Hicaz şehirlerinde bulunmanın gönüle saadet vereceği söylenerek bu yerler övülmektedir:

Çıkardı dürlerin **bahr-i rimâlinden** talan diller
Erişdi kurb-ı Hakk'a **râh-ı bathâsın** bulan diller
Hicâz iklimlerin tutsun sa'âdetmend olan diller

İsmail Hikmetî'nin beldenâmesinde şairin eserini belirli plan ve kurgu çerçevesinde kaleme aldığını görmekteyiz. Şair şiirin ilk bendini bir girizgah olarak tasarlamıştır. Bu bentte şair alemi gezip gördüğünü ve gezip gördüğü yerleri irfan sahibi kimselere aktarmak istediğini bildirmektedir:

Bakın sâni' neler göstermek ister ehl-i 'irfâna
Ser-â-ser 'âlemi gezdim nazar kıldım bu ekvâna

Bu bentten sonra şairin yerleşim yerleri isimlerini ele alırken planladığı kurgu doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir. Bu kurguya göre şair yerleşim yeri isimlerini doğudan başlayarak zikreder:

Denî hased sıfâtın bağlamış **Hind ehli** yok dilde
Sanâ'at sendi yakmışlar kanâ'at yok tevekkülde
Taber şehri harâb olmuş **Habeş mülki** değil elde
Sakın **Îrân** u **Tûrân** içre durma hâric-i belde

İkinci bentte Hint ülkesi, Taber şehri, Habeş ülkesi, İran ve Turan gibi yerlerin isimlerini anarak bunlar hakkındaki görüşlerini bildiren şairin yolculuğu doğu ülkelerinde devam etmektedir:

Sabâda kasr-ı Belkîs'ın yakılmış metânet yok
Süleymân milket-i vîrân olup tahtında rağbet yok
Hıtâ vü **Çîn** ü **Maçîn** mâ-verâsında şerâfet yok
Çü meşhed **Ardabîl** içre siyâdet var sehâvet yok
Semerkandî Buhârâ Kandahârın içre lezzet yok
Çagatay illerin Belhî Horasân'da mahabbet yok

Şair şiirin üçüncü bendinde doğu ülkelerini saymaya devam ederek Çin ülkesinin kuzey bölümünde yer alan Hıtâ ve güney bölümünde yer alan Maçîn beldelerinin isimlerini zikretmektedir. Buralardan sonra batıya hareket eden şair Ardabîl, Semerkant, Buhara, Kandahar, Çağatay, Belhi ve Horasan şehirlerinin ismini anarak yine bunlar hakkındaki gözlemlerini aktarmaktadır. Şair yolculuğu şiirin dördüncü bendinde Batı Asya ve Arap yarımadası üzerinde devam etmektedir:

Dahi '**urbân-ı Kürdistân** 'işret hâli ma'lûmdur
Mezâhib ihtilâfından şerî'at içre mezmûmdur
Sa'îd kayyum ile bir bir zemîn ilinle mahdumdur
Velî **Ahyol** u **Cürca tahtı-ı Kisrâ** mesken-i bûmdur
'Irak iklimleri gamda **Yemen** fakrıyla meczûmdur
Hurûş-ı Nîl kasr-ı Yûsuf'um bir sırr-ı mektûmdur

Bu bentte Kürdistan, Ahyol, Cürcan ve Irak gibi yerleşim yerlerine yer verildiğini görmekteyiz. Batı Asya'da yer alan bu yerlerden sonra şair Huruş-ı Nil ve Kasr-ı Yusuf ifadeleriyle yolculuğun Arap yarımadası ve Afrika kıtasında devam edeceğine işaret etmektedir. Nitekim bundan sonra gelen bentte bu durum görülmektedir:

Mehâlikden değil hâlî **cezîre** bend olan diller
Cezâyir Kurtuba magrib zemininde kalan diller
Çekil kim **Rûm ilinden** çıkma kendini salan diller
Çıkardı dürlerin **bahr-i rimâlinden** talan diller
Erişdi kurb-ı Hakk'a **râh-ı bathâsın** bulan diller
Hicâz iklimlerin tutsun sa'âdetmend olan diller

Bu bentte yer verilen yerleşim yerleri Cezîre, Cezâyir, Kurtuba, Mağrip ve Hicâz'dır. Bahr-i rimâl ifadesiyle kast edilen yer şiirin kurgusu göz önüne alındığında Sahra Çölü, Râh-ı bathâ ile kast edilen yer ise Mekke olmalıdır. Bu bentten sonra şair önce Rusya ve Avrupa kıtasına geçmektedir:

Duraklin belde-i İslâm nihâyet buldu **Dâgıstan**
Velî **Tatar** u **Bosna** ehl-i gayretdir **Şibânistân**
Demişler **Elburûs** dâmânıdır **Çerkezle Gürcistân**
Sovukdur **Petreburg İsveç Urus Bulgâr-ı küfristân**
Alamândan geçip durma ki şeytândır **Firengistân**
Gönül eğlenme olunma hatâdır bu diyâristân

Şairin Rusya ve çevresinde yer alan bölgeleri soğuk olmaları bakımından ve Avrupa ülkelerini ise İslam dinini benimsemedikleri için eleştirdiği görülmektedir. Şiirin son bendinde ise yalnızca İstanbul kentine yer verilir:

Kalıp bir **şehr-i İslâmbol** o da bulmakdadır kıllet
Husûsan âteş-i Tâgut ile çekmekdedir firkat
Ricâlinde sadâkat yok kerem yok n'eylesin devlet
Yeter bu 'âlem-i mülk-i fenadan eyle gel 'uzlet
Cenâb-ı dergeh-i Mevlâ'ya eyle dem-be-dem sür'at
Dilersen emniyet râhat yüzün tut Hakk'a ey Hikmet

İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi dikkate alındığında şairin eserini coğrafi bir dikkatle kurguladığı anlaşılmaktadır. Eserinde önce Osmanlı ülkesinin en doğusunda kalan ülkelere ve beldelere yer verir. Bunlardan sonra batı Asya, Arap yarımadası ve Afrika kıtasında bulunan yerleri ele alır. Daha sonra Rusya ve Avrupa kıtasındaki ülkelere ve beldelere yer verdikten sonra Osmanlı ülkesini çevreleyen topraklar tamamlanır ve Rum eli ve İstanbul'u anarak şiirini tamamlar.

İsmail Hikmetî'de varolan bu kurgu mevcut beldenâme türündeki eserlerin hiçbirinde gözlemlenmemektedir. Eldeki beldenâme metinleri incelendiğinde şairlerin yer adlarını ele alırken coğrafi bir dikkat gözetmedikleri ve zikrettikleri yerlerle alakalı bir gözlemde bulunmadıkları görülecektir. İsmail Hikmetî'nin eserini bu türde mevcut olan diğer eserler arasında farklı ve özgün yapan unsur budur. Şair eserini bu kurgu dahilinde planlamış ve ele aldığı yerler hakkındaki görüşlerine yer vermekten sakınmamıştır. Onun eseri yer yer hicviye ve yer yer methiye özellikleri ihtiva etmektedir. Burada İsmail Hikmetî'nin İslam dininin hakim olduğu memleketleri öne çıkardığı ve diğer yerlere nispeten övgüyle bahsettiğini belirtmek gerekir. Bu durum şairin tasavvuf yolunu benimsemesi ve Halvetî şeyhi olmasıyla açıklanabilir. Nitekim şair yer verdiği memleketlerin geçici olduğundan ve asıl takip edilecek yolun Allah yolu olduğundan bahsetmektedir:

Yeter bu 'âlem-i mülk-i fenadan eyle gel 'uzlet
Cenâb-ı dergeh-i Mevlâ'ya eyle dem-be-dem sür'at
Dilersen emniyet râhat yüzün tut Hakk'a ey Hikmet

Şiirin tekrar eden mısralarında da bu durum geçerlidir:

Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna

Beyt-i Rahmân ifadesinden kasıt Allahın evidir. Şaire göre asıl dönülecek olan Allah'tır ve takip edilen yollar eğer Allah'a çıkıyorsa hayırlıdır.

İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi ihtiva ettiği yerleşim yeri ismi sayısı bakımından değerlendirildiğinde en az yer isminin geçtiği eser olduğu görülür. İsmail Hikmetî'nin beldenâmesinde geçen yerleşim yerleri şunlardır:

Mısır, Şam, bağ-ı İrem (Şam veya Yemen), Hindistan, Taber, Habeşistan, İran, Turan, Sabâ, Hıtâ, Çin, Maçîn, Erdebil, Semerkant, Buhara, Kandahar, Çağatay, Belhi, Horasan, Kürdistan, Ahyol, Cürcan, Irak, Cezîre, Cezayir, Kurtuba, Mağrip (Fas), Rumeli (Anadolu), bahr- i Rimâl (Sahara Çölü), Bathâ (Mekke), Hicâz, Duraklin, Dağıstan, Tataristan, Bosna, Şibânistan, Elburus, Çerkezistan, Gürcistan, Petersburg, Rusya, Bulgaristan, Almanya, Firengistan (Fransa), İstanbul.

İsmail Hikmetî eserinde 45 yerleşim yeri ismine yer vermiştir. Beldenâme türündeki diğer eserlerde ise ortalama 150 - 200 arası yer ismi mevcuttur. Hikmetî'nin eserinde göze çarpan bu durumu şairin eserini kurgulama şekli ve ele aldığı yerleri yalnızca zikretmek için değil aynı zamanda bir kanaat belirtmek için kullanmasıyla açıklamak mümkündür.

3. Metin

MÜSEMMEN BİLÂD-NÂME

Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün

1

Gine yüz tutdu bu ‘alem yeni mir’at-ı devrâna
Bakın sâni’ neler göstermek ister ehl-i ‘irfâna
Ser-â-ser ‘âlemi gezdim nazar kıldım bu ekvâna
Cihânun kalmadı râhat mücerred nev’-i inşana
Suda mâhî vü sahrâda gezen murgân u hayvâna
Erişdi mehdi hicretdir selâmet cây-ı cânâna
Tarîk-i Mısr u **Şâm** üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel **beyt-i Rahmâna**

2

Kanı **bâg-ı İrem** bu kalmadı gülşende bülbülde
Düşüp yel gibi sevdâ-yı hevâya kalmagıl yolda
Denî hased sıfâtın bağlamış **Hind ehli** yok dilde
Sanâ’at sendi yakmışlar kanâ’at yok tevekkülde
Taber şehri harâb olmuş **Habeş mülki** değil elde

Sakın **Îrân** u **Tûrân** içre durma hâric-i belde
Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna
3

Sabâda kasr-ı Belkîs'ın yakılmış metânet yok
Süleymân milket-i vîrân olup tahtında rağbet yok
Hıtâ vü **Çîn** ü **Maçîn** mâ-verâsında şerâfet yok
Çü meşhed **Ardabîl** içre siyâdet var sehâvet yok
Semerkandî Buhârâ Kandahârın içre lezzet yok
Çagatay illerin Belhî Horasân'da mahabbet yok
Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna
4

Dahi '**urbân-ı Kürdistân** 'işret hâli ma'lûmdur
Mezâhib ihtilâfından şerî'at içre mezmûmdur
Sa'îd kayyum ile bir bir zemîn ilinle mahdumdur
Velî **Ahyol** u **Cürca tahtı-ı Kisrâ** mesken-i bûmdur
'Irak iklimleri gamda **Yemen** fakrıyla meczûmdur
Hurûş-ı Nîl kasr-ı Yûsuf'um bir sırr-ı mektûmdur
Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna
5

Mehâlikden değil hâlî **cezîre** bend olan diller
Cezâyir Kurtuba magrib zemininde kalan diller
Çekil kim **Rûm ilinden** çıkma kendini salan diller
Çıkardı dürlerin **bahr-i rimâlinden** talan diller
Erişdi kurb-ı Hakk'a **râh-ı bathâsın** bulan diller
Hicâz iklimlerin tutsun sa'âdetmend olan diller
Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna
6

Duraklin belde-i İslâm nihâyet buldu **Dâgıstan**
Velî **Tatar** u **Bosna** ehl-i gayretdir **Şibânistân**
Demişler **Elburûs** dâmânıdır **Çerkezle Gürcistân**
Sovukdur **Petreburg İsveç Urus Bulgâr-ı küfristân**
Alamândan geçip durma ki şeytândır **Firengistân**
Gönül eğlenme olunma hatâdır bu diyâristân
Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna

Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna
7

Kalıp bir **şehr-i İslâmbol** o da bulmakdadır kıllet
Husûsan âteş-i Tâgut ile çekmekdedir firkat
Ricâlinde sadâkat yok kerem yok n'eylesin devlet
Yeter bu 'âlem-i mülk-i fenadan eyle gel 'uzlet
Cenâb-ı dergeh-i Mevlâ'ya eyle dem-be-dem sür'at
Dilersen emniyet râhat yüzün tut Hakk'a ey Hikmet
Tarîk-i Mısr u Şâm üzre gelip Hannâna Mennâna
Ziyâret kıl habîbin merkadin gel beyt-i Rahmâna

Sonuç

Klasik Türk edebiyatında yerleşim yerlerini konu edinen muhtelif edebî türler mevcuttur. Şehir methiyeleri, şehir hicivleri, şehir mersiyeleri, şehrengizler, sâhilnâme, sûkiyye, mesâirnâme, miyâhiyye ve beldenâmeler yerleşim yerlerini konu edinen edebî türlerdendir.

Yerleşim yerlerini konu edinen edebî türlerden birisi beldenâmelerdir. Beldenâmelerde yer adları çoğunlukla tevriyeli olarak kullanırlar ve bu yer adları çoğunlukla bir çağrışım öğesi olarak yer alırlar. Bu türdeki eserlerde amaç yerleşim yeri adlarını çeşitli söz sanatları, söz oyunları ve anlam ilgileri içinde kullanmaktır. Bu yüzden belde-nâme türündeki eserlerde söz konusu yerleşim yerleri hakkında ayrıntılı gözlem ve dikkatlere yer verilmemiştir.

Klasik Türk edebiyatında beldenâme türünde 10 adet eser bulunmaktadır. Beldenâme türündeki ilk eser olan ve bu türdeki zemin şiir olarak kabul edilen eser Arayıcı-zâde Hüseyin Ferdî'ye aittir. Derviş Ömer Efendi, Lutfî, İştibî Ahmed Efendi, Zihnî Efendi, Osman İzzet Efendi, Mecdî, Priştineli Vâsık ve Fasîhî beldenâme türünde eser vermiş diğer şairlerdir.

İsmail Hikmetî de beldenâme türünde eser vermiş bir şairdir. İsmail Hikmetî 18. yüzyılda yaşamış bir şairdir. Halvetîliğin Uşşâkî yoluna mensuptur. Ahmed Sakî Efendi'ye intisap etmiş ve onun halifesi olarak şeyhlik yapmıştır. Tasavvuf yolunu benimseyen şair şiirlerini ilahi bir bakış açısıyla yazmıştır. Şiirlerinde Allah aşkını, peygamber sevgisini ve zaman zaman da beşeri aşkı işlemiştir. Günümüze ulaşmış iki eseri bulunmaktadır. Bunlar Dîvân ve Tuhfe-i Nâdîde isimli eserlerdir.

İsmail Hikmetî şiirlerinde şehir ve semt isimlerine yer veren bir şairdir ve bazı şiirlerinde Edirne, İstanbul ve bu yerleri ait semtlerin isimlerini kullanmıştır. Şairin Müsemmen Biâd-nâme başlıklı bir eseri bulunmaktadır. İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi bu türde mevcut diğer eserler arasında farklı ve özgün bir konuma sahiptir.

İsmail Hikmetî'nin "Müsemmen Bilâd-nâme" adlı beldenâmesi, bu geleneği farklı bir perspektiften ele alır. Diğer beldenâmelerde yaygın olarak görülen tevriye ve iham

sanatlarına başvurmaksızın, yerleşim yerlerinin adlarını doğrudan ve gerçek anlamlarıyla kullanmasıyla dikkat çeker.

Hikmetî'nin beldenâmesi hem nazım biçimi hem de kafiye yapısı bakımından da özgündür. Genellikle bu türde kullanılan kaside nazım biçiminden farklı olarak müsemmen nazım biçimini tercih etmiş ve mürdef kafiye düzenini kullanmıştır. Buradaki teknik başarısıyla birlikte, eserinin içerdiği her bentte, şairin belde isimlerini sadece yer adı olarak değil, aynı zamanda anlam düzeyinde de işlediği görülür. İsmail Hikmetî ülke, şehir ve belde isimlerine yer verirken bu yerler hakkındaki gözlem ve yorumlarını aktarır. Bu yönüyle onun eseri hem bir şehir hicviyesi hem de şehir methiyesi özelliklerini ihtiva etmektedir.

İsmail Hikmetî'nin beldenâmesi, klasik Türk edebiyatındaki diğer benzer eserlerden önemli ölçüde farklılık gösteren özgün bir yapıya sahiptir. Şair, eserini belirli bir plan ve kurgu çerçevesinde kaleme almış ve coğrafi bir dikkatle şekillendirmiştir. Bu dikkate göre şair önce Osmanlı coğrafyasını çevreleyen ülkelerden başlar ve eserini Anadolu ve İstanbul'da bitirir. Osmanlı coğrafyasını çevreleyen yerleşim yerlerini sıralarken de doğudan batıya doğru bir sırayı takip eder. Eserde yer adlarının sıralanışı ve işleniş biçimi, diğer beldenâmelerden ayrılan temel özellikler arasında yer alır.

Sonuç olarak, İsmail Hikmetî'nin "Müsemmen Bilâd-nâme"si, klasik Türk edebiyatındaki beldenâme geleneğine önemli bir katkı yapmış ve bu türün çeşitlenmesine yeni bir perspektif kazandırmıştır. Yer adlarını doğrudan ve gerçek anlamlarıyla kullanarak, eserinde dilin ve ifadenin gücünü ortaya koymuş ve bu sayede edebi zenginliği artırmıştır.

KAYNAKÇA

Çakır, Müjgan (2010). "Bilinmeyen Bir Bilâdiye Metni: Esmâ-yı Bilâd-ı Mecdî". *Journal Of Turkhish Studies*. s. 173-180.

Aksoyak, İsmail Hakkı (2007). "Feyzullah Efendi'nin Mesâ'iri ile Lutfî'nin Ferdî'nin Bilâdiyesi'ne Zeyli". *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. s. 37-51.

Eroğlu, Süleyman (2008). "Türk Edebiyatında Miyâhiyye Türüne Bir Örnek: Hâsib Efendi'nin Miyâhiyyesi". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. s. 429-439.

Eroğlu, Süleyman (2008). "Türk Edebiyatında Miyâhiyye Türüne Bir Örnek: Hâsib Efendi'nin Miyâhiyyesi". U.*Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. s. 429-439.

Kaplan, Hasan (2020). "Bir İstanbul Methiyesi: İzzet'in Bilâdiyesi". *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. s. 442-487.

Kaplan, Yunus (2015). "Klasik Türk Edebiyatında Sahil-nâmeler ve Derviş Hilmî Dede'nin Sahil- nâmesi". *Route Educational and Social Science Journal*. s. 148-159.

Kaplan, Yunus (2016). "Klasik Türk Edebiyatında Bilâdiyyeler ve Zihnî Efendi ile İştibî Ahmed Efendi Bilâdiyyeleri". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. s. 102-124.

Kaplan, Yunus (2017). "Lale Devri İstanbul'unda Padişah Bahçelerini Anlatan Manzum Bir Eser: Hıfzî ve Mesâir'i". *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. s. 307-330.

Kaplan, Yunus (2019). "Priştineli Vâsık ve Bilâdiyyesi". *Studies of the Ottaman Domain*. s. 43-68.

Karacasu, Barış (2007). "Eski Türk Edebiyatında Şehrengîzler". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. s. 259-313.

Karacasu, Barış (2008). "Esmâ-yı bilâd-ı Ferdî: Kurnaz Yayımına Katkı". *Journal Of Turkish Studies.* Şinasi Tekin Hatıra Sayısı III. s. 257-271.

Kurnaz, Cemal (1997). *Divan Edebiyatı Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sona, Fatih (2012). *İsmail Hikmetî Dîvânı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turan, Lokman (2011). "İstanbul Dergâhları Hakkında Bilinmeyen Bir Eser: Lutfî'nin Hânkâh-nâmesi". *Türkbilig*. 22-48.

Yıldız, Enes (2018). "Klasik Türk Edebiyatında Şehir Şiirleri ve Revânî'nin Yayımlanmış Divanı'nda Yer Almayan Medine Kasîdesi". *International Journal of Language Academy*. s. 120-143.

TAŞLICALI YAHYÂ'NIN *KİTÂB-I USÛL* MESNEVİSİNDE YER ALAN İNSAN FIRKALARI

Ahsen ADIBEŞ

Doktora Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

ÖZ

Edebiyat ve sanat, hayatın bir nevi aynası, insanın duygu ve düşünce aktarımının aracı konumundadır. Bu sebeple insana dair önemli izler taşımaktadır. İnsanın duygu ve düşüncelerini anlatma görevi gören edebi metinler üzerinden, onun yaşam içindeki durumu tespit edilebilir. Sosyal hayatta var olan her şey az veya çok muhakkak edebiyatta yerini almıştır. Binlerce yıllık bilgi ve kültürün birikimini ihtiva eden divan şiirinde, insanın hakkıyla tanınması için şiire yansıyan görünümleri incelenmelidir. İnsanoğlu, geçmişten bu yana hayattaki konumu üzerine kafa yormuştur. İnsanın taşıdığı anlam derinliğine vakıf olunabilmesi için klasik şiirimizde ona nasıl bakıldığını ele almamız gerekmektedir.

Klasik felsefe ve tasavvuf düşüncesi insanı küçük âlem olarak kabul etmektedir. Allah bütün âlemi insanın buyruğuna vermiştir ve insanoğlunun kendisini tanımasını istemiştir. Nihaî olarak âlemin de insanın da yaratılmasından maksat Mevlâ'nın bilinmesidir. Bu minvalde birçok divan şairi eserlerinde insanoğlunun bedenen ve ruhen bilinmesi üzere onu şiirinin en önemli kaynaklarından biri olarak ele almıştır. 16. yüzyılın önemli isimlerinden Taşlıcalı Yahya, insanı ahlak yapısına temel oluşturan güçler bakımından gruplandırarak "Kitâb-ı Usûl" mesnevisinde bazı örneklerle ele almıştır. Şair eserinde ideal insanın vasıfları üzerinde durmuş ve insanı ahlâkî özellikleri açısından yedi fırkaya ayırmıştır. Bu fırkaları da detaylandırarak insanoğlunun iyi ve kötü fiillerinin tezahürüne yer vermiştir.

Çalışmamızda "Kitâb-ı Usûl" mesnevisinden yola çıkarak Taşlıcalı Yahyâ'nın insanı nasıl nitelendirdiği, hangi yönleriyle fırkalara ayırdığı, öngördüğü ideal insan yapısının özellikleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mesnevi, Taşlıcalı Yahyâ, İnsan, Fırka.

HUMAN FACTIONS IN TAŞLICALI YAHYÂ'S MASNAVI KITÂB-I USÛL

ABSTRACT

Literature and art are a kind of mirror of life and a means of conveying human emotions and thoughts. For this reason, they carry important traces of human beings. Through literary texts that serve to express human feelings and thoughts, one can determine his/her situation in life. Everything that exists in social life has more or less certainly taken its place in literature. In divan

poetry, which contains the accumulation of thousands of years of knowledge and culture, the appearances reflected in poetry should be examined in order to recognize the human being properly. Human beings have pondered on their position in life since the past. In order to grasp the depth of meaning that human beings carry, we need to examine how they are viewed in classical poetry.

Classical philosophy and Sufi thought regard the human being as a small world. God has placed the entire universe at man's disposal and wants human beings to know Him. Ultimately, the purpose of the creation of both the universe and man is to know Mevlâ. In this respect, many divan poets treated the human being as one of the most important sources of poetry in order to know him physically and spiritually. One of the 16th century's most important figures, Taşlıcalı Yahya grouped human beings in terms of the forces that form the basis of their moral structure and discussed them with some examples in his masnavi "Kitâb-ı Usûl". In his work, the poet emphasized the qualities of the ideal human being and divided human beings into seven factions in terms of their moral characteristics. He also elaborated on these factions and included the manifestation of good and bad actions of human beings.

In this study, based on the "Kitâb-ı Usûl" masnavi, how Taşlıcalı Yahyâ characterizes human beings, which aspects he divides them into factions, and the characteristics of the ideal human structure he envisions are discussed.

Keywords: Masnavi, Taşlıcalı Yahyâ, Human, Faction.

Giriş

Bir divan ve hamse sahibi olan Taşlıcalı Yahyâ Bey, 16. yüzyıl klasik Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden biridir. Arnavutluk'un Dukakin ailesine mensup olan şâirin doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmemektedir (Kaya, 2011: 156-157). Hayatı hakkındaki bilgileri tezkirelerden edindiğimiz Yahyâ Bey, eserlerinde de yer yer kendisi hakkında bilgiler verir (Doğanyiğit, 1992: 60-63).

Yahyâ Bey'in Kitâb-ı Usûl mesnevîsini yazma sebebi kalemin dile gelip böyle bir mesnevî yazmasını söylemesidir. Bir gün tan vaktinde gün henüz ağarmamışken kalem âh edip inler. Kalemden gelen sesi duyan şair, bu hadisenin etkisiyle Hakk'a döner ve şevkle aralıksız sema etmeye başlar. Kalem, şaire heveslerine düşkün olanların başı diye hitap ederek, isyan derdine deva olmasını ve Hakk'ı unutmuş olanları unutup adlarını anmamasını, onlara sırlarını açıklamamasını, bu kişilerin şairin kıymetini anlamayacağını söyler. Aklını yitirmiş çılgınlara itibar etmemesi ve dünya ehli olanlara bağlanıp duman gibi belalara meyletmemesi hususunda nasihat eder. Kaleme göre Yahyâ Bey'in yapması gereken, devlet büyüklerinin kapısını bırakıp bir derviş kapısına bağlanmak ve su gibi alçakta bulunmaktır. Siyah sakalı artık beyazlamaya başlayan Yahyâ Bey'e kalemin ikazı, aklını başına toplaması ve eceli düşünerek dünya işlerinden el etek çekmesi gerektiği yönündedir (Paksoy, 2021: 2267-2268).

Klasik Türk Edebiyatında İnsan

Türk tarihinde yaşanan siyasi hayata paralel olarak insan tiplerimizde de değişmeler görülmüştür. Bu durum edebi eserlere de yansır. Dede Korkut hikâyelerinde at sırtında hayatını geçiren insan tipimiz, Osmanlı devletinin statik bir yapıya dönüşmeden önceki

hayatında eren ve medreseli olmuştur. Osmanlının son dönemlerinden itibaren insanımız ruhi boşluğa düşmüş, yavaş yavaş dini endişe ve tatminden uzaklaşmaya başlamıştır (Akkuş, 1995: 200).

Edipler toplumların birer aynası olarak kabul edilebilir. Edebi metinler de yazarları gibi birer taşıyıcı ve yansıtıcı görevindedir. Bu metinlerde insanın yaşadığı dünya, coğrafya, toplum ile olan iletişimine dair birçok algı ve olguya yer verilmektedir (Oktay, 2021: 26).

Klasik Türk edebiyatının yararlandığı temel kaynaklardan biri de İslam dinidir. Türklerin İslam dinini kabulüyle birlikte İslami bir kimliğe bürünen Türk edebiyatı bünyesinde, peygamberler başta olmak üzere dinî şahsiyetler ve varlıklarla ilgili zengin bir edebiyat vücuda getirilmiştir (Erdem, 2016: 124). İnsanı diğer canlılardan ayıran ve onu sorumlu kılan temyiz gücü, düşünme ve anlama melekesi olan akıl, Kur'an-ı Kerim'e göre insanı insan yapan, onun her türlü aksiyonlarına anlam kazandıran ve ilahî emirler karşısında insanın yükümlülük ve sorumluluk altına girmesini sağlayan özelliktir (Göktaş, 2016: 173).

Klasik edebiyatta, her meselede olduğu gibi, insan da idealize edilmiş bir şekilde karşımıza çıkar. Klasik Türk edebiyatı ve şiirinin estetiğine göre insan olmanın çerçevesi ve önemli şahsiyetler gelenek tarafından keskin hatlarla belirlenmiştir. İnsanın idealize edilmesinin yanı sıra kötü olan davranışlar ya da kötü olan şahıslar belli mazmunlar etrafında tip ve karakter haline getirilmiştir.

Taşlıcalı Yahyâ'ya Göre İnsan Fırkaları

Yahyâ Bey, "âdem odur ki" şeklindeki vurgulu tavsifiyle "devlet-i dünya" ile kendisine ıstırap vermeyen, ahiretini dünya için harap etmeyerek, ilahî âlemden bir parça olan ruhu zamanın boş işleriyle meşguliyetten uzak tutan ideal insanı kasteder. Çünkü dünya bir hayal, bir uyku, ya da uykuda görülen bir düşten ibarettir. Devlet-i dünya olarak anılan makam, servet, şöhret geçicidir ve insanın basiretini köreltip Hak'tan uzaklaştırır. Öyleyse aklı başında olan insana rüyaların ve hülyaların peşine takılmak yakışmaz (Göktaş, 2017: 221).

Taşlıcalı Yahyâ insan-ı kâmili, kaleme benzetmiştir. Mesnevisinin giriş bölümünde kaleme seslenmiş ve bu hitabın aslında insan-ı kâmile olduğunu belirterek bir anlamda her ikisinin özelliklerinin benzediğine dikkat çekmiştir.

Taşlıcalı 'ya göre insan nesli yedi fırkaya ayrılmaktadır.

Fırka kelimesi (çoğulu fırak) sözlükte "ayırmak, bölmek; açıklayıp hükme bağlamak" mânalarına gelen fark kökünden isim olup insanlar arasından ayrılmış belli bir grup ve topluluğu ifade eder. Terim olarak, İslâm fikir tarihinde kendilerine has siyasî düşünce veya itikadî telakkilere sahip bulunan gruplar için "siyasî akım" (bir nevi parti) ve "itikadî mezhep" anlamında kullanılmıştır (Topaloğlu, 1996: 35).

Yedi firḳadur nesl-i âdem olan
Olur farḳı biri birinden ‘ayân 2842

Bu yedi fırka insan ve bu insanların özellikleri şöyledir;

Birinci Fırka:

Bu gruba giren insanlar toplum arasında hayırla anılan kişilerdir. Çünkü onlar Hakk’ın rızasından başka bir iş düşünmeyen, yaptıkları her işte Allah rızasını gözeten insanlardır,

Birisi olur ayr-ı ḫˇâh-ı enâm
Rıżâ-yı Ḫudâ’dur murâdı müdâm 2843

Bu tür insanlar abdestsiz yere basmazlar. Bu yüzden de kendilerine hiç bir günah tozu bulaşma fırsatı bulamaz;

Yürür âb-ı dest ile şâm u seġer
Yüzinden ġubâr-ı günâhı gider 2844

Bu insanların boyları kulluk için dal olmuştur. Allah’a kulluktan başka bir düşünceleri ve endişeleri yoktur. Ruhlarının en rahat ettiği an Allah’a kulluk ettikleri, ona kullukta bulundukları andır. Bu yüzden de başka hiçbir işle meşgul olmayı arzu etmezler. Her saniyelerini Allah’a kullukla geçirirler. Allah karşısında her an belleri iki büklümdür. Böylece her an nefis merkeplerinin üzerindedirler. Bu merkepten inmeyi, ona fırsat tanımayı düşünmezler;

‘Ubûdiyyete dâldur ḳâmeti
Dem-i šâ’ati rûġunuñ râġatı 2845

Rükû‘a varur ẓâhir ârâ gibi
Olur merkeb-i nefsinüñ râḳibi 2846

Onların tek meskenleri mescitlerdir. Bu mesken onlar için bir dua harmanı olduğundan en çok huzur buldukları yer burasıdır;

Anuñ mescid ortasıdur meskeni
Ṣafâlar virür ol du‘â ḫırmeni 2847

Bu insanların yüzleri nur kandilleri gibidir. Gören insanın içini rahatlatır, gönlünü ferahlatırlar;

Cemâli miṣâl-i kanâdîl-i nûr
Ziyâde ider câna şevḳ ü sürûr 2848

Bunlar her an Rabb’leriyle baş başa oldukları için onlara bu dünyada gizli sır kalmamıştır. Bu yüzden her türlü problemi halledebildikleri gibi dünyadaki bütün ilimler de onlara karşı olan sır perdelerini yırtmışlardır;

Su'âl itdigüñ müşkili hep bilür
Fünûn-ı cihânı mürettep bilür 2849

Bütün salih kişiliklerine ve kimliklerine rağmen günahtan o kadar çok korkarlar ki göz pınarları dinmek bilmez. Kendilerini hala günahkâr kabul edip buluttan yağmur boşanırcasına ağlarlar. İşte bu hal enbiya ve evliya özelliklerindendir. Onlar bütün günahlardan masum oldukları halde dünyanın bütün günahlarını kendileri işlemişçesine hareket ederler;

Günâhın añar aġlar eyler fiġân
Sehâb ile gûyâ ki ra'd-ı cihân 2850

Budur evliyâ enbiyâ ḫaṣleti
Erenler gibi ḫayra ḳıl niyyeti 2851

Bütün bunların ötesinde en ufak bir nasihatte bulunulsa hemen kabullenir, can kulağıyla nasihat edenin sözünü dinlerler. Büyüklükten ve gururdan tek bir emare bile yoktur. Bu nasihat karşısında utançlarından bütün vücutları terler, kendilerine hatırlatılan en ufak kötü huylarından o anda vazgeçerler;

Naṣîhat sözi ḳalbine kâr ider
Keser kâr-ı 'işyânım 'âr ider 2852

'Araḳ-rîz olur cismi eyler ḥicâb
Yaramaz ḫuyından ider ictinâb 2853

Bu tür insanların felsefesi dövene elsiz, sövene dilsiz olmaktır. Kendilerine el uzatan ahmaklara karşılık vermek yerine sevap kapısını açtıkları için ellerini öpmeyi tercih ederler;

Seni dögse bönler uzatma zebân
Elüñden gelürse elin öp hemân 2854

İkinci Fırka:

Bu fırkadaki insanlar durmadan başkalarına eziyet ederler ve bu yüzden halkın arasında kötü adla anılırlar;

İkincisi mûẕîlik eyler müdâm
İder kendü kendüyi bed-nâm-ı 'âm 2855

Bu insanlar, dikenli bir tarla gibi her an yanı başlarındaki insanların kalplerini kırar, onları gücendirirler;

Virür ḫâṭır-ı 'âṭıra inkisâr
Şu yirler gibi kim bite anda ḫâr 2856

Bu hünersizler sadece başka insanların değil babalarının bile elini öpmez, annelerinin sözüne boyun eğmezler;

Başın egmeyince anası eger
Babası elin öpmez ol bî-hüner 2858

Onların işleri akrep gibi sokacak insan aramak ve her an başkalarıyla kavga etmektir;

Açar ağzını ʻayn-ı ʻakreb-miṣâl
İder iller ile nizâʻu cidâl 2859

Devamlı surette başkalarına kin besler ve düşmanlık düşünürler. Kendilerinden güçsüz olanları döver, ağlatır, insanları üzerler;

Kimine ḥased kimine kin ider
Döger aġladur ḫalḳı ġamgîn ider 2860

Ömürlerini kahır-bela içerisinde geçirir, kendilerine bile yarım saat huzur vermezler;

İder zehr-i ḳahr ile ʻömri mürûr
Buçuḳ sâʻat itmez cihânda ḥużûr 2861

Bu insanlar asi ruhlu ve insanların en alçağıdırlar. Bu yüzden de bu tür insanlar ahirette köpek suretinde haşrolacaklardır;

Zihî merd-i ʻâṣî eşirrü'l-enâm
Ḳopar ṣûret-i segde rûz-ı ḳıyâm 2862

Üçüncü Fırka:

Üçüncü fırkaya mensup insanlar ortalıkta eşek gibi bön bön bakarak gezerler ve insanların aklına bir sürü soru getirirler;

Biri dâḫi ṭurur baḳar ḫar-miṣâl
Velî cümle ḥâli maḥall-i su'âl 2863

Ne sorulsa sorulsun, hiçbir şeyden haberleri yoktur. Ne hayra yararlar ne şerre. Bir anlamda kafaları hiçbir şeye çalışmaz;

Neyi sorsañ andan olur bî-ḫaber
Vücûdı ne ḫayra ne şerre yarar 2864

Bu tür insanlardan toplumda çok bulunur. Bunların tek başına gezecek bile halleri yoktur. Kendi başlarına herhangi bir işi becermekten acizdirler. Hep başkalarına muhtaçtırlar;

Gezer ḳara başına dermânı yoḳ
Bunuñ gibinüñ ḥadd ü pâyânı yoḳ 2865

Bu insanlar ne dinden anlarlar ne imandan. Bu yüzden de adları ayaklar altında gezer. Kendilerini herkese rezil ederler;

Ne dînini añlar ne îmânını
Çalar yirlere adını ṣanını 2866

Bunlar, kara cahil oldukları halde kendilerini geliştirmeğe de yanaşmazlar. Bu tür insanların dostları da kendilerine benzer. Bunlarla ancak hevâ ve hevesine düşkün akılsız insanlar beraber olurlar,

Ne ögrenmek ister ne bilmek diler
Hevâ ehli câhiller ile yiler 2867

Bu insanlar ahmak oldukları için aynı zamanda insafsızdırlar. Yaptıkları hataların farkına bile varmazlar. Böylece hayatlarını bir hiç uğruna heba ederler;

Ne cürmini añlar ne inṣâf ider
Nuḳûd-ı ḥayâtını isrâf ider 2868

Denk gelir içlerinden birisi asker olursa, onu da beceremez. Çünkü savaş anında savaştan kaçar;

Huṣûṣâ kimisi sipâhî geçer
Sefer olur ise seferden ḳaçar 2869

Bu tip insanların başkalarına, karlarından çok zararları dokunur. Bunlar, halkın arasında aşağılık bir biçimde gezerler ve bu halleriyle tanınıp bilinmeleri kolay olur;

Olur aṣṣı senden ziyânı keṣîr
Yürür ḫalḳ arasında ḫ ̌ar u ḥaḳîr 2870

Dördüncü Fırka:

Dördüncü grup insanlar acayip mahlûklardır. Bunları tanımak çok zordur. Çünkü bunlar insanların yüzlerine karşı devamlı güldükleri halde, gülücüklerinin altında çirkin bir surat taşırlar. Yüze gülerek başkalarının mallarını yerler, yine yüze gülerek insanlar arasına nifak tohumları saçarlar;

Olur ḳısm-ı râbi‘ ‘acebden ‘aceb
Ḫoş-âmed ider varduġı yire hep 2871

İlüñ rîş-i ḫandeyle yir mâlini
Geçürür nifâḳ ile aḥvâlini 2872

Bu tip insanların gözü paradan başka bir şey görmez. Hep kendi menfaatlerinin peşindedirler. Para için her türlü yalanı söylemekten kaçınmazlar;

Yanında yalanuñ biñi bir pula
Baḳar aḳçe derdiyle ṣaġa ṣola 2873

Bunların dini imanı paradır. O hırsla her şeyi yapabilirler. Ele geçirdikleri parayı da kaybetmemek ve harcamamak için üzerine on kez düğüm attıkları bir yere saklarlar. Böylece evlerinin bir köşesinde -sanki ahirete de taşıyabilecekmiş gibi- paradan bir kule oluştururlar. Paranın sıcaklığında uyumayı her şeye tercih ederler. Bu şekilde yalan dolanla elde ettikleri zenginlikleri ile kendilerine mutluluk sarayı inşa edebileceklerini ve bu sarayda ebediyen yaşayacaklarını zannederlerken ecel gelip onların ömürlerini ve mutluluklarını kısaltıverir;

Olur ḥırs ile dîni îmânı kim
Urur aḳçe başına on kez dügüm 2874

Ḥarâm ile gûyâ ḥabâb-ı ṣarâb
Yapar ṭurmayup ḫânesinde ḳıbâb 2875

Ṣafâ ile ḳaṣrını yapup gider
Ecel bir yaña ‘ömrini ḳaṣr ider 2876

Bu insanların yüzleri gaflet şarabıyla kızarmış, zenginlik ve para hırsından dolayı da gözleri kararmıştır. Artık başka hiçbir şeyi görecek halleri yoktur. Birisi kendilerine nasihat edecek, yaptıkları hatayı gösterecek olsa, bu insana yüzlerini karartır, onların sözünü dinlemeyi kabul etmezler;

Mey-i ġaflet ile ḳızarmış yüzi
Ḫaṭâsını görmez ḳarармış gözi 2877

İşidürse naṣṣ-ı naṣîḥat sözin
Ḳarardur durur nâme gibi yüzin 2878

Beşinci Fırka:

Beşinci fırkadaki insanlar sanatlarıyla meşhurdurlar. Onlar yaptıkları iş uğruna eziyet çekmekten hoşlanırlar;

Bişinci niçe ehl-i ṣan‘at olur
Ḫużûrı belâ vü meşaḳḳat olur 2879

Bunlar içlerinin ve dış görünüşlerinin pis olmasına aldırmazlar. Çünkü zihinleri hep yaptıkları işle meşguldür;

Mülevveṣ çepel bâṭın u ẓâhiri
İşinde gücinde olur ḫâṭırı 2880

Bu şekilde kendilerini o kadar çok işlerine kaptırmışlardır, bu yüzden o kadar gaflete düşmüşlerdir ki dinleri imanları yaptıkları işleri olmuştur. Bu dünyaya kendilerini çok fazla kaptırdıkları için öbür dünyayı düşünemez hale gelmişlerdir;

Gezer bilmez îmân u İslâm'ını
Elinden ḳomaz ġafletî câmını 2881

Başları ancak düştüklerinde yere değer hale gelmiş, namazı niyazı unutmuşlardır;

Namâzın ḳor uymaz muṣallâlara
Baş düşmeyince ṭoḳunmaz yire 2882

Bu insanlar, iyi yaptıklarını zannederek işlerine çok düştüklerinden, artık ibadetleri bile işleri olduğundan, ona tapmaya başladıklarından kendilerini dünya gamından kurtaramadan ölür giderler. Çünkü insanın dünyadaki işleri ancak ölünce biter;

'İbâdet yirine şenâ'at ider
Bu derd ü belâ ile ölür gider 2883

Ömürlerini faydalı işlere adadıklarını zannederken farkında olmadan hazan yaprağı gibi çürür giderler. Yine farkında olmadan imanlarını da kaybettiklerinden cenazeleri de insanlara ağır bir yük olur. Onlar, artık mezara değil bir kâfir gibi sadece ölüm çukuruna girerler. Mahalle imamı da bu tür insanların imanlarıyla öldüklerini zannederek, cenaze törenlerinde bütün dini vecibeleri yerine getirir fakat aslında boşuna zahmet çekmiş olur. Bu tür insanların mahşerde el içine çıkacak yüzleri kalmamıştır;

Çürür 'ömri mânend-i berg-i ḫazân
Ölüsi olur ḫalḳa bâr-ı girân 2884

Ten-i cîfesi bir çuḳura girer
Maḥalle imâmına zaḥmet virür 2885

İl içinde maḥşerde ḳalmaz yüzi
Ṭoyurmaz bir uġurdan olsa yüzi 2886

Altıncı Fırka:

Altıncı fırkadakiler; aslında sadece makam ve mevkice büyük bir kişinin kölesi olmaktan öte bir meziyetleri olmadığı halde kendilerinden başka hiç kimseyi beğenmeyen insanlardır;

Olur sâdisinci ekâbir ḳulı
Begenmez ili kendüsinden ulı 2887

Bu insanlar kazık yutmuş gibidirler. Gururlarından dolayı, sahiplerinden başka hiç kimsenin önünde boyun eğmezler;

Ḳazıḳ yutmışa beñzer anlar müdâm
Egilmez tevâżu'la virmez selâm 2888

Sahiplerinin gücüne güvenerek önüne çıkan herkesi kırar geçirir bütün insanlara lalasıymış gibi davranırlar;

İder ḫâṭırın her kişinüñ melûl
Lalasına söyler gibi söyler ol 2889

Kendilerini değil, sahiplerini görmeğe dosdoğru fakat hediyesi az bir insan gelse, sahiplerinin adına fakat sahiplerinin haberi yokken o insanları atlatır, geri gönderirler. Hele bir de kendilerine rüşvet verilmezse gelen kişinin o kölenin efendisini görmesi hayal olur;

O kim ṭoġrıdur armaġanı ḳalîl
Ṣavar ok gıbi gözden eyler ẕelîl 2890

Gelen aḳçe virmezse kendüsine
Buluşdurmaz anı efendisine 2891

Efendisinin gücünü kullanarak insanlara eziyet eden bu alçakların bir gün gelir efendileri ölüverirse, ellerindeki her şeyi kaybederler, insanların ayaklarının altında gezen birer süprüntü durumuna düşerler. Çünkü kendilerine ait hiçbir kıymet-i harbiyesi olmayan bu insanlar, sadece efendilerinin gücünü kullanmaktadırlar,

Efendisine irse nâ-gâh ecel
Dögerler sögerler yürür mübteẕel 2892

Başkalarının sırtından geçindikleri fakat görevlerini de kötüye kullandıkları için sırtlarını dayadıkları insanlar sayesinde mutlu geçirdikleri zamanlar, daha sonra yaşayacakları üzüntülere değmeyecektir;

Melâline degmez geçen şenligi
Melâmet ider anı güdenligi 2893

Ehl-i yakîn mertebesine ulaşan insanlar, bunları yakından tanıdıkları için bu tür insanlara yakın olmaktan o derece uzak dururlar;

Ṭarîḳ-ı ṭarîḳatde ehl-i yaḳîn
Bunuñ gibi eşḫâsa olmaz yaḳîn 2894

Yedinci Fırka:

Son fırkadaki insanlar din düşmanıdırlar. Bunların hayâları azdır. Yani bu grupta yer alan insanlar müşriklerdir;

Yedinci bölük oldı a‘dâ-i dîn
Ḳalîlu’l-ġayâ ya‘ni kim müşrikîn 2895

Daha önce bahsedilen bazı fırkalardaki insanlar gibi bunları tanımak zor değildir. Çünkü bunların adları bellidir. Bunlardan bir bölüğü Hristiyan diğer kısmı da Yahudi’dir. Hristiyanlar Allah’ın ayetleriyle lanetlenmiş insanlardır. Bu yüzden bunların küçüğü de büyüğü de şaşkındır, yoldan çıkmıştır. Yahudilerin ise yaptıkları bütün işler beyhudedir.

Doğru dürüst hiçbir halleri yoktur. Ya tamahkârlık ederler ya gayret etmeden kazanmaya çalışırlar ya da hile ile işlerini halletmek isterler. Üzerlerindeki sarı elbiseler onların açık açık tanınmasına sebep olur. Gittikleri her yerde karışıklık çıkarırlar;

Naṣârâ ki naṣṣ ile mel'ûndur
Ṣıġâr u kibâr ile maġbûndur 2896

Yehûdâ ki beyhûde evżâ'ı var
Ṭama'kâr u bî-ġayret ü ḥîlekâr 2897

Ṣarı çalması ile âteş-miṣâl
Virür gördügi ḫâneye iḫtilâl 2898

İnsanın bu grupta yer alan insanların hiç birisine itimat etmemesi gerekir. Çünkü bunların kadını da erkeği de fesat yuvalarının başıdır;

Firenge ṣaḳın eyleme i'timâd
Eri 'avratı olur ümmü'l-fesâd 2899

Kişi bu grupta yer alan insanların kölelerini de kendisine köle olarak seçmemelidir. Çünkü onlar insanın değil fırsatların kölesidirler. Her an kendi menfaatleri için fırsat kollarlar;

Ḳulını esîrini ḳılma ḳabûl
Ki 'âlemde fırsat esîridür ol 2900

Bu alçak yaradılışlı insanlara hiçbir halükârda iyi gözle bakılmamalıdır. Çünkü özünde meyve verme özelliği taşımayan ağaçtan meyve beklemek ne derece beyhudeyse bunlardan herhangi birinin de bir gün iyi olacağını düşünmek o derece yanlıştır. Hakk'ın düşmanı olandan dost edinmek yapılacak en büyük hatalardan bir tanesidir;

Bu ecnâs-ı encâsa itme naẓar
Yimiş virmez aṣlâ aṣılsız şecer 2901

Saña dost olmaz Ḥaḳ'uñ düşmeni
Bulardan biri ile cân u teni 2902 (Alkaya, 1996: 99-107)

Bu beyitlere bakarak şairlerin gayrimüslimleri acımasızca eleştirdiğini düşünmek doğru olmaz. Nitekim klasik edebî metinlerde gayrimüslimlere yapılan eleştirilerin Müslüman şahsiyetler için daha sert ve acımasız olduğu görülmektedir. Özellikle zâhid ve âbid (en iyi Müslüman tabiri) tanımlaması ile kendini dindar sanan ve hakikati kendine göre yorumlayan şahsiyetlerin eleştirisi hemen hemen her şiirde görülmektedir. Hatta bu şahsiyetler birer tip haline gelmiş ve yanlış düşüncenin birer sembolü olmuşlardır (Oktay, 2021: 27)

Sonuç

Nihayetinde insanların önemli özelliklerinden biri toplum hayatında yaşamalarıdır. Sosyal hayat insan için mecburidir çünkü insanlar yalnız yaşayabilecek güçte değildirler. Bir arada yaşayan kimseler toplum hayatını sağlıklı biçimde devam ettirebilmek için birbirleriyle olan münasebetlerini düzenlemek zorundadırlar. Bunu da önce kendi ahlâkî yaklaşımları, hak ve sorumluluklarını doğru idrak ederek gerçekleştirebilirler. Yahyâ Bey'e göre İslam insancı, insanlara karşı olması gereken davranışların, sohbet ve muamelelerin en önemli kaynağını teşkil etmektedir. İnsan bu kaynağı doğru biçimde hayatına ve karakterine yerleştirirse "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşacaktır. Gazâlî, insanın en yüksek idealinin "marifetullah" olduğunu, bu ideale ulaşmak için insanın önce kendisini tanıması gerektiğini söylemiştir (Çağrıcı, 1982: 138). Yahyâ Bey'in tasniflerinde de ele aldığı insana dair özelliklerin genellikle İslam ahlâk telakkisi ile uyuşmasına önem verdiği görülmektedir.

Nitekim insanın iyi veya kötü ahlâkî tüm özellikleri insan ilişkilerinin önemli bir bölümünü oluşturur. Kişinin içinde yaşadığı topluma karşı vazifeleri vardır. Cemiyetin varlığını sıhhatli bir şekilde sürdürebilmesi için, fertlerin bu vazifelerini imkânları nispetinde yerine getirmeleri gerekir (Çağrıcı, 1989: 232-233). Çalışmamızda da Taşlıcalı Yahyâ'nın "Kitâb-ı Usûl" mesnevisindeki insan tasniflerinden yola çıkarak idealize edilen, rol model olacak insana, münasip görülen yahut eleştirilen ahlâkî davranışlara dikkat çekilmiştir.

KAYNAKÇA

Akkuş, Metin (1995). "Yusuf Nabi'de İnsan Tipi ve Özeleştiri". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 3. s.200.

Çağrıcı, Mustafa (1982). *Gazâlî'ye Göre İslâm Ahlâkı*. İstanbul: Ensar Neşriyat.

Çağrıcı, Mustafa (1989). *İslâm Düşüncesinde Ahlâk*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İFAV Yayınları.

Doğanyiğit, İbrahim (1992). *Taşlıcalı Yahyâ Bey Gülşen-i Envar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Erdem Uçar, F. M. (2016). "Gedâyî Dîvânı'nda Şahsiyetler". *Gazi Türkiyat*. S. 19. s. 123-157.

Göktaş, Mehmet (2016). "Divan Şiirinde Akıl Tasavvuru". *İLTED*. S. 45. s. 173-186.

Göktaş, Mehmet (2017). "Kur'an'da Bildirilen İnsanî Zaafların Divan Şiirindeki Yansımaları". *İLTED.* S. 48. s. 215-239.

Kaya, Bayram Ali (2011). "Taşlıcalı Yahyâ". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 40. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 156-157.

Oktay, Adnan. (2021). *Klasik Türk Edebiyatında Öteki. Çalıştay Özetleri*. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınevi.

Paksoy, Kezban (2021). "Taşlıcalı Yahyâ Bey'in Mesnevîlerinin Sebeb-i Te'lîf Bölümleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. C.5. S.4. s. 2253-2278.

Topaloğlu, Bekir (2016). "Fırka". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 35.

TÜRKÇE ŞUARÂ TEZKİRELERİNDE "KEM-YÂB" İBARESİNİN KULLANIMI

Asude Ece UYSAL

Lisans Öğrencisi
Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Bu çalışmada, "*kem-yâb*" ibaresinin Türkçe şuarâ tezkirelerindeki anlamsal seyrinin örnekler aracılığıyla okura sunulması amaçlanmaktadır. Çalışma, tezkireler özelinde yeni anlamlar kazanan ve zamanla ortak ifade kalıpları hâline gelen sözcük, terkip, deyim, tamlama, kavram, terim vb. ibarelerin derinlemesine incelenerek tarihî gelişimleriyle ortaya çıkarılması gerekliliğinden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

Kem-yâb sıfatı hem bir şeyin az oluşunu ifade eder hem de bir şeyin nitelik bakımından nadir bulunan yönüne dikkat çeker. Dolayısıyla tezkire müellifi bir şairin çok az eser yazdığını ifade ederken bu sıfatı kullanmakla birlikte şairin nitelik bakımından bir benzerine rastlanmayan bir eser yazdığını dile getirirken de bu sıfatı kullanabilir.

Bu çalışmada "*kem-yâb*" ibaresi, Türkçe kaleme alınan bütün tezkirelerde taranmış; tarama sonucunda "*kem-yâb*" ibaresinin ilk olarak hangi tezkirede kullanıldığı, anlamsal değişime hangi tezkirede uğradığı ve son kullanıma kadar nasıl bir seyir izlediği üzerinde durulmuş; son olarak bu kullanımlar örnekler yoluyla ilgililerin dikkatine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tezkire, *kem-yâb*, Türkçe şuarâ tezkireleri.

THE USE OF THE PHRASE "KEM-YÂB" IN TURKISH POETS' TEZKIRES

ABSTRACT

This study aims to present the semantic course of the phrase "*kem-yâb*" in the Turkish poets' tezkires to the reader through examples. This study is based on the necessity of examining in-depth words, compounds, idioms, phrases, concepts, terms, etc., which have gained new meanings and become common expression patterns over time, and revealing their historical development.

The adjective *kem-yāb* both expresses the scarcity of something and draws attention to its rarity in terms of quality. Therefore, the author of a tezkire can use this adjective when expressing that a poet has written very few works, but he can also use this adjective when expressing that the poet has written a work that is unprecedented in terms of quality.

In this study, the phrase "*kem-yâb*" was scanned in all the tezkires written in Turkish; as a result of the scanning, it was emphasized in which tezkires the phrase "*kem-yâb*" was first used, in which tezkires it underwent a semantic change and how it followed a course until the last use; finally, these uses were presented to the attention of those interested through examples.

Keywords: Tazkiras, *kem-yâb*, Turkish poet's tazkiras.

Giriş

Türkçe şuarâ tezkireleri şairin hayatı, sanat anlayışı ve eserleri hakkında bilgi vermekle birlikte türüne özgü bir dil yaratmayı başaran kaynaklardır. Tezkire müellifi sözcüğü temel anlamından çıkararak tezkireye özgü bir dil yaratıp dönemin kültürel dünyasına katkı sunar. Dolayısıyla şuarâ tezkireleri, özel kullanım alanına sahip sözcük, deyim, terkip vb. ibareler aracılığıyla yeni bir dil kurar.

Çalışmada, XV. ve XX. yüzyılları arasında yazılan tezkirelerin tamamı taranmış; elde edilen bulgularla "*kem-yâb*" ibaresinin sözlük anlamı ve tezkireler özelinde kazandığı anlamlar üzerinde durulmuştur. *Kem-yâb* sıfatının tezkirelerde geçtiği ilk ve son örnek arasındaki değişim işlenmiş, kullanım sıklığı ve devam eden sözlük anlamları ve kazandığı yeni anlamlar tespit edilmiştir. Buna göre *kem-yâb* sıfatının sözlüklerde bulunan anlamlarına ek olarak mevcut olmamayı, elde bulunmamayı, ortadan kaybolmayı ya da tezkireci tarafından görülmemeyi ifade eden anlamlar kazandığı görülmüştür.

Türkçe Şuarâ Tezkirelerinde "*Kem-yâb*" İbaresi

Kem-yâb; *az, eksik, noksan* manasındaki *kem* ve *bulmak* manasındaki *yâften* mastarının geniş zaman kökü *yâb* ile kurulan bir yapıdır. *Bulunması güç, az, kıt, seyrek, nadir, nadide* (Tulum, 2013: 1031-1032) *taze, yeni çıkmış, ilk defa meydana gelen, kolayca elde edilemeyen herhangi bir şeyin özelliği* (Amîd, 1389: 1653) *olağanüstü, türüne az rastlanır, eşsiz* (Steingass, 1963: 1051) manasında kullanılır. Dolayısıyla sözlüklerde hem sayı bakımından az bulunmayı hem de nitelik bakımından eşsiz olmayı niteleyen bir sıfattır. Ancak tezkire metinlerinde bu tanımlara ek olarak elde bulunmayan ya da tezkireci tarafından görülemeyen bir eseri ifade ederken de kullanıldığı görülmektedir.

İncelenen tezkirelerde *kem-yâb* sıfatına *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*'da 10, *Heşt-Bihişt*'te 4, *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiresi*'nde 1, *Latîfî Tezkiresi*'nde 14, *Âdâb-ı Ẓurafâ*'da 2, *Safâyî Tezkiresi*'nde 1, *Sâlim Tezkiresi*'nde 1, *Bağçe-i Safâ-Endûz*'da 3 ve *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*'de 1 defa rastlanmış; bu örnekler yüzyıl, tezkire ismi ve kullanım sıklığı bilgileri verilerek aşağıda tablolaştırılmıştır:

Türkçe Tezkirelerde *Kem-yâb* Sıfatının Kullanım Sıklığı

Tezkirenin Yazıldığı Yüzyıl	Tezkire İsmi	İbarenin Kullanım Sıklığı
16.Yüzyıl	Heşt-Bihişt	4
16.Yüzyıl	Latîfî Tezkiresi	14
16.Yüzyıl	Meşa'irü'ş Şu'arâ	10
16.Yüzyıl	Kınalı-zâde Hasan Çelebi Tezkiresi	1
18.Yüzyıl	Safâyî Tezkiresi	1
18.Yüzyıl	Âdâb-ı Zurafâ	2
18.Yüzyıl	Sâlim Tezkiresi	1
19.Yüzyıl	Bağçe-i Safâ-Endûz	3
20.Yüzyıl	Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid	1

***Kem-yâb* Sıfatının Yüzyıllara Göre Kullanımı**

XVI. Yüzyıl

Kem-yâb sıfatına, bu yüzyılın tezkireleri olan *Heşt Behişt*'te 5, *Latîfî Tezkiresi*'nde 14, *Meşâ'irüş Şu'arâ*'da 10 ve *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiresi'*nde 1 yerde rastlanmaktadır.

Tezkire İsmi	İbarenin Kullanım
Heşt-Bihişt	5
Latîfî Tezkiresi	14
Meşa'irü'ş-Şu'arâ	10
Kınalızade Hasan Çelebi Tezkiresi	1

İlgili sıfatın ilk örneği, Sehî Bey'in *Heşt Bihişt*'inde yer alır. Buna göre Molla Câmî'nin Bahâristân'ına Nigâristân ismiyle bir nazire yazan Müftü Ahmed Çelebi, tezkireciye göre bu eseri Arapça ve Farsça beyitlerle süslemiştir. Ancak bu eser elde bulunmaması sebebiyle *kem-yâb* olarak adlandırılmıştır:

> *Ve Mevlânâ Şeyh 'Abdu'r-rahmân-ı Câmî rahmetu'llâhi 'aleyh Bahâristân adlu kitâbına ki Heşt-Ravza dirler aña dahı Nigâristân adlu bir kitâb nazîre diyüp Pârisî dilde inşâ idüp yazmışdur. İnsâf ki gâyet bî-nazîr idüp derc eylemişdür. Münâsebet ile 'Arabî ve Pârisî ebyât ile mânend-i nigâristân-ı Çîn ve nahl-i gülbün-i huld-ı berîn zîb ü zeyn virmişdür. Ammâ kem-yâbdur (İpekten vd. 2017: 57).*

Ayrıca Necâtî'nin bazı eserlerinin elde bulunmadığı için *kem-yâb* olarak adlandırıldığı görülmektedir: *Ve Münazara-i Gül ü Husrev adlu bir kitâbı var. Mesnevîsi güzel ve nazmı bî-bedel ammâ kemyâb u nâ-peydâdur* (İpekten, vd. 2017: 97). Aynı tezkirede Sadrî ve Âhî'nin de bazı eserlerinin elde bulunmadığı ya da tezkireci tarafından görülmediği dile getirilirken aynı sıfat kullanılmıştır: *Gâyet-i letâfetinden mesnevîsi kem-yâbdur* (İpekten vd. 2017:112). *Müsveddesin beyâz itmege ihmâl u igmâz eylemegin kem-yâb u nâ-yâbdur* (İpekten, vd. 2017: 140-141).

Sonuç olarak *kem-yâb Heşt Behişt*'te, eserlerin ele geçmediğini ya da tezkire yazarı tarafından görülemediğini ifadede kullanılan bir sıfat hâlini almıştır.

Latîfî Tezkiresi'nde toplam on dört yerde kullanılan *kem-yâb* bazen bir eserin, bir nazım şeklinin ya da şairin şiir anlayışının nadir bulunur güzellikte olduğunu, bazen de eserin elde bulunmadığını işaret eder.

Örneğin Hamdî Çelebi'nin şiirleri nadir bulunan güzellikte sayılan örneklerdendir: *'Aşk-ı Yûsufla Züleyha hazm u havsalaya kâdir olamayup sırr-ı serbestesin ve râzı nühüftesin bî-ihtiyâr ikşâf u ızhâr itdügi mahalde bu beytler dahî ol nazm-ı kemyâbdandur* (Canım, 2018: 200).

Şemsî-i Defterdâr ise kişilik özelliği sebebiyle ilgili sıfatla nitelenmiş ve şair benzersiz ustalığıyla nitelenmiştir: *Fenn-i hisâbda musâhib-i serî'u'l-hisâb ve cevâhir 'ilminde gevher-i zî-kıymet gibi nazîri kemyâb idi* (Canım, 2018: 299).

Aynı tezkirede nadir bulunan güzelliği sebebiyle Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i *kemyâb* olarak nitelendirilmiştir: *Lâbüd kitâb-ı merkûma a'yân-ı erkânı ihtimâm-ı tâm ile im'ân-ı nazar itdükde gördiler ki aksâm-ı fünûn u fezâyili müş'ir ü müştemil bir kitab-ı kem-yâbdur* (Canım, 2018: 314).

Lâtîfî Tezkiresi'nde Nişâncı Mustafa Çelebi'nin *Tabâkât-ı Memâlik'*i (517) Niyâzî-i Burûsevî'nin elde bulunmadığı için zamanla unutulan *Divan*'ı (540) *kem-yâb* sıfatına layık görülen diğer eserlerdir. Tezkirede buna benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Kınalı-zâde Hasan Çelebi Tezkiresi'nde tek örnek bulunmaktadır. Buna göre Bennâ'î'nin Dervîş isimli bir şair tarafından tercüme edilen *Sehâ-nâme*'si, tezkireciye göre nitelik bakımından nadir bulunan bir eserdir: *Ba'dehû Mevlânâ Bennâ'înün Sehâ-nâme adlu kitâb-ı belâgat-nisâbını ki vücûd-ı eshıyâ gibi kem-yâb ve her beyti misâl-i sehâ memdûh ve makbûl- ı şeyh ü şâbbdur terceme itmege emr itmişlerdür* (Sungurhan, 2017: 359).

Âşık Çelebi Tezkiresi'nde toplam on yerde kullanılan *kem-yâb* ibaresi, nadir bulunan nazım şekilleri ya da eserler (155, 230, 409) nadir bulunan kişilik özelliği (452, 569) mevcut olmayan, elde bulunmayan ya da tezkireci tarafından görülmeyen eserler (117, 363, 379) bir nazım türündeki benzersiz ustalık (584) az eser üretme (68) ile ilişkilendirilmiştir.

XVIII. Yüzyıl

Bu yüzyılda *kem-yâb Âdâb-ı Zurafâ*'da 2, *Safâyî Tezkiresi*'nde 1 ve *Salim Tezkiresi*'nde1 defa olmak üzere toplam dört defa kullanılmıştır.

Tezkire İsmi	İbarenin Kullanım Sıklığı
Safâyî Tezkiresi	1
Salim Tezkiresi	1
Âdâb-ı Zurafâ	2

Râmiz'in *Âdâb-ı Zurafâsı*'nda edebî bakımdan nitelikli eserler veren fakat hezliyat türüne olan meyli sebebiyle gözden düşen Haşmet *kem-yâb* ile ilişkilendirilmiştir: *Tecâvezeullahü 'an-seyyi'âtihi. İnşâf olunsa âteş-pâre-tabî'at ve şi'r ü inşâda yek-tâ-süvâr-ı pehnâ-yı mahâret bir*

şâ'ir-i mâhir-i zî-vakâr u Haşmet olup lâkin hicviyyât ü hezeliyâtı şehr-yâb olmagla haşmet ü şân-ı şâ'iriyyet olan hüsniyyâtları kem-yâb-ı i'tibâr olmak mertebesin iktisâb itmişidi (Erdem, 1994: 112).

Aynı tezkirede Safâyî'nin eserlerinin (şiirlerinin) azlığına dikkat çekmek amacıyla ilgili sıfat kullanılmıştır: *Eş'ârları kem-yâb u nâdir olmagla tezkirelerinde mestûr olan bu gazelleri rakam-zede-i şahîfe-i sutûr kılındı* (Erdem, 1994: 224).

Sonuç olarak *Âdâb-ı Zurafâ'*da tezkireci tarafından toplam iki kere kullanılan *kem-yâb* sıfatı bir eserin azlığına dikkat çekmek ve şairi nitelemek amacıyla kullanılmıştır.

Safâyî Tezkiresi'nde ilgili sıfatın tek yerde kullanıldığı görülmektedir. Buna göre Mehemmed İbn-i Mahmûd-şehr-i Zûrî'ye ait olan ve Fâ'iz tarafından Türkçeye tercüme edilen *Şecere-i İlâhiyye* bünyesinde barındırdığı birçok estetik lezzetle *kem-yâb* sıfatına layık görülmüştür.

> *Cümle-i âsârından mü'ellif-i târîh-i hukemâ ve şârih-i hikmetü'l-işrâk ve ve'l telvihât şeyh-i şemsü'l-mille ve'd-dîn Mehemmed İbn-i Mahmûd-şehr-i Zûrî'nin fikrini câmi'iyyet ile meşhûr ve beyne'l-kemele gâyet-i tahkîk u kemâl-i tedkîk ile ma'rûf ve mezkûr olan Şecere-i İlâhiyye nâm kitâb-ı kem-yâbından hikmet-i tabî'iyyeyi müştemil olan risâle-i râbi'asını edâ-yı şîrîn ve ta'bîr-i dil-nişîn ile lisân-ı Türkî'ye tercüme edip güzel eşere muvaffaḳ olmuşdur (Altuner, 1989 :689).*

Kem-yâb ibaresinin *Salim Tezkiresi*'nde tek kullanımı vardır. Buna göre Rahmî hezliyyata, edebî mahiyeti yüksek olan şiirlere oranla daha fazla yer vermektedir. Dolayısıyla şairin estetik beklentiyi karşılayan şiirlerinin sayıca az olması *kem-yâb* sıfatıyla karşılanmıştır: *Mütercem-i mezkûruñ hüsniyyâta âzmâyiş-i tab'ı nâdir olmağla ol semtde âsârı kem-yâb ve taraf-ı hezliyyâtda güftârı bî-hesâbdır* (İnce, 2018: 210).

XIX. Yüzyıl

XIX. Yüzyılda yazılmış tezkireler arasında kemyâb ibaresinin tek örneğine Es'ad Mehmed Efendi'nin Bağçe-i Safâ-Enduz'unda rastlanmaktadır:

Tezkire İsmi	İbarenin Kullanım Sıklığı
Bağçe-i Safâ-Enduz	3

Kem-yâb Bağçe-i Safâ-Enduz'da toplam üç kere kullanılmıştır. Buna göre Çâkerî'nin değerli, kıymetli, nadir bulunan bir kişi oluşu kem-yâb sıfatıyla karşılanmıştır: *Sibkati gibi defter-i şâ'irîne şîrâze-bend-i hüsn-i nizâm ve eyyâm-ı Devlet-i Mahmûd hân-ı Evvelde nüshâ-i kem-yâb-ı vücûdına mahfaza-i kabristân-ı makâm olan Diyâr-ı Bekri'l-asl bir şâ'ir-i nâzük-tabî'at olduğu ba'zı mazbatada görülmüşdür* (Oğraş, 2018: 104).

Aynı tezkirede Hayrî'nin doğumuna atıf yapılırken bedeninin eşsizliğinin vurgulanması *kem-yâb* ile sağlanmıştır: *Nüsha-i kem-yâb-ı vücûd-ı Hayrî Vîrân-şehre muzâf 'Ömerli karyesinde gehvâre-zîb-i zuhûr- bend-i şuhûd ve tezkîr-i sahîfe-i fark u şu'ûr oldukda* (Oğraş, 2018: 123).

Sonuç olarak XIX. yüzyılda Es'ad Mehmed Efendi tarafından yazılmış *Bağçe-i Safâ-Enduz*'da şairin kıymetli, değerli, nadir bulunan kimse oluşuyla övülmesiyle beraber şairlerin doğumunda bedenlerinin eşsizliği de *kem-yâb* sıfatı ile ilişkilendirilmiştir.

XX. Yüzyılda Kem-yâb İbaresinin Kullanımı

İbarenin rastlandığı son örnek Ali Emîrî Efendi tarafından kaleme alınan *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*'de bulunmaktadır.

Tezkire İsmi	İbarenin Kullanım Sıklığı
Tezkire-i Şu'ara-yı Âmid	1

Vak'a-nüvis kâdî'asker Es'ad Efendi'nin 1757 yılında Âmid şehrinde dünyaya gelen Celal Paşa'yı anlatması, tezkire müellifine göre nitelikçe eşine az rastlanır kimse olmasındandır: *Müşârun-ileyhiñ nüsha-i kem-yâb-ı vücûdu belde-i Âmid'de rahle-zîb-i bedîd ve beldesi 'ulemâsından 'ulûm-ı mukarrereyi kânûn ve itkân üzre görüp mülke dâr-ı dâniş ü dîd oldu* (Kadıoğlu, 2018: 182).

Sonuç

Bu çalışmada, Osmanlı ve Çağatay sahasında kaleme alınan bütün Türkçe tezkireler taranarak *kem-yâb* sıfatının tezkire metinlerinde yer eden anlamları üzerinde durulmuştur. Buna göre nadir olmayı ve nitelik bakımından eşsiz konumda bulunmayı ifade eden bir sıfat olan *kem-yâb* ibaresinin bu tanımlara ek olarak elde bulunmamayı ya da ortadan kaybolmayı ifade eden kullanımlara da sahip olduğu görülmüştür.

Kem-yâb ibaresine ilk olarak XVI. yüzyılda Sehî Bey'in *Heşt Bihişt*'inde rastlanmıştır. Ayrıca bu sıfatın tezkirelerde en çok kullanıldığı yüzyıl yine XVI. yüzyıldır. Buna göre XVI. yüzyılda 29 kez kullanılan *kem-yâb* XVII. yüzyılda hiç kullanılmamış, XVIII. yüzyıla gelindiğinde kendine yeniden yer bularak 4 defa kullanılmış, akabinde XIX. yüzyılda 3, XX. yüzyılda ise bir kere kullanılarak zamanla kullanım sıklığı bağlamında düşüş yaşamıştır.

Türkçe kaleme alınan tezkireler arasında *kem-yâb* sıfatının edebî eleştiri bağlamında kullanıldığı en önemli tezkire *Latîfî Tezkiresi'*dir. Latîfî bu ibareyi bazen bir eserin, bir nazım şeklinin ya da şairin şiir anlayışının benzersiz güzelliğini, az da olsa bir eserin elde bulunmadığını vurgularken kullanmıştır. Latîfî'den sonraki kullanımlar edebî kritik bağlamında daha az yer etmiş ve daha çok bir eserin mevcut olmayışı değerlendirilirken ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

Altuner, Nuran (1989). *Safayî ve Tezkiresi İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Amîd, H. (1389). *Ferheng-i Fârsî-yi 'Amîd. Tahrân: Müessese-i İntişârât-ı Emîr Kebîr*.

Canım, Rıdvan (2018). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. (e-kitap) Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Erdem, Sadık (1994). *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafası İnceleme-Tenkidi Metin-İndeks-Sözlük.* Ankara: AKM Yay.

İnce, Adnan (2018). *Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi Tezkiretü'ş-Şu'arâ (inceleme metin)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İpekten, Haluk vd. (2017). *Heşt Bihişt*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Kadıoğlu, İdris (2018). *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Kılıç, Filiz. (2010). *Âşık Çelebi Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Oğraş, Rıza (2018) *Bâğçe-i Safâ-Endûz.* Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

OSMANLI ŞİİR SANATI TARİHİ'NİN MUKADDİMESİNE GÖRE HAMMER'İN TÜRK ŞİİRİNE ORYANTALİST BAKIŞI

Ayşe Nur KAVAZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Alman şarkiyatçı Joseph von Hammer-Purgstall, Osmanlı ve Doğu tarihçiliğinde önemli bir isimdir. Türk, Arap ve Fars edebiyatlarından yaptığı çevirilerle Alman edebiyatını ve Avrupalı şarkiyatçıları etkilemiştir. Hammer'in oryantalist bakış açısı, Viyana Şark Akademisi'nde aldığı eğitim, Osmanlı coğrafyasında yaptığı dil oğlanı/ tercümanlık görevleri ve Paris seyahatinde tanıştığı ünlü Fransız şarkiyatçı Silvestre de Sacy'nin fikirleri çerçevesinde gelişir. Hammer, on sekiz cillten oluşan Osmanlı Tarihi adlı eserini yazdıktan sonra, Osmanlı şiirini Batı'ya tanıtmak ve Osmanlı toplumunu daha iyi anlamak amaçlarıyla dört ciltlik Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'ni yazar. Eserin dört cildinden -şimdilik- birincisi 2024 yılında Fatma Zehra Ay ve Alper Ay tarafından Türkçeye çevrilerek yayımlanmıştır. Bu bildiride, Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nin söz konusu yayında yer alan mukaddime kısmındaki Türk şiiri ve şairlerine bakışı değerlendirilecektir. Fars ve Türk şiirine dair yaptığı kıyaslamalar çerçevesinde oryantalist yaklaşımları; bu görüşlerinin eserin ilk cildine yansımalarıyla birlikte ele alınıp yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hammer, Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi, oryantalizm, şarkiyat.

HAMMER'S ORIENTALIST PERSPECTIVE ON TURKISH POETRY ACCORDING TO THE INTRODUCTION OF *THE HISTORY OF OTTOMAN POETRY ART*

ABSTRACT

The German orientalist Joseph von Hammer-Purgstall is an important figure in Ottoman and Eastern historiography. Through his translations of Turkish, Arabic, and Persian literature, he influenced German literature and European orientalists. Hammer's orientalist perspective was shaped by his education at the Vienna Oriental Academy, his roles as a dragoman/interpreter in the Ottoman territories, and the ideas of the famous French orientalist Silvestre de Sacy, whom he met during his trip to Paris. After writing his eighteen-volume work, the History of the Ottoman Empire, Hammer wrote the four-volume History of Ottoman Poetry Art to introduce Ottoman poetry to the West and to better understand Ottoman society. The first of the four volumes of the work has been translated into Turkish by Fatma Zehra Ay and Alper Ay and published in 2024. In this paper, the perspective on Turkish poetry and poets in the introduction section of the

aforementioned publication of the History of Ottoman Poetry Art will be evaluated. Within the framework of his comparisons of Persian and Turkish poetry, his orientalist approaches and the reflections of these views in the first volume of the work will be examined and interpreted.

Keywords: Hammer, History of Ottoman Poetry Art, Orientalism, Oriental Studies.

Giriş

Osmanlı ve Doğu tarihçisi Joseph von Hammer-Purgstall Fars, Türk ve Arap edebiyatlarından yaptığı çevirilerle Alman edebiyatını etkilemiş önemli bir şahsiyettir. Hammer, Graz'da vilayet idaresinde görevli bir memurun oğlu olarak dünyaya gelir. Soyadı, ailesinin Prens Eugène'in yanındaki hizmeti ve bu ailenin onu evlat edinmesiyle ilgilidir (Ortaylı, 1997: 491). Eğitimine Graz'da başlayan Hammer, Viyana Şark Akademisi'ne gider. Mayıs 1799'da İstanbul'a dil oğlanı/ tercüman olarak atanır ve bu sayede Osmanlı Devleti ile Mısır'ı tanıma fırsatı bulur. Bu ikameti süresince doğu dillerini iyi derecede öğrenir ve bu dillerdeki eserleri toplayarak kendi ülkesine götürür. Mısır'da Binbir Gece Masalları'nın metinlerini görür ve çevirilerini yapar. Bâkî Divanı'nın bir kısmını ve Hafız Divanı'nı Almancaya çevirir (Ortaylı, 1997: 491).

Hammer'in en önemli eserlerinden biri Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan 1774'teki Küçük Kaynarca Antlaşması'na kadar olan zamanı kapsayan on sekiz ciltten oluşan ve on cilt hâlinde birkaç kez Türkçeye de çevrilen Osmanlı Tarihi / Geschichte des Osmanischen Reiches adlı eserdir. Kendisini Osmanlı tarih yazıcısı olarak tanımlayan Hammer'in bir diğer önemli eseri olan ve yazımızda da incelenen Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi / Geschichte der Osmanischen Dichtkunst adlı eserinde I. Osman'dan Sultan Süleyman'a kadar olan dönemdeki şairlerin biyografisi verilir. Dört ciltten oluşan ve özgün baskısı Almanca gotik harflerle yazılan eser 1836-1838 yılları arasında Peşte'de yayımlanmıştır. Eserde, yazarın kendi adını da "Yusuf bin Hammer" olarak zikretmesi dikkat çekicidir. Eser, Sultan Mahmud Han'a ithaf edilmiştir. Fuad Köprülü, Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'ni "Osmanlı edebiyatını tetkik ve tetebbu etmeyi emel ittihaz edenlerin başlıca müracaatgâhı olacaktır." sözüyle değerlendirmiştir (Hammer Purgstall, 2024: 16). Klasik Türk edebiyatı araştırmacıları için önemli bir başvuru kaynağı olmasına rağmen bugüne değin Türkçeye çevrilmemiş olan Hammer'in bu meşhur eseri, -şimdilik sadece birinci cildiyle de olsa- Türkçe libasa büründü ve Fatma Zehra Ay ve Alper Ay'ın çevirisiyle DBY Yayınları tarafından 2024 yılı Ocak ayında yayınlandı.

Bu yazımızda oryantalizm hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra Hammer'in Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi adlı eserinin 1. Cildinde yer alan mukaddimedeki Türk şiiri hakkındaki oryantalist bakış açısı mukaddimenin alt başlıklarında ve eserin bütününde incelenecektir.

1. Oryantalizm ve Oryantalizmin Genel Görüşü

Fransızca "orientalisme"den gelen oryantalizm sözcüğünün kökeni Latince "orient" kelimesine dayanır ve güneşin doğuşunu ifade eder. Oryantalizm/ şarkiyatçılık sözlükte "Doğu Bilimi" anlamına gelmektedir (TDK, 2011: 1819). Doğu bilimiyle uğraşan kişiye

oryantalist/şarkiyatçı/müsteşrik denir. Oryantal kelimesi ise "Doğu'ya ait, Doğu'yu hatırlatan, Doğu işi, şarkî ve Doğu tarzı raks" anlamlarında kullanılmaktadır (Işık, 2020: 137).

Akademik bir disiplin olarak kurumsallaşması 19. yüzyılı bulan oryantalizmin esas doğuşunun bilinmesi mümkün değildir. Doğu ve Batı/ Asya ve Avrupa etkileşimi olduğundan beri bu toplulukların birbirlerini tanıma çabaları vardır. İslam fetihleriyle başlayan Doğu karşıtı Hristiyan tepkileri ve Haçlı seferleri Doğu'ya ve İslam'a bakışın kötüleştiği önemli dönüm noktaları olsa da bu konudaki esas kırılma noktası 1453'te gerçekleşen İstanbul'un fethi olmuştur.

Doğu dilini, edebiyatını ve kültürel mirasını araştıran oryantalizm aynı zamanda Batı dünyasının Doğu toplumlarına, kültürlerine ve insanlarına yönelik merak, ilgi ve genellikle önyargılı bakış açısını tanımlayan bir kavramdır.18. ve 19. yüzyıllarda Batılı seyyahlar, sanatçılar ve araştırmacılar tarafından Doğu'ya yönelik yapılan araştırmalar genellikle egzotik, gizemli ve çoğu zaman geri kalmış "vahşi ve durağan" bir Doğu imajı yaratmıştır. Bu imaj, Batı'nın Doğu'nun şartlarını ve sınırlarını kendisinin tayin etmesi isteğinin bir yansımasıdır. Filistin asıllı bilim insanı Edward Said'in 1978 yılında yayımladığı "Orientalism" adlı eseri, bu kavramı eleştirerek (Bulut, 2007: 436), Batı'nın Doğu'yu kendi üstünlüğünü pekiştirmek ve sömürgeciliği meşrulaştırmak için "sahip- köle" ilişkisi bağlamında nasıl kullandığını vurgular. Doğu, kimi zaman Batı kimi zaman ise aynı coğrafyayı paylaştığı topluluklarla kıyaslanarak varlığını bir başkasına borçlu olduğu fikrine inandırılmaya çalışılmıştır. Hammer'in Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nin ilk cildine yansıyan oryantalist fikirleri ise bu olumsuz bakış açısından zaman zaman sıyrılmaya çalışmasına rağmen aynı çizgide kalmıştır.

2. Hammer'in Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nde Türk Şiirine Oryantalist Bakışı

Hammer, Viyana'da dışişleri danışmanı olduğu sırada yaptığı Paris seyahatinde ünlü Fransız şarkiyatçı Silvestre de Sacy ile tanışır ve onun fikirlerinden etkilenir. Hammer, şark ile kendi kişiliğini bağdaştırır ve şark kültüründen kalben de etkilenir. Hammer'in Arap harfli yazılarla süslü mezarı da bu etkinin bir kanıtıdır. 1820'de İstanbul'dan getirtilen ve kendi tasarımı olan mezar kitabesinin Türkçe, Arapça ve Farsça karışık dilli olması dikkat çekicidir.

Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nin ilk cildinde yer alan önsözde oryantalizmi ve doğu sanatını küçük görenleri, bilhassa kendisi de oryantalist olmalarına rağmen bu eylemi yapanları, eleştirmiştir. Scuhlz ve onun düşüncesindeki oryantalistlerin Doğu şiirine yaptığı eleştirileri saldırı olarak tanımlar. Rückert ve ardındakileri bu duruma sessiz kalmaları sebebiyle eleştirir. Hammer'e göre Alman oryantalistlerin saldırılarını Fransız Arap bilimciler önler (Hammer-Purgstall, 2024: 25). Alanda otorite olarak gördüğü Goethe, Herder, Collin ve Menzel'i ise Doğu şiir sanatına hakkını teslim ettiklerini söyleyerek övmüş, diğer Alman oryantalistlerden ayrı tutmuştur.

Hammer, "Osmanlı Şiir Sanatı, bir tarih yazıcısına yıllar süren bilimsel bir araştırma oldu.", "Osmanlı şairlerinin bütün antolojilerinin, tezkirelerinin ve biyografilerinin toplanması otuz yılda mümkün oldu." (Hammer-Purgstall, 2024: 26) sözleriyle henüz önsözde Türk şiirinin derinliğini ifade ederek metnin devamında kendisiyle çelişmiştir. Eserini, Goethe'nin hazırladığı Fars Şiir Sanatı Tarihi ile kıyaslar ve hem kaynak hem de şair sayısı bakımından Goethe'den çok daha fazla örnek vermesiyle övünür.

Yazımızın konusu olan Hammer'in Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nde yer alan oryantalist söylemleri şu üç başlıkta incelenecektir: Türklerin şiirsel dehası ve Türk şiirinin özgünlüğü hakkındakiler, Türk şiirinin kökeni ve bazı Türk şairleri konusundakiler, Osmanlı şiirinin estetik kavramları ve karakteri hakkındakiler.

2.1. Türklerin Şiirsel Dehası ve Türk Şiirinin Özgünlüğü Hakkındaki Oryantalist Söylemleri

Hammer, Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nin önsözünde Türklerin, Araplar ve Farslar gibi şiirsel bir dehayla dolu olmadıklarını, bu sebeple bu iki halkın şiir yapılarını benimseyip kendi mülkleri saydıklarını söyler. Bu milletlerin durumunu şiir sanatını Yunan şairlerden alan Roma şairlerine benzetir (Hammer-Purgstall, 2024: 26). Eserinin mukaddimesinde ise Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nin şu üç cümleyle özetlenebileceğini söylemiştir: "Türk şiir sanatının kendine özgü yanı çok azdır. Bütününe bakıldığında Arap ve Fars şiirinin yansımasıdır. Sadece 1600 yılında vefat eden Bâkî kendine özgü bir şair olarak ün kazamıştır." (Hammer-Purgstall, 2024: 27).

Türkler, Anadolu'ya göçleri ve İslamiyet'i kabulleriyle birlikte yaşadıkları topraklardaki halklarla etkileşime girmişlerdir. Dünya üzerindeki bütün topluluklar bulunduğu bölgelerdeki halkların dil, inanç, kültür gibi filolojik ve sosyolojik miraslarını paylaşırlar. Din ve coğrafya değişikliği yapan Türk toplumu kendi özünde gelişen fakat yeni koşullarına uygun yeni bir sanat formuna ihtiyaç duyar ve bu bağlamda Türk şiiri, doğal olarak, Arap ve Fars şiirinden etkilenir. Fakat bu etkilenme Hammer'in söylemlerinde olduğu gibi bir taklitten çok Doğu toplumları arasında yaratıcı bir etkileşim ve kendine uyarlama sürecidir. Zamanla büyür, gelişir ve farklılaşır. Bu doğal gelişim evrelerinde şairlerin kullandıkları nazım şekilleri de değişir. 13. ve 14. yüzyıl örneklerinde mesnevi nazım şekline rağbetle başlayan bu serüven 15. yüzyıldan itibaren gazel ve kaside vadilerinde en güzel örneklerini vermiştir.

Klasik Türk edebiyatı şairleri, Doğu'nun şiir geleneği unsurlarını kendi kültürleriyle yoğururlar. Geleneğin en önemli hususlarından aruz vezninin, daha önce hece ölçüsü kullanan Türkler tarafından özgün kullanımını Hammer şu sözlerle ifade eder ve Türk şiirinin özgün olmaması söyleminde kendisiyle çelişir:

"Türkçede kullanılan aruz vezninin yapısı Farsçadaki kadar sert ve katı değil Arapçadakiyle eşdeğer bir yapıya sahiptir. Türkler veznin faydalarından istifade ederek

vezinde orta yolu bulmuşlardır. İzafetin kısa "i"si ile ana kelimenin ilişkisi sıfata ve tamlayana işaret eder ve bazen uzun bazen kısa olarak ölçülür. Arapçada ise izafet "i"si bulunmamaktadır. Bunun dışında Türk vezni, bağlacı bazen kısa bazen uzun ölçer. Ona göre bağlaç "vü" veya sadece "u" olarak okunur. Veznin kullanımında benzer anlamlar bazı edatlar üzerinde avantaj sağlar. Örneğin "ki" zamirinin veznin yapısına göre mutlaka uzun olması gerekir fakat isteğe göre bazen ("kim") bazen kısa ("ki") olarak okunur." (Hammer-Purgstall, 2024: 40).

Hammer'in şiirsel dehası olmamakla suçladığı Türkler, bu şiir geleneğinin en önemli unsurlarından vezni kendilerine özgü bir biçimde ve on beş temel aruz bahrinden seçtikleri sekiz bahirle kullanmışlardır.

Hammer, Osmanlı şairlerinin öncüleri olarak gördüğü şairleri sıralarken bu şahsiyetleri Fars edebiyatındaki örneklerin iyi bir taklidi olarak gördüğünü aksettirir. Örneğin Âşık Paşa, ona göre Fars, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'ye benzer değerde bir tasavvufî mesnevi yazdığı için makbul bir şairdir. Osmanlı'nın yedi büyük şairinden biri olarak gördüğü Nef'î'yi Ömer Hayyam'la eş tutarak över. Türk edebiyatındaki karşılığını Fars edebiyatından üstün tuttuğu tek şair Şeyh Gâlib'tir. Gâlib'i, Câmî ile kıyaslar ve Gâlib'in daha parlak bir iz olduğunu belirtir (Hammer-Purgstall, 2024: 52).

2.2. Türk Şiirinin Kökeni ve Bazı Türk Şairleri Konusundaki Oryantalist Söylemleri

Hammer, İslamiyet Öncesi Türk edebiyatını Osmanlı şiiri ile Türk şiirinin ayrı iki karakterde olduğu ve Türklerin Çinlilerle bir araya gelmesinin şiirlerini ve dillerini geliştirdiği gerekçeleriyle özgün bulmadığını belirtir. Hammer'in Osmanlı şiirinin şair biyografileri için tam dört ciltlik bir eser yazdığı bu milletin edebiyatının hiçbir döneminde onun nezdinde "özgün" olmaması akademik çizgide değerlendirilmesi mümkün olmayan politik bir söylemdir. Hammer'e göre Uygurlar en güvenilir kaynaklarda Türk olarak gösterilmelerine ve dillerinin Türkçe olmasına rağmen Rus bilim adamlarının görüşlerine göre Türk değillerdir. Kendisi de bu söylemden hareketle Çağatay sahası şairlerini Türk şairi olarak saymamıştır ve Çağatay edebiyatının en büyük şairlerinden Ali Şir Nevâî'yi "Bu edebiyatın en büyük yazarı hoca vezir Mir Ali Şir Nevâî'dir. Mir Ali Şir, 441 Çağatay şairinin biyografik bilgilerini miras bırakmıştır. Bu edebiyatın konuları Osmanlı edebiyatından farklıdır" söyleriyle tanıtır (Hammer-Purgstall, 2024: 33). Hammer'in hem Farsça hem Türkçe eserleri bulunan, Türk kültürünün dünya sahnesine yayılmasında önemli bir isim olan, eserlerinde Türk dilinin estetik gücünü ve zenginliğini gösteren Ali Şir Nevâî'yi Türk olmayan bir şair olarak sınıflandırması; Nevâî'yi ancak Türk olmaması şartıyla büyük bir şair olarak görebildiğini gösterir. Oysa Nevâî'nin şiiri, Türkçe ve Farsça divanları, sözlükleri, hamse sahibi oluşu ve İslam ahlakını konu alan eserleriyle tam anlamıyla Osmanlı şiirinin özelliklerini taşımaktadır.

Hammer, ömrünün çoğunu Anadolu topraklarında geçirmiş, Anadolu kültürüyle yoğurulmuş Mevlânâ Celaleddin Rûmî ve oğlu Sultan Veled'i de Fars kökenli olarak tanıtır. Buna karşılık onları Selçuklu Türklerinden kalan iki önemli vesika (Hammer-Purgstall, 2024: 35) olarak tanımlar.

Hammer'e göre "Türk dilinin en eski ve önemli eserleri Çin ilişkilerinin sebep olduğu biçim içinde ihtişam taşır" (Hammer-Purgstall, 2024: 33). Bu söylemini Türklerin gölge oyununu Çinlilerden öğrenmesiyle açıklar. Ona göre Hacivat ve Karagöz karakteristik olarak özgün değildir ve Çin gölge oyunundaki karakterlerden alınmadır. Bu görüşünü şu sözlerle ifade eder:

"Oyun karakterleri olan Çinli Hopa veya devlet görevlisi, eğitimli süslü bir afacan olan Hacivat; büyümüş de küçülmüş, her zaman Farsça beyit ve mısralarla ön plana çıkan Karagöz; palyaço ve şakacı Kara Cüce veya Kambur soytarı ve Pasaklı Dudu'dur" (Hammer-Purgstall, 2024: 37).

Gölge oyunlarının Türk kültür ve edebiyatındaki kökeni hakkında pek çok görüş vardır. Bu görüşlerden biri de, Hammer'in de bahsettiği gibi, gölge oyununun Türk edebiyatına Çin etkileşimiyle girdiğidir. Fakat bu gelenek, Türk edebiyatında farklı bir kimliğe bürünür ve ortaoyunu, meddah gibi diğer geleneksel drama türleriyle harmanlanarak Türk kültürüne ait ögelerle işlenir.

2.3. Osmanlı Şiirinin Estetik Kavramları ve Karakteri Hakkındaki Oryantalist Söylemleri

Hammer, Osmanlı şiirinin zenginliğini "Osmanlı Şiirinin şiir türlerinde ve şiire dair kavramlarında drama hariç ne kadar zengin olduğu görülür. Örneğin kaside ve şehrengiz bazı toplumlar tarafından hiç bilinmiyor." (Hammer-Purgstall, 2024: 41) sözleriyle ifade eder. Ona göre Osmanlı şiirinde drama yoktur, Osmanlı geleneğindeki gölge oyunu da Çinlilerden alınmış bir türdür. Hammer'in görüşünün aksine Osmanlı şiirinde bir nazım şekli olan mesnevilerde pek çok temsil görülür. Mesneviler, bir okuyucusu olan ve bir toplulukça dinlenen metinler olduklarından zaman zaman yükselip alçalan duygularla, araya serpiştirilmiş gazellerle şairin duygularının temsili olmuştur.

Hammer'in bir diğer oryantalist söyemi ise Osmanlı tarih yazıcılığı konusundadır. Osmanlıda tarih yazıcılığı; resmî tarih yazıcılığı belgeleri, dönemin önemli olaylarını/ kişilerini anlatan ve yorumlayan vakâyinâmeler, Osmanlı tarihleri ve şehname tarzı eserler olmak üzere dört ana grupta incelenebilir. Bunun yanı sıra padişah çocuklarının doğum- sünnet- düğün gibi törenlerini anlatan surnameler, seyahatnameler de Osmanlı tarihi hakkında önemli bilgiler içeren tarih belgeleridir. Bu durum Osmanlı tarih yazıcılığının birçok dalda geliştiğini gösterir. Hammer ise Osmanlı Tarih yazıcılığını Moğol hükümdarı Sultan Ebu Said'in tarih yazıcısı Vassâf'ın tarihçiliğiyle kıyaslar ve hiçbir Osmanlı tarihçisinin ona ulaşamayacağını söyler (Hammer-Purgstall, 2024: 42). Kanuni devrinde tarih

yazıcılığının şiirsel bir forma büründüğünü söyledikten sonra bu dönemde yazılan tarihi destanları "Kânûnî Sultan Süleyman döneminde tarihi destanlar bulunur. Bu padişahın büyük faaliyetleri Napolyon'unkiler gibi şiir ile anlatılır" (Hammer-Purgstall, 2024: 42) sözleriyle aktarır.

Hammer, mukaddimede hayvan hikayelerine yer verdiği kısımda doğrudan bir oryantalist söylemde bulunmamıştır. Hammer, yalnızca Lâmi'î'nin Beydeba fabllarına yaptığı çevirilere yer vermiştir fakat açıklamalarına Har- nâme'nin eklenmesi gerekir. Şeyhî'nin 15. yüzyılda mesnevi nazım şekliyle kaleme aldığı bâtılı istediği için haktan ayrılan bir eşeğin hikayesini konu alan eseri Har-nâme Türk edebiyatının en güzel hiciv örneklerinden biri olmasının yanı sıra aynı zamanda ilk fabllarındandır.

Hammer, hayalin oryantalist şiirde hüküm sürdüğünü söyledikten sonra Osmanlı şiirini bu hayali fazlaca süsleyip gülünçleştirmekle suçlar. Osmanlı şiirini, batı müziğiyle betimlediği sözleri şunlardır:

"Gazeller klarnet gibidir. Obualar ise peygamber üzerine övgü ilahileridir. Trompetler sultanları ve vezirleri, ayan ve emirleri gökyüzünden yeryüzüne duyuran kasidelerdir. Mersiye mezar trambonlarını temsil eder. Kornolar nakaratlarda ses verir. Şehrengizler halileler gibi ses veriyor. Zikir halkasının ortasında şeyh ve etrafındaki dervişler güneş ve ay gibi neyin rehberliğinde sema yapıyorlar. Çan çubuğu ay ile birlikte minarenin zirvesinde taht kurmuş gibi en üst noktayı oluşturuyor ve miraç ile mevlid okuyucularının kutsal korosunu takdim ediyor. Üçgen zil, ülke ve yer tasvir eden şiirlerdir. Ölçü vurucusu olan küçük kösler kafiyeleri belirtiyor. Fagot ilk üflemede ilk beyit gibi kader üzerine büyük şikâyeti dile getiriyor. Diğer çoban kavalı ise büyük trompeti bir destan gibi tınlatıyor" (Hammer-Purgstall, 2024: 59- 60). Bu betimleme yalnız sanatsal bir ifade olmaktan çıkar ve Türk müziğinin Avrupa izlerinde yürüdüğü söylemiyle oryantalist bir kimlik kazanır. Doğu ve Batı'nın geleneksel sanat anlayışları birbirlerinden tamamen farklı özlere sahiptir. Doğu, "öz"e Batı ise "genel"e yayılan bir sanatsal estetiğe sahiptir. Bu bağlamda Hammer'in bu söylemi de gerçeklik değeri taşımamaktadır.

Sonuç

Osmanlı şiirinin Arap ve Fars şiirinden etkilendiği, Doğu şiirini ve kültürünü aynı coğrafyayı paylaştığı bu iki sanat anlayışıyla kavradığı su götürmez bir gerçektir. Bu kavrayış Hammer'in Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nde"Fars şiiri güneştir, Osmanlı şiiri ise rengini ve büyümesini kendisine borçlu olduğu ayçiçeğidir" (Hammer-Purgstall, 2024: 61) sözüyle tanımladığı gibi olmamıştır. Türk şairi, İslam ve Doğu dünyasının sanatı kavrayış biçimini kendi kültürel kodlarıyla harmanlamış ve bir imparatorluğa yakışır şekilde asırlarca sürdürmüştür. Osmanlı şiiri daima halkın içinde bulunduğu durumla etkileşim içinde canlı bir gelişim göstermiştir. İlk dönem eserlerinde daha çok mesnevi nazım şekliyle yazılan

eserlerden 15. yüzyıl ve sonrasında gazel ve kasidelerin en güzel örneklerinin bulunduğu eserler doğurmuştur.

Hammer, İslamiyet Öncesi Türk Şiirini ve Osmanlı sahası dışındaki Çağatay sahası şiirlerini de Türk şiiri olarak görmez. Ona göre İslamiyet Öncesi Türk Şiiri, Çin etkileşimiyle varlık kazanmıştır. Uygurların devamı olan Çağataylılar ise Türk değillerdir. Türkçenin gelişimine verdiği katkılarla bilinen Çağatay şairi Ali Şir Nevâî'nin Türk olmadığını iddia etmesi gerçekle çelişen örneklerinden biridir. Bu örneklerle açıkça görülür ki Hammer, takdir edip dört ciltlik bir eser telif ettiği bu edebiyatı etkileşimde bulunduğu tüm milletlerin başarılı bir taklidi olarak görmektedir. Oysa Türk şiiri, kendi kültürel yapılarına sahip bir şiirdir ve diğer milletlerin edebiyatlarına borçlu durumda değildir. Osmanlı ve Türk şairi, pek çok ayrı çiçeğin poleniyle kendi kovanını oluşturmuştur.

Joseph von Hammer Purgstal'ın oryantalist yaklaşımları, Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi'nin klasik Türk edebiyatı tarihi için büyük bir önem taşıdığı gerçeğini değiştirmemektedir. Eserin I. Osman'dan Sultan Süleyman devri şairlerine kadar olan uzun bir dönemi kapsayan birinci cildinin -yazılışından neredeyse 200 yıl sonra- 2024 yılında Türkçeye kazandırılması bütün Türkoloji camiası için çok sevindirici olmuştur. Eserin tercümesini yapan Fatma Zehra Ay ve Alper Ay'a Ay'ı ne kadar tebrik etsek azdır. Eserin diğer ciltlerinin de gecikmeden yayımlanması en büyük dileğimizdir..

KAYNAKÇA

Bulut, Yücel (2007). "Oryantalizm". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm (E.T.: 01. 06. 2024).

Bulut, Yücel (2008). "Saıd, Edward William". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/said-edward-william (E.T.: 01. 06. 2024).

Demirkan, Ömerfaruk (2022). *Joseph Freiherr Von Hammer- Purgstall'in İstanbul Anılarının Tahlili*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Lisanüstü Eğitim Enstitüsü.

Gılıç, Refika Zuhal (2019). "Batı Kültüründe Oryantalizm, Müslüman Türkleri Ötekileştirme Çabaları ve Çevirilerdeki İmgesel Yansımaları". *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (The Journal of Social and Cultural Studies)*. C. 5. S. 11. s. 275-292.

Hammer Purgstall, Joseph Von (1983). *Osmanlı Devleti Tarihi*. (haz. M. Çevik- E. Kılıç). İstanbul: Üçdal Neşriyat. s. 1-18.

Hammer Purgstall, Joseph Von (2024). *Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi 1. Cilt- 2200 Şairden Bir Antoloji/ I. Osman'dan Sultan Süleyman'a Kadar (1300-1521)*. (çev. Fatma Zehra. Ay- Alper Ay). C. 1. İstanbul: DBY Yayınları.

Işık, Mesut (2020). "Oryantalizm ve Batı'nın Doğu Algısı". *Ağrı İslami İlimler Dergisi (AGİİD)*. S. 7. s. 135- 154.

Kılıç Yalnız, Arzu (2021). *Joseph Freiherr Von Hammer Purgstall'in Osmanlı Şiir Sanatı Tarihi Adlı Eserinin Değerlendirilmesi (1. Cilt)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kolbaş, Ozan (2022). "Har- nâme (Şeyhî)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/har-name-seyhi (E.T.: 10. 06. 2024).

Ortaylı, İlber (1997). "Hammer- Purgstall, Joseph Freiherr von". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/hammer-purgstall-joseph-freiherr-von (E.T.: 16.04.2024).

Öngören, Reşat (2004). "Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlana-celaleddin-i-rumi (E.T.: 10. 06. 2024).

Özcan, Abdülkadir (1991). "Atâ Bey, Mehmed". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/ata-bey-mehmed (E.T.: 28.04.2024).

YAHYA KEMAL'İN DİKKAT ÇEKTİĞİ BİRKAÇ DİVAN ŞAİRİ

Ayşehan DEMİR

Lisans Öğrencisi
Haliç Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Her yeni edebî hareketin; ortaya çıktığı dönemde fikirlerini ve çalışmalarını daha doğru göstermek için yaptığı şeylerden biri, kendilerinden daha önceki dönemde var olan hareketleri ve ürünleri eleştirmek, bir farklılık ortaya koyma isteğidir. Bu, Türk edebiyatında da böyle olmuş, Tanzimat Dönemi ile başlayan yenileşme hareketleri, bundan önceki süreçte ortaya konan edebî eserleri "Eski" olarak adlandırmış; çeşitli eserler vermiş olan şairleri, yazarları ve onların ortaya koyduğu ürünleri şiddetli bir şekilde eleştirmiştir. Bu noktada Yeni Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden bazıları geçmişi tümüyle reddetmeyi savunurken bazıları ise geçmiş dönemlerin edebî birikiminden faydalanarak köklü bir "Yeni" oluşturmanın yollarını aramışlardır.

Bu çalışmada Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Yahya Kemal'in edebî anlayışının Klasik Türk şiiriyle olan bağlantısı ve onun dikkat çektiği Klasik Türk şairleri üzerinde durulacaktır. Yahya Kemal'in ele alacağımız bu şairlerle kurduğu ilişki, nazım ve nesir alanında ortaya koyduğu ürünler üzerinden incelenecektir. Bu doğrultuda elde edilen bilgiler ile bir edebiyatın köklerinden ayrı düşünülemeyeceği gerçeği üzerinde durularak Klasik Türk edebiyatının Şeyh Galip'le birlikte son temsilcisini vererek kapanmış bir dönem olarak kabul edilemeyeceğine, etkilerinin modern dönem şairleri üzerinde de devam ettiğine Yahya Kemal örneği üzerinden dikkat çekilmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Yahya Kemal, Şiir.

A FEW DIVAN POETS THAT YAHYA KEMAL REMARKED

ABSTRACT

Every new literary movement; One of the things he did to present his ideas and works more accurately in the period in which he emerged was to criticize the movements and products that existed in the previous period and to make a difference. This was also the case in Turkish literature; the innovation movements that started with the Tanzimat Period named the literary works produced in the previous period as "Old"; He severely criticized poets, writers and their products. At this point, while some of the leading names of New Turkish Literature advocated rejecting the past completely, others sought to create a radical "New" by benefiting from the literary accumulation of past periods.

In this study, the connection between the literary understanding of Yahya Kemal, one of the important names of Turkish Literature, and Classical Turkish poetry and the Classical Turkish poets to whom he drew attention will be emphasized. Yahya Kemal's relationship with these poets will be examined through the products he produced in the field of verse and prose. With the information obtained in this direction, it is aimed to draw attention to the fact that a literature cannot be considered separately from its roots, and to draw attention to the fact that Classical Turkish Literature cannot be considered as a closed period, giving its last representative with Şeyh Galip, and that its effects continue on the poets of the modern period as well, through the example of Yahya Kemal.

Keywords: Classical Turkish Literature, Yahya Kemal, Poetry.

Giriş

Türk edebiyatı ve özellikle Türk şiiri denilince ilk akla gelen isimlerden biri kuşkusuz Yahya Kemal'dir. Onun şiir anlayışının oluşmasında etkili olan dönemlerden biri ise Paris'te bulunduğu 1903-1912 yılları arasındaki süreçtir. Bu yıllarda Yahya Kemal, hem Fransızca öğrenmiş hem Sorbonne Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi bölümüne kaydolarak, Albert Sorel gibi tarihçilerden ders almıştır. Aynı zamanda bu yıllarda edebiyatın malzemesi ne olmalı diye düşünen Yahya Kemal, Fransız edebiyatı ve tarihi hakkında incelemeler yapmıştır. Bu incelemeler ve Sorel'in derslerinden hareketle Akdeniz medeniyetinin, Batı edebiyatının kaynağı olduğunu görmüştür. Bu edebiyatın tekniğini, Türk edebiyatına uyarlamak istemiştir. Dolayısıyla Paris'ten, Türk şiirinde bir yenilik yapmak fikriyle dönmüştür. Fakat edebiyatının malzemesini Akdeniz havzası ve medeniyet tarihi olarak gördüğü dönem kısa sürmüş daha sonra hareket noktasını Türk tarihi olarak belirlemiştir. Bu tarihi ise Türklerin Anadolu'ya girişini temsilen 1071 kabul etmiştir.

Yahya Kemal'in şiirinin temelini, dolayısıyla mazinin şimdiyi şekillendirmesi fikrini oluşturan şeylerden bir diğeri Bergson felsefesi ve özellikle onun "Duree" kavramıdır. Bu kavram Yahya Kemal'e, bugünün; tıpkı bir binanın inşa edilmesi gibi geçmişin üzerine eklenerek yeniyi oluşturduğunu (Dinçer, 2010: 169) düşündürmüştür. Bu sebeple yeninin eskiden bağımsız olamayacağını ifade eden Yahya Kemal, "Kökü mazide olan âti" düsturunu üretmiştir. İşte Yahya Kemal'in Klasik Türk şiiriyle olan ilişkisi ve Klasik Türk şairlerini yakından takibi bu şekilde başlamış, dönemin diğer önemli isimleri tarafından yapılan ağır eleştirilere katılmayarak daha ılımlı yaklaşmış; yok saymak yerine "Eski" olanı geliştirme çabasında olmuştur.

Yahya Kemal'in bu noktadaki görüşleri, Nihad Sâmi Banarlı'nın büyük bir titizlikle yayıma hazırladığı, *Edebiyat'a Dair'*deki yazıları ile *Eski Şiirin Rüzgarıyla*'da yer alan şiirleri üzerinden gözlemlenebilir. Bu metinlere Klasik Türk edebiyatı çerçevesinde bakılacak olursa, *Eski Şiirin Rüzgarıyla*'da toplanan şiirlerinde, Şeyhülislâm Yahya, Leskofçalı Galip Bey, Yenişehirli Avni Bey, Kadri, İsmail Dede, Neşâtî, Bâkî, Nef'î; *Edebiyat'a Dair*'de toplanan yazılarında, Râsih ve Nedim gibi şairlerin isimlerine atıf yapıldığı görülür. Bu çalışmada ise adı geçen şairler arasından Şeyhülislâm Yahya,

Leskofçalı Galip Bey, Yenişehirli Avni Bey ve Râsih üzerinden Yahya Kemal'in geleneği nasıl işlediği ve dönüştürdüğü üzerinde durulacaktır.

Şeyhülislâm Yahya

Klasik Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden biri olan Şeyhülislâm Yahya, yalnızca yaşadığı asır olan 17. yüzyılda değil daha sonraki dönemlerde de etkisini sürdürmüş; şuh, akıcı ve dokunaklı gazelleriyle öne çıkmış bir isimdir. Şeyhülislâm Yahya'nın çağdaşı olan Nef'î, Nev'îzâde Ataî, Fehîm-i Kadîm, Nâilî-i Kadîm gibi şairlerin, onun kaside ve gazellerini takdir ile anmalarının yanı sıra Şeyhülislâm Bahâî, Neşâtî, Nâbî, Şeyh Galib gibi önemli şairler de onun gazelleri için nazire ve tahmisler terkip etmişlerdir (Kaya, 2013: 245-246).

Yahya Kemal'in "Şad Olamayan Gönül" diye isimlendirdiği ve devamında "Şeyhülislâm Yahya'nın matlaını iktibas yoluyla" notunu düştüğü şiiri (Beyatlı, 2022: 27) ise şairin etkisinin, modern dönemde kendisi üzerinde devam ettiğine bir delildir. İktibas; mecazi olarak, bilgiyi elde etmeye çalışmak ve birinin ilminden istifade etmek anlamlarında kullanılır ve genel olarak Kur'an ve hadisten yapılır (Durmuş, 2000: 52). Burada ise iktibas yapılan, Şeyhülislâm Yahya'nın "olmadın gönül" redifli gazelinden bir beyittir.

"Erdik bahâra sen yine şâd olmadın gönül
Her yanda güller açtı küşâd olmadın gönül"

Beyitte **"Ey gönül! Bahara ulaştık ve sen yine mutlu olmadın. Her tarafta güller açtı fakat sen açmadın."** diyen şair, etrafındaki baharın gelmesi ve güllerin açması gibi güzelliklere kayıtsız kalan gönlüne seslenmektedir. Bu beyit ile başlayan gazelin hayal dünyasını Yahya Kemal ise **"Gül bahçesine yer yer çimen halısı serildi. Fakat gönül, sen rüzgara bağlanıp ırmağa (kavuşmaya) hevesli olmadın."** şeklinde devam ettirir.

Yer yer serildi gülşene kâlîçe-i çemen
Meyyâl-i cû mukayyed-i bâd olmadın gönül

Bâd, yani rüzgâr Klasik Türk şiirinde postacı görevini üstlenmektedir. Sevgilinin diyarından kokusunu ve haberini âşığa ulaştırması yönüyle işlenir (Pala, 2011: 383). Burada rüzgara bağlanıp ırmağa kavuşmaya hevesli olmayan bir gönül karşımıza çıkmaktadır. Bir sonraki beyitte ise **"Çok yazık ki gönül; o avlanmayan sevgiliye omuz olup, bir kere bile neşeye ve murada eremedin."** der.

Sad hayf o sayd olunmayan âhûya dûş olup
Bir kerre neşve-yâb-ı murâd olmadın gönül

Şair, ömründe bir kere bile isteğine, arzusuna dolayısıyla sevgiliye ulaşamayan gönlün hâlinden bahseder. Bir önceki beyitin de açıklamasını kendi içinde diğer beyitle yapmakta

olan şair, özetle gönlün yalnızca sevgiliyi arzu ettiğini ve başka bir şeye hevesi kalmadığını söyleyerek "sad hayf" ifadesiyle üzüntüsünü belirtir.

Gerdûne iğbirârını hıfzeyledin müdâm
Afveyleyüp de rind-nihâd olmadın gönül

"Ey gönül! Feleğe darılmanı daima sakladın (unutmadın). Affedip de rint tabiatlı olmadın." şeklinde devam eden şair, gönlünün feleğe olan dargınlığını unutmadığını ve affedici olmayarak rint tabiatına da ulaşamadığını dile getirir. Bu dargınlıklarla gönlü huzura erememektedir.

Bir leyl-i inşirâha kavuşmaksızın Kemâl
Yandın ilâ-nihâye remâd olmadın gönül

Son beyitte **"Ey Kemal! Bir ferahlık gecesine kavuşmadan gönlün kül olmadı ve sonsuza kadar yandı."** diyerek yukarıdaki anlamı kuvvetlendiren şair, gönlünün bu şekilde sonsuza kadar yanacağını ve bir ferahlık gecesine ulaşamayacağını söyleyerek bitirir.

Yahya Kemal, milli olmadığı eleştirisiyle terk edilmek istenen Klasik şiirimizi kaynak edinmiş bir şair olarak; edebiyatımızın köklü şiir geleneğini ortaya çıkarmayı, geçmişi bugünle bir bütün olarak değerlendirmeyi ve şiirde sürekliliği sağlamayı görev edinmiştir (Bayrak, 2011: 407). Burada ise onun şiirinin her beyitte, Şeyhülislâm Yahya'nın matlaına iktibas örneği üzerinden 17. yüzyıl Klasik şiiri ve hayal dünyasıyla nasıl bir bütün hâline geldiği ve geleneğe nasıl uyum sağladığı görülmektedir.

Leskofçalı Galip Bey

19. yüzyıl şairlerinden Leskofçalı Galip Bey, devrin siyasi düşünceleri ve yenilikleri arasında etkisini gittikçe kaybeden ve yoğun eleştirilere maruz kalan Klasik şiirin bir savunucusu olmuştur. Galip Bey, hem şiirini yeni formlarla zenginleştirmiş ve bu şekilde döneme uygun bir duruş sergilemiş hem de Encümen-i Şuarâ toplantıları ile geleneği devam ettirmeye çalışmıştır. Ayrıca sadece Klasik Türk edebiyatı çerçevesinde değil, Yeni Türk edebiyatından Namık Kemal ve Recaizade Mahmud Ekrem gibi isimlere de etki etmiş bir şairdir (Pala, 2003: 140-141). Daha sonraki dönemlerde de şairlerin üzerinde etkisini devam ettiren Galip Bey 'in önemini, Yahya Kemal'in "Leskofçalı Galip Bey'in Ruhuna" notunu düştüğü ve "Tûr'dan Mülhem" ismini verdiği şiiri (Beyatlı, 2022: 30) göstermektedir.

Şiirde ilk dikkat çeken şey isimdir. Tûr'dan ilham almış, oradan beslenmiş anlamına gelmektedir. Bu peygamberî ifade, Yahya Kemal'in şairi koyduğu konumu gözler önüne sermektedir. Bunun dışında Yahya Kemal'in bu başlığı seçmesinde Galip Bey'in divanında, Allah'ın Hz. Musa'ya (a.s.) tecellisini işaret eden ifadelerin (Yıldız, 2003: 54) bulunmasının da etkisi olmalıdır.

Gördük neşât-ı câm ile bir çok hurûş eden
Sendin o câmı Cem gibi hakkıyla nûş eden

Beyitte **"Kadehin sevinci ile çok fazla coşan gördük. Fakat o kadehi Cem gibi hakkıyla içen sensin."** diyen şairin Cem motifini kullanması tesadüf değildir. Bir Şehname kahramanı olan Cem; Klasik edebiyatta saltanatı, ihtişamı, şarabı bulması, üzerinde yedi hat bulunan kadehi ve eğlence meclisleri ile çokça anılır (Öztoprak, vd., 2019: 584). Şair "Cem gibi" diyerek Galip Bey'i övmek için bu ifadeyi benzetme unusuru olarak kullanmıştır. Bir sonraki beyitte ise; **"Bu devir; şarap meclisinde ilhamının sihriyle, rintleri senin gibi susturan görmedi."** diyerek, devrinde nasıl bir kıymete sahip olduğuna dikkat çekmek istemiş ve bu şekilde Galip Bey'i övmeye devam etmiştir.

Mey meclisinde görmedi devran senin gibi
Rindânı sihr-i sânihasından hamûş eden

Yahya Kemal, şiirin isminde yer alan peygamberî ifadeyi ise bir sonraki beyitte açmaktadır.

Şi'rinde bir kelîm-i semâvî sadâsı var
Ey Tûr'dan kelâm-ı ilâhîyi gûş eden

Yukarıda "Cem gibi" denilerek yüceltilen Galip Bey, **"Ey Tûr'dan ilahi kelamı işiten! Senin şiirinde semavî söz söyleyicinin sesi var."** sözleriyle bu sefer Hz. Musa'ya (a.s.) benzetilmiştir. Allah'ın Tûr dağına tecelli ederek ilahî kelamını peygamberine, peygamberin de insanlara iletmesi gibi o da sanki Allah katındaki bir ilme vakıf olarak şiiriyle bu ilmi insanlara ulaştırmaktadır.

Devrinde serfirâz-ı mehâdîm-i Rûm iken
Rûh u zekânı neydi harâbâta dûş eden

"Devrinde Rum oğullarının başı kalkarken, senin ruhunu ve zekanı meyhaneye düşüren neydi?" diyerek 19. yüzyılı, dönem olarak Batılılaşma ve yenilikleri ile "Rum oğullarının" yükselme devri şeklinde ifade eden Yahya Kemal, Galip Bey'in yani temsil ettiği şiirin ruhunu düşürenin ne olduğunu sormaktadır.

Bahşeylesün sükûn dil-i şeydâna der Kemâl
Ervâhı rahmetiyle sarıp perde-pûş eden

Son beyiti ise Galip Bey'e **"Kemal; rahmetiyle ruhları sarıp örten (Allah), senin çılgın gönlüne durgunluk (huzur) bahşetsin, der."** şeklinde dua ederek bitirmektedir.

Klasik Türk şairlerimizin şiirin etkisini arttırmak için kullandıkları benzetme unsurlarını Yahya Kemal de benimsemiş ve kullanmıştır (Bayrak, 2011: 407). Leskofçalı Galip Bey'in ruhu için kaleme aldığı bu şiirde ise bunun örneğini görülmektedir. Yahya Kemal'in Galip Bey'i koyduğu konum, Klasik şiiri yeni formlarla denemesi rolü üzerinden düşünülürse;

kendisinin de benimsediği bu yolda daha önce var olmasıyla ilişkilendirilebilir. Keza şiirde Galip Bey'i, bu yol gösterici vasfından yola çıkarak peygamberî bir noktaya koymasına şaşırılmamalıdır.

Yenişehirli Avni Bey

19. yüzyıl şairlerinden Yenişehirli Avni Bey, edebî mahfillerin devamı niteliğinde olan Encümen-i Şuarâ'da bulunan şairlerdendir. Oldukça hacimli bir divana sahip olan Avni Bey, Fars dili ve edebiyatına hâkim olmakla beraber Klasik şiiri hem Fars hem de Türk şairlerinden çokça okumuştur. Kendisinden önce gelen Nef'î, Nâbî, Fuzulî gibi şairlerin etkisi şiirlerinde görünmesine rağmen orijinal bir şair olduğu söylenilebilir (Çavuşoğlu, 1991: 123-124).

Yahya Kemal ise Avni Bey için "Tam şarklı" ifadesini kullanmaktadır. Türk şiirinin yenileşmesinin ve asıl şiirden uzaklaşarak, pes ve sathi bir hâle geldiğinin, ileride fark edileceğini söyleyen Yahya Kemal; "…tam Şarklı bir Yenişehirli Avni Bey'in maruf olan şiirlerini okurlarsa büsbütün şaşıracaklardır." demektedir (Beyatlı, 2022: 42). Ayrıca "Yenişehirli Avni Bey'in ruhuna gazel" notunu düştüğü ve sözlükte zevk alınan yer anlamına gelen "Zevkabad" kelimesiyle isimlendirdiği bir şiiri de mevcuttur (Beyatlı, 2022: 38).

Bu şeb mest ol ki tâli' vasıl-ı yâr etti sansınlar
Hurûş-ı neşve câm-ı vaslı serşâr etti sansınlar

Şair ilk beyitte **"Ey baht! Bu gece (öyle) sarhoş ol ki sevgiliye kavuştu sansınlar. Neşeli coşması ile kavuşma kadehini doldurdu sansınlar."** diyerek bahtına seslenmektedir. Sarhoş ve neşeli hâliyle etrafındakilerin onu sevgiliye kavuşmuş, muradına ermiş sanmasını istemektedir.

Gönül hem aşka yan hem haşr u neşr ol şûle-i meyle
Görenler sevdiğin ihrâk bi'n-nâr etti sansınlar

Diğer beyitte ise şair redifle bağlantılı olarak, konuyu; birilerinin onu görmesini istediği hâli oluşturma gayretiyle devam ettirerek **"Ey gönül! Hem aşka yan hem şarabın ateşiyle kaynaş. (Bu hâlini) görenler sevdiğin seni diri diri ateşte yaktı sansınlar."** demektedir. Sevgilinin onu ateşte yakması âşık için bir nimettir. Çünkü sevgili onunla ilgilenmiş demektir. Bir sonraki beyitle buradaki hayal dünyasını devam ettiren şair, **"Kırmızı renkli kadeh, hasret ateşinden kızıl güller yaratsın. Bu coşkunluk Nemrud'un ateşini gül bahçesine çevirdi sansınlar."** ifadesiyle her şeye rağmen öyle coş ki kadehin kızıl güller yaratsın ve Nemrud'un dahi ateşini gül bahçesine çevirsin demektedir.

Kızıl güller yaratsın câm-ı gülgûn nâr-ı hasretten
Bu cûşiş âteş-i Nemrûd'u gülzar etti sansınlar

Burada kırmızı renkli kadeh, şekli ve rengi itibariyle kırmızı güle benzetilmiş, âşığın coşkunluğu ise Allah'ın, Nemrud'un ateşini gül bahçesine çevirip Hz. İbrahim'i (a.s.) yakmaması (Öztoprak, vd., 2019: 594) gibi ateşe dahi etki etmiş sanılması istenmiştir.

Karışsın cân ü cânan yükselen bank-î enelhakla
Şerîat bir dahî Mansûr'u ber-dâr etti sansınlar

"Yükselen enelhak sesiyle varlık ve sevgili karışsın. Şeriat Mansur'u bir daha astı sansınlar." diyerek Hallac-ı Mansur'a gönderme yapılmıştır. Mansur, Klasik şiirde "Ene'l-Hak" sözüyle meşhur olmuştur. Bu söz Mansur'un asılmasına sebep olmuştur fakat onun ifade ettiği "Ben Allah'ım" değil, "Ben Allah'tanım"dır. Sözünden dönmeyen, inandığı şeyde ısrarcı olarak görülen Hallac-ı Mansur hakiki aşk ve âşığı temsil etmiş, aşk şehidi olarak görülmüştür (Öztoprak, vd., 2019: 588). Bu beyitte âşığa, sen de sevgiliyle öyle bir ol ki "Ene'l-Hak" sesi duyulsun ve bir Mansur daha asıldı, bir aşk şehidi daha verildi sanılsın demektedir.

Kemâl âvâz-ı lâhûtiyle naklet kıssa-î aşkı
Hudâ Dâvud'u bâlâdan negamkâr etti sansınlar

Son beyitte ise bir gelenek olarak kendine seslenen Yahya Kemal**, "Ey Kemal! Aşk kıssasını ilahi bir sesle naklet ki Allah, Davud'a makamından nameler söyletti sansınlar."** diyerek sen bu aşk hikayesini öyle anlat ki bunu, Allah'ın Hz. Davud'a (a.s.) söylettiği sözler olduğunu, ilahi bir mesaj verildiğini sanmalarını istediğini ifade ederek bitirmektedir.

Klasik Türk şiirinin büyüklüğünün ve yenilerden farkının her şeyden önce ilim ve kültüre dayanmasından ileri geldiğini düşünen Yahya Kemal, Klasik Türk şairlerimizin İran şairlerini ve kültürünü çok iyi bilerek fakat taklide düşmeden daha iyisini ortaya koyduklarını belirtmektedir (Bayrak, 2011: 405). Osmanlı'nın yaşadığı yenileşme sürecinde ise Türk şiirinin içinin boşaltıldığını, ruhunun çekildiğini ve yavaş yavaş lisanının çürüdüğünü dile getirir (Bayrak, 2011: 406). Bu noktada döneminde bu ifadelerin karşısında duran "Tam şarklı" olarak gördüğü Yenişehirli Avni Bey'i neden ele aldığı daha anlaşılır olmaktadır.

Râsih

Balıkesirli Râsih, 17. yüzyılın ikinci yarısı ile 18. yüzyılın ilk yarısında yaşamıştır. Hakkında pek fazla bilgi bulunmayan şairin asıl adı Ahmed'dir. Zaganos Paşa'nın torunu olmasıyla köklü bir aileye mensup olduğu bilinmektedir (Kahraman, 2003: 63). Salim tezkiresinde hakkında bilgi verilen şairi asıl meşhur eden "üstüne" redifli gazelidir (İnce, 1977: 291-292). Bu gazeli ile halk arasında çok meşhur olduğu belirtilen Râsih'in, beş beyitten oluşan gazelinin dört beyiti verilmiştir. Fakat Râsih'in ününü Yahya Kemal'e kadar ulaştıran, Nedim gibi büyük bir şairin bahsi geçen gazelin matla beyitini bir kasidesinde tazmin etmesidir (Akkaya, 2007: 25-26).

Süzme çeşmin gelmesün müjgân müjgân üstüne
Urma zahmı sîneme peykân peykân üstüne

"(Ey sevgili!) Gözlerini süzme, kirkip kirpik üstüne gelmesin. (Bu hareketinle) göğsümün yarasına temren üstüne temren vurma." diyen şair beyitte bize bir manzara çizmektedir. Bu manzarada, sevgilinin gözlerini süzmesiyle, oka benzetilen kirpikleri üst üste gelmektedir. Dolayısıyla okun ucundaki sivri demir anlamına gelen temrenin, âşığın yarasına üst üste vurularak acı çekmesini sağlaması ile bağlantı kurulmuştur.

Yârdan mehcûr iken düşdük diyâr-ı gurbete
Dehr gösterdi bize hicrân hicrân üstüne

Üst üste gelen şeyleri sıralayan şair bu sefer de ayrılıklardan dem vurmaktadır. **"Sevgiliden ayrılmışken (bir de) gurbete düştük. Dünya bize ayrılık üstüne ayrılık gösterdi."** Âşığın en büyük tesellisi sevgiliye kavuşamasa da onun etrafında olabilmektir. Fakat sevgiliye kavuşamadığı gibi gurbete yani sevgilinin mahallesinden uzağa düşen âşık ayrılık üstüne ayrılık yaşamıştır.

Dilde gam var şimdilik sen gelme lutf it ey sürûr
Olamaz bir hânede mihmân mihmân üstüne

Diğer beyitte **"Ey sevinç! Gönülde keder var. Sen şimdilik lutf et, gelme. (Çünkü) bir evde misafir üstüne misafir olmaz."** diyerek sevince seslenen şair, gönlünde kederin olduğunu söylemektedir. Klasik şiirde âşığın gönlü sevgiliye ulaşamadığı için daima kederle kaplıdır. Gönlünü bir eve benzeten şair, evde misafir üstüne misafir olmayacağı gibi keder üstüne sevinç de olmayacağını dile getirir. Bu yüzden sevincin beklemesini ister. Onu tamamen göndermemesinin sebebi de hâlâ umudu olduğunu hissettirmektedir.

Hem mey içmez hem güzel sevmez dimişler hakkına
Eylemişler Râsiha bühtân bühtân üstüne

Son beyitte kendisi hakkında söylenilenlere cevap veren şair, **"Hakkında hem şarap içmez hem güzel sevmez demişler. (Bu sözlerle) Râsih'e iftira üstüne iftira eylemişler."** demektedir. Âşıklığın alameti olan güzel sevmek ve içmek gibi adetleri kendisinin de yaptığını dile getirerek bunların iftira olduğunu söyleyerek şiirini bitirmektedir.

Yahya Kemal'in şair hakkında "Nedîm gibi bir şairi, bir gazeliyle sermest edecek kadar güzel bir ruh sahibi olan bu Râsih kimdir? Şiirde şan ve şerefe teşne olan şairlerimizden biri, isminin Nedîm'in kasidesinde zikrolunurken görseydi başı dönerdi, değil mi? İşte Râsih böyle bir şerefi idrak etmiş!" demiş, şairin adı unutulmuş olmasına rağmen bu gazeliyle hâlâ daha yaşadığını belirtmiştir (Beyatlı, 2022: 62).

Sonuç

Edebiyat hayatı boyunca çok az şairden övgüyle bahseden Yahya Kemal'in burada ele alınan Şeyhülislâm Yahya, Leskofçalı Galip Bey, Yenişehirli Avni Bey ve Râsih gibi özgün değeri olan şairlerin hayal dünyasını nasıl dönüştürdüğü ve onların eserlerinden şiirinin temelinde nasıl yararlandığı üzerinde durulmuştur. Bu şairlerin kendilerinden yüzyıllar sonra hâlâ isimlerini zikretmemizi sağlayan şey, hayallerini orijinal imajlarla oluşturmaları ve Klasik şiirin dolayısıyla geleneğin bu şekilde diri kalmasını sağlamalarıdır.

Türk edebiyatına yeni bir soluk kazandıran Yahya Kemal'in şiirinin yüceliği de kökleriyle olan bağlantısı ve bu köklerin üzerine yeniyi ustaca inşa etmesinden gelmektedir.

17. yüzyıl Avrupasında klasiğin önemine dair Chartreslı Bernardus'un yaptığı tanım burada önemli olacaktır. "Biz devlerin omuzlarına oturmuş cüceler gibiyiz; daha çok şeyi görüyor ve biliyor olmamız, uzak görüşümüzün olmasından değil, onların bizi dev gibi omuzlarında yükseltmiş olmalarındandır." (Kefeli, 2020: 17).

KAYNAKÇA

Akkaya, Hüseyin (2007). "Râsih Bey'in "üstine" Redifli Meşhur Gazelinde İkilemelerin Kullanışı". *Türkoloji Araştırmaları*. s. 25-26

Bayrak, Özcan (2011). "Yahya Kemal'in Şiir Anlayışı, Eski ve Yeni Şiire Bakışı". *EKEV Akademi Dergisi*. S. 48. s. 401-410.

Beyatlı, Yahya Kemal (2022). *Edebiyat'a Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Beyatlı, Yahya Kemal (2022). *Eski Şiirin Rüzgarıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Çavuşoğlu, Mehmed (1991). "Avni Bey, Yenişehirli". *İslam Ansiklopedisi*. C. 4. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 123-124.

Dinçer, Süleymâ Murat (2010). "Dıranas ve Bergson ya da Gölgeler ve Durée Türk Tiyatro Yazınında Özgün Bir "Modernleşme" Alternatifi Üzerine Deneme". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. C. 30. S. 30. s. 169.

Durmuş, İsmail (2000). "İktibas". *İslam Ansiklopedisi*. C. 22. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 52.

İnce, Adnan (1977). *Salim Tezkiresi*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kahraman, Bahattin (2003). "Balıkesirli Râsih". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 6. S. 10. s. 63.

Kaya, Bayram Ali (2013). "Yahya Efendi, Zekeriyyazade". *İslam Ansiklopedisi*. C. 43. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 245-246.

Kefeli, Emel (2020). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Öztoprak, Nihat-Deniz, Sebahat-Demirkazık, H. İbrahim-Kaya, Hasan-Ay, Ümran-Ayçiçeği, Bünyamin (2019). *Eski Türk Edebiyatı Metin Şerhi (14-16. Yüzyıllar)*. İstanbul: İdeal Kültür Yayınları.

Pala, İskender (2011). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Pala, İskender (2003). "Leskofçalı Galip Bey". *İslam Ansiklopedisi*. C. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 140-141.

Yıldız, Ahmet Hamit (2003). *Leskofçalı Galip Hayatı, Dönemi, Sanatı, Divanı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SAHAFLAR ŞEYHİZADE MEHMED ESAD EFENDİ DİVANI'NDA NAKŞİBENDÎ-HÂLİDÎLİK VE TASAVVUFÎ KİŞİLİKLER

Betül PAKSOY

Doktora Öğrencisi
Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

19. yüzyıl şairlerinden olan Şeyhizade Esad Efendi (1789-1848), İstanbul'da doğmuştur. Anadolu ve Rumeli kazaskerliğinden İran büyükelçiliğine, vakanüvistlikten nakibü'l-eşraflığa kadar idari ve ilmî birçok alanda görev yapmıştır. Kitaba olan düşkünlüğü ve babasının sahaflar şeyhi olması sebebiyle "Sahaflar Şeyhizade" olarak tanınır. Esad Efendi'nin tarihî, edebî ve dinî alanda pek çok telif ve tercüme eseri vardır. Biyografik kaynaklar; her işten anlayan, hayatını okuma, yazma ve araştırmaya adayan bir alim ve şair olduğu konusunda ortak fikir sahibidirler. Ancak, kaynaklarda şairin tasavvufî düşünceleri ve Nakşibendî tarikatının Halidiyye koluna mensupluğu hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır.

Esad Efendi Divanı'nda, Nakşibendîliğin kurucusu Bahâeddîn Nakşibend ve Nakşîlik'in Hâlidiyye kolunun kurucusu Mevlana Halid-i Bağdadi (ö. 1826) için methiye ve münacat tarzıyla yazılan 5 gazel ve 2 kıta ile; şairin geçmişten kendi devrine kadarki Nakşibendî tarikat postnişinlerinin isimlerini verip övdüğü mesnevi nazım şeklinde 2 silsilename bulunmaktadır. Bu durum Şeyhizade Esad Efendi'nin Halidilik tasavvufi düşünce sistemine bağlı bir şair olduğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca şairin Nakşibendî şeyhleri dışında Hacı Bayram-ı Velî, Akşemseddin gibi diğer mutasavvıflar hakkında yazdığı 1 müfred ve 6 kıta, diğer tarikatlara ve mutasavvıflara olan ilgisini ve saygısını da göstermektedir.

Bu çalışmada, Şeyhizade Esad Efendi Divanı'ndan şeçilen yukarıdaki şiirlerden hareketle, Halidilik tarikatının kurucusu Hâlid-i Bağdâdî ve onun yolu olan Nakşibendî-Halidîlik hakkındaki unsurlar tespit edilecek ve şairin bu unsurlara yüklediği anlamlar ortaya çıkarılacaktır. Bu şiirlerde adı geçen Halidî tarikatı postnişinleri ve diğer mutasavvıf kimliklerin tespit edilip incelenmesiyle hem şairin tasavvufî yönelimi hakkında bilgiler verilecek hem de tasavvuf-tarikat tarihi araştırmalarına katkılar sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, Sahaflar Şeyhizâde Esad, Nakşibendîlik, Halidîlik, silsilenâme, tasavvufî kişilikler.

NAKSHIBANDÎ-KHĀLIDISM AND MYSTICAL PERSONALITIES IN *SAHAFLAR SEYHİZADE MEHMED ESAD EFENDI'S DIWAN*

ABSTRACT

A 19th century poet, Şeyhizade Esad Efendi (1789-1848) was born in Istanbul. He worked in many administrative and scholarly fields, from the kazasker of Anatolia and Rumelia to the ambassadorship to Iran, from being a chronicler to being a nakibü'l-ashraf. He is known as "Sahaflar Şeyhizade" because of his fondness for books and because his father was a sheikh of sahaflars. Esad Efendi wrote and translated many works in historical, literary and religious fields. Biographical sources agree that he was a scholar and a poet who knew everything and devoted his life to reading, writing and research. However, there is not enough information about the poet's mystical thoughts and his membership to the Khalidiyya branch of the Naqshbandi order.

In Esad Efendi Divan, there are 5 ghazals/lyric and 2 qıtas/couplet written in the style of methiye and munajat for Bahâeddîn Naqshband, the founder of Naqshbandism, and Mevlana Khalid-i Baghdadi (d. 1826), the founder of the Khalidiyya branch of Naqshbandism, and 2 silsilename in the form of masnavi, in which the poet names and praises the leaders of the Naqshbandi order from the past to his own time. This proves that Şeyhizade Esad Efendi was a poet who adhered to the Khalidic Sufi system of thought. In addition, the poet's 1 mufred 6 qıtas written about other Sufis such as Hacı Bayram-ı Velî and Akşemseddin besides Naqshbandî sheikhs show his interest and respect for other orders and Sufis.

In this study, based on the above-mentioned poems selected from Şeyhizade Esad Efendi Divan, the elements about the founder of the Khalidic order, Khalid-i Baghdadi, and his path, Naqshbandi-Khalidism, will be identified and the meanings the poet attributes to these elements will be revealed. By identifying and analyzing the leaders of the Khalidic order and other Sufi identities mentioned in these poems, information about the poet's Sufi orientation will be provided and contributions will be made to the history of Sufism and Sufi orders.

Keywords: Classical Turkish poetry, Sahaflar Şeyhizâde Esad, Naqshbandism, Khalidism, silsilenâme, Sufi personalities.

Giriş

Nakşibendîlik, Orta Asya'da doğmuş ve zamanla tüm İslam dünyasına yayılmış köklü bir tasavvufî tarikat olarak bilinir. Kurucusu kabul edilen Bahâeddin Nakşibend (ö. 1389) tarafından temelleri atılan bu tarikat, sünnîliğe güçlü bir bağlılık gösterir ve Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin bazı sistematik düşüncelerine eleştirel bir yaklaşım sergiler (Algar, 2006: 335).

Nakşîbendî tarikatının tarihsel gelişimi dört aşamada incelenebilir: "Hacegâniyye", Nakşibendîyye", "Müceddidiyye" ve "Hâlidiyye". İlk dönem; Abdülhâlık-ı Gücdüvânî'den (ö. 1179) Bahâeddîn Nakşibend'e kadar uzanır ve bu süreçte tarikatın temelleri atılmıştır. Şâh-ı Nakşibend'den Ahmed Farûkî Sirhindî'ye kadarki ikinci dönemde tarikat; Buhara'dan Anadolu'ya yayılmıştır. Bu yayılma; Şâh-ı Nakşibend'in halifeleri olan Muhammed Parsâ (ö. 1419) ve Yakûb-i Çerhî (ö. 1447) ile Çerhî'nin halifesi Ubeydullâh-ı Ahrâr'ın (ö. 1490) irşad faaliyetleri sonucudur. Üçüncü dönem; Ahmed Sirhindî ile başlayıp Mevlânâ Hâlid-i Bağdadî'ye kadar devam eder ve bu dönemde düşünce ve siyasî algıda değişiklikler yaşanır.

Son dönem ise Mevlânâ Hâlid-i Bağdadî'den günümüze kadar süren "Hâlidiyye" dönemidir; bu dönemde tarikat en etkin dönemini yaşamıştır (Kavak, 2013: 143-144).

Nakşî-Hâlidî şeyhlerinin en etkili olduğu bölgeler arasında Anadolu, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu ile Balkanlar öne çıkmaktadır. Hâlid-i Bağdâdî'nin mürid ve halifelerinin İstanbul'a gönderilmesiyle birlikte, devletin üst düzey yetkilileri de bu tarikata mensup olmuş ve Hâlidiyye kısa sürede İstanbul'da hızla yayılmıştır. Bu durum, tarikatın önde gelenlerine önemli bir siyasi nüfuz ve güç kazandırmıştır (Uludağ, 1997: 296).

Hâlid-i Bağdâdî'nin mürid ve halifelerinin İstanbul'da etkin olduğu 19. yüzyılda bazı şairler de Hâlidîlik'e yönelmiştir. Bu şairlerden birisi de Şeyhizâde Esad Efendi'dir. Esad Efendi doğrudan tasavvufî yönüyle tanınmasa da, divanındaki bazı şiirler ve özellikle Nakşî-Halidî şeyh silsilenameleri, onun Halid-i Bağdadi'yi manevi önder olarak gördüğünü kanıtlar.

Bu çalışmada, Esad Efendi Divanı'ndaki şiirler aracılığıyla şairin tasavvufi eğilimi ve Halidilik hakkındaki görüşlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, şairin divanındaki tasavvufi eğilimini yansıtan 14 manzume konu kapsamında değerlendirilecektir. Dinî-tasavvufi kişilikler açısından da zengin bu şiirlerin analizi, klasik edebiyatta "tipler ve kişilikler" üzerine yapılan çalışmalara katkılar sağlayacaktır. Ana konuya geçmeden önce, seçilen manzumelerin tasavvufî kişilikler açısından zenginliği ve özellikle iki manzumenin silsilename türünde yazılmış olması sebebiyle, Klasik Türk edebiyatındaki esami/isimler türünün bir alt başlığı olan "silsilenameler" ve "kişilik" kavramlarına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Arapça kökenli "silsile" kelimesi, "birbirine bağlı veya ilgili şeylerin art arda veya yan yana dizilerek oluşturduğu sıra" anlamına gelir . Farsça "nâme" kelimesi ise "mektup, yazı, kitap, ameller defteri, gazete, mecmua" anlamlarını taşır (Kanar, 2019: 194). Bu iki kelimenin birleşiminden oluşan silsilename; "bir tarikata veya çeşitli tarikatlara ait silsilelerin isimlerinin geniş olarak anlatıldığı eserler" olarak tanımlanır. (Tosun, 2009: 206).

Edebî bir terim olarak silsilename; "Tarikatta, sanatta, çeşitli ilimlerde ve meslek gruplarında icazet yoluyla aktarılan silsileyi oluşturan kişilerin isimlerinin veya künyelerinin, bazen kronolojik sıraya göre, bazen de sondan başa doğru aktarıldığı, verilen isimlerin hayatları hakkında bilgilerin ve övgülerinin yer aldığı, kimi zaman bunlara menakıplarının, hâl tercümelerinin veya kerametlerinin de eklenerek oluşturulduğu […] biyografi türündeki eserlerdir" (Tüfekci, 2024: 3-4).

Esad Efendi dışında 19. yüzyılda üç şair Nakşî-Halidî silsilenamesi yazılmıştır . Bu silsilenameler; Abdullâh Ferdî (ö.1857)'nin "Manzûme" adlı 84 beyitlik kasidesi, Hüseyin Kudsî Edirnevî (1886)'nin 57 beyitten oluşan "Mesnevî-i Silsile-i Şerîf" i ve Şirânî Mustafa (ö.1899)'ya ait "Hazâ Silsile-i Şerîf-i Hâlidî" adlı 34 beyitten oluşan kasidesidir (Tüfekci 2024: 21-22).

Diğer yandan; yukarıdaki tanımlarda görüldüğü üzere, bir gruba mensup kişi adlarının art arda sıralandığı bu silsilenameler; klasik edebiyattaki tahlil çalışmalarının odak noktası olan insan motifi üzerine kurgulanır ve "kişilik"ler açısından son derece zengindir. Kişilik, M. Akkuş'un ifadesiyle, "nerede ne zaman doğdukları, hayatlarını nerede sürdürdükleri, tarihte hangi olayların içinde yer aldıkları ve hangi özellikleriyle tanındıkları kaynaklarla sabit olan gerçek hayatta var olmuş kişilerdir. (Akkuş, 2007: 396)

Klasik Türk edebiyatında tiplerin ve kişiliklerin gruplandırılmasında öncülük eden M. Akkuş'un çalışmasında kişilikler; a) Dinî Kişilikler b) Tarihî-Efsânevî (Destânî-Mitolojik) Kişilikler c) Edebî Kişilikler d) Sanatkâr Kişilikler e) Mutasavvıf Kişilikler f) Bilgin Kişilikler olmak üzere altı gruba ayrılmıştır (1996: 16).

Bu tasniften hareketle, Esad Efendi Divanı'ndaki tasavvufî yönelimi gösteren manzumeler aynı zamanda mutasavvıf kişilikler açısından incelenecek, bu kişilerin beyitte öne çıkan özelliklerine değinilecek ve sonuç olarak şairin Nakşibendî-Halidîlik tarikatına mesupluğu ortaya koyulacaktır.

1. Sahaflar Şeyhizade Esad Efendi

Asıl adı Mehmed olan Esad Efendi 1789'da İstanbul'da doğmuş bir Osmanlı şairi ve devlet adamıdır. Şiirlerinde "Esad" mahlasını kullanmıştır. Ailesi, Malatyalıdır. Babası Ahmed Efendi, İstanbul'a geldikten sonra eğitimi sırasında kitap satıcılığı yaptığı için "Sahhaflar Şeyhi" unvanını almıştır. Bu yüzden Esad Efendi de "Sahhâflar Şeyhizâde" olarak tanınır. Eserlerinde bazen kendisinden "Şeyh-zâde" olarak da bahseder.

1796'da babası Kudüs kadısı olunca, Esad Efendi bir yıl Kudüs'te kalarak Arapça öğrenmiştir. Babası ve diğer hocalardan dersler alarak eğitimini tamamladıktan sonra; müderrislik, vekayi kâtipliği, çeşitli kadılıklar, Rumeli kazaskerliği, elçilik, nakibüleşraflık ve vakanüvislik gibi görevlerde bulunmuştur. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasını anlatan "Üss-i Zafer" adlı eserini yazması üzerine evkaf müfettişliği ve Üsküdar mahreci payesi verilmiştir. 1828'de ordu kadısı olarak Rus cephesine gönderilmiş ve buradaki olayları yazmıştır. 1831'de ilk Türkçe gazete "Takvîm-i Vekâyi"nin nazırlığına ve başyazarlığına getirilmiştir. Aynı zamanda Matbaa-i Âmire ve Takvimhâne nazırlığı yapmıştır. 1834'te İstanbul kadısı olmuştur.

Esad Efendi, 11 Ocak 1848 tarihinde vefat etmiş ve İstanbul'da Yerebatan'daki konağının yanında yaptırdığı kütüphanesinin bahçesine gömülmüştür. 1831'de doğan Ahmed Ziyâeddîn Efendi adında bir oğlu ve adı bilinmeyen birkaç kızı vardır. Tarihî, edebî ve dinî alanda pek çok telif ve tercüme eserleri bulunan Esad Efendi'nin başlıca eserleri şöyledir:

Divan: İstanbul kütüphanelerinde 12 civarında nüshası bulunan Divan, Tâhir Selâm Bey tarafından tertip edilmiştir.

Sûr-nâme: 1834'te Sultan II. Mahmûd'un kızı Sâliha Sultan ile Halîl Rifat Paşa'nın düğününü anlatan eseri.

Üss-i Zafer: Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasını anlatan eseri.

Bağçe-i Safâ-endûz: Esad Efendi Tezkiresi diye de tanınan bu eser, 1722-1835 yılları arasında yaşayan şair biyografilerini içermektedir.

Teşrîfât-ı Kadîme: Osmanlı devletinin resmi teşrifatını, yani muhtelif merasimi, protokol kurallarını, saray ve hükümet memurlarının teşrifattaki mevkilerini gösteren eseri. (Arslan 2020; Tüfekçi, 2024: 710-11).

1.1. Tasavvufî Kişiliği

19. yüzyılın alim ve şairlerinden olan Esad Efendi'nin soyunun Seyyid Battal Gazi'nin amcası Hüseyin Gazi'ye kadar uzandığı iddia edilerek seyyid olması, ulema sınıfından kadı olan babası ve diğer hocalardan küçüklüğünden beri eğitim alması (Yılmazer, 1995: 441) Esad Efendi'nin fikir dünyasının dinî-tasavvufi yönde gelişmesine zemin hazırlamıştır. Birçok alanda eser veren Esad Efendi'nin bazı eserlerinin dinî-tasavvufi içeriklere sahip olması da bu görüşü destekler. Şairin Münşeat'ında, bizzat yazdığını belirttiği, ancak günümüzde henüz ulaşılamamış eserleri arasında; mutasavvıfların özelliklerini manzum ve mensur olarak anlatan bir Mecmua vardır (Yılmazer, 1995: 344).

Bursalı Mehmed Tahir, Şeyhizade Esad Efendi'nin başka eserlerinin de bulunduğunu belirtir. Henüz ulaşılamamış bu eserler arasında, "Vahdet-i Vücûd", "Risâle-i Ahlâk, "Beyânü İnne'l-İsmete Leyset Sâbiteten", "Meshu'r-Re's", "Sıfatü't-Tekvîn", "Akvâl-i Ricâl-i Sûfiyye" gibi genellikle dinî ve tasavvufi içerikli eserler yer almaktadır. (Bursalı Mehmed Tahir, 1342: 25-26).

Bunların dışında Esad Efendi'nin tarikatıyla ilgili olarak yalnızca Sicill-i Osmani ve Son Asır Türk Şairleri'nde Galata Mevlevihanesi'ndeki Halet Efendi'ye bağlı olduğunun bilgisi verilmiştir. Ancak Aydoğan'a göre; "…Şairin Mevlevî olduğuna dair herhangi bir bilgi yoktur aksine şairin, Halet Efendi'nin "Devlet ve saltanat için zararlıdır." diyerek II. Mahmud'a şikayet ettiği, Mevlana Halid-i Bağdadi'ye yazılmış methiyeleri vardır" (2003: 3).

Esad Efendi'nin Divanı'nda yer alan Nakşibendîlik'in kurucusu Muhammed Bahaeddîn Nakşibend'i ve Nakşibendîlik'in şair dönemindeki şeyhi ve bu tarikatının Halidiye kolunun kurucusu Mevlana Halid-i Bağdadi'yi öven methiyelerden hareketle; şairin Halid-i Bağdadi'ye bağlanarak bu tarikata girdiği anlaşılmaktadır. Bu görüşün diğer başlıklarda detaylı olarak inceleneceği bu çalışmada; şairin Divanında yer alan aşağıdaki beyitleri adeta bir sevgili olarak gördüğü Nakşibendî şeyhi Bahâeddîn Nakşibend'e olan aşkını/sevgisini açıkça kanıtlar:

Göster cemāliñi baña ey Şāh-ı Naḳşibend
Vallāhi ʿāşıḳam sana ey Şāh-ı Naḳşibend (G7/1)

Yine aynı methiyenin 3. Beytinde şair, Nakşibendîlik tarikatına girdiğini ve devamında ana babasını şeyhinin yolunda feda edecek kadar ona bağlı olduğunu dile getirir:

Girdim ṭarīḳ-i devletine līk yardım it
Ḳaldım ayaḳda ben yaya ey şāh-ı Naḳşibend

Bālā rev eyle bendeni rāhında ḳıl kerem
Olsun fedā baba ana ey şāh-ı Naḳşibend (G7/3-4)

2. Esad Efendi Divanı'ndaki Nakşibendî-Halidi Tarikat Şeyhleri ve Mutasavvıflarla İlgili Şiirler

Esad Efendi Divanı'ndaki[1] konu kapsamında incelenen şiirleri, yazıldığı kişiler açısından, iki kısımda değerlendirmek mümkündür.

Birincisi, Nakşibendî tarikatı kurucusu Bahâeddîn Nakşibend ve Halidilik tarikatı kurucusu Halid Bağdadi'yi övmek için yazılan gazel ve kıtalar ile Hz. Muhammed'den Halid-i Bağdadi'ye kadar olan Nakşî-Hâlidî tarikat şeyhlerinin isimlerinin sıralandığı silsilenamelerdir.

İkincisi ise Hacı Bayram-ı Velî ve Akşemseddin gibi diğer mutasavvıfları öven şiirlerdir. İncelenen şiirlerin Divandaki başlıklandırmaları ve biçimsel özellikleri ise şöyledir:

2.1. Nakşî-Halidî Şeyhleri İçin Yazılan Şiirler

Menkabet-i Hâce-i Bahâü'l-hakk ve'd-dîn Muhammed Şâh-ı Nakşibend kuddise sırrahu (G.6): Nakşibendî tarikatının kurususu Bahâeddîn Nakşibend'i ve Nakşibendîlik'i öven 10 beyitlik bir gazeldir. fâilâtün/ fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün kalıbıyla yazılıp "-dır bâb-ı şâh-ı Nakşibend" terkibi redif olarak kullanılmıştır. Nesip/teşbip gibi bölümleri olmayan 10 beyitlik gazelin ilk 9 beyti Bahâeddîn Nakşibend'in övüldüğü bir methiyedir. Son beyit ise "dua" beytidir.

Diğer (G.7): Bahâeddîn Nakşibend için yazılmış 5 beyitlik bir gazeldir. Mefûlü/ fâilâtü/ mefâîlü/ fâilün vezniyle yazılan methiyede "ey Şâh-ı Nakşibend" redif olarak kullanılarak şair Halid-i Bahâeddîn Nakşibend'e duyduğu sevgiyi anlatmaktadır.

İstifâde ez-Hazret-i Mevlâna Hâlid kuddise sırrahu (Kıta 8): Halid-i Bağdadi'yi methetmek için yazılmış bir kıta. mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün vezni kullanılmıştır.

[1] Çalışmada incelenen şiirler için Fatih Aydoğan'ın (2003) "Sahaflar Şeyhizâde Es'ad Mehmed Efendi Divanı" adlı yüksek lisans tezi kaynak olarak kullanılmıştır. Bu tezde, şiirlerin nazım şekilleri belirtilmeden, Divan'daki tüm şiirler baştan sona numaralandırılmıştır. Bu nedenle, çalışmada kullanılan tanık beyitler, nazım şekilleri belirtilmiş ancak karışıklık yaşanmaması için divanda yer aldığı sıra numarası kaydedilmiştir.

Diğer (Kıta9): Halid-i Bağdadi'yi methetmek için yazılmış ikinci kıta.

Der-Şân-ı Mevlânâ Hâlid-i Nakşibend kuddise sırrahu (G.10): Halid-i Bağdadi'yi öven 7 beyitlik bir gazeldir. feilâtün/ feilâtün/ feilâtün/ feilün vezniyle yazılmıştır.

Silsile-i ʿaliyye-i tarikat-i Nakşibend-i Halidiyye bi-sûret-i münâcât (Mes.11): Nakşibendî-Halidi tarikatının postnişinlerinin isimlerini sıralayan, mesnevi nazım şekliyle yazılmış 39 beyitlik bir silsilename.

Metaliʿi derârî-i sipihr nisbet-i Nakşibendîyye yaʿnî silsile-i sâdât-ı sıdkiyye-i Hâlidiyye ber-tertîb-i hurûf-ı esrâr-ı zurûf (Mes.12): 33 beyitlik elifname tarzında yazılmış bir diğer silsilename. Mesnevi nazım şekliyle yazılan silsilenamede, yine soyu Hz. Muhammed' kadar uzanan Halidi-Naksibendi tarikat şeylerinin isimleri sıralanmıştır. Mesnevide her bir beytin son harfi sırasıyla elif'ten başlayıp ye'ye kadar alfabetik olarak devam etmektedir.

(G.13): "Yâ hazret-i Halîd" ifadesinin redif olarak kullanıldığı bu gazel, Halid-i Bağdadi'den yardım istenilen 19 beyitlik bir istimdatnamedir. Mefûlü/ mefâilün/ mefûlü/ Mefâilün vezniyle yazılmıştır.

Hazret-i Mevlânâ müşârün ileyh dergâhına nâ-kilk takdim olan ʿarz-ı hâl (G.14): Şairin Hâlid-i Bağdâdî'ye acziyetini anlattığı 6 beyitlik bir gazel.

2.2. Diğer Mutasavvıflara Yazılan Şiirler

Der-ziyâret-i Enis Dede kuddüse sırrıhû şeyh-i zâviye-i Mevleviyye der Edirne (Kıta 15): Şairin, Edirne'deki Mevlevi şeyhi Enis Dede türbesini ziyaretinden sonra yazdığı bir kıta.

Der-ziyâret-i Hacı Bayram-ı Veli kuddüse sırrıhû (Kıta 16): Şairin, Hacı Bayram-ı Velî dergahına yaptığı ziyareti üzerine yazılan kıta.

Der-ziyâret-i Akşemseddîn kuddüse sırrıhû (Kıta 17): Şairin, Akşemseddin Türbesi ziyareti üzerine yazılan kıta.

Der-ziyâret-i Şeyh Şâmi be-kurb-i Ankara (Müfred 18): Şeyh Şâmi dergahı ziyareti için yazılmış bir beyit.

Der-sitâyiş-i Hakkı Burusavî ve Hakkı Erzurumî kuddüse sırrıhumâ (Kıta 19): Erzurumlu İbrahim Hakkı ve Bursalı İsmail Hakkı'nın mutasavvıflıkları yönüyle övüldüğü bir kıta.

Der-ziyâret-i Sofyavî Bâli Efendi (Kıta 20): Sofyalı Bâlî Türbesi'ni ziyaretinden sonra yazılan kıta.

Der-ziyâret-i Sezâyi-i Gülşenî kuddüse sırrıhû (Kıta 21): Şairin, Sezâyi-i Gülşenî Türbesi'ni ziyareti için yazılmış bir kıta.

3. Esad Efendi Dîvânı'nda Nakşibendîlik

Esad Efendi'nin şiirlerinde Nakşibendî tarikatı, doğrudan "Nakşibend", tarîkât?-i Nakşibend-i Hâlidiyye" ve "Nakşibendîyye" terimleriyle ifade edilirken, zaman zaman bu terimler yerine "dergâh (Mes.11/2, Mes.12/21; G.14/Başlık)", "dergeh (Kıta 8/1)" "devlet (G.7/3)", "tarîk" ve "tarikât (Mes.12/16)", "âsitân", "bâb" gibi kavramlar da kullanılmıştır:

Girdim ṭarīḳ-i devletiñe līk yardım it
Ḳaldım ayaḳda ben yaya ey Şāh-ı Naḳşibend (G.3/3)

"Ey Şâh-ı Nakşibend (Bahâeddîn Nakşibend) senin dergahının yoluna girdim ama yaya kaldım, ayakta duruyorum (yolumu kaybettim). Bana yardım et!"

Şairin Divan'ında Nakşibendîlik; "Bâb-ı Şâh-ı Nakşibend" (Bahaeddîn Nakşibend'in kapısı), "mültecâ-yı hüsrevân" (hükümdarların sığınağı), "müntehâ-yı sâlikân" (saliklerin ulaşabileceği son nokta), "Kabe-i ehl-i dilân" (aşıkların Kabe'si), "kasr-ı arifân" (ariflerin köşkü), "medhâl-i sahn-ı cinân" (Cennet'e giriş kapısı), "asitân-ı râstân" (doğruların sığınağı), "dârü'l-emân" (güvenli sığınak) ve "menhec-i irfan-resân" (irfana ulaştıran yol) gibi benzetme unsurları ve terkiplerle yer alır.

Yukarıdaki terkiplerden de görüldüğü üzere şair; Nakşibendîlik'in manevî yönüne vurgu yapmak ister. Bu sebeple dergahı; Kabe, Cennet gibi dinî açıdan kutsal yerlere benzetir. Özellikle Esad Efendi Dîvânı'ndaki 3. gazelde "bâb-ı şâh-ı Nakşibend (Nakşibendî şahının kapısı)" terkibi redif olarak tercih edilerek; Nakşibendî tarikatının kurucusu olan Bahâeddîn Nakşibend ve onun kapısı yani dergahı ima edilir. Dolayısıyla gazelin her beyitinde kapı metaforuyla bu dergah; yol, köşk, sığınak, Cennet gibi somut ve soyut unsurlara benzetilir.

Hizmetinde değerli kişilerin bulunduğu bu dergah; hükümdarlardan ariflere kadar herkesin sığındığı, manevi yolculuğun nihai hedefi olarak görüldüğü ve doğruluk, sadakat ve irfanın öğretildiği kutsal bir yerdir.

Yüce Bir Mekan

Aşağıdaki beyitlerde şair, Nakşibendî dergahının çok yüce bir mekan olduğunu söyler. Bu dergahın manevi açıdan yüce olmasının en büyük sebebi hizmetkarlarının yani şeyh ve müritlerinin değerli kişiler olmasıdır. Dergahın bekçiliği Halid-i Bağdadi'nin yaptığı için bu dergah yücedir:

Pasbān-ı ḥażret-i Ḫālid olınca añla kim
Nice bir vālā-mekāndır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/6)

"Bahâeddîn Nakşibend dergahının bekçisi Hâlid-i Bağdâdî olduğunu öğrenince Nakşibend kapısının ne kadar yüce bir mekan olduğunu anlarsın."

Şaire göre; kendi döneminin kutbu olan Nakşî tarikat liderleri, sabah akşam bu dergaha yüz sürdüğü için bu dergah gökyüzündeki melekler tarafından bile imrenilen bir yerdir. Bu

durum, dergahın ne kadar değerli ve yüce bir mekan olduğunu gösterir. Hizmetinde kutupların bulunduğu bu dergah, kainatın manevi merkezi olarak değerlendirilir. Kutb, Arapça'da değirmen taşının miline verilen isimdir ve kainatın da manevi olarak bu kutbun etrafında döndüğü kabul edilir. Manevi derecesi büyük, veli bir kul olarak değerlendirilen kutb, Allah'ın yarattığı varlıkları idare eder ve bu nedenle bütün kainat ona boyun eğer. Yani kutb kainatın üzerinde bir hakim gibi görülür (Cebecioğlu 2004):

Ḳuṭb her ʿasr olmada rūmāl her şām u seher
Ġıbṭa-baḫş-ı āsumāndır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/8)

"Nakşibendî Şahının kapısı, gökyüzünün bile imrendiği bir yerdir. Çünkü her dönemin kutbu, sabah akşam bu dergahın eşiğine yüz sürer."

Sığınak ve Yol

Dergah, toplumun en üst ve en alt tabakasından her kesimin yardımına koşan, bu yolun yolcusu olanları iyiye ve Cennet'e ulaştıran yüce bir dergahtır. Hükümdarların bile sığındığı bu yüce dergah, tasavvuf yoluna giren saliklerin bu yolda erişebileceği en yüksek mertebedir:

Mültecā-yı ḫüsrevāndır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend
Müntehā-yı sālikāndır bab-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/1)

"Nakşibendî dergahı; hükümdarların sığınağı ve saliklerin ulaşabileceği son noktadır."

Nakşibendîlik dergahı, Nefis ve şeytan düşmanın hilelerinden kurtulmak için sığınılabilecek emniyetli bir ev, sığınaktır:

Keyd-i ḫaşm-ı nefs-i seyṭāndan necāt itmek ister
Dāḫil ol darü'l-emāndır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/7)

"Nefis ve şeytan düşmanının tuzaklarından kurtulmak isteyen, Nakşibendî Şahının kapısından (içeri) girsin, orası güvenli bir sığınaktır."

Nakşibendî dergahı, insanları ilime irfana ulaştıran bir yoldur. Bu sebeple Esad, bu dergahtan kovulmamak için Allah'a dua eder:

Ya ilāhī olmasun maṭrūdı Esʿad kim aña
Menhec-i ʿirfān-resāndīr bab-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/10)

"Ey Allahım, Esad'ın bu dergahtan kovulmasına izin verme. Çünkü Nakşibendî Şahının kapısı, irfana ulaştıran yoldur".

Kabe

Nakşibendîlik dergahı; âşıkların Kabe'sidir. Mevlânâ'nın türbesinin kapısının üzerinde Mollâ Camî'nin "Bu makam âşıkların Kâbe'sidir. Buraya noksan gelen tamamlanır." anlamına gelen Farsça beyti yazılıdır (Halıcı, 1986: 118-119'dan akt. Tok 2015: 185).

Buradaki âşıkların Kâbe'si ifadesi, Camî tarafından kullanıldıktan sonra birçok şair, Mevlânâ'nın türbesini tasvir etmek için aynı ifadeyi tercih etmiştir (Tok 2015: 185). Tıpkı Mevlana'nın dergahının "Kâbetü'l-uşşâk (Âşıkların kabesi)" olarak tanımlaması gibi Esad Efendi de, "Nakşibendî tarikatı, gönül ehli kimselerin yani âşıkların Kabe'sidir", der. Aynı zamanda Kabe, sa'y, safa kelimeleri arasında tenasüp oluşturulur:

Ḫidmetinde saʿy idenler buldı envaʿ-ı ṣafā
Kaʿbe-i ehl-i dilândır bab-ı Şāh-ı Naḳşibend (G.6/2)

"Nakşibend şeyhinin (Bahâeddîn Nakşibend) kapısı, Gönül ehlinin Kâbe'sidir. Hizmetinde bulunanlar her türlü huzuru buldu."

Köşk

Nakşibendîlik derecesi yüksek bir dergahtır. Bu saygınlık tarikat şeyhlerinin manevi yönünden kaynaklanır. Dergahın hizmetindeki ârifler, en güzel köşklerde yaşayaşan en yüksek rütbeli kişiler gibidir:

Pāyesi hem rütbe-i çarḫ-ı bülend olsa ne var
Yaʿni kasr-ı ʿārifândır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/3)

"Nakşibend tarikatının makam ve mevkisinin çok yüksek olmasına şaşılmamalıdır. Çünkü orası ariflerin sarayıdır."

Cennet

Şair, Halid-i Bağdadî'nin dergahını, cennete benzeterek bu kutsal mekana saygı göstermek ve manevi bağlılığı ifade etmek için yüz sürmek gerektiğini söyler:

Yüziñ sür dergeh-i cennet-misāl-i Ḫālid-i pīre
Ṣaḳın reşk ile düşme dūzaḫ-ı inkārına aslā (Kıta 8/1)

"Asla kıskançlıkla inkârın cehennemine düşme, Yüzünü Halid-i Bağdadi'nin cennete benzer dergahına sür."

Bu dergahın kapısı Cennet'e giriş kapısıdır. Bahâeddîn Nakşibendî'nin feyzinin ışığı, âşıkların rehberi olmuştur ve (onun rehberliğinde) Nakşibendî dergahının kapısından girenler Cennet'e giriş yaparlar:

Nūr-ı feyżi rehber-i ehl-i cenān olmuş gider
Medḫal-i saḥn-ı cinândır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/4)

Doğruların Mekanı

Şair, Nakşibendî tarikatının manevi kökenlerinin Hz. Ebubekir'e (Sıddîk-i Ekber) dayandığını ve onun doğruluk ve sadakatinin tarikatın temel öğretileri arasında olduğunu belirtmektedir. Hz. Ebubekir'in İslam tarihinde önemli bir yeri vardır; sadakati, doğruluğu

ve Hz. Muhammed'e olan yakınlığı ile bilinir. Nakşibendî tarikatının da bu prensiplere bağlılığıyladoğruların ve dürüstlerin dergahıdır. Bu durum, Nakşibendî tarikatının silsile-i meşayih geleneği içerisinde Hz. Ebubekir'i ilk şeyh olarak kabul ettiklerinin de bir göstergergesidir:

Ṣadrını Ṣıddīk-i ekber eylemişdir cāy-gāh
Āsitān-ı rāstāndır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/5)

Okul

Bahâeddîn Nakşibend'in dergahı; imtihan kapısı yani iyi ve kötünün ayırt edildiği bir okul gibidir. Bu okulun hocalarına "Hâcegân" adı verilir. Bu kelime; Farsça'da, "hoca" kelimesinin çoğuludur yani hocalar anlamına gelir. İran kültür çevresinde bilim adamları için bu tabir kullanılır. Nakşibendî Tarikatı'nın diğer bir adı Hâcegân tarikatıdır. Çünkü bu tasavvuf okulunun liderlerinin, tamamen ilmiyye sınıfına mensup olması Hâcegân (veya hocagân) Tarikatı diye anılmasına yol açmıştır (Cebecioğlu, 2004). Şaire göre Nakşibendî dervişleri; Nakşibendî tasavvuf okulundaki öğrencileri sınava sokarak iyi ve kötü öğrenciyi ayırt eden hocalardır:

Dāḫilinde ḫācegân temyīz ider nīk u bedi
Bāb-ı sefr-i imtiḥāndır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/9)

4. Esad Efendi Dîvânı'nda Tasavvufî Kişilikler

Bu bölümde tasavvufî kişilikler, iki ana grup altında ele alınacaktır. İlk olarak, Nakşibendî-Hâlidî tarikatına mensup önemli şahsiyetler incelenecek; ardından, Nakşibendî-Hâlidî dışındaki mutasavvıflara odaklanılacaktır.

4.1. Nakşibendî-Hâlidî Tarikatı Şeyhleri

Ortaya çıkışından itibaren Nakşibendî tarikatında, birçok önemli isim yer almıştır. Hâcegân olarak adlandırılan tarikat şeyhleri silsilesi de düşünüldüğünde bu isimlerin sayısı daha da artar. Yazının sonraki başlıklarında bu silsilede yer alan isimler daha ayrıntılı olarak inceleneceğinden bu kısımda öncelikli olarak şairin kendilerine müstakil olarak şiirler yazdığı Nakşibendîlik'in kurucusu Bahâeddîn Nakşibendî ve tarikatın Halidîlik kolunun kurucusu, Halid-i Bağdadî hakkındaki görüşlerine yer verilecektir.

4.1.1. Muhammed Bahaüddin Nakşibend (d. 1318-ö. 1389)

Nakşibendî tarikatının kurucusudur. 1318'de Buhara yakınlarındaki Kasrıârifân köyünde doğmuştur. Tam adı, Bahâeddîn Muhammed b. Muhammed Buhârî'dir. Bahâeddin üç günlük bebek iken o sırada doğduğu köyde bulunan dedesinin mürşidi Baba Muhammed Semmâsî tarafından mânevî evlât olarak kabul edilmiştir. Semmâsî, Emîr Külâl ve Abdülhâlik Gucduvânî gibi önemli isimler, Bahâeddin Nakşibend'in manevî eğitiminde önemli rol oynamışlardır. Alâeddin Attâr ve Yakub Çerhî ise Nakşibend yetiştirdiği halifelerdendir. 2

Mart 1389 tarihinde doğduğu köyde vefat etmiştir. Bahâeddin kurduğu tarikatın mensuplarınca özellikle Türkiye'de Şâh-ı Nakşibend unvanıyla tanınır (Algar, 1991: 458-60).

Şairin divanındaki 6. ve 7. gazelde, "Şâh-ı Nakşibend" terkibi redif içerisinde kullanılarak ahenk sağlanmış ve gazel boyunca Bahâeddîn Nakşibend övgüsü yapılarak onun özelliklerine değinilmiştir.

İlim ve İrfanı, Rehberliği, Yardım Ediciliği

Bahâeddîn Nakşibend, ilahî feyz kaynağı ve ilmi, irfanı yüksek bir kişidir. Onun feyzi bir güneş gibi bütün kainatı kuşatmıştır. Onun bakışını yönelttiği yerlerde, feyzi sayesinde Nakşîbendilik geniş bir coğrafyaya yayılmıştır:

Mihr-i füyūżuñ itmiş iḥāṭa ʿavālimi
Ḳıldıñ nigāh her yana ey şāh-ı Naḳşibend (G.7/2)

"Ey Nakşibendî şâhı, bakışlarını yönelttiğin her yöne feyzinin güneşi yayılmış ve bu feyz alemleri kuşatmıştır."

Şair, Bahâeddîn Nakşibend'in feyziyle kendisine manevî rehberlikte bulunmasını, yolunu aydınlatmasını ister. Nakşibendî şahının müridleri üzerinde önemli bir etkisi vardır. O, Nakşibendîlik yoluna gönül vermişlere, feyzinin nuruyla rehberlik ederek, onları Cennet'e ulaştırır:

Nūr-ı feyżi rehber-i ehl-i cenān olmuş gider
Medḫal-i saḥn-ı cinândır bāb-ı şāh-ı Naḳşibend (G.6/4)

"Bahâeddin Nakşibend'in feyzinin nuru, müridlerine (gönül ehli, âşıklar) rehberlik ettiği için Nakşibendî dergahınına giriş, Cennet'e giriş gibidir."

Çok Sevilmesi ve Cemalinin Görülme İsteği

Şair, Nakşî şeyhine o kadar büyük bir aşkla bağlıdır ki, sık sık onun cemalini görmeyi arzu eder:

Göster cemāliñi baña ey Şāh-ı Naḳşibend
Vallāhi ʿāşıḳam saña ey Şāh-ı Naḳşibend (G.7/1)

"Ey Nakşibendî'nin şâhı, bana cemalini göster. Vallahi sana âşığım, ey Nakşibendîliğin şâhı."

Esʿad ola sitārem aman baḳma ẕenbime
Göster cemaliñi baña ey şāh-ı Naḳşibend (G.7/5)

"Ey Nakşibendî şâhı, talihim kutlu olsun, günahıma bakma; bana cemalini göster."

Şeyhine derin bir sadakatle bağlı olan şair, kendini ve ailesini Şahın yoluna feda etmeyi göze almıştır:

Bālā-rev eyle beñdeni rāhıñda ḳıl kerem
Olsun fedā baba ana ey şāh-ı Naḳşibend (G.7/4)

4.1.2. Mevlânâ Hâlid Ziyâuddîn Bağdâdî (1779-1827)

1779'ta Irak'ın Süleymaniye şehrine bağlı Karadağ kasabasında dünyaya geldi. Nakşibendîyye mensupları arasında "Mevlânâ" unvanıyla tanınmaktadır. Nakşibendî tarikatının Hâlidiyye kolunun kurucusudur. Çeşitli hocalardan dersler alıp mantık ve kelam ilmi üzerine yoğunlaşmıştır. Bölgedeki ilim merkezlerini dolaştıktan sonra yedi yıl Süleymaniye'de müderrislik yaptı. Hindistan'ın Delhi şehrinde bulunan Hâce Abdullah Dehlevî'ye intisap etti. Onun halifesi olarak irşat faaliyetlerine başlayan Mevlânâ Hâlid; yüzlerce halifesi aracılığı ile son derece geniş bir alana yayıldı. Balkanlar ve Kırım'dan Güneydoğu Asya'ya kadar uzandı. Ancak tarikatının en güçlü olduğu bölgeler, Osmanlı Devleti'ne bağlı Kuzey Irak, Güneydoğu Anadolu ve Kuzeybatı İran'dı. Arapça, Farsça ve Kürtçe olmak üzere üç dilde pek çok eseri bulunan Hâlid-i Bağdâdi ayrıca Divan sahibi bir şairdir (Algar 1997: 283-285).

İsim ve Unvanları

Şiirlerde Halid-i Bağdâdî'nin ismi; Hazret-i Mevlânâ, Hâlid (Kıta1/Başlık), Mevlānā Hālid-i Naḳşibend (G.3/Başlık) gibi terkiplerin yanı sıra pîr, kutb, müceddîd unvanlarıyla da anılır. Ayrıca Şair, Bağdadî'yi ölüleri diriltme özelliğiyle Hz. İsa'ya da benzetir.

Divandaki "der-şân-ı Mevlânâ Hâlid-i Nakşibend Kuddûse Sırrıhû" adlı 3. gazelde, şair "yâ Hazret-i Mevlânâ" ifadesini redif olarak kullanarak her beyitte Bağdâdî'ye seslenir ve onu över. Şair, Bağdâdî'den günahlarının affı, şefaat edilmesi ve doğru yolu göstermesi gibi konularda yardım ister ve onun manevi rehberliğini talep eder.

Yüziñ sür dergeh-i cennet-misal-i Ḫālid-i pīre
Şaḳın reşk ile düşme dūzaḫ-ı inkārına aslā (Kıta 8/1)

"Cennet gibi olan Halid-i Pir'in dergahına yüzünü sür, kıskançlıkla inkârın cehennemine asla düşme."

Hâlid-i Bağdadî, zamanın kutbu anlamına gelen kutb-ı zamān ve kutbu'l-vaḳt ve kutbiyyet kelimeleriyle anılarak manevi önderliği vurgulanır:

Dāḫil-i dāʾire-i nisbet olan dervīşiñ
Ṣadr-ı ḳalbinde mekān eylediñ ey ḳuṭb-ı zamān (Kıta 9/2)

"Ey zamanın kutbu, sen manevî halkana dahil olan dervişin kalbinin merkezinde yer edindin."

Daḫı ḳuṭbu'l-vaḳt Ḫālid ḥurmeti
Yaʿni pīr-i pür-meḥāmid ḫurmeti (Mes.11/22)

"Kutbu'l-vakt olan Hâlid'in, yani övgülerle dolu pîrin hürmeti için..."

Nola var ise münkir pertev-i āṣār-ı ʿirfānıñ
Budur ḳuṭbiyyete bihter-nişān ya ḥażret-i Ḫālid (G. 13/9)

"Ey Hazreti Halid, irfanın eserlerinin parıltısını inkar eden varsa ne olur? Bu, kutupluğa en iyi nişandır."

Şaire göre, Hâlid-i Bağdâdî, dinin müceddidîdir. Arapça kökenli müceddid "Dinin temel prensiplerini zedelemeden zaman içinde yıpranmış bâzı hüküm ve kuralları içtihat, kıyas vb. meşrû usûllerle yaşadığı dönemin ihtiyaçlarına cevap verecek tarzda yenileyen, yeni yorumlar ortaya koyan, müçtehit seviyesinde büyük din âlimlerine verilen isimdir .":

Ol müceddid dīne verdi zīb u fer
İşbu sırr sāl miʾe hüccet yeter (Mes.11/26)

"Halîd-i Bağdâdî, dine ışık ve canlılık veren bir müceddîddir. Onun bu sırrı, her yüzyıla delil olarak yeter."

Halid-i Bağdadi'ye Rabıta ve Muhabbet

Şiirlerinde sık sık Nakşibendîlik'e ve bu tarikatın şeyhlerine olan sevgisini dile getiren şair, aşağıdaki beyitte aya benzettiği Nakşîbendîlik'in aşkıyla yanıp tutuştuğunu, her zaman onun yoluna meylettiğini ve bu aşkın ateşiyle âhlar ederek dolaştığını söyler:

Yaḳdı dilimi bir māh meylim anadır her gāh
Ḫālim deger oldı āh yā ḥażret-i mevlānā (G.10/4)

"Ey Hazret-i Mevlânâ, bir ay gönlümü yakdı, onun aşkından her zaman onu düşünüp âh eyliyorum."

Tasavvufta rabıta önemli kavramlardan biridir. Arapça'da bağlanmak anlamına gelen "rabt" kelimesinden türeyen râbıta, tasavvufta sâlikin kâmil bir mürşide gönlünü bağlaması, onun sûret ve sîretini düşünmesini ifade eder. Bu, şeyhin sûretini düşünme pratiğine dayanan, mürşide olan bağlılığı ve ondan feyz alma sürecini içeren bir manevi bağlanmadır. Başlangıçta şeyhi sevmek ve ona kalbini bağlamakla ilgili olan uygulamalar, zamanla şeyhini düşünme şeklini almıştır (Tosun, 2007: 378). Şaire göre Hâlid-i Bağdâdi'ye yapılan rabıta, yani ona kalpten bağlılık, kişinin manevî derecesini yükseltir:

Olan dil-beste-i zencīr-i feyż-i rābıtān dāʾim
Nola bālā-rev olsa ān-be-ān yā ḥażret-i Ḫālid (G.13/10)

"Ey Hazret-i Hâlid, feyz rabıtana sürekli bağlı olan kişi (manevî yönden) her an daha da yükselir."

Bilgeliği, Dine Hizmet Etmesi ve Yüceliği

Esad Efendi Divanı'nda Hâlid-i Bağdâdî; şeriatı canlandıran (muhyî-i şerîat) ve Allah'ın rahmetine kavuşacağını müjdelediği kişilerden olan (âyet-i rahmet) bir tarikat lideridir (serkâr-ı tarikat). Rahmet ayetlerinde biri olan Bakara Suresi 218. ayetinde şöyle buyrulmuştur: "Şüphesiz iman edenler, hicret edenler ve Allah yolunda cihad edenler; Allah'ın rahmetini umabilirler." Şair, bunun gibi rahmet ayetlerine dayanarak Hâlid-i Bağdâdî'ye, Allah yolunda hizmet ettiği için "âyet-i rahmetsin" yani Allah'ın rahmet edeceği kişiler arasındasın der:

Sen āyet-i raḥmetsin muhyī-i serīʿatsın
Serkār-ı ṭarīḳatsın yā ḥażret-i mevlānā (G. 10/2)

"Ey Hazret-i Mevlânâ (Hâlid-i Bağdâdî), sen rahmet ayetisin, şeriatı canlandıransın, tarikatın başısın."

Mutasavvıflar dinî ilimleri; zâhir ve bâtın olmak üzere ikiye ayırır; hadis, fıkıh ve kelâm gibi ilimlere zâhir ilimler, tasavvufa da bâtın ilmi adını verirler. Sûfîler metot olarak zâhir ilminin eğitim ve öğretimle, bâtın ilminin ise mistik sezgi (keşf) ile elde edildiğini söylerler (Uludağ, 1992: 188-189). Şiirlere göre Hâlid-i Bağdâdi; zahirî ve bâtını ilimlere sahip; ilim ve irafını yüksek, bilinmeyen gizli sırlara sahip bir kişidir:

Nuṭḳı ʿilm-i ẓāhiri söyler ʿayān
Ḳalbi ʿilm-i bātını eyler beyān (Mes.11/25)

"Hâlid-i Bağdâdî'nin sözleri, zahiri ilmi açıkça söyler; kalbi, batın ilmini açıklar."

Öyle bir pīr ol ki her nezdiñ durur
Şems-i feyzinden olur nūr-ı huẓūr (Mes.11/23)

"O kadar yüce bir pîrdir ki her bakışı, onun feyz güneşi huzur verici bir ışık saçar."

Ölüleri Diriltmesi

Aşağıdaki beyitlerde Hâlid-i Bağdâdi'nin enfâs-ı kudsiyye ve dem-i İsâ özelliklerinden bahsedilir. Tasavvufta "nefes"in ayrı bir yeri vardır. Evliyanın/Velilerin nefesinde mânevî bir kuvvetin varlığına inanılır ve onların nefesine "enfâs-ı şerefe, enfâs-ı tayyibe, enfâs-ı kudsiyye, nefes-i rahmânî, nefes-i hakkânî" gibi isimler verilir. Manen ölmüş olanları tekrar hayata kavuşturduğu için böyle tesirli nefese Hz. Îsâ'nın ölüleri diriltmesine telmihen "dem-i Îsâ" denir, buna sahip evliya da "Îsî-nefes" olarak nitelenir (Uludağ, 2006: 522).

Şair, Hâlid-i Bağdâdî'nin Delhi'nin Cihân-âbâd şehrindeki Abdullah Dehlevî'den icazetini aldıktan sonra buralarda irşad faaliyetlerinde bulunmasına telmihte bulunularak, beyitteki Cihân-âbâd kelimesi tevriyeli kullanılmış ve Hâlid-i Bağdâdî enfâs-ı kudsiyyesiyle,dünyayı manevi açıdan yeniden canlılığa kavuşturmuştur:

Cihān-ı cānı ābād eyledi enfās-ı ḳudsiyyen
Müceddid olduġuñdur bī-gümān yā hazret-i Ḫālid (G.13/4)

"Ey Hazret-i Hâlid, kutsal nefesin dünyayı imar etti. Hiç şüphesiz bu, senin bir müceddid olmandandır".

Var sende dem-i ʿĪsā yā ḥażret-i mevlānā
Ḳıl mürde dilim ihyā yā ḥażret-i mevlānā (G.10/1)

"Ey Hazret-i Mevlânâ, sende İsâ'nın (ölüleri dirilten) nefesi var, Ölü gönlümü dirilt, ey Hazret-i Mevlânâ."

Nola vaṣfında disek ez dil ü cān mevlānā
K'oldı feyziñ ile izāre ġam-ı mürde dilān (Kıta 9/1)

"Ey Mevlânâ, seni yürekten ve içten övüyoruz; çünkü senin ışığınla ölü kalplerin üzerindeki keder izleri silindi."

Şefaat ve Yardım ediciliği, Manevî Rehberliği

Nakşîlik tasavvuf düşüncesinin yolunu seçen bir sâlik olan şair; pîri Hâlid-i Bağdadî'nin önderliğinde mecazi aşktan kurtulup ilahi aşka erişmek ister. Allah'a kavuşmada yani vahdet-i vücûda ulaşmada Hâlid-i Bağdadî'den yardım diler. Günahlarından kurtulabilmek için kendisine şefaat talep eder:

Pāk eyle süveydāmı döndür haḳḳa sevdāmı
Buldur baña mevlāmı yā ḥażret-i mevlānā (G.10/3)

"Ey Hazret-i Mevlânâ (Hâlid-i Bağdâdî)! İçimdeki dünyeviliği Hakk'a çevir;, muhabbetimi Allah'a yönelt ve bana Allah'ı buldur."

Şair, maddi arzuları tamamen terk ederek, yani dünya ilgilerini bir kenara bırakarak Allah'a yönelmek ve fenâfillah makamına ulaşmak niyetindendir. Böylelikle ilahi sırlara da erişecektir. Bu manevi yolculuğunda hedefine ulaşabilmek için Halid-i Bağdâdî'den yardım ister:

Ḳurtar beni sevdādan Kays-ı dili Leylādan
Sırr vir bana mevlādan yā hazret-i mevlānā (G.10/5)

"Ey Hâlid; gönlümün Kays'ını Leyla'dan kurtararak beni bu (maddî) aşktan uzaklaştır; Bana Allah'tan sırlar ver."

Şair, sakiye benzettiği Hâlid-i Bağdâdî'den vahdet-i vücuda ulaşmada kendisine yardım etmesini söyler:

Bāġ-ı emelim oldur peymānemi de ṭoldur
Ḥaḳḳı bana sen buldur yā ḥażret-i mevlānā (G.10/6)

"Ey Hâlid, en büyük arzum; kadehimi (ilâhi aşkla) doldurarak beni Allah'a kavuşturmandır."

Şair, kendisini Hâlid-i Bağdâdî'nin kapısında bir dilenci gibi hisseder ve bu kapıdan eli boş dönmek istemez. Hâlid-i Bağdâdî'den hem bu dünyada hem de ahirette yardım eli uzatmasını diler. Şair, Hâlid-i Bağdâdî'nin hizmetlerini ve yardımlarını tatlı bal gibi görür; kendisini ise bu balın peşindeki bir sinek gibi hisseder ve ondan da bu balı sunmasını talep eder.

Deryūze gerek Esʿad keşkūlini itmiş med
İtme anı sıfru'l-yed yā ḥażret-i mevlānā (G.10/7)

"Ey Hâlid, Esad bir dilenci gibi keşkülünü sana uzattı, onu eli boş çevirme."

Dü-ʿālemde muʿīn ü dest-gīr ol Esʿad-ı zāre
Emān yā ḥażret-i Ḫālid emān yā ḥażret-i Ḫālid (G.13/19)

"Ey Hazreti Halid, iki dünyada da yardıma muhtaç olan Esad'a yardımcı ve elini tutan ol. Eman ya Hazreti Halid, eman ya Hazreti Halid!"

Ṣafā-yı bāle şehd-i ḫidmetiñdir şüphesiz bādī
Kerem kıl bu meges-vāre hemān yā Ḫażret-i Ḫālid (G.13/5)

"Ey Hazreti Halid; şüphesiz balının keyif vericiliği, hizmetinin tatlılığından kaynaklanır. Bu zavallı sineğe de kerem eyle"

Şam'a Gelişi

1823 yılında Hâlid-i Bağdâdî Şam'a gelir, burada saygıyla karşılanan şeyh irşad faaliyetlerine bir süre burada devam eder. Şeyh'in Bağdat'a gelişinin halk tarafından karşılanışı Esad Efendi'nin şiirinde anlatılır; Onun Şam'a geldiği gün şehirde adeta bayram sevinci yaşanmıştır ve önemli mutassavvıf Muhyiddîn İbnü'l Arabî (ö. 1240) onun Şam'a gelişini; oradaki halkın manevî canlaşını sağlayan bir kerâmet olarak açıklar:

Diyār-ı Şāma mānend-i ṣabāhu'l-ʿıyd olmuşdur
Muʿallā-meşhediñ pertev-feşān yā ḥażret-i Ḫālid (G.13/11)

"Ey Hazret-i Hâlid, senin ışık saçan yüce makamınla, Şam diyarı bayram sabahına benzemiştir."

Kerāmet ile tuḥye'ş-Şām-ı aḳvām diyüp kılmış
Ḳudūmün Şeyh Muḥyiddīn beyān yā ḥażret-i Ḫālid (G.13/13)

"Ey Hazret-i Hâlid, Şeyh Muhyiddin Şam'a gelişini, "kerametiyle Şam halkını canladırdı" diye beyan etmiştir."

Şair ve Yazarlığı

Hâlid-i Bağdâdi; Arapça, Farsça ve Kürtçe olmak üzere üç dilde pek çok eseri bulunan ayrıca Divan sahibi bir şairdir. Aşağıdaki beyitlerde şair ve yazarlık yönüne değinilmiştir:

Riyāż-ı naẓm u neṯrin nefḥa-baḫş olalı dehre
Kim oldı iştihār-ı gül-sitān yā ḥażret-i Ḫālid (G.13/12)

"Ey Hazret-i Hâlid, zamanın nazım ve nesrin bahçelerine koku bağışladığından beri gül bahçesi ün kazandı."

Raḥīḳ-i naẓm-ı taḥkīkin göreydi ʿĀrif-i Cāmı
İderdi āsitānın āşiyān yā ḥażret-i Ḫālid (G.13/14)

"Ey Hazret-i Hâlid; şarapın mucidi, senin incelikli şiir içkini görseydi, senin dergahını mekân edinirdi."

4.1.3. Altın Silsile: Nakşî-Halîdi Postnişinleri

Divanda yer alan iki Nakşibendî silsilenâmesinde, Hz. Muhammed'den Mevlânâ Hâlid-i Bağdâdî'ye kadarki Nakşîbendî şeyhlerinin isimleri anılır. Münacaat tarzıyla yazılan ilk silsilenamede, yalnızca bu kişilerin adı veya lakabı söylenir ve şair, onlar aracılığıyla Allah'tan bağışlanma diler. Elifname tarzıyla yazılan ikinci silsilenamede ise, her beyitte anılan şeyhin övgüsü ve bazıları hakkında kısa bilgiler ve özellikler de yer alır.

Tarikatın ilk şeyhi olarak kabul edilen Hz. Muhammed'den başlayıp, şairin çağdaşı olan Halid-i Bağdadi'ye kadar uzanan ve Altın Silsile olarak adlandırılan bu şeyhlik zincirinin halkalarını oluşturan her bir isim şaire göre çok değerlidir. Şair, bu değerli silsileden ayrılmamayı ve bu ilahi bağın bir parçası olarak kalmayı Allah'tan diler:

Esʿadı itmeye zer-silsileden dūr Ḫudā
Bula ol ḳāfileden lokma çü kelb-i ṣaḥrā (Mes.12/33)

"Altın Silsile" olarak adlandırılan Nakşibendî-Hâlidî postnişinlerinin yani tarikatın başındaki liderlerin Hz. Peygamber'e kadar uzanan silsilesi kronolojik olarak şöyledir (Gökdemir, 2022: 666-667):

1. Hz. Muhammed (ö. 632)
2. Hz. Ebu Bekir (ö. 634)
3. Selmân-ı Fârisî (ö. 654)
4. Kâsım bin Muhammed (ö. 725?)
5. Câfer-i Sâdık (ö. 765)
6. Bâyezîd-i Bistâmî (ö. 875)
7. Ebu'l-Hasan Harakânî (ö. 1033)

8. Ebu Ali Farmedî (ö. 1117)
9. Yusuf Hemedânî (ö. 1141)
10. Abdulhâlık Gucdüvânî (ö. 1179)
11. Hâce Ârif Rivegerî (ö. 1219)
12. Mahmûd Encîr Fağnevî (ö. 1317)
13. Hâce Nessâc/Hâce Azîzân Ali Râmitenî (ö. 1321)
14. Baba Semâsî (ö. 1354)
15. Seyyid Emir Külal (ö. 1370)
16. Muhammed Bahaüddin Nakşibend (ö. 1389)
17. Alaaddin Attar (ö. 1402)
18. Yâkub Çerhî (ö. 1447)
19. Hâce Ahrar/Ubeydullâh (ö. 1490)
20. Hâce Muhammed Zâhid (ö. 1529)
21. Derviş Muhammed (ö. 1562)
22. Muhammed Hâcegi Emkenegî (ö. 1600)
23. Hâce Muhammed Bâkibillâh (ö. 1603)
24. Müceddîd/İmam-ı Rabbânî Ahmed Farûk-i Serhendî (ö. 1624)
25. Hâce Muhammed Mâsum (ö. 1688)
26. Şeyh Seyfüddin (ö. 1685)
27. Muhammed Nûru'l-Bedvânî (ö. 1723)
28. Cân-ı Cânân/Şemsüddin Habîbullâh (ö. 1781)
29. Abdullah Dehlevî (ö. 1824)
30. Mevlânâ Hâlid Ziyâuddîn Bağdâdî (ö. 1827)

Yukarıda adı geçen şeyhlerin beyitlerde öne çıkan özelliklerine göre genel bir sınıflandırma yapmak mümkündür. Manevî birer rehber olarak görülen bu şeyhler; ilim irfan sahibi, saf ve temiz kalpli, nurlu, himmetli kişilerdir. Bu şeyhlerin liderliğinde kişi; Allah'a yakınlaşır, gizli sırlara ve irfana erişir; onun sayesinde günahlarından arınır ve saflık, nurluluk/parlaklık gibi manevî özellikler kazanır.

4.2. Diğer Mutasavvıflar

Şair, Divan'ında; Nakşibendîlik dışındaki diğer tarikat şeyhlerinin dergâhlarını ziyaret etmesi vesiyle veya sevdiği mutasavvıfları övmek amacıyla yazılmış kıtalar vardır. Bu kıtalarda, 8 mutasavvıfın ismi anılmıştır.

4.2.1. Enis Recep Dede (ö. 1734 ?)

Edirne'de doğan Enis Dede, Mevlevîlik geleneğinin önde gelen şeyhlerinden biri olarak tanınır. Edirne Mevlevî şeyhi Neşâtî Ahmed Dede'den aldığı eğitimle manevi yolculuğuna başlayıp ardından İstanbul Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Kârî Ahmed Dede ile çalışarak Mesnevî dersleri almış ve mesnevîhan rütbesine yükselmiştir. 1667'de Kasımpaşa Mevlevîhânesi'ne mesnevîhan olarak atanan Enis Dede, yedi yıl sonra Edirne Muradiye Mevlevîhânesi'nin şeyhi olmuştur. Mevlevî şeyhleri içinde en uzun ömürlü ve en çok müridi bulunan şeyhlerden biri olduğu söylenen Enis Dede, altmış yıl süren şeyhliği boyunca beş padişah ve yirmi sadrazamın manevi liderliğini yapmış, önemli devlet adamları arasında saygı ve etki sahibi olmuştur. Özellikle Sadrazam Koca Râgıb Paşa ve Şeyhülislâm Çelebizâde Âsım Efendi gibi isimler onun müritleri arasında yer almıştır (Aksoy, 1995: 241-42).

Esad Efendi Dîvânı'nda, şairin Mevlevî şeyhi Enis Dede'nin Edirne'de bulunan dergahını ziyaretinden sonra yazdığı bir kıta bulunmaktadır. Şair; Enis dergahına yüz sürerek ondan kendisini de feyizlendirmesini ister:

Ey bezm-i ḳurb-i pīre olan dāʾimā Enīs
Ṣaffu'n-niʿāl-i dergehiñe düşdi bu faḳīr (Kıta 15/2)

"Ey daima pirin meclisine yakın olan Enîs, bu fakir senin dergahına gelip ayaklarına kapandı."

İsm-i celāl-i zāt içün ey hānmān-ı feyż
Ḳıl loḳma-bahş-ı himmet olup matbaḫında sīr (Kıta 15/2)

"Ey feyz sahibi, Allah aşkına, himmet lokmalarınla mutfağında beni doyur."

4.2.2. Hacı Bayrâm-ı Velî (ö. 1430)

Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyen Hacı Bayrâm-ı Velî, Ankara'nın Solfasıl (diğer adıyla Zül-Fadl veya Erdemli) köyünde doğmuştur. Yaklaşık doksan yıl yaşadığına dair rivayetlerden hareketle, ölüm yılı olan 1430'dan doksan yıl geriye gidildiğinde ise 1340 civarındaki bir doğum yılı ihtimali ortaya çıkmaktadır (Yıldız, 2016: s. 372-373).

Hacı Bayrâm-ı Velî, XIV. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'da kurulmuş ilk Türk tarikatı olarak bilinen Bayramiyye tarikatını kurmuştur. Daha hayatta iken çok büyük manevi nüfuza sahip olduğu anlaşılan Bayrâm-ı Velî, manevi yol göstericiliği ve tarikatının yayılmasıyla önemli bir etki yaratmış ve halk arasında büyük bir saygı kazanmıştır (Azamat, 1996).

Esad Efendi, Hacı Bayram-ı Velî'nin dergahını ziyaret edişi sebebiyle bir kıta yazmıştır. Şair, bu dergahı ziyaret edebildiği için çok mutludur. Yaşadığı sevinci; Ramazan ayı boyunca oruç tutup nihayetinde bayram gününe ulaşan kişinin mutluluğuna benzetir. Dinin kutbu diye hitap ettiği Hacı Bayrâm'ın himmetinin güneşiyle kendisini de aydınlatmasını ister:

ʿIyd-ı feyże rūze-dār-ı ḫāhişiñ irer eli
Olsa rū-māl-i maḳām-ı Ḥācı Bayrām-ı Velī (Kıta 16/1)

"Hacı Bayram-ı Veli'nin makamına yüz sürmek; istek oruçlusunun feyz bayramına ulaşması gibidir."

Āfitāb-ı himmetiñ işrāḳ ḳıl ey ḳutb-ı dīn
Nisbet-i ẕerre medārım tā ki olsun müncelī (Kıta 16/2)

"Ey dînin kutbu, himmet güneşinle (etrafı) aydınlat. Belki himmetinin küçücük bir parçası bile beni aydınlatmaya vesile olur."

4.2.3. Akşemseddîn (1390-1459)

Akşemseddin, asıl adıyla Şemseddin Muhammed b. Hamza, 1390 yılında Şam'da doğdu. 1396-97 yıllarında babasıyla birlikte Anadolu'ya gelerek, o dönem Amasya'ya bağlı olan Kavak ilçesine yerleşti. Hacı Bayram-ı Veli'ye intisap eden Akşemseddin, şeyhi Hacı Bayram'ın II. Murad ile olan ilişkilerinde sürekli yanında bulundu ve böylece II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmed) ile de tanıştı. Fatih Sultan Mehmed tahta çıktıktan sonra da onunla görüşmelerini sürdürdü.

1453 baharında Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethetmek üzere Edirne'den yola çıkması üzerine, Akşemseddin, Akbıyık Sultan ve dönemin diğer tanınmış şeyhleriyle birlikte yüzlerce müritleriyle orduya katıldılar. Kuşatmanın en zor anlarında hem padişahın hem de ordunun manevi gücünü yükseltmede önemli rol oynadı. (Köprülü ve Uzun, 1989: 299-302). Akşemseddin, İstanbul'un fethinden hemen sonra Göynük'e dönmüş ve irşad işlerine burada devam etmiş, 1459 yılında ise vefat etmişti. Kabri, Göynük'te kendi yaptırdığı mescitte bulunmaktadır (Yıldız, 2016: 391).

Şair, Akşemseddîn'in dergahını ziyareti vesileyle yazdığı bir kıtaya divanında yer vermiştir. Kıtada yüzü kara bir şekilde alnını onun dergahına sürdüğünü, ona sığınarak günahlarının bağışlanmasını istediğini söyler:

Bu siyeh rūy gene dergehiñe sürdi cebīn
Kerem eyle aña yā ḥażret-i Akşemseddîn

"Bu yüzü kara (Esad), yine dergahına yüz sürdü. Ey Hazret-i Akşemseddîn onu bağışla."

Ḳande bu zerre meh işrāḳ-i dil-āgehlerde
Mültecīdir saña yā ḥażret-i Akşemseddīn (Kıta 17/1-2)

"Ey Hazret-i Akşemseddin, sana sığınan âşıkları ay gibi parlaklığınla aydınlat."

4.2.4. Şeyh Şamî

Akşemseddin'in halifelerinden olan Hamzatü'ş-Şâmî hakkında bilinenler sınırlıdır. Kabrinin Kırıkkale'ye bağlı Keskin ilçesinde olduğu söylenmektedir. Kendisine ait vakfiyye ile camî, dergâh gibi hayırlı imaretler yaptırdığı, boş arazileri ekip biçerek pek çok çoluk çocuğa sahip çıktığı bilinir (Yıldız, 2016: 393).

Ḳarīn oldum sabāḥ-ı feyże Esʿad iġtirābımda
Olup bir gice mihmān karyesinde Seyḫ Şâmīniñ (müfred 18)

4.2.5. İsmail Hakkı Bursevî (1653-1715) ve İbrahim Hakkı Erzurumî (1703-1780)

Şairin mutassavvıflık yönleriyle övdüğü Bursalı İsmail Hakkı ve Erzurumlu İbrahim Hakkı; ümmetin süsü olan iki hak dostudur. Dine hizmet ettikleri için birisinin adı "İsmail" diğeri "İbrahim" olmuştur diyen şair; Kabe, say, İsmail ve İbrahim kelimeleriyle aynı zamanda bir tenasüp kurar ve Hz. İsmail ve İbrahim'e telmihte bulunur. Bu mutasavvıfların yazdıkları eserler de ünlerinin birer delilidir:

Ḫudā Ḥaḳḳı iki ẕāt oldılar pīrāye-i ümmet
İdüp bu Ḳaʿbe-i dīn-i ḥanīfe saʿy ile hidmet

"Ümmetin süsü, iki Allah dostu; dine hizmet etiikleri için…"

Biriniñ nāmı İbrāhīm diger oldı ʿİsmāʿīl
Güvāh ister iseñ āṯār-iṯārıñ yeter hüccet (Kıta 19/1-2)

"Birisinin adı İbâhim diğerinin adı İsmail oldu. Kanıt istersen faydalı eserleri (kanıt olarak) yeterlidir."

4.2.6. Sofyavî Bâlî Efendi (ö.1553)

Önemli bir mutasavvıf ve âlim Sofyalı Bâlî Efendi; Usturumca'da doğmuş, eğitimini Sofya ve İstanbul'da tamamlamıştır. Halvetî şeyhlerinden Kasım Çelebi'ye intisap etmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın takdirini kazanarak onun seferlerine manevi destek sağlamıştır. Sofyalı Bâlî Efendi, hem zâhirî ilimler hem de tasavvufî meseleler hakkında eser vermiştir. Fusûsü'l-hikem'e şerh yazması da bu sahadaki derinliğini ortaya koyar. Meşhur eseri Şerhu'l-Fusûs'tur. Ayrıca, Şeyh Bedreddin Simâvî'ye karşı yazdığı mektuplarla da tanınır. Sofyalı Bâlî Efendi, Sofya yakınlarındaki Sâlihiye'de vefat etmiş ve orada defnedilmiştir (Kara, 1992: 20-21).

Esad Efendi, Sofyalı Bâlî Türbesi'ni ziyaretinden sonra bir kıta yazarak ondan medet umar. Şiirde, Bâlî'nin himmetini kelime oyunuyla şeyhin ismiyle tevriyeli olarak bala benzetir. Kalplere saflık ve huzur veren onun himmetinin balıdır. Tıpkı sineklerin bala

yönelmesi gibi şair de günahlarıyla Bâlî Efendi'nin balına yönelmiştir. Bu yüzden dergahtan kovulmamayı ve affedilmeyi ister:

Meded yā ḥażret-i Bālī meded bu lāübāliye
Ḥalāvet-baḫş-ı ṣafvet oldı şehd-i himmetiñ bāle

Eger şāyān-ı ṭard-ı ḫān isem de çirk-i meʾsimle
Kerem ḳıl nisbetim vardır meges-āsā yine bala (Kıta 20/1-2)

4.2.7. Sezayî-i Gülşenî (1669-1737)

Hasan Sezayi, önemli bir mutasavvıf ve şairdir. Sezâyî, Halvetî-Gülşenî tarikatının Sezâiyye kolunun kurucusudur. Edirne ve çevresinde yaygınlık kazanan bu tarikat; Gülşeniyye'nin bir kolu olmakla birlikte Şâbâniyye, Uşşâkıyye, Gülşeniyye, Sünbüliyye ve Nakşibendîyye tarikatlarının birleşiminden oluşur. (Konur, 2009: 79-80).

Şair, Sezayî-i Gülşenî'nin dergahını ziyaretinden sonra yazdığı kıtada; Gülşenî'den medet umar. Şiirde "gülşen" kelimesi tevriyeli olarak kullanılarak hem Gülşenî tarikatı hem de gül bahçesi kastedilmiştir. Sezâyî, bu bahçeye bahar getiren bir bülbül; şair ise onun feyizli sesiyle terbiye edilmek isteyen bir kargadır:

Ey bülbül-i ḫadīḳa-i esrār-ı maʿnevī
V'ey eyleyen hemīşe bahār işbu Gülşeni

Çün zāġ-ı pür-şikeste daḫīlim Sezāyiyā
Feyz-i demiñle terbiyet eyle emān beni (Kıta 21/1-2))

Sonuç

Bu çalışmada, 19. yüzyıl şairlerinden Sahaflar Şeyhizâde Esad Efendi'nin şiirlerinde Hâlidîlik tasavvufî düşünce sisteminin kurucusu Hâlid-i Bağdâdî ve onun yolu olan Hâlidî-Nakşibendîlik'e dair unsurlar tespit edilmeye çalışıldı.

Şairin Divanında Nakşibendîlik; çeşitli hayallerle methedilmiştir. Nakşî Dergahı; "Bâb-ı Şâh-ı Nakşibend" (Bahaeddîn Nakşibend'in kapısı), "mültecâ-yı hüsrevân" (hükümdarların sığınağı), "müntehâ-yı sâlikân" (saliklerin ulaşabileceği son nokta), "Kabe-i ehl-i dilân" (aşıkların Kabe'si), "kasr-ı arifân" (ariflerin köşkü), "medhâl-i sahn-ı cinân" (Cennet'e giriş kapısı), "asitân-ı râstân" (doğruların sığınağı), "dârü'l-emân" (güvenli sığınak) ve "menhec-i irfan-resân" (irfana ulaştıran yol) gibi benzetme unsurları ve terkiplerle beyitlerde yer alır. Hizmetinde değerli kişilerin bulunduğu bu dergah; hükümdarlardan ariflere kadar herkesin sığındığı, manevi yolculuğun nihai hedefi olarak görüldüğü ve doğruluk, sadakat ve irfanın öğretildiği kutsal bir yerdir.

Şairin Divanında; Nakşî-Hâlidîlik'in iki önemli ismi olan Nakşibendîlik'in kurucusu Bahâeddîn Nakşibend ve tarikatın Halidîlik kolunun kurucusu, Halid-i Bağdadî başta olmak üzere toplam 30 Nakşî şeyhi hakkındaki görüşlerini ifade eden beyitler bulunmaktadır.

Şiirlerde Bahâeddîn Nakşibend; Şâh-ı Nakşibend olarak anılmıştır. Halid-i Bağdâdî'nin ismi ise Hazret-i Mevlânâ, Hazret-i mevlânâ Hâlid, Mevlânâ Hâlid-i Nakşibend gibi terkiplerin yanı sıra pîr, kutb, müceddîd unvanlarıyla da anılır. Ayrıca Şair, Bağdadî'yi ölüleri diriltme özelliğiyle Hz. İsa'ya da benzetir.

Şâh-ı Nakşibend; ilim ve irfanı, rehberliği, yardım ediciliği özellikleriyle methedilmiştir. Şair, Şâh-ı Nakşibend'e olan sevgisini ve onun cemâlini görme isteğini de sık sık dile getirir.

Hâlid-i Bâğdâdi'yle ilgili şiirlerinde şair; onu, bilgeliği, dine hizmet etmesi, yüceliği şefaat ediciliği ve Şam'da yaşaması ve sanatçı özellikleriyle şiirine konu etmiştir.

Divanda yer alan iki silsilenamede 30 tarikat şeyhinin adı yer almaktadır. Altın silsile de denilen bu silsilede, Nakşîlik'in ilk şeyhi olarak Hz. Muhammed kabul edilmiştir. İkinci şeyh Hz. Ebubekir'dir. Sonrasında kronolojik olarak şairin çağdaşı Hâlid-i Bağdadî'ye kadarki diğer şeyhlerin adları sıralanır. Manevî birer rehber olarak görülen bu şeyhler; ilim irfan sahibi, saf ve temiz kalpli, nurlu, himmetli kişilerdir. Bu şeyhlerin liderliğinde kişi; Allah'a yakınlaşır, gizli sırlara ve irfana erişir; onun sayesinde günahlarından arınır ve saflık, nurluluk/parlaklık gibi manevî özellikler kazanır.

Şairin Divan'ında, Nakşibendîlik dışındaki diğer tarikat şeyhlerinin dergâhlarını ziyaret etmesi vesilesiyle veya sevdiği diğer mutasavvıfları övmek amacıyla yazılmış kıtalar vardır. Bu kıtalarda, 8 mutasavvıfın ismi anılmıştır. Bu kişiler; Enis Recep Dede, Hacı Bayrâm-ı Velî, Akşemseddîn, Şeyh Şamî, Bursalı İsmail Hakkı, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Sofyalı Bâlî Efendi ve Sezâyî-i Gülşenî'dir. Şair bu şeyhlerden medet dileyerek, onların feyiz ve himmetinden bir parçacık da olsa nasiplenebilmek ister.

Çalışma boyunca incelenen tüm beyitler; şairin tasavvufî eğiliminin olduğunu ve Nakşîlik'in Hâlidiyye koluna mensup bir şair olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Akkuş, Metin (1996). *Nef'î Divanı'nda Tipler ve Kişilikler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Akkuş, Metin (2007). "Klasik Edebiyatta Tipler". *Türk Edebiyatı Tarihi.* C. 2. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 395-403

Aksoy, Hasan (1995). "Enis Recep Dede". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 11. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 241-242.

Algar, Hamid (1991). "Bahâeddîn Nakşibend". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 458-460.

Algar, Hamid (1997). "Hâlid el-Bağdâdî". *TDV İslâm Ansiklopedisi. C. 15.* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 283-285.

Aydoğan, Fatih (2003). *Sahaflar Şeyhi-zâde Esʿad Mehmed Efendi Divanı*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Azamat, Nihat (1996). "Hacı Bayrâm-ı Velî". *TDV İslâm Ansiklopedisi.* C. 14. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 242-247.

Cebecioğlu, Ethem. (2004). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: AnkaYayınları.

Gökdemir, Atila (2022). "Yanyalı Hâfız Refîʿ Efendi'nin Manzum Nakşî-Hâlidî Silsile-nâmesi". *Turkish Academic Research Review*. C. 7. S. 3. s. 656-676.

Kanar, Mehmet (2019). *Farsça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: SAY Yayınları.

Kara, Mustafa (1992). "Bâlî Efendi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 20-21.

Kavak, Abdulcebbar (2013). *Mevlânâ Hâlid-i Bağdadî ve Hâlidî Tasavvuf Geleneğinin Tarihi Gelişim Süreci.* Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Konur, Himmet (2009). "Sezâî-yi Gülşenî". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 79-80.

Köprülü, Orhan Fuat-Uzun, Mustafa İsmet (1989). "Akşemseddin". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 299-302.

Tok, Eda (2015). *17. yüzyıl Mevlevî Şairlerinin Şiirlerinde Mevlânâ ve Mevlevîlik.* Doktora Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Tosun, Necdet (2007). "Râbıta". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 378-379.

Tosun, Necdet (2009). "Silsile". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 206- 207.

Tüfekci, Hatice. (2024). *Türk Edebiyatında Manzum Tarikat Silsile-Nâmeleri*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, Süleyman (1992). "Bâtın İlmi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 188-189.

Uludağ, Süleyman (1997). "Hâlidiyye". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 296-299.

Uludağ, Süleyman (2006). "Nefes". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı yayınları. s. 522-523.

Yıldız, Muhammed Ali (2016). "Hacı Bayram Velî ve En Meşhur Halifesi Akşemseddin". *Uluslararası Hacı Bayram-ı Velî Sempoyumu Bildiriler Kitabı 1*. Ankara: s. 371-413.

Yılmazer, Ziya (1995). "Esad Efendi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 11. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 341-345.

Elektronik Kaynaklar:

Arslan, Mehmet (2020). "Es'ad, Sahhâflar Şeyhi-zâde Es'ad Efendi", TEİS. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/esad-sahhaflar-seyhizade-esad-efendi (Erişim Tarihi: 21.06.2024)

https://lugatim.com/s/silsile (Erişim Tarihi: 21.06.2024)

https://lugatim.com/s/m%C3%BCceddit (Erişim Tarihi: 21.06.2024)

EK-1 SİLSİLENAMELERDE[2] ADI GEÇEN 30 TARİKAT ŞEYHİ VE ÖZELLİKLERİ

Sıra	Tarikat Şeyhleri ve Beyitteki Öne Çıkan Özelliği	Silsilenamedeki Beyitlerin Günümüz Türkçesine Çevirisi
1.	**Hz. Muhammed (ö. 632):** Rehber/İrfana ulaştıra	*Siyer-i **Muṣṭafavī** rāhına git ṣubḥ u mesā* *Saña ser-menzil-i ʿirfān olur elbet peydā* "Sabah ve akşam, Mustafa'nın yoluna git; elbette varacağın yer irfan durağı olur."
2.	**Hz. Ebu Bekir (ö. 634):** Hz. Muhammed'in mağara arkadaşı (Yâr-ı gâr), Rehber/İrfana ulaştırıcı	***Yār-ı ġār**ıñ revişin **Ṣıdḳ**ını ṭut eyle şitāb* *Kaṣr-ı ʿirfānda açılsun saña tā kim ebvāb* "Hz. Ebubekir'in doğruluk yolunu tutmakta aceleci ol ki irfan kalesinin kapıları sana açılsın."
3.	**Selmân-ı Fârisî (ö. 654):** Rehber/ Kurtuluş vesilesi, Allah'a yakınlaştıran	*Reh-i **Selmān**ı gözet ister iseñ semt-i necāt* *Ḳurb-ı mevlāya çıḳar ol reh-i ʿirfān bi'z̲-z̲āt* "Kurtuluş yolunu istersen, Selmân-ı Fârisî'nin yolunu izle; bu irfan yolu seni doğrudan Allah'a yakınlığa çıkarır."
4.	**Kâsım bin Muhammed (ö. 725?):** Rehber/Günahlardan arındırma, Allah'ın sırlarına eriştirme	*Nisbet-i **Ḳāsım** ider ṣafvet-i bālī irāş* *Yaʿni āgāhī-i esrār-ı Cemāli īrāş* "Kasım'a olan bağlılık; saflık ve Allah'ın güzellik sırlarının farkındalığını sağlar."

[2] Münacat tarzıyla yazılan ilk silsilenamede yalnızca şeyhlerin adı anılıp özellikleri, hayatları vb. hakkında herhangi bir bilgi verilmediği için ikinci silsilenamenin (Mes.12) incelemesi yapılmıştır.

5.	**Câfer-i Sâdık (ö. 765):** Rehber/Allah'a yakınlaştırma	***Caʿferiñ*** *hüccetidir şaʿşaʿa-ārā-yı burūc* *ʿĀlem-i ḳurbe o süllemden ider rūḥ-ı ʿurūc* "Burçların (yıldızların) parlaklığı, Cafer-i Sadık'ın izniyledir; o merdivenden çıkan ruh, Allah'a yakınlığa yükselir."
6.	**Bâyezîd-i Bistâmî (ö. 875):** Rehber/Gizli sırlara eriştirme	***Basṭ-ı Beṣṭāmī****ye ger mazhar olursa bir rūḥ* *Açılur aña muṭalsam görinen genc-i fütūḥ* "Bir ruh, eğer Bâyezîd-i Bistâmî'nin lutfuna mazhar olursa, ona bilinmeyen, sırlı fetih hazineleri görünür."
7.	**Hâce Ebu'l-Hasan Harakânî (ö. 1033):** Feyz sahibi, müridlerinin çokluğu	*Dest-i süllāke virür* ***Bu'l-Ḥasen****üñ feyżi ferāḫ* *Şecer-i nisbeti her cānibe şalmışdır şāḫ* "Ebu'l-Hasan'ın feyzi, sâliklerin eline ferahlık verir; ona bağlıların ağacı (müritleri), her yana dallarını uzatmıştır (yayılmıştır)."
8.	**Ebu Ali Farmedî (ö. 1117):** Kendisinde duayla yardım istenilmesi	***Bū ʿAlī****den ideriz vird dile istimdād* *İbn-i Sīnā olamaz vāḳıf-ı aḥvāl-i fuʾād* "Ebû Ali'den dualar okuyarak kalpten yardım dilersen İbn-i Sina bile kalbin hallerine vakıf olamaz."
9.	**Yusuf Hemedânî (ö. 1141):** Mısır'ın Yusuf'u (sultan; Hz. Yusuf'a telmih), feyz sahibi	*Yūsuf-ı Mıṣr-ı vilāyet ki deri oldı melāz* *Yüz süren zevḳ-i füyūzundan ider istilzāz* "Mısır ülkesinin Yusuf'u, bir sığınak oldu; onun manevi zevkine yüz süren (önünde eğilen), ilahi lütufları kendine çeker."
10.	**Abdulhâlık Gucdüvânî (ö. 1179):** Himmet sahibi, lider, Gizli sırlara eriştirme	***Ġucdüvānī*** *ki odur ḥalḳa-i rūşen-dile ser* *Himmeti itmededir mesʾel-i sırr-ı enver* "O, ruhu aydınlık olanların halkasının başı olan Gucdüvani'dir; onun himmeti, parlak sırrın meselesini açmaktadır."
11.	**Hâce Ârif Rivegerî (ö. 1219)** Düğümleri çözer, feyz sahibi	***ʿArifā Rīvegerī*** *ʿuḳdeleri eyler bāz* *Der-i feyż-āverīne sür yüzüñi bi'l-iʿzāz* "Ey Arif, Reyvegeri düğümleri çözer; onun feyz kapısına yüzünü saygıyla sür."
12.	**Mahmûd Encîr Fağnevî (ö. 1317):** İncelik sahibi, temiz kalpli	*Nisbet* ***Ḥażret-i Maḥmūd*** *daḳāyıḳ-ı meʾnūs* *Nūrdur ḳalb-i dil-āgah aña olmuş fanūs* "İncelik sahibi Mahmud'a bağlanmak; o kişinin kalbini nurdan bir fanusa çevirir."
13.	**Hâce Nessâc/ Hâce Azîzân Ali Râmitenî (ö. 1321):** Şânı yüce bir şah	*Ḥāl-i* ***Nessāce*** *celāl eyleyerek biñ sāpāş* *Meşnevīde ṭoḳumuş mā-kūy-ı kilkiyle ḳumāş* "Nessace'nin hali, bin türlü yücelikle doludur; *Mesnevi* de onun kalemiyle dokunmuş bir kumaştır."

14.	**Baba Semâsî (ö. 1354):** Kurtuluş vesilesi	*Der-i **Bābā-yı Semāsī**de oṭur bi'l-iḫlāṣ* *Keyd her günden oġul cāy-ı ḫalāṣ* "Baba Semasi'nin kapısında ihlasla otur; oğul, orada kurtuluşa eriş."
15.	**Seyyid Emir Külal (ö. 1370):** Nurlu ve feyz sahibi	***Seyyid**iñ pertevine ġıbta ider ṣubh-ı beyāż Eyleye ḳalbimizi maẓhar-ı nūrı feyyāż* "Seyyid'in ışığına beyaz sabah bile gıpta eder; kalbimizi onun feyizli nurunun mazharı kıl."
16.	**Muhammed Bahaüddin Nakşibend (ö. 1389):** Tarikatın kurucusu, yüce bir şah, feyz sahibi.	***Naḳşibend** ol ulu şehdir ki füyūż-ı mebsūṭ* *Dest-i ser-kārı ṭarīḳat añа olmuş merbūṭ* "Nakşibend, büyük bir şahdır ki onun feyizleri geniştir; tarikatın başkanlık eli ona bağlıdır."
17.	**Alaaddin Attar (ö. 1402):** Can bağışlayan, feyiz veren.	*Şemme-i nisbet-i ʿ**Attār** vire kāme-i ḫuẓūẓ* *Nükhet-i feyżi ile ḳalbimiz bulsun melhūẓ* "Attar'a bağlılık bir lezzet verir; onun feyzinin kokusuyla kalbimiz huzur bulsun."
18.	**Yâkub Çerhî (ö. 1447):** Parlak, nurlu.	*Nur-ı **Yaʿḳubı** Ḫudā şöylece ḳılmış ʿilmāʿ* *Olmasa mihri daḫı çarḫa gelür yine şuʿā* "Allah, Yakub'un nurunu o kadar parlak yaratmıştır ki güneş olmasa da göğe yine de ışık gelir."
19.	**Hâce Ahrar/ Ubeydullâh (ö. 1490):** Huzur verici, aydınlatıcı	*Ḳul olan **Ḫāce-i Aḥrār**e nola bulsa ferāġ* *Oldı nān-pāre-i ʿirfān ile zīrā ki çerāġ* "Hoca Ahrar'a kul olan, ferahlık bulsa n'olur; o, irfanın ekmek parçasıyla aydınlanmış bir lambadır."
20.	**Hâce Muhammed Zâhid (ö. 1529):** Feyz sahibi, kalbi saflaştıran	***Zāhid**iñ nüş-ı ḫaḳīḳi-i füyūżıdır sāf* *İçegör tā ola keʾs-i dil-i meftūn şeffāf* "Zahid'in saf feyiz içeceğinden içmeye devam edersen kalbinin kadehi şeffaflaşır."
21.	**Derviş Muhammed (ö. 1562):** Nurlu, parlak	*Nūr-ı derviş-i **Muḥammed**le pür olmuş āfāḳ* *Şems-i tābān nola dergāhına olsa müştāḳ* "Muhammed dervişinin nuru ile ufuklar aydınlanmıştır; parlak güneş, onun dergahına aşık olsa n'olur."
22.	**Muhammed Hâcegi Emkenegî (ö. 1600):** Kıymetli	***Ḫācegī** bendesi dīnāre degilken mālik* *Olur ol mālik-i dīnāre muʿādil sālik* "Şeyhinin yolunda ilerleyen kişi, mal mülke değer vermez. Onun için Hâcegî'nin izinde olmak, zenginlikten daha kıymetlidir."
23.	**Hâce Muhammed Bâkibillâh (ö. 1603):** Allah'ın sırlarına eriştime	*Ṣayḳal-ı cezbe-i **Bāḳī** ile āyīne-i yāl* *Terbiyet bulsa olur manẓara-i sırr-ı cemāl* "Baki'nin cezbesiyle ayna terbiye edilse güzellik sırrının görüleceği bir ayna haline gelir."

24.	**Müceddîd/ İmam-ı Rabbânî Ahmed Farûk-i Serhendî (ö. 1624):** Yüce makam sahibi, irfan sahibi, müceddid	*Dest-i ʿirfān-ı* ***Müceddid****le bulup istiḥkām* *Oldı âfet-res-i āteş-gede ḳaṣr-ı İslām* "Müceddid'in irfan eliyle; Mecûsî Tapınağına afet geldi ve İslam kalesi sağlamlaştı."
25.	**Hâce Muhammed Mâsum (ö. 1688):** Parlaklık	*Miknet-i Fārūḳī̄-i dānā içün* *Levʿat-i* ***Maʿsūm*** *ʿālī̄-cā içün*[3] "Bilge Faruki'nin gücü ve yüksek makam sahibi Masum'un parlaklığı için…"
26.	**Şeyh Seyfüddin (ö. 1685):** Saf kalpli, dinin kılıcı, nefs düşmanından koruyucu	***Seyf-i dīn*** *nisbeti şemşīrini ṭut nefs-i ʿadū* *Rūḥa ṣavle nerede gösteremez ẕerrece rū* "Dinin kılıcıyla nefs düşmanının kılıcını tut; ruhun üzerine saldırmaya zerrece cesaret edemez."
27.	**Muhammed Nûru'l-Bedvânî (ö. 1723):** kalbi nurlu, parlak	*Nār-ı* ***Nūr*** *ile nola ẓulmet-i nefs olsa tebāh* *Mümteniʿ olmadı mı cemʿ-i sefīd ile siyāh* "Nefsin karanlığı, Nur ateşiyle yok olsa n'olur; beyaz ile siyahın bir arada olması zaten mümkün değil."
28.	**Cân-ı Cânân/ Şemsüddin Habîbullâh (ö. 1781):** lütuf sahibi, kemâle eriştiren	***Cān-ı cānān*** *dürrīdir maẓhar-ı ḫān-ı ālā* *Ṭıfl-ı dil kāmil olur lutfî olursa lā lā* "Cân-ı Cânân; yücelik sofrasının incisi gibidir. gönül çocuğu, onun lütfuyla kemale erer."
29.	**Abdullah Dehlevî (ö. 1824):** Kutb, kendisinin ve müridlerinin yüceliği	***Dehlevī*** *bendesi ḳoysa nola çarḫ üstüne pāy* *Kendisi mesned-i ḳuṭbiyeti itmişken cāy* "Dehlevi; kendisi kutupluk makamındayken onun müridi, ayağını göklerin üzerine koysa şaşılmamalıdır."
30.	**Mevlânâ Hâlid Ziyâuddîn Bağdâdî (ö. 1827):** Kutb	*Nola ḳuṭbiyyet-****i Ḫālid****le döner ise semā* *Ḳalb-i ḳāsīyi çevirmekde iken ṣubḥ u mesā* "Halid'in kutbiyetiyle gökler, sabah akşam dönerek katı kalplileri yumuşatır."

[3] İncelenen silsilenamede; Hâce Muhammed Mâsum'un adı geçmediği için diğer silsilenamdeki ilgi beyit tabloya eklenmiştir.

FENNÎ'NİN *SAHİLNAME*Sİ'NDE MAHALLÎ-FOLKLORİK ÜSLÛP

Beyza KORUR

Lisans Öğrencisi
Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

ÖZ

18.yüzyılın en önemli üslup şairlerinden birisi de Fennî'dir. Fennî'nin dönemin önemli şairlerinden olan Nedîm'in takipçisi olduğu bilinmektedir. Fennî'de tıpkı üstadı Nedîm gibi mahallî-folklorik üslûbun etkisindedir. Fennî'nin bilinen tek eseri olan divanında da mahallî-folklorik üslûbun etkisi görülür. Fennî'nin divanında 63 beyitten oluşan müteşşekil bir manzume örneği olan sahilname türünün ilk ve yetkin örneği de yer almaktadır. Fennî'nin sahilnamesinde dönemini İstanbul'un Avrupa yakasındaki Galata semtinden başlayarak sahilden sırasıyla diğer semtlerden de bahsetmektedir. Şair, 63 beyitlik eserinde İstanbul'un 64 sahil semti ve yerleşim yerlerini kullanarak sıklıkla söz ve mana oyunlarıyla ortaya koymaktadır. Bu çalışmada Fennî'nin sahilnamesinde yer alan mahallî-folklorik üslûp etkisinin nerelerde görüldüğü ve konu içerisinde nasıl ele alındığı açıklanacaktır. Mahallî-folklorik üslûbun içerisinde yer alan atasözleri ve deyimlerin sahilnamede ne açıdan ele alındığı da incelenecektir. Sahilnamede yer alan yerli unsurların ve semt adlarının özellikleri de ortaya konacaktır. Bu çalışmanın sonunda Fennî'nin sahilnamesi için mahallî-folklorik üslûbun ne kadar önemli olduğu da anlaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Fennî, Sahilname, Mahallî-Folklorik Üslûp, İstanbul.

LOCAL-FOLKLORIC STYLE IN FENNÎ'S *SAHILNAME*

ABSTRACT

One of the most important style poets of the 18th century is Fennî. It is known that Fennî was a follower of Nedim, one of the important poets of the period. His works in Fennî are under the influence of local-folkloric style, like his master Nedim. The influence of the local-folkloric style is also seen in Fennî's divan, which is his only known work. In Fennî's divan, the first and authoritative example of the coastal book, which is a composite verse example consisting of 63 couplets, is also included. In Fennî's coastal book, he mentions the progress of Galata on the European side of Istanbul for a period of time, and then other districts along the coast. In his work of 63 couplets, the poet frequently uses words and meanings, using 64 coastal districts and settlements of Istanbul. This access is also seen in the spread of the local-folkloric style influence in Fennî's book, and how it will be handled within the subject will be explained. It will also be examined from what perspective the proverbs and idioms in the local-folkoric style are discussed in the book. The characteristics of the local elements and district names in the coastal book will also be revealed. At the end of this study, it will be understood how important the local-folkloric style is for Fennî's apocalypse.

Keywords: Mustafa Fennî, Sahilname, Local-Folkloric Style, Istanbul.

Giriş

Mahallî-folklorik üslûp, XVI. yüzyıldan itibaren divan şiirinde görülen yerlilik arzusu; günlük hayat sahnelerinin, konuşma kalıplarının ve mahallî konuların şiire yansımasıdır. Lale Devri ile günlük dilinde yer alan atasözleri ve deyimlerinin şiire daha çok dahil edildiği görülmektedir. Lale Devri ile birlikte anılan Nedîm ve takipçilerinin bu konuda olan rolleriyle şiirlerin daha anlaşılır hâle geldiği açıkça görülmediktedir. Özellikle belli yerlerin anlatıldığı manzumelerde ise yerli unsurların kullanımı da artmıştır.

Fennî'nin divânında yer alan sahilname, 63 beyitten müteşekkil olan mesnevîdir. Sâhil-nâme'ye Berlin Devlet Kütüphanesi nüshasında "Boğâziçi'nde Olan Mahalli Beyān İder Bir Ḳasîdedür" şeklinde bir başlık konulmuştur. Nazım şeklinin kâside değil de mesnevî olmasına rağmen bu şekilde başlıklandırılmasının kâsidenin övgü amaçlı kullanılan bir nazım türü olarak düşünülmesinden ileri geldiğini söyleyebiliriz. Aruzun "fe'ilātün/fe'ilātün/ fe'ilātün / fe'ilün" kalıbıyla yazılmıştır.

Bu çalışmada sahilname de yer alan yerli unsurların ve semt adlarının ilişkisinin ne olduğu ve nerelerde mahallî-folklorik üslûba yer verildiği üzerinde durulacaktır. Metnin hacmini artmamak adına, yerli unsurlarla ilgili verilen örnek beyitlerin sayısı sınırlı tutulmuştur.

2. Sahilname Nedir?

İstanbul'un pek çok özelliği Klasik Türk şiirine konu olmuştur. Bunlardan biri de Boğaziçi sahilleri ve bu sahillerde yer alan sahil beldeleridir. Boğaziçi'nin iki yakasında yer alan ve kıyıda iskelesi bulunan sahil beldelerini işleyen bu manzumelere "sahilname" adı verilir.

3. Sahilnamedeki Sahil Semtleri

İstanbul'un Galata semtinden başlayarak sahilden Rumeli Feneri'ne oradan Asya'ya geçerek Anadolu Feneri'nden başlayıp yine sahilden Adalar'a kadar uzanan bir alanda şair sahil semtlerinin adını anarak onların çeşitli özellik ve güzelliklerinden bahsederken yerli unsurları da sıkça kullanılmıştır.

Rumeli kıyılarından Galata, Mumhāne, Tophāne, Salı Pazarı, Fındıklı, Kabataş, Dolmabahçe, Beşiktaş, Ortaköy, Kuruçeşme, Arnavud Köyü, Bebek, Kayalar, Şeytan Kayası, Balta Limanı, Mirgün, İstinye, Yeni Köy, Tarabya, Büyük Dere, Kefeli Karyesi, Sarı Yār, Rumeli Hısnı ve Soğuk Su semtinin ardından Anadolu Kavağı'na geçmiştir.

Anadolu Kavağı'nda ise Umūr Yeri, İskele-i Hünkār, Beykoz, Sultāniyye, İncirli, Paşa Bahçesi, Çubuklu ,Kanlıcak, Körfez, Gök Su, Küçük Su, Kandilli, Vani Köyü, Kuleli Bahçe, Çengel Köyü, Beylerbeyi, İstavroz, Kuzguncuk, Öküz Limanı, Üsküdar, Şemşī Paşa, Şeref Ābād, Ayazma, Salacak, Kavak Bahçesi, Haydar Paşa, Kadı Köyü, Fenar Bahçesi'ne kadar 63 beyitte 64 sahil semtinden bahsetmiştir.

Bu sahil semtlerinden bahsederken sahil semtlerinin adlarıyla ilgili mecazları kullanarak beyitlere bir hareketlilik kazandırmıştır. Fennī, beyitlerde kurduğu bu ilgi bağıyla yerli unsurları daha çok kullanarak metnin anlaşılırlığını artmıştır.

4. Sahilnamede Kullanılan Deyimler

Fennî, sahilnamesinde sahil semtlerinin adlarıyla ilgili deyimlere de yer verirken sahil semtleriyle ilgisi olmayan deyimlere de yer vermiştir. Beyitlerde yer alan deyimlerin sadece bir kere kullanılmadığını da görülmektedir. Aynı deyimin iki farklı beyitte de yer almaktadır. Bir beyitte iki farklı deyime de yer vermiştir.

4.1. Ġalaṭ sözle gününü geçirmek

Hep ġalaṭ sözle geçirdi gününi 'āṣıḳ-ı zār
Ġalaṭa ẕevḳına gitmiş meger aġyār ile yār (SH./1)

(İnleyen aşık gününü hep boş sözle geçirdi. Meğer dost ile yabancılar keyfine Galata'ya gitmiş.)

İlk beyitte yer verilen ġalaṭ sözle gününi geçirdi ifadesi yanlış sözle gününü harcamak anlamaına gelmektedir. Galat söz ile galat-ı meşhur ifadesi arasında bir ilgi bağı da bulunmaktadır. Galat-ı meşhur, sözcük veya deyimlerin yaygın olarak yanlış biçimde kullanılması sonucu doğrusunun yerini alması durumudur. Ağlayan aşığın gününü yanlış sözlerle geçirmesidir.

Galat sözle Galata kelimesi arasında kelime oyunu da yapılmıştır. Aynı harflerle yazılır bu durumda metne bir hareketlilik kazandırır.

4.2. Falya Virmiş Gibi

Hele sekdürme suḫanlarla bugün ṭavrı ġarīb
Falya virmiş gibi Topḫāne'de yār ile raḳīb (SH./3)

(Bugün dost ile düşman Tophane'de açık vermiş gibi garip tavırla sözlerle sektirme.)

Bu beyitte geçen falya virmiş ifadesi açık vermek, kendisini güç duruma sokacak anlamıyla kullanmıştır. Falya kelimesi toğu ateşlemek için ağız otunun konduğu delik anlamını da taşır. Tophane ile arasında bir bağ kurulmuştur. Âşığın sevgilisini rakiple beraber gördüğü için garib bir tavır içerisindedir. Fennī'nin bu kelimeyi tevriyeli kullandığı da göze çarpmaktadır.

4.3. Ṣavdı Başdan Beni

Bağlanup ḳalmış iken zülf-i siyeh-kārında
Ṣavdı başdan beni āḫir Ṣalıbazarı'nda (SH./4)

(Günahkar saç teline bağlanıp kalmışken sonra beni Salıpazarı'nda yanından uzaklaştırdı.)

Beyitte yer alan ṣavdı başdan beni ifadesiyle günümüzde de sıkça kullanılan yakınında bulunmasını istemediğin birini bahanelerle uzaklaştırmak olarak kullanılmaktadır. Sevgilinin âşığı başından savdığı anlatılmaktadır. Savmak ifadesi metinde iki kez farklı şekillerde de kullanmış olması dikkat çekicidir.

4.4. Ṣav Yanından

Ṣav yanından bugün ṣūḫ aman aġyārı
Gel Paşabāġçesi'ne ẕevk idelim ḫünkārī (SH./38)

(Aman sevgili,bugün yabancıları yanından uzaklaştır. Paşabahçe'ye gel, padişah gibi eğlenelim.)

Beyitte ṣav yanından bu ifadenin metin içerisinde tekrarlandığını görmekteyiz. Bu ifadenin yer aldığı iki beyitte de yakınında istenmeyen kişiyi ve kişileri uzaklaştırmak anlamından verilmektedir. Bu iki beyitte deyimin kullanımı aynıdır ancak savmak eyleminden etkilenen aynı değildir, farklıdır.

Savmak eyleminin kullanıldığı ilk beyitte etkilenen taraf âşık iken eylemin tekrarlandığı beyitte etkilenen taraf ise ağyâr yani yabancılar olması dikkat çekicidir. Bu durum ise metne hareketlilik katmıştır.

İlkinde başından savmak olarak kullanılırken ikincisinde ise yanından savmak olarak kullandığı görülmektedir. Farklı unsurlarla verilmiş olmasına rağmen aynı anlamı taşımaktadır.

4.5. Nān Alacaḳ Akçe

Ḳalmadı kimsede hīç nān alacak aḳçe
Serv-ḳadler ile pür olalı Ṭolmabāġçe (SH./7)

(Dolmabahçe servi boylularla dolu olduğundan hiç kimsede ekmek alacak para kalmadı.)

Beyitte geçen nān alacak aḳçe olmaması durumu geçinmek için kazanılan paranın ekmek almaya bile yetmediğidir. Bu akçenin ise eğlenceler için harcandığı anlaşılmaktadır. Fennî ise bu durumu Dolmabahçe'ye atfetmiştir. Dolmabahçe'nin güzellerle dolu olması insanların parasını o güzellerle harcamasından dolayıdır.

Günümüzde ise buna benzer durumlar ile karşılaşılır. Zevke düşkün kimselerin parasını eğlenceye harcamaktan karnını doyurmaya parası kalmamaktadır. Ekmek parası olmamak gibi ifadeler bu durumlar için sıkça kullanılır.

4.6. Gözlerümde Ḳurıçeşme Gibi Hīç Kalmadı Yaş

Eylemekden o mehüñ ṣaḫṣ-ı firāḳıyla ṣavaş
Gözlerümde Ḳurıçeşme gibi hīç ḳalmadı yaş (SH./10)

(O ay gibi güzel sevgilinin ayrılığının varlığıyla savaşmaktan gözlerimde Kuruçeşme gibi hiç yaş kalmadı.)

Beyitte geçen gözlerümde hīç ḳalmadı yaş ifadesini sevgilinin ayrılığından dolayı âşığın göz pınarları artık kurumuştur bundan dolayı Kuruçeşme'ye benzeterek Kuruçeşme semtiyle ilgi bağı kurmuştur. Gözünde yaş kalmamak ifadesi bir durum için üzülmek, hayıflanmaktır.

Fennī bu tarz kelime oyunlarına metinde sıkça kullanmıştır.

4.7. Olmaz mesken

Fiske taşıyla eger ürker ise gülşenden
Bülbül-i zāra Ḳayalar ḳadar olmaz mesken (SH./15)

(Eğer fiske taşıyla gül bahçesinde ürkerse inleyen bülbüle Kayalar bile yuva olmaz.)

Beyitte geçen olmaz mesken ifadesi mesken tutmak , yuva edinmek eylemlerinin olumsuz hâli kullanılmıştır. Mesken tutmak bir yere yerleşmek anlamıyla kullanılır. Bülbüllerin yer edinememesini fiske taşına atfetmektedir. Bülbülün gül bahçesinde gezinen insanlar ürkmesi hâlinde yuva kuramayacaklarını anlatmaktadır. Şair, burada bülbüllerin Kayalar semtini yuva edinmelerine de telmih yapar.

4.8. Gözümüñ yaşına raḥm itmedügi-çün

Gözümüñ yaşına raḥm itmedügi-çün cānān
Bir Büyükdere gibi itmede her dem ceryān (SH./23)

(Sevgili, gözümün yaşına acımadığı için her vakit Büyükdere gibi akmaktadır.)

Beyitte geçen gözümüñ yaşına raḥm itmesi ifadesi gözünün yaşına acınmaması anlamındadır. Sevgili, âşığa hiçbir şekilde merhamet göstermediğinden gözyaşları sürekli aktığı için Büyükdere gibi akmakta ve o derece kuvvetli bir akış hâlindedir. Şair, mübalağalı bir anlatımla beyiti zenginleştirerek canlı bir hayalde gözler önüne sermektedir. Gözünün yaşına acımamak günlük dilde de sıkça kullanılan bir deyimdir. Merhametsiz kimseler sergilediği bir tavırdır.

Metinde gözler kelimesiyle ilgili kurulan bir başka deyim olarakta karşımıza çıkar. Gözler kelimesinin kullanıldığı deyimler beyitte geçen semtlerin adıyla teşbih yapılarak bir ilgi bağı kurulmuştur. Kurulan bu ilgi bağlarıyla metinde hareketlendirilerek canlı tablo gözler önüne de sermektedir.

4.9. Çekdiler sīneye

Çekdiler sīneye İncirli'de bintü'l-'inebi
Darısı başuña ey sürmeli zen-dōst çelebi (SH./37)

(İncirli'de şarabı bağrına bastılar. Ey sürmeli çapkın efendi darısı başına.)

Bu beyitte çekdiler sīneye ifadesiyle istenmeyen bir durumu kabullenmek anlamıyla kullanılmıştır. İncirli'de üretilen şaraplara ve şaraphaneye insanların kabullendiğini anlatmak istemiştir. O dönemlerde İncirli semti şarap üretimiyle dikkatleri çekmekteydi. Bu durum o dönemin toplumunun ahlak anlayışına da ters düşüyordu. Lale Devri itibariyle zevk ve eğlencelerin artışıyla şarap ihtiyacı doğmuştu. Bu durumdan ötürü de halk artık şarap üretimini sineye çekmek zorunda kaldı.

Bu beyitte iki kez farklı deyimlere yer verilmiştir. İlki çekdiler sīneye iken diğeri de darısı başuña deyimidir.

4.10. Darısı başuña

Çekdiler sīneye İncirli'de bintü'l- 'inebi
Darısı başuña ey sürmeli zen-dōst çelebi (SH./37)

(İncirli'de şarabı bağrına bastılar. Ey sürmeli çapkın efendi darısı başına.)

Diğer kullanılan darısı başuña deyimini ise güzel bir durumdan sonra "dilerim ki bu güzel duruma sen de kavuşasın" anlamında söylenen iyi niyet sözcüğü olarak kullanılmıştır. Şarabın kabullenilmesi gibi çapkın efendinin de toplum tarafından kabul görmesi için söylenmiş bir iyi niyet sözcüğüdür.

4.11. Baġrumun yaġın eritdi

Baġrumuñ yaġın eritdi belī her eṭvārı
Hele Ḳandilli'de bir cām ile yıḳdum yārı (SH./45)

(Evet, her tavırları bağrımın yağını eritti. Hele Kandilli'de sevgiliyi bir kadeh ile yıktım.)

Beyitte kullanılan baġrumuñ yaġın eritdi ifadesiyle âşığın çok üzüldüğünü ifade etmektedir. Bugün ise dilimizde yüreğinin yağı erimek olarak çok üzülmek veya çok korkmak anlamlarında kullanılmaktadır. Sevgilinin tavırlarıyla âşık çok üzülmesiyle Kandilli'de aşk kadehinden içmektedirler. Bağrının yağı ile Kandilli arasında ilgi kurulmuştur. Bağrının yağını kandil için yakıt olarak kullanılan kandil yağına benzetmiştir. Bağrının yağı da tıpkı kandili aydınlatan kandil yağı gibi âşığı aydınlatmaktadır.

4.12. Şıġırlar gibi yatsun

Ḳo şıġırlar gibi yatsun uyusun pinhānī
Oldı aġyāra maḳarr çünki Öküz Limanı (SH./52)

(Öküzler gibi gizlice yatsın uyusun, bırak çünkü Öküz Limanı yabancılara karargāh oldu.)

Beyitte geçen şıġırlar gibi yatsun ifadesi hiçbir şey yapmadan boşa vakit geçirmek anlamındadır. Sığır yatmak ile Öküz Limanı arasında benzerlik kurulmuştur. Osmanlı Dönemi'nde Öküz Limanı Rumeli'den getirilen öküzlerin Anadolu'ya götürülmek üzere

kullanılmıştır. Öküzlerin limanda konakladıkları süre zarfında pek bir şey yapmadıkları için sığırlar gibi yatmak ifadesiyle ilişkilendirilmiştir.)

Sonuç

Fennî'nin sahilnamesinde mahallî-folklorik üslûbun etkili olduğu açıkça görülmektedir. Metinde 64 sahil semtini anlatmasının yanı sıra yer verdiği sahil semtleriyle ilişkili deyimleri de kullanılarak teşbih ve telmihleriyle metne hareketlendirmiştir. Fennî'nin hareketli ve mübalağalı anlatımıyla zihnimizde canlanan bir İstanbul'un sahil semtleri bulunmaktadır. Zihinde canlı bir tablo hâline gelen sahilname, bir beyitte iki farklı deyimin kullanımı ve aynı anlama gelen deyimlerin ise farklı beyitlerde tekrar kullanılmasıyla oldukça dikkat çekicidir. Sahilname de yer verilen deyimlerin semt adlarıyla ilgisi yönünden tercih edildiği de görülmektedir. Sahil semtlerinin hangileri olduğu üzerinde durularak daha anlaşılır bir hâldedir. Bilinen ilk sahilname özelliği de taşıması metin oldukça önemlidir. Fennî, kendisinden sonra yazılan sahilnamelerin önünü açarak bu türde yazılan manzumelerin artışına da neden olmuştur. Fennî, metindeki yerli unsurlarla yapılan edebi sanatlarla beraber bizlere renkli bir manzume sunmuştur.

KAYNAKÇA

Demirkazık, Hacı İbrahim (2009). *18. Yüzyıl Şairi Mustafa Fennî, Divan (İnceleme- Tenkitli Metin-Dizin)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Fennî (1327). *Sâhil-nâme-i Merhum Fennî*. İstanbul: Uhuvvet Matbaası.

Kaplan, Yunus (2015). "Klasik Türk Edebiyatında Sahil-nâmeler ve Derviş Hilmî Dede'nin Sâhil-nâmesi". *Route Educational and Social Science Journal*. C. 2. S. 2. s. 148-159.

Öztoprak, Nihat (2004). "Fennî ve İzzet Efendi'nin Sahilnameleri ve Bu Sahilnamelerde Üsküdar". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. S. 11. s. 111-148.

Tansel, Fevziye Abdullah (1976). "Divan Şairlerimizden Fennî'nin Boğaziçi Kıyılarını Canlandıran Mesnevîsi: Sâhil-name". *Belleten*. C. 40. S. 158. s. 331-346.

ATATÜRK KİTAPLIĞI K338 NUMARADA KAYITLI DİKKAT ÇEKİCİ BİR ŞİİR MECMUASI

Cansu ERÇIKTI

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Şiir mecmuaları, muhtevalarından dolayı Klasik Türk edebiyatının önemli edebî kaynakları arasındadır. Mecmualar, manzum veya mensur çeşitli metinleri bir araya toplayan, elden ele dolaşan, kültür taşıyıcısı yazma eserlerdir. Mecmualar, derlendiği dönemin edebî zevkine ve sosyal yaşantısına ışık tutmasının yanı sıra bilinen şairlerin daha önce görülmemiş şiirlerini ortaya çıkarması veyahut adı duyulmamış pek çok şairin varlığından haberdar etmesi hasebiyle tarihî birer belge niteliğindedir. Şiir mecmuaları bize tertip edicisinin ilgi duyduğu nazım şekilleri, türler ve vezinler hakkında da bilgi verir.

Yazma eser kütüphanelerinde pek çok örneği bulunan bu eserlerden birisi de 17. yüzyılda derlenen, mürettibinin Bezmî adlı şair olduğunu tespit ettiğimiz şiir mecmuasıdır. 71 varaktan müteşekkil olan eser manzum ve mensur metinler içermektedir. Çoğunluğunu gazellerin oluşturduğu mecmuada toplamda 209 adet şiir bulunmaktadır.

Bu bildiride dikkat çekici ve özgün kimi özellikleri ihtiva eden İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı K338 numarada kayıtlı şiir mecmuası tanıtılacaktır. Aslında bir nazire mecmuası olmamakla birlikte içerdiği kimi zemin şiirler ve onlara bağlı nazirelerle küçük bir nazire mecmuası gibi olan mecmua, farklı yapıda bir müstezad örneği, kimi şairlerin divanlarında yer almayan şiirleri ve Tarzî'nin müstehcen şiirleriyle dikkat çekmektedir. Bildirimizde edebiyat tarihimize katkılar sunacağını düşündüğümüz söz konusu mecmua tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mecmua, Nazire, Bezmî, müstehcen şiirler, müstezad.

REGISTERED IN ATATURK LIBRARY NUMBER K338 A REMARKABLE POETRY COLLECTION

ABSTRACT

Poetry collections are among the important literary sources of Classical Turkish literature due to their contents. Poetry collections are manuscripts that collect various texts in verse or prose, circulate by hand like a cönk, and are conveyors of culture. As well as shedding light on the literary taste and social life of the period when they were compiled, poetry collections are historical documents because they reveal previously unseen poems of well-known poets or inform us about

the existence of many poets whose names have not been recognized. Poetry collections also provide information on the forms of verse, genres, and meter in which the compiler was particularly interested.

One of these works, of which there are many examples in manuscript libraries, is a poetry collection compiled in the 17th century, whose compiler was a poet named Bezmî. The 71 folio work contains verse and prose texts. There are 210 poems in total in the collection, most of which are ghazals. In this paper, the poetry collection registered under the number K338 at Istanbul Metropolitan Municipality Atatürk Library will be introduced, which contains some striking and unique features. Although it is not actually a collection of naziras, the collection, which is similar to a small collection of naziras with some ground poems and their related naziras, draws attention with an example of a detached poem in a different structure, poems of some poets that are not included in their divans, and many obscene poems. In this paper, this collection, which we think will contribute to our literary history, will be introduced.

Keywords: Poetry collections, Nazire, Bezmî, obscene poems, müstezad.

Giriş

Sözlükte "dağınık şeyleri bir araya getirmek, toplamak" anlamındaki cemʿ masdarından türeyen mecmûʿa, "bir araya getirilmiş, toplanmış" anlamını karşılamaktadır (Uzun, 2003). Bir terim olarak ise mecmuayı; "farklı kişilere ait metinlerin/metin parçalarının bir araya getirildiği eserler bütünü" (Köksal, 2017: 133) olarak tarif eder. Mecmualar, Klasik Türk edebiyatımızın kadim kaynakları arasında yerini alan değeri gün geçtikçe anlaşılan yazma eserlerdir. Mecmû'a-i eş'âr olarak adlandırdığımız bu eserler değeri eşsiz birçok bilgiyi içlerinde yaşatır. Bu bilgiler, meşhur bir şairin bilinmeyen şiiri veyahut adı şimdiye kadar duyulmamış bir şairin keşfi şeklinde ortaya çıkabilir.

Mecmuaların muhtevaları onu derleyen mürettip tarafından belirlenir, bazen bir şairin divançesini oluşturacak şekilde şiirlerini alır; bazen de kendi zevklerine göre olan şiirleri bir araya toplar. Bir mecmuayı okuduğumuzda sadece beğenilen şiirleri görmeyiz aynı zamanda o dönemin edebiyat ortamına ve şiirlere yansıyan toplumsal olaylarına da tanık oluruz. Bizim de incelediğimiz İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı K338 numarada kayıtlı şiir mecmuasında da bu durumu görmekteyiz. Bu şiir mecmuasında dikkatimizi çeken hususlara değinmeden önce mecmuanın tanıtımına geçelim.

Mecmuanın Tanıtımı

195x120 mm dış ölçülerinde, iç ölçüleri muhtelif; 71 yaprak; satır sayısı muhtelif, talik hat ile eğik bir tarzda yazılmıştır. Mecmuanın 23 yaprağı boştur. Boş sayfaların bazılarına sonradan kurşun kalemle çeşitli resimler çizilmiştir. Mecmuanın 33a sayfasındaki 152. şiirin başlığındaki "li muḥarririhî" ifadesinden mecmuayı derleyen kişinin Bezmî mahlaslı bir şair olduğunu tespit ettik. Mecmuanın tertip tarihi nüshanın herhangi bir yerinde yazmamakla birlikte içerdiği şairlerin en sonuncusu 17. yüzyılda yaşadığı için mecmuanın da bu dönemde derlendiğini tahmin ediyoruz. Bezmî'nin mecmuasında 87 şairin yaklaşık 210 şiirinin bulunduğunu tespit ettik. Mecmuada şiirleri bulunan şairler alfabetik sırayla aşağıda verilmiştir.

ʿAbdullah Efendi Berġamalı, ʿÂlî, Ânî Çelebi, ʿÂrif Çelebi, ʿArżî Efendi, ʿAẓmî-zâde, Bâḳî, Behiştî, Bezmî, Bursalı Raḥmî, Cemâlî, Cevrî, Cezmî, Cinânî Efendi, Dânişî, Dâʿî, Derûnî, Dervîş Âḥmed, Dervîş Âşıḳ, Dervîş Dâniş, Dervîş Meylî, Derzî-zâde, Ebu'l-Fetḥ Sulṭān Meḥmed, Enverî, Esʿad Efendi, Fāʾiḳ Maḥmûd, Faṣîḥî, Fehîm, Fetḥī, Ḫâḳânî, Ḫâkî, Ḥâletî, İbrâhîm Ṣâhidî Dede, Ḥasan-ı Küfrī, Hâşimî, Ḥayretî, Helâkî, Ḥilmî, Ḫurrem Paşa, Ḫüdâyî, Ḥüseyin Efendi, İsḥâḳ Efendi, ʿİşmetî Efendi, ʿİzzetî, İẕhâr-ı Muẕmer Mızraḳlı Meylî, Maḥmûd Paşa, Meyyâl, Meẕâkî, Miṡâlî, Nâʾilî, Naṣûḥ Paşa-zâde, Naẓmî, Necâtî, Nedîm, Nefʿî, Neşâṭî, Nevʿî Efendi, Nihâlî, Nişârî, Râġıb Paşa, Reşîd, Rıfʿatî-i Selânikî, Riyâżî, Rûḥî, Ṣabrî, Sulṭân Bâyezîd, Sulṭân Selîm, Sulṭân Süleymân, Ṣâfî, Ṣânî, Ṣefîʿî, Şeydâ, Şeyḫ Muḥammed Laʿlî-zâde, Ṭalʿatî, Tarzî Efendi, Tecellî, Tıflî, Ṭopḳapılı Feyżî Çelebi, Vâlihî, Vecdî Beg, Vuṣlatî, Yaḥyâ Efendi, Ẓuhûrî.

Baş (1b):

N'ola gencîne-i ʿaşḳuŋda kesile niçe baş
İki şemşîr-i ṭılısm olmuş aŋa ol iki ḳaş

Son (71b):

Endişe-i perçem gibi bir ḳıl ḳalem ister
Taṣvîr-i ḫayāl-i ruḫ-ı sākī ile ṣahbā

Mecmuanın mürettibi olduğunu tespit ettiğimiz Bezmî'nin Sebk-i Hindî şairlerinden etkilendiğini söylemek mümkündür. Nâʾilî'den 23 şiir, Fehîm'den 6, Neşâtî'den 6, Nefʿî'den 1 şiir almıştır. Mecmuanın bir özelliği ise Bâḳî, Nâʾilî, Neşâṭî, Nevʿî, Avnî, Muḥibbî, Selîmî, ʿÂlî, Rûhî tanınmış şairlerin yanısıra şu şu Fâik Maḥmûd, İzzetî, Küfrî, Ṣabrî, Zuhûrî çok bilinmeyen isimleri de almasıdır.

1) Farklı Yapıda Bir Müstezad Örneği

Arapça, ziyade kelimesinden gelen müstezadın sözlük anlamı "artırılmış" demektir. Müstezad, genel tanımlamalara göre aruzun sadece "mefûlü mefâîlü mefâîlü faûlün" kalıbıyla yazılmış bir gazelin her mısrasının sonuna "mefûlü faûlün" ile yazılmış "ziyade" adı verilen kısa bir parça eklenmesiyle oluşturulur (Cengiz, 1983: 61). İbrahim Şahidi Dede'ye ait olan aşağıdaki müstezad örneği pek rastlanılmayan, ziyadesi birden fazla olan bir müstezattır. Ölçü ve uyak düzeni bakımından tek ziyadeli müstezadın benzeridir. Sadece ziyade dizeler iki tanedir ve uzun dizelerle uyaklıdır (Dilçin, 2013: 206).

Vezin: --. / .--./ .--./ .--
Hey hey ne ʿacāib bezemiş ḫüsn ile Bārī[1]
Bu ṣūret-i yāri Bu naḳş-ı nigārı

[1] Sabā buselik āyin-i şerif. Bestekar: Hammāmi-zāde İsmāil Dede Efendi.

Her ehl-i naẓar kim göre taḥsīn ola kārı
Bu çeşm ü ʿiẕārı Ḳalmaya ḳarārı

Ey muṭrib-i dilkeş ele al çeng ü rebābı
Çāk eyle ḥicābı Defʿ eyle niḳābı
Ey sāḳī-i mehveş ṭaşa çal şişe-i ʿārı
Ṣun cām-ı ʿitābı[2] Defʿ eyle ḫumārı

Ey zāhid-i zerrāḳ-ı müzevvir ḳo riyāyı
Ṭut rāh-ı fenāyı Ẕikr eyle Ḫudāyı
Ṣaṣt-ı şehe düş māhī-i ʿaşḳ ol ḳo kenārı
Bul şāh-ı şikārı Terk eyle feşārı

ʿUşşāḳı ḳaṭār eyledi ʿaşḳ içre Muḥammed
Ol nūr-ı mümecced Ol maʿbed-i maḳṣad
Ey üştür-i dil sen olıgör pīş-i ḳaṭārī
Çek ʿaşḳ-ıla bārī Bī-derd-ile ḫārı

Ey Ṣāhidī-i vālih ü şūrīde vü şeydā
Ey bī-ser ü bī-pā Divāne vü[3] rüsvā
Derd-ile belā-y-ıla geçür leyl ü nehārı
Ḳıl nāle vü zārı Güş eyle bahārı

2) Bir Nazire Mecmuası

Mecmua, içindeki zemin şiir ve nazirelerin çokluğu hasebiyle adeta bir nazire mecmuası işlevi de gösteriyor. Şairlerin başında yazılan "sahib-zemin" ibaresinden o şiirin zemin şiir olduğunu anlıyoruz.

Mecmuada İşmetî Efendi (6), Vecdî Beg (5), Nâʾilî (2), Meẕâkî (3), Ṣâfî, Ṣânî, Ṭopḳapılı Feyżi Çelebi, Neşâṭî, ʿÂrif Çelebi, Ẓuhûrî, Rûḥî, Riyâżî, Ṣabrî olmak üzere 13 şairin 25 zemin şiiri bulunmaktadır. 25 zemin şiire ise 41 adet nazire yazılmıştır. En çok zemin şiiri bulunan İşmetî Efendi'dir. Nâʾilî ve ʿÂrif Çelebi'nin şiirinin başında sahib-zemin yazmakla birlikte bu şiirlere yazılmış herhangi bir nazire görülmemektedir. Nazirecilik geleneğini meydana getiren beğeni hususu bize bu şairlerin zemin şiirlerini kimlerin tanzir ettiği ve ne kadar nazire yazıldığı bilgisini de sunar. Mecmuaya bu dikkatle baktığımızda aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

[2] Anlam ve iç kafiye bakımından başka bir kelime olması gerekir.

[3] "-i" ve "vü" bu iki şekilde de yazılmıştır.

***Tablo 1**: Mecmuada şiirlerine en çok nazire yazılan şairler ve tanzir edenler*

Zemin şiir sahibi şair	Sayfa nu.	Yazılan nazire sayısı	Nazire yazan şairler	Zemin şiirin kafiye/redifi
İşmetî Efendi	9b	2	Vecdî, Ârif Çelebi	-ū tāze
İşmetî Efendi	10a	3	Nâilî, Vecdî, Meẕâḳî	-ād itse de
Vecdî Beg	10b	2	Tecellî, Meẕâḳî	-el aldum
Vecdî Beg	11a	2	Meẕâḳî, Nâilî	-na el ṣunmuş
Vecdî Beg	12b	2	Meẕâḳî, Nâilî	-āh açar
Vecdî Beg	13b	1	Meẕâḳî	-āġuŋdur
Nâilî	16a	0	0	-ārda ḳalduŋ
Meẕâḳî	16b	2	Nâilî, Neşâṭî	-āb gelsün çeşmüŋe
İşmetî Efendi	20b	5	İzzetî, Nazmî, Neşâtî, Meẕâḳî, Nâilî	-ā düşmez
Meẕâḳî	22b	1	İşmetî	-āra döner
Şâfî	23b	1	Naẕîre-i (…) Beg Efendi (Mürettibin tespit edemediğini düşünüyoruz.)	-ār ṣadāsı
Şânî	23b	1	Nisârî	-ār bir yerde
İşmetî	25b	4	Ṭalatî, Raġıb Paşa, Şeyḫ Muḥammed Laʿlī-zāde, Dervîş Âşıḳ	-āda mı geldüŋ
Nâilî	27b	3	Ârif Çelebi, Cezmî, Meẕâḳî	-āndur yeri

İşmetî	31b	1	Nâilî	-āreye seni
Ṭopḳapılı Feyzî Çelebi	32b	1	Bezmî	-ül tābe-key
İşmetî	33b	1	Nâilî	-ānın kim bilür
Neşâṭî	34b	2	Ârif Çelebi, Nâilî	-ādur hep
Ârif Çelebi	35b	0	0	-ey bu meclisde
Zuhûrî	37a	1	Cezmî	-ārumuz yoḳdur
Rûḥî	38b	1	Ḥaletî	-āmuŋ
Vecdî	39a	2	Neşâṭî, Meẕâḳî	-īşedür her ḳaṭresi
Meẕâḳî	39b	1	Şânî	ṣaf ṣaf
Riyâzî	40b	1	Neşâṭî	-āne olmaz mı
Ṣabrî	42b	1	Yahyâ Efendi	-ān-idi Ḳays

3) Tarzî'nin Müstehcen Şiirleri: Ẕille-nâme-i Ṭarzî

Bekir Çınar, Ẕille-nâme'nin Nuruosmaniye Kütüphanesi 4967 numaralı mecmua incelenirken bulunduğunu bir başka nüshaya da rastlanmadığını belirttiği makalesinde 17. yüzyıl şairlerinden Zağralı Tarzî değil de bu Zille-nâme'nin İstanbullu Tarzî'ye ait olduğunu söyler (Çınar, 2006: 19). Mezkûr makalede Zille-nâme 97 beyitten oluşmaktadır. Bizim incelediğimiz Mecmuada ise 62 beyittir. Beyitleri karşılaştırdığımızda sıralamalarının tamamen farklı olduğunu ve aşağıdaki 7 beyitin makalede yer almadığını gördük:

Ne ḫīz-i ḫınk-ı sebük-pā-yı mihr-i nüh her gāh
Feżā-yı ẕillesidür 'arṣa-yı nizāl ü ṭırād

Cihān yıḳılmaz idi dest-i yārī-i luṭfuŋ
Ḫarābe-zār-ı dilin yābyāb eyleseŋ ābād

Ne idi nisbet idüp zorla seni s*km*k
İdeydi naḫli-i birūn kertek (?) eger imdād

Be-vaʿẕ-ı ḳoca żamīri be-tıbb-ı (?) ḫāki ḫar
Be-ḫaṭṭ-ı ḫˇāce debīri be-taḫtuŋ istiʿdād

Be beyt-i nūn (?) tayyun zī-yevm pāpās nārı
Be efrus-ı keşīşān (?) karkaros inşād

Ne kīr-i peyk-i cihān-gerd-i ʿālem-i zelele
Ne kīr-i şūrek-i Rüstem neberd-i fitne nejād

Ne kīr görmedi bunuŋ gibi belā s*k*ş
Dilīr-i maʿreke-ārā-yı ʿarṣa-gāh-ı sifād

4) Bâkî Divanında Olmayan Şiir

Mehmet Fatih Köksal'ın "Bâkî'nin Bilinmeyen Veda Gazeli ve Dîvânında Bulunmayan Bazı Şiirleri" (Köksal, 2013: 319-330) adlı makalesinde tespit ettiği Bâkî Divanı'nda bulunmayan şiir bizim incelediğimiz mecmuada da karşımıza çıkmıştır. Söz konusu gazel şudur:

Vezin: _ _. / . _ _ . / . _ _ . / . _ _

Ten cāmesini sūzen-i hicrān ile ḳaṣdı
Tażyīḳ imiş ancaḳ dil-i dīvāneye ḳaṣdı

Endīşe-i fitrākini başdan çıḳar ey dil
Ol sencileyin ṣaydı ḳaçan terkiye aṣdı

Zaḫmın ser-i mū deñlü ṭuyurmaz reg-i cāna
Kim eyledi faṣṣād-ı müjeñ itdügi faṣdı

Yol başmada mümtāz idi miskīn ṣaçı līkin
O ṣūḥ-ı cefā-pīşe ser-i zülfini başdı

Bāḳī gibi ṣayd itdi niçe şīr-i dilīri
Ġamzeñle ḳaşuñ oḳın atup yayını yaṣdı

5) Neşâtî Divanında Olmayan Şiir

Vezin: .-.-/ ..--/ .-.-/..-

Serinde ol ki anuŋ germī-i hevā düşmez
Çü şemʿ şuʿle be-ser tīġ-i ṣad belā düşmez

Gönül nişâne velî yoḳ naṣîbi tîründen
Ol ebruvân-ı kemândâra bu ḫaṭâ düşmez

Ḥased özinde ki şevḳ-i lebünle destinden
Hemîşe gül gibi bir câm-ı dil-güşâ [düşmez]

Zamân gelür ki ne ṣaḳfı ḳalur ne dîvârı
Ṣaḳın ṣaḳın dime kim köhne bu serâ düşmez

Bu nev-zemînde Neşâṭî bu ṭarz-ıla ancaḳ
Bu güne bir ġazel-i[4] ḫoş-edâ düşmez[5]

Neşâtî'nin divan nüshalarında olmayıp mecmuamızın 21a sayfasında yazılı bir gazeli vardır.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatındaki değerleri yadsınamayacak olan mecmuaların içlerindeki cevher günbegün ortaya çıkarılıyor. Bizim de bu amaca katkı sağlayan MESTAP projesi kapsamında üzerinde çalıştığımız İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı K338 numarada kayıtlı şiir mecmuasında dikkatimizi çeken hususlar oldu. Mürettibinin Bezmî olduğunu tespit ettiğimiz 17. yüzyılda derlenen bu şiir mecmuası içerdiği 209 adet şiirin 25 tanesini zemin şiir, 41'i de bunlara yazılmış nazirelerdir. Bu bakımdan mecmuayı küçük bir nazire mecmuası olarak addediyoruz. Mecmuada bulunan Şâhidî'ye ait olduğunu öğrendiğimiz pek rastlanılmayan iki ziyadeli bir müstezad örneğini görmek ve Bâkî ve Neşâtî'nin divanlarında bulunmayan gazellerinin mecmuamızda olması da ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğunluğunu aşk konulu gazellerin oluşturduğu mecmuamızın 59b sayfasındaki Tarzî'nin yaklaşık 70 beyitlik müstehcen şiirleri karşımıza çıkmıştır. Bezmî'nin derlediği bu zengin mecmua nazire geleneğini seçkisinde yaşatması, pek kullanılmayan nazım şekline yer vermesi, sadece aşktan bahseden şiirleri değil dönemin toplumsal yaşantısını yeren müstehcen şiirleri de kayda alması, dönemin meşhur şairlerine yer verdiği kadar ün yapmamış olanları da alması onun şiir beğenisini ve tüm bu özellikleriyle birlikte özgün bir mecmua ortaya koyduğunu düşündürmektedir. Klasik Türk Edebiyatına kazandırılan diğer tüm mecmualar gibi Bezmî'nin mecmuasının da edebiyat tarihimize katkı sunacağına inanıyoruz.

KAYNAKÇA

Cengiz, Halil Erdoğan (1983). *Divan Şiiri Antolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Çınar, Bekir (2006). "Bir Hiciv Örneği: Tarzî'nin Zille-nâmesi". *TÜBAR*. S. 20. s. 17-31.

[4] ġazel-i: ġazel ü, nüsha.

[5] Mısranın vezni kusurludur.

Dilçin, Cem (2022). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kaplan, Mahmut. (2019). *Neşâtî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Köksal, M. Fatih (2013). "Bâkî'nin Bilinmeyen Veda Gazeli ve Dîvânında Bulunmayan Bazı Şiirleri". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 10. s. 319-330.

Köksal, M. Fatih (2017). "Şiir Mecmualarının Önemi ve 'Mecmuaların Sistematik Tasnifi Projesi' (Mestap)". *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*. (ed. Ömür Ceylan). İstanbul: Kesit Yayınları. s. 508-133.

Küçük, Sabahattin (2019). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BİR NAZIM TÜRÜ OLARAK "VİLÂDİYYE" VE VİLÂDİYYE MECMUALARI

Ceyda ÇELEBİ

Doktora Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Vilâdet "doğma, doğuş, dünyaya gelme" anlamına gelen bir kelimedir. Vilâdet-i hümâyûn terimi ise Osmanlı hanedanına mensup olan çocukların doğumunu ifade etmektedir. Vilâdet-i hümâyûnu konu edinen sûrnâmelere vilâdetnâme denmektedir. Fakat bunların dışında, vilâdet konulu manzumeler de bulunmaktadır. Bunlara ise vilâdiyye denmektedir. Divanlarda tek tük rastlanabilen bu manzumelerin bir araya toplandığı vilâdiyye mecmualarının da olduğunu söylemek mümkündür. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde üç, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde ise bir adet olmak üzere; vilâdet-i hümâyûnu konu edinen manzumelerin bir araya getirildiği dört adet vilâdiyye mecmuası tarafımızca tespit edilmiştir. Bunlardan ilki Mehmed Esad el-Yesârî eliyle derlenmiştir ve 27 vilâdiyye içermektedir. Bir diğeri Mehmed Mir Âsârî-zâde Kilârî derlenmiş olup 85 vilâdiyye içermektedir. Diğer iki mecmuadan birinde dokuz diğerinde ise 37 vilâdiyye bulunmaktadır. Bu mecmualarda 123 şairin mahlası tespit edilmiştir. Bu şairlerin çoğunlukla devlet adamı olmaları dikkat çekicidir. Ayrıca bu dört vilâdiyye mecmuasında toplam 158 manzume bulunmaktadır. Söz konusu manzumelere başka kaynaklarda rastlanmamıştır. Bu bildiride, öncelikle "vilâdiyye mecmuası" olarak adlandırılması teklif edilen bu dört mecmua tanıtılacaktır. Devamında mecmualar ve bu mecmualarda yer alan manzumeler, şekil ve muhteva yönlerinden incelemeye tâbi tutulacaktır. Ardından bu manzumelerin ayrı bir nazım türü olarak değerlendirilmesi gerektiği kanısına varılacaktır. Bu önerinin dayanakları ifade edilerek bunlara "vilâdiyye" denmesi teklifi yinelenecektir. Böylece mecmuaların yeni edebî türler barındırabileceği de anlaşılacaktırr.

Anahtar Kelimeler: Mecmua, Vilâdet, Vilâdetnâme, Vilâdiyye, Vilâdiyye mecmuası.

THE "VİLÂDİYYE (VERSES ON BİRTH)" AND JOURNALS WİTH VİLÂDİYYE (VERSES ON BİRTH) AS A VERSE GENRE.

ABSTRACT

Vilâdet is a word that has the meaning of "delivery, birth, to be born." Whereas the term vilâdet-i hümâyûn (imperial births) expresses the births of the children belonging to the Ottoman dynasty. The sûrnâmes (written documents on various occasions) on the subject of vilâdet-i hümâyûn were called vilâdetnâmes (written documents on birth). However, besides these, there are also poems about birth. Whereas these are called vilâdiyye. It is also possible to state that there

are verses in birth journals where only a few of these verses can be encountered in the divans. It was determined by us that there are four vilâdiyye journals that bring together the verses on the imperial births, with three in the Istanbul University Rare Works Library and one in the Topkapı Palace Museum Library. The first of these was collected by Mehmed Esad el-Yesârî and contains 27 vilâdiyyes. Another was collected by Mehmed Mir Âsârî-zâde Kilârî and contains 85 vilâdiyyes. One of the other two journals has nine and the other has 37 vilâdiyyes. The pen names of 123 poets in these journals were determined. It is striking that most of these poets were statesmen. Furthermore, there are a total of 158 poems in these four vilâdiyye journals. The subject poems were not encountered in other sources. First, in this paper, these four journals proposed to be called "vilâdiyye mecmuası" (verses on birth journals) will be presented and explained. Subsequently, the journals and the poems included in these journals will be subjected to research from the aspects of form and contents. After that, it will be concluded that these poems should be evaluated as a separate verse genre. The proposal will be repeated that these are called "vilâdiyye" by stating the foundations of this proposal. Thus, it will also be understood that the journals could also accommodate these new literary genres.

Keywords: Mecmua (Journal), Vilâdet (Delivery, birth, to be born), Vilâdetnâme (Written documents on birth), Vilâdiyye (Poems about birth), Vilâdiyye mecmuası (Journals with poems about birth).

Giriş

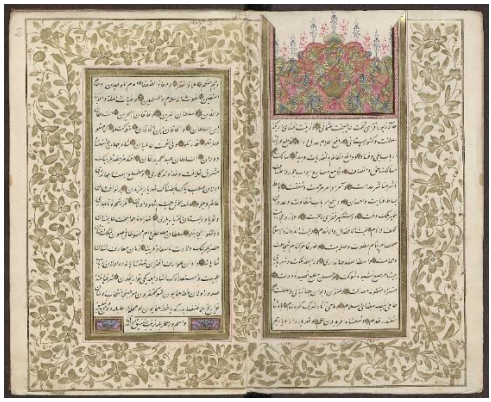
Vilâdet "doğma, doğuş, dünyaya gelme" anlamına gelir (Şemsettin Sami, 2015: 1498). Vilâdet-i hümâyûn terimi ise Osmanlı hanedanına mensup çocukların doğumunu ifade etmektedir (Çakır, 2012: 64). Vilâdet-i hümâyûnu konu edinen sûrnâmelere vilâdetnâme denmektedir (Açа, vd., 2009: 411). Fakat bunların dışında, vilâdet konulu manzumeler de bulunmaktadır. Bunlara vilâdiyye denmektedir. Bu manzumelere divanlarda rastlanabileceği gibi, vilâdiyyelerin bir araya toplandığı mecmuâların da olduğunu söylemek gerekmektedir.

Vilâdet-i hümâyûnu konu edinen manzumelerin bir araya getirildiği, tespit edilen dört adet vilâdiyye mecmuası bulunmaktadır. Bunlar *Tevârîh-i Manzûme Berây-ı Vilâdet-i Sultân Mustafâ, Tevarih-i Vilâdet-i Sultân Selim bin Mustafâ Han, Vilâdet-i Mahmûd-u Sani* ve *Vilâdet-i Şehzade Murad* adlarıyla kayıtlıdır.

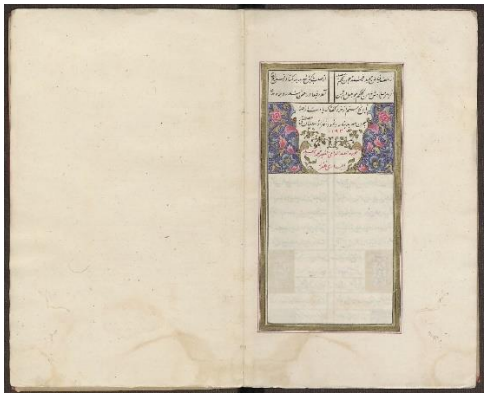
Vilâdiyye Mecmuaları

Vilâdiyye mecmualarının, o dönemde dünyaya gelen şehzadeye göre tasnif edildiği ve çoğunlukla bu yolla adlandırıldığı görülmektedir. Vilâdet-i hümâyûn manzumelerini ihtiva eden mecmualardan ilki *Tevârîh-i Manzûme Berây-ı Vilâdet-i Sultân Mustafâ* (Çelebi, 2023: 225-269) adlı vilâdiyye mecmuasıdır. I. Abdülhamid'in üçüncü çocuğu ve ikinci şehzadesi olan IV. Mustafa'nın doğumu üzerine kaleme alınan manzumeler, Mehmed Esad el-Yesârî eliyle derlenmiştir. Mensur bir mukaddimeyle başlayan ve 12 varaktan mürekkep mecmuanın içinde 25'i Türkçe ve ikisi Farsça olmak üzere 27 manzume bulunmaktadır. Manzumeler kaside ve kıt'a nazım şekilleri ile yazılmış olup; bu vilâdiyye manzumelerin her biri farklı şairlerce yazılmıştır.

Resim 1: Tevârîh-i Manzûme Berây-ı Vilâdet-i Sultân Mustafâ'nın ilk varağı



Resim 2: Tevârîh-i Manzûme Berây-ı Vilâdet-i Sultân Mustafâ'nın son varağı

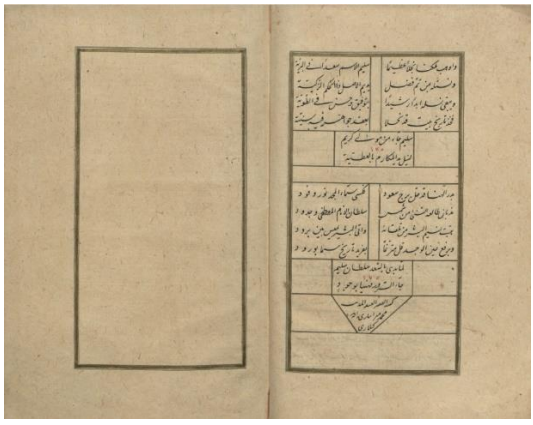


İkincisi *Tevarih-i Vilâdet-i Sultân Selim bin Mustafâ Han* (Çelebi, 2022: 33-114) isimli mecmuadır. Sultan III. Mustafa'nın şehzadesi III. Selim'in doğumu vesilesiyle kaleme alınan 75'i Türkçe, ikisi Farsça ve sekizi Arapça olmak üzere toplam 85 manzum vilâdiyye, Mehmed Mir Âsârî-zâde Kilârî tarafından bu mecmuada bir araya toplanmıştır. Manzumeler kaside, kıt'a, murabbâ ve gazel nazım şekilleri ile yazılmıştır. Tamamı 31 varak olan mecmuada 57 farklı şairin mahlası tespit edilmiştir.

Resim 3: Tevarih-i Vilâdet-i Sultân Selim bin Mustafâ Han'ın ilk varağı



Resim 4: Tevarih-i Vilâdet-i Sultân Selim bin Mustafâ Han'ın son varağı



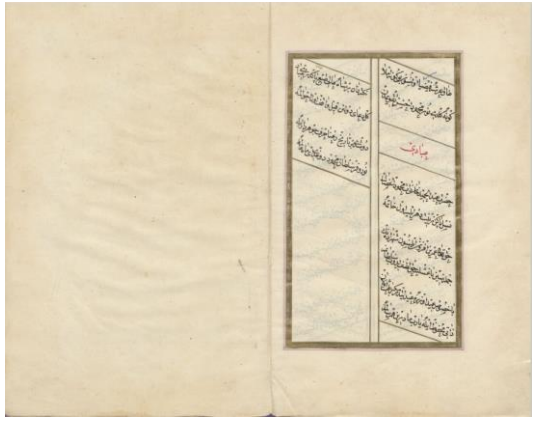
Üçüncü mecmua *Vilâdet-i Mahmûd-u Sani* (İÜNEK 05585)[1] adlı vilâdiyye mecmuasıdır. Sultan I. Abdülhamid'in şehzadesi II. Mahmud'un vilâdeti üzerine kaleme alınan ikisi Arapça ve yedisi Türkçe olmak üzere, toplam dokuz manzum vilâdet tarihini barındırır. Manzumeler kıt'a ve kaside nazım şekilleri ile yazılmıştır. Tamamı beş varaktan oluşan bu küçük hacimli mecmuada sekiz farklı şairin mahlası tespit edilmiştir. Mecmuanın derleyicisi belli olmayıp sonda bulunan boş sayfalardan da yola çıkılarak derleme sürecinin yarım kalmış olabileceği düşünülmektedir.

[1] *Mecmua*, tarafımızca makale olarak hazırlanmaktadır.

Resim 5: Vilâdet-i Mahmûd-u Sani'nin ilk varağı



Resim 6: Vilâdet-i Mahmûd-u Sani'nin son varağı



Son olarak dördüncü mecmua, *Vilâdet-i Şehzade Murad* (İÜNEK 05472)[2] adlı yazma eserdir. II. Mahmud'un şehzadesi Murad'ın doğumu için kaleme alınan vilâdiyyeleri barındırmaktadır. Ancak kaynaklarda, mecmuada belirtilen tarihte doğan Murat isimli bir şehzadeye rastlanmamıştır. Bu sebeple, söz konusu şehzadenin erken yaşta vefat etmiş ve isminin kayıtlara geçirilmemiş olabileceği düşünülmektedir. Mecmuada 24'ü kıt'a ve 13'ü kaside olmak üzere toplam 37 manzume bulunmaktadır. 20 varaktan mürekkep mecmuada 31 farklı şairin mahlası yer alır ancak mecmuanın derleyicisi tespit edilememiştir.

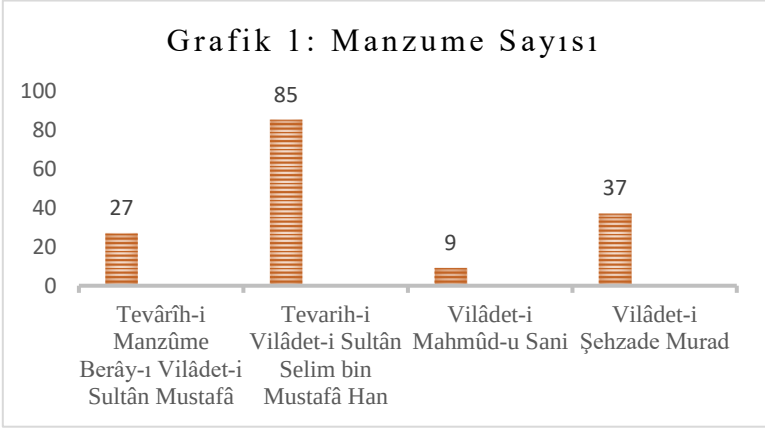
[2] *Mecmua*, Seren Altunkan tarafından çalışılmaktadır.

Resim 7: Vilâdet-i Şehzade Murad'ın ilk varağı



Resim 8: Vilâdet-i Şehzade Murad'ın son varağı





Bu mecmualara, "vilâdiyye mecmuaları", içlerinde yer alan manzumlere ise "vilâdiyye" denmesi teklif edilmektedir. Mehmet Arslan'ın genel itibarıyla sûriyye tarihleri ve sûriyye kasideleri olarak adlandırdığı bu edebî türün vilâdet konusu özelinde vilâdiyye olarak adlandırılabileceği kanaatine varılmıştır (Çelebi, 2023: 243).

Vilâdiyye Mecmualarının Derleyicileri

Tespit edilebilen bu dört vilâdiyye mecmuasından ikisinin derleyicisi tespit edilmiştir. Bunlardan ilki *Tevârîh-i Manzûme Berây-ı Vilâdet-i Sultân Mustafâ* (Çelebi, 2023: 225-269) adlı vilâdiyye mecmuasıdır. Mehmed Esad el-Yesârî eliyle derlenmiştir. Ayrıca mecmuanın başında, derleyici tarafından yazılan bir mukaddime yer almaktadır.

Derleyicisi tespit edilen diğer mecmua ise *Tevarih-i Vilâdet-i Sultân Selim bin Mustafâ Han* (Çelebi, 2022: 33-114) adlı mecmuadır. Mecmua, Mehmed Mir Âsârî-zâde Kilârî tarafından tasnif edilmiştir.

Geriye kalan iki mecmuada ise mukaddimesi veya nüsha sonunda temmet kaydı bulunmadığından, derleyicileri tespit edilememiştir.

Vilâdiyye Mecmualarında Manzumeleri Yer Alan Şairler

Vilâdiyye mecmualarında *Tevârîh-i Vilâdet-i Sultân Selîm bin Mustafâ Han*'da[3] 27, *Tevârîh-i Manzûme Berây-ı Vilâdet-i Sultân Mustafâ'da*[4] 57, *Vilâdet-i Mahmûd-u Sani'de*[5] sekiz ve *Vilâdet-i Şehzade Murad'da*[6] 31 olmak üzere toplam 123 farklı şair tespit edilmiştir. Bu şairlerin çoğunlukla padişaha yakın devlet adamları olduğu görülmektedir. Bilindik şairler değillerdir. Bu şairler arasında müderrisler, kadılar, katipler, mektupçular ve hocalar çoğunluktadır.

Aşağıda alfabetik olarak sıralanan şairler, grafik olarak da görselleştirilmiştir:

"'Afîf, Ahmed-i Muhtâr, 'Atâ, 'Azîz, Behcetî, Besîm, Cûdî, Dâniş, Edîb, Emîn, Fethî, Feyzî, Hâfız, Hâkim, Halîm, Hamdî, Hâmid, Hanîf, Haşmet, Hâtif, Hâtim, Hayrî, Hıfzî, Hilmî, Hubzî, 'İffet, 'İzzet, 'İzzî, Lutfî, Lübbî, Masraf, Nâfiz, Nesîb, Nevres, Nihâlî, Nüzhet, Râgıb, Râmiz, Resâ, Reşîd, Rif'at, Rûhî, Sabîh, Sâhib, Sâlik, Sermed, Şâkir, Şefîk, Şehrî, Tab'î, Tâlib, Tıflî, Vasfî, Yâver, Yektâ, Zarîf, Zeynî" (*TVSSMH*) (Çelebi, 2022: 36)

"Ahmed Hamdî Üsküdârî, 'Abbâs-zâde Mehemmed Emîn, Behcet es-Seyyid 'Alî el-Müderris, Behcetî, Besîm 'Ömer Mektûbî-i Sâbıkâ, Emîn, Feyzu'llâh 'Âbid 'Ömrî-zâde el-Müderris, Hâcegân-ı Dîvândan Mehemmed Nesîb Efendi, Hâcegân-ı Dîvân-ı Mu'allâ

[3] Metnin devamında TVSSMH olarak kısaltılacaktır.

[4] Metnin devamında TMVSM olarak kısaltılacaktır.

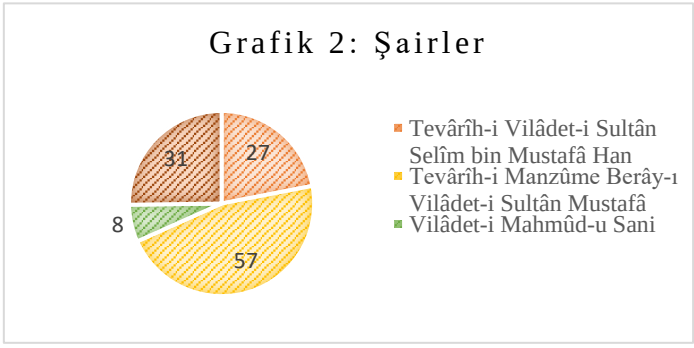
[5] Metnin devamında VMS olarak kısaltılacaktır.

[6] Metnin devamında VŞM olarak kısaltılacaktır.

Erkân[ın]dan Hâlâ Tersâne-i ‘Âmire Rûz-nâmecisi Sırrî Mehemmed Efendi, Hâmid Hüseyin el-Müderris, Hasan Paşa-zâde ‘Azmî Efendi, Mehemmed Sa’îd Mollâçık-zâde, Müderrisînden Rüşdî Efendi, Münîb Ahmed el-Müderris, Nakî, Râ’if, Refî’â Semerkandî, Sa’îd Ahmed Münîf el-Müderris, Sa’îdâ, Sâbıkan Yenişehr Kadısı ‘Atâ Efendi, Sermed el-Müderris, Seyyid Meḥemmed Emîn el-Müderris, Seyyid Niyâzî, Tâhir, Tıflî, Yahyâ-zâde Mehemmed Sa’îd, Zülâlî-i Buhârî” (*TMVSM*) (Çelebi, 2023: 235)

“ʿAfîf,ʿĀrif, Cāvīd, Feyżī, ʿİbādī, Mālikī, Şākir, Ẕikrī” (*VMS*)

“Arabacıyān Kātibi ʿAṭā Efendi, Azaḳ Ḥākimi-zāde Fātiḥ, Enverī Efendi, Eşrāf-ı Ḳużātdan Seyyid ʿAynī Efendi, Eşrāf-ı Ḳużātdan Seyyid Surūrī Efendi, Ḫˇācegāndan ve Mektūbī Ḥulefāsından Muʿīn Efendi, Ḫˇācegān-ı Dīvān-ı Hümāyūndan ve Āmedī Ḥulefāsından Sālim Efendi, Ḥafīd Efendi-Zāde Sābıḳan Ḥaleb Mollāsı Muḥammed Saʿīd Efendi, Ḥāne-i Ḫāṣṣa Ġulāmından Aġa-yı Miftāḥ Şākir Efendi, Ḫāṣṣa Ġulāmından ʿOśman Vāṣıf, İsmāʿīl Beg-zāde Selānikī Yūsuf Beg, ʿİṣmet Beg Dāmādı Müderrisīn-i Kirāmdan Ebū Bekir Şefīk Efendi, Mektūbī Ṣadr-ı ʿĀlī Ḥulefāsından ʿAṭā-zāde ʿĀlī Efendi, Mektūbi Ṣadr-ı ʿĀlī Ḥulefāsından ve Ḫˇācegāndan Besīm Efendi, Müderrisīn-i Kirāmdan Keçeci-zāde ʿİzzet Mollā Efendi, Müderrisīn-i Kirāmdan Ḥālā Vaḳʿa-Nüvīs ʿAṣım Efendi, Müderrisīn-i Kirāmdan Ḥazīne-i Hümāyūn Ḫˇācesi Ḳudsī Efendi, Müderrisīn-i Kirāmdan Ḳara Efendi Ḥafīdi Muḥammed Nāfiʿ Efendi, Müderrisīn-i Kirāmdan Reʾisü’l-Küttāb-ı Esbāk Vāṣıf Efendi-zāde Lebīb Efendi, Müderrisīn-i Kirāmdan Ṣadr-ı Rum-ı Esbāḳ ʿİsmet Beg-zāde ʿĀrif Efendi, Müderrisīn-i Kirāmdan Sulṭān Muḥammed Cāmiʿ-i Şerīfi Rūz-nāmçesi ʿĀrif Efendi, Özbek Şeyḫi ?-zāde Müderris Muḥammed Saʿīd Efendi, Rāsim, Refīʿ-i Kālāyī, Sābıḳan Eyyūb Mollāsı Muḥammed Nebīl Efendi, Seferli Oṭası Ġulamānından İbrāhim Rāsiḫ, Selāṭīn-i Çingiziyyeden Ḥalīm-Girāy, Ṭalebeden Çifte Medresede Sākin Ḥamdī Efendi, Teẕkire-i Śānī-yi Esbaḳ ʿAbdü’l-bāḳī, Üsküdārī Kemālī Efendi, Vālī-yi Girid Ebū Bekir Paşa” (*VŞM*)



Bir Nazım Türü Olarak "Vilâdiyye"

Tespit edilebilen bu dört viladiyye mecmuasında toplamda 158 vilâdiyye yer almaktadır. Bu başlıkta, bir nazım türü olarak anılmasını temenni ettiğimiz bu vilâdiyyeleri, şekil ve muhteva yönlerinden incelemeye tabi tutarak mecmualardan örnekler verdik:

Vilâdiyyelerin Nazım Şekilleri

Vilâdet tarihlerini bir araya toplayan mecmualarda yer alan manzumeler, çoğunlukla kıt'a-i kebîre nazım şekli ile kaleme alınmaktadır. Öyle ki tespit edilen dört vilâdiyye mecmuasında yer alan 158 manzumenin 106'sı kıt'a şeklindedir:

1. Nāẓım-ı eṭvār-ı ʿālem dāver-i gerdūn himem
   Şehriyār-ı maʿdelet-fermā-yı rāh-ı müstaḳīm
2. Öyle şāhen-şāh ki mišlin görmedi çarḫ-ı felek
   Hem kerāmetkār hem şefḳat-şiʿār u hem ḥalīm
3. Dāʾimā elṭāf-ı ḥaḳḳa maẓhar olmaġla yine
   Gevher-i maḳṣūdın iḥsān eyledi rabb-i kerīm
4. Ḳadrini idrāk bundan münfehimdür sürınuñ
   Dürr-i yektā virdi hep ṣaçusına çarḫ-ı leʾīm
5. Āfet-i devrāndan olup nigehdārı ḫudā
   Ol gül-i sulṭān-ı dehre vire ʿömr-i müstedīm
6. Evc-i eflāka sezā naḳş olsa tārīḫi ẕarīf
   Zāde-i şāhen-şeh-i kevni selīm ide raḥīm (*TVSSMH,* 4b)

Söz konusu mecmualarda, kıt'adan sonra en sık kullanılan nazım şekli kasidedir. Kaside şeklinde yazılmış 48 adet vilâdiyye tespit edilmiştir:

1. Pād-şāh-ı ehl-i İslām māye-i luṭf u ʿaṭā
   Yaʿnī ḫan ʿAbdü'l-ḥamīd kim menbaʿ-ı cūd u seḫā
2. Cümle ʿālem baḫş u iḥsānından oldı ḥiṣṣemend
   Muġtenemdür ḳalmadı ʿahdinde kimse bī-nevā
3. Ḳahr u iʿdām eyledi şūr-ı fiten aṣḥābını
   Görmez oldı bir kimesne kimseden cevr ü eẕā
4. Böyle şān ü şevketi görseydi İskender eger
   Güm iderdi nāmını kendin iderdi iḫtifā
5. Ḥaḳḳ teʿālā ḫāṣılı o şāh-ı ʿālī-himmete
   Eyledi tevfīḳini luṭfıyla dāʾim reh-nümā

6. Luṭf u inʿāmıyla bu defʿa yine Rabb-i Kerīm
   İtdi bir necl-i necīb şeh-zādeyi baḫş u ʿaṭā

7. Rū-be-rāh-ı intiẓār itdi ḳudūmına cihān
   ʿĀlem oldı maḳdeminden şādmān-ı pür-ṣafā

8. ʿAvn ü nuṣretle serīr-i salṭanat üzre müdām
   Ḥıfẓ idüp dāʾim anı şeh-zād[e]gānıyla Ḫudā

9. Dört ṭarafdan güş idüp mevlūdını **Ṭāhir** didi
   Ḳondı mehd-i devlete yümn ile sulṭān Muṣṭafā (*TMVSM*, 11b-12a)

Kıt'a ve kaside dışında, (nâ-tamâm) gazel nazım şekli ile yazılan manzumeler de bu mecmualar içinde kendine yer bulur. Ancak bunlar sayıca az olup gazel şeklinde yalnızca iki vilâdiyye bulunmaktadır:

1. Ḥabbeẕā ferḫunde pīr-i nev-cevān itdi ʿalīm
   Bir gül açdı gülsitān-ı ʿāleme mišli ʿadīm

2. Cevherātın nüh felek ṣaçdı zemīne ḥilmiyā
   Feṯḥ-i bāb-ı nuṣrete fāʾiḳ delīl sulṭān selīm (*TVSSMH*, 26a)

Son olarak bu mecmuaların içinde, nadiren de olsa murabba nazım şekli ile yazılan manzumelere rastlamak mümkündür. Vilâdiyye mecmualarında murabbaya yalnızca iki defa rastlanılmıştır:

1. Ey ḫusrev-i vālā-ḥaseb
   Pīrāye-baḫṣā-yı neseb
   Ṣān u şükūhuñ böyle hep
   Şevketle ʿālemgīr ola

2. Tā devr ide şems ü ḳamer
   Maḥkūmuñ olsun baḥr ü ber
   Ṣad müjde-i ferruḫ ešer
   Müstetbiʿ-i tebşīr ola

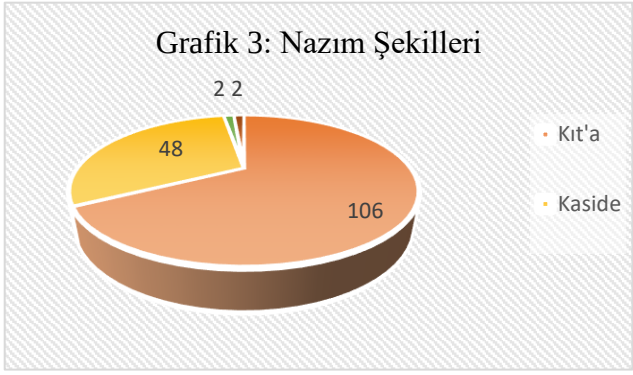
3. Sensin eyā ẓıll-ı ḫudā
   Ḥāmī-i şerʿ-i muṣṭafā
   Cemşīd ile dārā saña
   Mümkin midür tanẓīr ola

4. Feyẓüñden olsa behredār
   Kānūna reşk eyler bahār
   Ḳahruñ velīkin ḳılsa kār
   Keyfiyyeti taġyīr ola

5. Olmaz mı iskender senüñ
   Ḥayrān-ı ṭabʿ-ı rūşenüñ
   Kim cümle reʾy-i āhsenüñ
   Hem cilve-i taḳdīr ola

…

24. Gūş eyle nuṭḳ-ı mülhemi
    Tārīḫ-i şāh-ı aʿẓamı
    Ḳıldı münevver ʿālemi
    Sulṭān selīm pīr ola (*TVSSMH,* 11a-11b)



Vilâdiyyelerin Muhteva Özellikleri

Bu bölümde, vilâdiyye mecmualarında yer alan manzumelerin içeriklerine dair inceleme yapılmıştır. İncelemelerde edinilen veriler ise maddeler halinde sıralanıp örneklerle zenginleştirilerek aşağıda verilmiştir:

Vilâdiyyelerin başlıkları bulunabilir. Bu başlıklarda, şairlerin kimliğine dair bilgiler yer alır:

Ḥālā Vālī-i Girid Ebū Bekir Sāmī Paşa Ḳullarınuñdur (*VŞM,* 1b)

Müderrisīn-i Kirāmdan Ḥālā Vaḳʿa-nüvīs ʿĀşım Efendi Dāʿīlerinüñdür *(VŞM,* 5b)

Tārīḫ Berāy-ı Vilādet-i Şeh-zāde Sulṭān Muṣṭafā li-Behcet es-Seyyid ʿAlī El-Müderris *(TMVSM,* 3b*)*

Tārīḫ-i Vilādet-i Şeh-zāde-i Saʿd-aḫter li-ʿAbbās-zāde Meḥemmed Emīn *(TMVSM,* 7b)

Vilâdet tarihlerini içeren mecmualarda yer alan manzumeler, genellikle devrin (çocuğu dünyaya gelen) padişahına övgülerle başlar:

1. Pād-şāh-ı dādger şāhen-şeh-i Dārā-ẓafer
   Yaʿnī şāh ʿAbdü'l-ḥamīd ḫan-ı kerāmet-intimā (*TMVSM*, 3b)

1. Pertev-i baḫt-ı zamān sulṭān-ı ḫurşīd-iḳtirān
   Revnaḳ-ı taḫt-ı cihān ẓıll-ı ḫudāvend-i ʿalīm

2. Yaʿnī Sulṭān Muṣṭafā ḫaḳan-ı manṣūru'l-livā
   Ḫüsrev-i kişver-güşā ser-çeşme-i feyż-i ʿamīm (*TVSSMH*, 2b)

1. Şeh-i cem-kevkebe dād-āver-i gerdūn-rütbe
   Ḫusrev-i mekremet-efzā-yı ʿadālet-endūd

2. Kām-baḫşā-yı emr-i ḥażret-i ḫan ʿabd-i ḥamīd
   Kim odur luṭf-ı ḫudā sāye-i rabb-i maʿbūd (*VMS*, 2a)

Vilâdiyyeler, padişahtan sonra, doğan şehzadeye övgüler ile devam eder:

4. Ḥażret-i mevlā selīm ide ḫaṭādan geldi çün
   Müstezād-ı beyt-i şevket ḥażret-i Sulṭān Selīm (*TVSSMH*, 21b)

6. Başduḳda dünyāya ḳadem ḳıldı şıyāmı muġtenem
   Yoḳdur buña lā vü neʿam oldı kederler cümle dūr (*VSM*, 4a)

Manzumenin tamamında, vilâdet-i hümâyûn ile ilgili kelimelerle çeşitli sanatlar yapılır ve doğumla alakalı teşbihler kurulur:

15. Zühre dāye mehd meh gehvāredārı āf-tāb
    Müşterī baḫt u ʿuṭārid ola ḫidmetde muḳīm (*TVSSMH*, 3b)

4. O meh çün zīver-i gül-pister-i nāz-ı vücūd oldı
   Semā mehd-i maḥalkārı ola zühre aña dāye (*TVSSMH*, 31a)

Manzumelerde sosyal hayata dair, vilâdet-i hümâyûn özelinde gelenekler ve uygulamalara yer verilir:

5. İşte ez-cümle bu rūz-ı meymenet-endūzda
   Ḫ̆ān-ı yaġmâ-yı nevālin neşr idüp ḳıldı ṣalā (*TMVSM*, 3b)

8. Mihr ü māh olsa revādur **cülcül-i gehvāresi**
   Keh-keşān bir **telli pullı nev-ḳımāṭ** olsa sezā (*TMVSM*, 3b)

3. Bedr-i tām-ı ʿāleme itdi teşādüf ṭalʿatı
   Ḳudsiyāna virdi **ifṭāriyye** bir sīm kāse ṣu (*VSM*, 4b)

12. Niʿmet-i **yaġma**-yı sūr-ı pād-şāhīden cihān
    Vāyedār-ı luṭf olup cemʿ itdiler māl-i cesīm (*TVSSMH*, 29a)

9. Kīse-i pervīni açdı leyle-i mīlādda
   Ertesi gün **virdiler ḳula mevācib** ser-be-pā (*TMVSM*, 7b)

12. Bendegāna oldı el-ḥaḳḳ ʿıyd-ber-bālā-yı ʿıyd
Ḥamdü'lillāh **itdiler** bay u gedā **ḫay(ı)r-duʿā** (*TMVSM*, 9a)

12. Maḳdemi **sūr eyledi** dünyāyı mesrūr eyledi
Dehri pür-nūr eyledi şādān olup bay u gedā (*TMVSM*, 10b)

Vilâdiyyelerde, şehzadenin doğduğu ay belirtilebilir:

5. **Şehr-i Şaʿbān**-ı muʿaẓẓamda hümāyūn maḳdemi
Eyler iḳbāl ile hem şān-ı ʿaẓīmin iḥtivā (*TMVSM*, 12a)

5. Ṭoġup şeh-zāde-i rūşen-güher pāyān-ı **Şaʿbān**da
Misāl-i māh-ı rūze revnaḳ-efzā-yı cihān oldı (*TMVSM*, 12b)

5. İşte bu **şehr-i şıyām** içre anuñ şulbından
Oldı bir necl-i necībi yine devlet-efzūd (*VMS*, 2b)

Bu manzumelerde, şairin mahlası yer alabilir:

11. Biñde bir ancaḳ düşer tārīḫ-i mevlūdı **Naḳī**
Geldi bāʿavn u saʿādet kevne sulṭān Muṣṭafā (*TMVSM*, 10a)

23. Bende bu ālāy-ı vālāyı görüp şimdi ʿ**Azīz**
Baʿde itmām-ı duʿā eylerken imʿān-ı naẓar (*TVSSMH*, 7a)

43. Ḳudsiyān mevlūdını tebşīr idüp ʿ**İffet** didi
Müjde mışr-ı dehre başd[ı] saʿd-ile sulṭān selīm (*TVSSMH*, 8b)

12. Ṭāḳ-ı ʿarşa feyżiyā olsun bu güne imlā
Kevne geldi nūr-ı maḥmūd aḥsen-i taḳvīmden (*VSM*, 5b)

13. **Rüşdiyā** vaḳt-i duʿādur itme taṭvīl-i süḫan
Ṣıdḳla ol pād-şāh-ı ʿāleme eyle duʿā (*TMVSM*, 11b)

Vilâdiyyelerin son beyitlerinde muhakkak ebced hesabı ile şehzadenin doğum yılı verilir:

15. Düşdi bir **tārīḫ-i tām** bu mışraʿ-ı raʿnā tamām
Müjde dehre şulb-i şehden geldi sulṭān Muṣṭafā (*TMVSM*, 10b)

17. Nāfiẓā bir remz ile çıḳdı bu **tārīḫ-i laṭīf**
Dād-ı ḥaḳdur oldı bu şeh-zāde bir ḳalb-i selīm (*TVSSMH*, 4a)

15. Heft-kişverde düşürdiler **mücevher tārīḫin**
Müjdeler ola cihāna ṭoġdı sulṭān Muṣṭafā (*TMVSM*, 11b)

5. **Düşdi** bir **tārīḫ-i raʿnā** ḥarf-i cevherdār ile
Nūr u fer-i sulṭān maḥmūd doġdı ey māh ʿāleme (*VSM*, 5b)

13. **Ḥesāb itdim iki tārīḫ**[i] nevres
Müveşşeḥ her biri ḥüsn-i edādan
14. Gelüp imkāna itdi dehri şādān
Bu şeh-zāde selīm ola ḫaṭādan (*TVSSMH,* 6a))

Sonuç

Klasik Türk Edebiyatı, XVIII. asra gelinceye dek gerek iç gerek dış unsurlarda en mükemmel örneklerini vermiş bulunmaktadır. Bu yüzyılda edebiyatın genel gelişiminde bir değişme yoktur (Mazıoğlu, 2018: 13). Divan edebiyatı kimi araştırmacılara göre, bu asırda son klasik dönemini yaşar (İsen ve Horata, 2018: 174). XVIII. yüzyılda mahalli konuların işlenişinde sınırlar nerdeyse tamamen kalkmış; divan, halk ve tekke edebiyatları birbirine iyice yaklaşmıştır (Mengi, 2005: 206). Bu devirde, klasik Türk edebiyatı sahasının şairlerinde yenilik arzusu ve edebi tür yelpazesinde bir genişleme söz konusudur. Dönemin divanlarındaki nev-zemin ve nev-âyin başlıklı şiirler, bunu göstermeleri bakımından son derece önemlidir (İsen ve Horata, 2018: 177).

Sûrnâmeler sünnet, bed-i besmele, evlilik ve doğum vesilesiyle düzenlenen şenlikleri konu edinen müstakil eserlerdir. Mehmet Arslan'ın (1990) genel bir ifadeyle sûriyye kasidesi veya sûriyye tarihleri olarak adlandırdığı şiirler ise sûrnâmelerle konu bakımından aynı olan ve divanlarda tek tük rastlanabilen manzumelerdir. Bu manzumelerin vilâdet-i hümâyûn konulu olanlarına "vilâdiyye", bu türde manzumelerden oluşan mecmualara ise "vilâdiyye mecmuası" denilebileceği kanaatindeyiz (Çelebi, 2022: 111). Vilâdetnâmeler ve vilâdiyyelerin ilişkisine değinecek olursak, şunları söyleyebiliriz:

Şehzade ve sultanların doğumları münasebetiyle yapılan ve vilâdet-i hümâyûn adını taşıyan şenlikleri anlatan sûrnâmelere vilâdetnâme denmektedir (Arslan, 1990: 3). Vilâdetnâmeler, tek bir şair tarafından kaleme alınan müstakil eserlerdir. Muhtevasında, şenlik tasvirleri ağırlıktadır. Vilâdiyye mecmuaları ise; birçok şair tarafından kaleme alınan vilâdiyyelerin bir derleyici tarafından bir araya toplanması ile oluşan eserlerdir.

Vilâdiyyeler devrin padişahına övgülerle başlar ve şehzadeye yapılan övgülerle devam eder. Kıt'a, gazel, murabba ve kaside gibi farklı nazım şekilleri ile kaleme alınabilmelerine rağmen muhtevaları değişmez. Vilâdet-i hümâyûn ile ilgili kelimelerle çeşitli sanatlar yapılır ve doğumla alakalı teşbihler kurulduğu görülür. Sosyal hayata dair, vilâdet-i hümâyûn özelinde gelenekler ve uygulamalara yer verilir. Bazen şehzadenin doğum ayı da belirtilmekle birlikte son beyitte mutlaka ebced hesabı ile doğum yılı verilir. Vilâdiyyeler çoğunlukla şairin mahlasını da barındırır.

Vilâdiyyelerde yer alan sosyal hayat unsurları, vilâdetnâmelere nazaran bir hayli azdır. Ayrıca vilâdiyyelerde şenlik tasvirleri bulunmayıp; manzume devrin padişahına ve şehzadeye övgü, iyi dilekler, doğum konulu teşbihler, bir takım sosyal hayat unsurları ve de

ebcedle düşürülen doğum tarihinden ibarettir. Bu sebeplerle vilâdetnâmeler ve vilâdiyyeler birbirinden ayrılmaktadır.

Tarafımızca edebiyat dünyasına tanıtılan viladiyye mecmuaları, klasik Türk edebiyatı içerisindeki mecmua geleneği yönünden de kıymetlidir. Çünkü bu mecmualar, içlerinde pek çok bilgi barındırmaları bakımından, klasik Türk edebiyatı tarihinin önemli kaynakları arasındadır. Mehmet Gürbüz'ün Şiir Mecmuaları Üzerine Bir Tasnif Denemesi adlı yazısındaki tasnife (2012: 108-110) dayanarak vilâdiyye mecmuaları; farklı nazım şekilleriyle yazılmış şiirlerden oluşan mecmualar ve tarih mecmuaları kategorilerine eklenebilirler. Atabey Kılıç'ın Mecmua Tasnifine Dair yazısındaki tasnife (2012: 80-95) göre ise bu mecmuaların; mürettep, manzum ve çok dilli mecmualar olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca söz konusu mecmualar, şahıslar için tertip edilen mecmualar kategorisinde de değerlendirilebilir.

XVIII. asır, klasik edebiyatın şiir ve şair bakımından en verimli çağı olmakla beraber, bunlar arasında nâzımlıktan şairliğe çıkabilenlerin sayısı azdır (İsen ve Horata, 2018: 176). Söz konusu edilen mecmualarda yer alan manzumelerin çoğunlukla birbirini tanıyan devlet adamları tarafından kaleme alındığı görülmektedir. Ancak çeşitli devlet görevlerinde bulunan bu şairler, çoğunlukla tanınan şairler değillerdir. Ayrıca bu mecmualardan birinin mukaddimesinde musannif, derleme işlemini padişahın emrettiğini açıkça belirtmektedir. Bu nedenle olsa gerektir ki vilâdiyyelerin odak noktasının padişah olması gayet doğal bir durumdur. Viladiyye mecmuaları hem tanınmamış yeni şairlerin manzumelerini barındırması hem de bir edebi muhit oluşturması bakımından mühimdir.

KAYNAKÇA

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

Arslan, Mehmet (1990). *Divan Edebiyatında Manzum Surnameler*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelebi, Ceyda (2022). "İÜ Nadir Eserler Kütüphanesinde Bulunan ve III. Selim'in Vilâdet Tarihlerini İçeren 05464 Numaralı Şiir Mecmuasının Mestap'a Göre Tasnifi". *Kültürk*. S. 6. s. 33-114.

Çelebi, Ceyda (2023). "Mehmed Esad'ın Tevârîh-i Manzûme Berây-ı Vilâdet-i Sultân Mustafâ Adlı Mecmuası Üzerine". *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*. C. 10. S. 27. s. 225-269.

Çakır, Merve (2012). "Osmanlı Hânedanında Doğum: Velâdet-i Hümâyûn". *Topkapı Sarayı Harem-i Hümâyûnu Harem Padişahın Evi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 64-7.

Gürbüz, Mehmet (2012). "Şiir Mecmuaları Üzerine Bir Tasnif Denemesi". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*. (haz. Hatice Aynur vd.). İstanbul: Turkuaz Yayınları. s. 97-112.

İsen, Mustafa ve Osman Horata (2018). "Tarihi Gelişim". *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı.* (ed. Mustafa İsen). Ankara: Grafiker Yayınları.

Kılıç, Atabey (2012). "Mecmua Tasnifine Dair". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*. (haz. Hatice Aynur vd.) İstanbul: Turkuaz Yayınları. s. 75-96.

Mazıoğlu, Hasibe (2018). *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Mengi, Mine (2005). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Şemsettin Sami (2015). *Kâmûs-ı Türkî.* İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Yazma Eserler

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi No: 05464.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi No: 05472.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi No: 05585.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi No: H.1020.

BİR ŞİİR MECMUASININ SAKLADIĞI 18. YÜZYIL NAZİRE AĞI

Damla SAYGILI

Doktora Öğrencisi
Eötvös Loránd Üniversitesi Beşerî Bilimler Fakültesi

ÖZ

Araştırmacılar için başucu kaynaklarından olan nazireler, klasik Türk şiiri geleneğinin detaylı olarak incelenmesine imkân sağlar. Nazireler kendi içinde kurallar silsilesine tabi taklit şiirlerdir. Şairler taklit edilen model şiirin, özellikle gazellerin, vezin, kafiye ve redif kombinasyonunu kullanarak yeni bir şiir ortaya koymaya çalışır. Bu bakımdan nazireler, şairlerin klasik Türk şiirinin inceliklerini öğrendikleri bir okul ve şairlik hünerlerini ispatlayabildikleri bir meydan işlevi görmektedir. Zaman içinde bazı nazireler popülerlik kazanarak nazire ağı haline gelmiştir. Yapılan çalışmalarda genellikle model şiirle taklit şiir arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır ancak metinler arası ilişki sadece tek bir modelle sınırlı kalmayabilir ve nazire ağı içindeki diğer şiirler de birbirinden etkilenebilir. Bu nedenle Péri (2020) tarafından geliştirilen nazire ağları teorisini dikkate alarak nazirelere bütüncül olarak yaklaşmak şiirleri detaylı olarak analiz etmeyi sağlayacaktır. Bu çalışmada İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazma Eserler Koleksiyonu 3523 numarada kayıtlı şiir mecmuasında yer alan için saklar nazire ağı incelenecektir. Yazmada sırasıyla 18. yüzyıl Osmanlı şairleri Râzî, Râşid, Seyyid Vehbî, Nedîm, Seyyid Kelîm, Yahyâ Nazîm, Lem'î Halîl Ağa, Feyzî, Necîb, Belîğ ve Çelebîzâde Âsım tarafından yazılan için saklar redifli 11 adet şiir tespit edilmiştir. Bu çalışmada için saklar nazire ağındaki şiirler şekil ve içerik bakımından analiz edilerek nazire ağı içindeki metinler arası ilişkilerin gösterilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, nazire, nazire ağı, şiir mecmuası.

THE 18TH CENTURY IMITATION NETWORK PRESERVED BY A POETRY COLLECTION

ABSTRACT

Nazires (poetic replies) are among the primary sources, that provide researchers with an opportunity to analyze the tradition of classical Turkish poetry in detail. Nazires are imitation poems tied by a set of rules. Poets, especially in gazel poetry, compose a new poem by using the model poem's meter, rhyme, and redif combination. In this respect, nazires serve as a school for poets who want to learn the delicacies of classical Turkish poetry and as an arena where poets can prove their poetic skills. The studies on nazires have generally focused on the relationship between the model poem and the imitation poem. However, the intertextual relationship may not be limited to a single model, other poems within the nazire network may also be influenced by each other.

Therefore, considering the theory of nazire networks developed by Péri (2020), approaching the nazires holistically will enable a detailed analysis of the poems. In this study, "içün saklar" nazire network in the Mecmûa-i Eşâr (poetry collection) will be analyzed. The manuscript kept in the Rare Works Collection of the Library of İstanbul Üniversitesi (TY. 3523). The manuscript contains 11 poems with the redif "içün saklar" written by 18th century Ottoman poets Râzî, Râşid, Seyyid Vehbî, Nedîm, Seyyid Kelîm, Yahyâ Nazîm, Lem'î Halîl Ağa, Feyzî, Necîb, Belîğ, and Çelebîzâde Âsım respectively. The study aims to analyze the poems of the "içün saklar" nazire network in terms of form and content and to show the intertextual relations within the nazire network.

Keywords: Classical Turkish poetry, nazire, imitation network, poetry collection.

Giriş

Klasik Türk edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda şiir mecmuaları araştırmacılar için başucu kaynakları arasında yer almaktadır. Köksal, şiir mecmualarını *daha çok okumuş-yazmış şiir meraklısı kimselerce tutulan bir tür şiir defterleri* olarak tanımlar (2019: 84). Bu mecmualar bazen kendi de bir şair olan mürettibin şahsi beğenisine göre derlendikleri dönemin edebi zevkini, sevilen şiirlerini ve sosyal hayatını yansıtırlar. Dahası şiir mecmuaları pek çok bilinmeyen eseri, unutulmuş şairleri ve bilinen şairlerin daha önce hiç duyulmamış şiirlerini de saklar (Köksal, 2012: 181). Bu sayede divan sahibi olmayan veya divanına henüz rastlanmayan, tezkirelerde veya başka kaynaklarda adı geçmeyen şairlerin tespit edilmesi mümkündür (Kesik, 2016: 80). Şiir mecmualarının bir diğer önemli rolü ise klasik Türk edebiyatının en eski ve köklü geleneği olan nazireleri ve bu nazireler arasındaki metinler arası ilişkileri incelememize yardımcı olmasıdır.

Nazire, *başka bir manzume örnek alınarak aynı ölçü ve aynı uyakla yazılan şiir* olarak adlandırılmaktadır (TDK, 2024). Klasik Türk edebiyatı geleneğinde nazire yazmak "*tanzîr etmek, nazîre yazma, nazîre söyleme, nazîre deme, cevap deme, cevap yazma, cevap verme*" olarak ifade edilmiştir (Dilçin, 1986: 108). Osmanlı şiirinin ilk zamanlarından beri nazire yazmak hem üstad şairler hem de nev-heves şairler arasında oldukça popülerdir. Öyle ki, tezkirelerde bir şairin şiirine yazılan nazirelerin sayısı ve diğer şairlere ilham vermeye devam ettiği süre gibi unsurlar şairlerin popülaritesini, ününü ve başarısını belirlemede bir ölçü olarak kullanılmıştır (Ambros, 1989: 58). Tezkire yazarları, belagatçiler ve edebiyat araştırmacıları nazirenin tanımı üzerine çeşitli önerilerde bulunmuşlardır. Köksal, bu tanımlardan hareketle nazirenin doğru ve eksiksiz tanımlanması için gerekli olan üç unsurun altını çizer:

1. *Örnek alınan şiirle, yani zemin şiirle veya model şiirle vezin birliği,*
2. *Zemin/model şiirle kafiye, varsa redif birliği,*
3. *Zemin/model şiirle söyleyiş eda, anlam, hayal benzerliği* (2006: 31).

Şairler, çeşitli amaçlarla nazireler kaleme almışlardır. Bunların başında üstat şairlerin şiirlerini taklit ederek şiir sanatında alıştırmalar yapmak, zemin şiiri geçerek üstün bir şair olduğunu göstermek, meydan okumalara cevap verme ihtiyacı, bir dostluk nişanesi olarak

nazireleşmek, genç şairleri teşvik etmek için nazireler yazmak gelmektedir (Köksal, 2006: 97-195, Kalpaklı, 2007: 135). Bu bakımdan nazireler çok geniş bir yelpazeye hitap eden, acemi şairlerle üst düzey usta şairleri bir araya getiren bir platform görevi görmektedir.

Nazireler üzerine yapılan çalışmalarda genellikle model şiir üzerinden nazire şiir/ler karşılaştırılmıştır. Ancak nazireler sadece model şiirden değil aynı model şiire yazılan diğer nazirelerden de esinlenebilir. Bu durumun oluşmasında zamanla bazı nazirelerin popülerleşerek gelenek haline gelmesi ve kendine mahsus bir anlam dünyası geliştirmesi yatmaktadır. Meydana gelen bu gelenekte nazireler birbirlerinden doğrusal bir şekilde esinlenmediği için Péri, *nazire ağı* terimini önerir. Nazire ağları üç kategoriden oluşmaktadır:

1. Sadece zemin şiirden esinlenen nazireler,

2. Nazire ağında yer alan bir veya birkaç gazelle metinsel ilişkisi olan nazireler,

3. Nazire ağında bulunan bütün nazirelerden oluşan, nazire geleneğine mahsus anlam dünyası ile metinsel bağlantısı olan nazireler (2020: 52).

Nazire ağlarının analizi, bağlamından kopuk bir şekilde divanlarda ve mecmualarda yer alan şiirlerin, özellikle gazellerin, nasıl ve niçin yazıldığının belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Çünkü bir şairin divandaki sadece tek bir gazelden hareketle metinler arası ilişkilerin ve olası esinlenmelerin belirlenmesi mümkün değildir (Péri, 2024: 18). Bu çalışmanın amacı 18. yüzyılda derlenmiş bir şiir mecmuasında yer alan "*içün saklar"* nazire ağını analiz etmek ve nazireler arasındaki metinler arası ilişkileri ortaya koymaktır.

İçün Saklar Nazire Ağı

1.

Araştırmamıza konu olan *içün saklar* nazire ağı, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu Türkçe Yazmalar 3523 numarada kayıtlı şiir mecmuasında yer almaktadır. Mecmuanın mürettibi ve ne zaman derlendiği belli olmamakla birlikte içinde yer alan şiirlerin büyük bir kısmı 18. yüzyılda yazıldığı için mecmuanın da 18. yüzyılda derlenmiş olma ihtimali yüksektir. Yazmada *içün saklar* redifli on bir adet şiir tespit edilmiştir. Nazire ağının boyutunun küçük olması şiirlerin detaylı incelenmesini kolaylaştırmaktadır.

İçün saklar nazire ağında yer alan şiirler şekil bakımından ilginç özellikler taşımaktadır. Bazı şiirler gazel, bazıları ise müzeyyel gazel nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Müzeyyel gazeller, şairlerin mahlaslarını söyledikten sonra bir kişiyi övmek için birkaç beyit eklemeleri ile meydana gelen bir çeşit gazellerdir (İpekten, 1985: 19). Nazire ağında bulunan tüm şiirlerin vezni *hezec-i müsemmen-i sâlim (mefâʿîlün mefâʿîlün mefâʿîlün mefâʿîlün*), redifi *içün saklar* ve kafiyesi *-âm* şeklindedir. Şekil ile ilgili bir diğer dikkat çekici husus ise *içün saklar* redifinin klasik Türk şiirinde oldukça az kullanılmış olmasıdır. 16. ve 17. yüzyıl şair

tezkirelerinde *için saklar* redifli şiirler yer almazken 18. yüzyıldan itibaren bu redifle yazılan şiirler tezkirelerde ve şiir mecmualarında karşımıza çıkmaya başlar.

Bu noktada redif ve kafiyenin klasik Türk şiiri geleneğindeki rolüne kısaca değinmek gerekmektedir. Tanpınar'a göre redif ve kafiye şiirde temayı belirleyen asıl unsurlardır (1997: 20). Çünkü redif ve kafiyelerin simetrik tekrarı ile şiir belirli bir kavram veya konu etrafında toplanır (Akün, 1994: 403). İncelediğimiz nazire ağı da bu durumu yansıtmaktadır. *İçün saklar* redifi etrafında şekillenen nazire ağında, özellikle gazellerde âşığın arzu ettiklerine kavuşamamasından duyduğu acı teması işlenmektedir. Çünkü sevgili, âşığın isteklerini yerine getirmeyerek ona eziyet eder ve âşığın özlemini çektiklerini bir başkası (rakip) veya başka bir şey için ayırır, *saklar*.

Yazmadaki sıraya göre 18. yüzyıl Osmanlı şairleri Râzî (ö. 1783-84), Râşid (ö. 1735), Seyyid Vehbî (ö. 1736), Nedîm (ö. 1730), Seyyid Kelîm (ö. 1740?), Yahyâ Nazîm (ö. 1727), Lem'î Halîl Ağa (ö. 1724-25), Subhizâde Feyzî (ö. 1739), Suyolcuzâde Necîb (ö. 1758), İsmâil Belîğ (ö. 1729) ve Çelebîzâde Âsım (ö. 1760) *için saklar* redifli nazireler yazmıştır. Nazire ağında yer alan on bir şair de 18. yüzyılda yaşamış, İstanbul'da doğmuş veya hayatlarının bir döneminde uzun bir süre İstanbul'da yaşamışlardır. Devlet-i Aliyye'de kadılık, kassâmlık, divan katipliği, defterdarlık, müderrislik, kethüdalık, şeyhülislamlık, kazaskerlik ve vakanüvislik gibi resmî görevlerde bulunan şairlerin bazıları resmî görevlerinin yanı sıra hattatlık, bestekarlık ve tezkire yazıcılığı da yapmışlardır. Nazire ağı küçük ölçekli olmasına rağmen 18. yüzyıl Osmanlı idari, edebî ve sosyal hayatına yakından tanıklık etmektedir.

Nazire ağındaki şairlerin birbirlerini tanıdığı ve hatta takdir ettiğine dair bazı kaynaklar bulunmaktadır. Sultan III. Ahmed'in (ö. 1736) fermanıyla Reis-i Şairân ilan edilen Osmanzâde Tâib (ö. 1724), şair ve müteşâir arasındaki farkı ortaya koymak için bir dönem eleştirisi yapmak ister ancak şair dostlarını kırmaktan çekindiği için Seyyid Vehbî'yi vekil olarak tayin eder. Böylece Seyyid Vehbî 170 beyitlik *Vekaletnâme* adlı kasidesini kaleme alır. Bu eserde Yahyâ Nazîm, Râşid, Lem'î, Kelîm, Âsım ve Feyzî'yi sözün değerini bilen, şairle müteşâiri ayırabilen, tatlı ve yeni söz söyleyen ve şiirde olduğu kadar inşada da başarılı kimseler olarak değerlendirir. Vehbî, vekili olarak Nedîm'i tayin eder ancak Nedîm bu görevi yapamadan vefat eder (Eren Kaya, 2017: 168-171). Vehbî ve Nedîm, Saray'la oldukça yakın ilişkiler kurarak Sadrazam İbrahim Paşa (ö. 1730) tarafından düzenlenen helva sohbetlerine katılan dönemin önde gelen şahsiyetleridir (Uçar, 2023: 860). Bu noktada kısaca Sadrazam İbrahim Paşa'dan bahsetmek gerekmektedir. Osmanlı tarihinin önemli figürlerinden biri olan İbrahim Paşa'nın sadrazamlık yaptığı yıllar (1718-1730) Lale Devri olarak adlandırılmıştır. Bu dönem her ne kadar zevk ve sefa yönünden meşhur olsa da Lale Devri'nde birçok ilmî ve kültürel faaliyet gerçekleştirilmiş, Osmanlı ile Batı arasında sosyal ve kültürel temaslar yavaş yavaş başlamıştır. Sultan III. Ahmed ve İbrahim Paşa'nın isteğiyle âlim, şair ve ediplerden oluşan bir tercüme heyeti kurulur ve tercüme faaliyetlerine başlanır. Bu heyette her yer alan

şairlerden bazıları *içün saklar* nazire ağında da yer alan Râzî, Seyyid Vehbî, Nedîm, Çelebizâde Âsım'dır (Aydüz, 1997: 143-153). Suyolcuzâde Necîb ile Vehbî arasında da ortak noktalar bulunmaktadır. Vehbî, 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet şenliklerine bizzat katılarak bu şenliklerin detaylı olarak anlatıldığı *Sûrnâme* adlı eserini yazmıştır (Erdem, 2023: 148). Dönemin ünlü hattatlarından olan Necîb de Vehbî'nin *Surnâme*'sini nesih hat ile yazmakla görevlendirilmiştir (Serin, 2010: 2). Nazire ağındaki bir diğer dikkat çekici ilişki ise Çelebizâde Âsım ve Râşid arasındadır. 1723 yılında Damad İbrahim Paşa'nın emriyle Râşid vakanüvislik görevinden azledilir ve yerine Çelebizâde Âsım atanır (Özcan, 1991: 477).

Daha önce bahsettiğimiz gibi 16. ve 17. yüzyıl şair tezkirelerinde *içün saklar* redifli şiirlere rastlanmamıştır. Ancak Mirzazâde Sâlim (ö. 1746) tarafından 1722 yılında tamamlanıp aynı yıl Sadrazam Damad İbrahim Paşa'ya sunulan *Tezkiretü'ş-şuarâ* adlı eserde sadece Râzî'nin *içün saklar* redifli müzeyyel gazeli bulunmaktadır (İnce, 2018: 198). 18. yüzyılın bir diğer ünlü tezkire yazarı olan İsmail Belîğ, 1620-21 yılından 1726-27'ye kadar yetişen şairleri *Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr* adlı tezkiresine dahil etmiştir. Kendisi de şiir mecmuasındaki *içün saklar* nazire ağının şairlerinden olan Belîğ, mecmuayla paralel olarak Seyyid Kelîm, Lem'î Halîl Ağa, Nedîm, Râzî ve Râşid'in *içün saklar* redifli nazirelerinin bazı beyitlerine tezkiresinde yer vermiştir. Tezkirede, mecmuada bulunmayan Şeyhülislam Sâhib (ö. 1749) ve mahlasları dışında herhangi bir bilgiye ulaşamadığımız Sıddîk (?) ve Âsım (?) isimli şairlerin *içün saklar* redifli şiirleri de yer almaktadır (Abdülkadiroğlu, 1999). Elde edilen bilgiler ışığında, Sâlim tezkiresinin Belîğ'den daha önce yazılması ve şiir mecmuasındaki sıraya göre *içün saklar* redifli ilk şiirin Râzî'ye ait olması nedeniyle Râzî'nin şiirinin zemin şiir olması muhtemeldir.

2.

İçün saklar nazire ağının şiirleri arasındaki metinler arası ilişkiyi göstermek, benzerlikler ve farklılıkları ortaya koymak için bu kısımda şiirlerden bazı örnekler sunulacaktır. Nazire ağında yer alan üç müzeyyel gazelde de Mustafa Paşa'dan bahsedilmesi oldukça dikkat çekicidir. Mecmuadaki sıraya göre Mustafa Paşa'yı övmek için yazılan ilk müzeyyel gazel, Sâlim'in tezkiresinde de yer alan Râzî'ye aittir. Krolonolojik olarak incelediğimizde tezkire 1722 yılında Damad İbrahim Paşa'ya sunulmuştur. Müzeyyel gazelde bahsedilen kişinin Kaymak Mustafa Paşa (ö. 1730) olma ihtimali yüksektir. Çünkü Kaymak Mustafa Paşa, Damad İbrahim Paşa'nın damadı olarak şöhret kazanarak 1718'de İstanbul kaymakamı ve 1721'de kaptanıderya olmuştur (Atak, 2020: 169).

Lemʿî, Mustafa Paşa'yı överken neredeyse Râzî'nin zemin şiiriyle aynı kelime gruplarını ve motiflerini kullanır. Ancak Necîb'in beytinde farklı bir hayal söz konusudur. Râzî, Allah'ın Mustafa Paşa Hazretlerini halk için bir süs olarak sakladığını söylerken Lemʿî de Râzî'ye paralel olarak Mustafa Paşa'yı devletin yüce mevkisinin süsü olarak ifade eder ve

Allah'ın onun servetini parlak günler için sakladığını söyler. Necîb'in beytinde ise felek, gökyüzündeki yıldızlarla dokunmuş atlası ihsan sahibi Mustafa Paşa'nın gelişi için saklar:

Râzî VII.

Cenâb-ı Mustafâ Pâşâ-yı tevkîʿ-i ki Hakk dâʾim

Vücûdın ziynet u ârâyiş-i aʿvâm içün saklar

Lemʿî VIII.

Cenâb-ı Mustafâ Pâşâ-yı sadr-ârâ-yı devlet kim

Hüdâ kâlâ-yı zâtın revnak-ı eyyâm içün saklar

Necîb VII.

Edüp zer-beft-i encümle ser-â-ser atlasın gerdûn

Kudûm-ı **Mustafâ Pâşâ-yı** zû'l-inʿâm içün saklar

Râzî ve Lemʿî'nin müzeyyel gazelleri arasındaki metinler arası ilişki daha fazladır. Aşağıdaki iki beyitte de *meh-i nev sanma, hilâl-i âsumân sanma, felek ve gerdûn* gibi ifadelerin kullanılması bunun açıkça göstergesidir. Râzî, hilali şekli ve gücü bakımından Paşa'nın mührüne benzetirken Lemʿî hilali gökyüzüne asılmış parlak bir kılıç olarak hayal etmiştir. Necîb ise hilali bir ibriğe benzetir. Felek, Mustafa Paşa için bir ziyafet sofrası hazırlar ve bu sofrada hilal ibrik, güneş ise leğen olmuştur. Bu hayalin ortaya çıkmasında kafiye kelimesi *ikrâm* etkili olmuş olabilir. Necîb, Râzî'nin beytinde yer alan *felek, mâh-ı nev* ve kafiye kelimesi *ikrâm* yeniden yorumlayarak farklı bir hayal ortaya koymuştur:

Râzî VIII.

Meh-i nev sanma tezhîb indürüp tuğrâ-yı garrâsın

Felek kâşâne-i iclâlini **ikrâm** için saklar

Lemʿî V.

Hilâl-i âsumân sanma mücellâ tîgini **gerdûn**

Meyân-bend eyleyüp defʿ-i cünûd-ı şâm için saklar

Necîb IX.

Felek mihri legen **mâh-ı nevi** ibrîk edüp şimdi

Ziyâfet-hâne-i ikbâline **ikrâm** içün saklar

Nazire ağındaki bir diğer müzeyyel gazel Belîğ tarafından yazılmıştır. Ancak bu şiirde methedilen kişi Mustafa Paşa değil İshak Efendi'dir. Aynı nazire ağında farklı kişilere yazılmış müzeyyel gazellerin olması *içün saklar* nazire ağının o dönemde beğenildiğini göstermektedir. Belîğ tarafından bahsedilen kişinin Şeyhülislam Ebûishakzâde İshak (ö. 1734) olma ihtimali yüksektir. Çünkü İshak Efendi kendisi de bir şairdir ve nazire ağındaki diğer şairler gibi Saray'la yakın ilişkiler kurmuştur. Sultan III. Ahmed'in saltanatı ve Damad İbrahim Paşa'nın sadrazamlığında 1723'te İstanbul Kadısı olmuştur. Damad İbrahim Paşa'nın oluşturduğu tercüme heyetinde yer alarak kitap tercümeleri yapmıştır (Doğan, 2000: 530). Belîğ'in şiiri ile diğer müzeyyel gazeller arasında dikkat çekici benzerlikler ve farklılıklar mevcuttur. Belîğ, Necîb'le benzer olarak *turunc, gabgab* ve kafiye kelimesi *istişmām* ifadelerine beytinde yer verir. Râzî ve Lemʿî'nin şiirlerinde ise bu kelimeler bulunmamaktadır:

Necîb V.

Turunc-ı dest-i bî-mâr-ı gam-ı ʿaşkı o gül-rûyuñ

Hayâl-i **gabgab**-ı dil-cûsın **istişmâm** içün saklar

Belîğ III.

Turunc-ı **gabgab**-ı dil-dâr-ı fikrin ʿâşık-ı ser-mest

Nihân etmiş anı ceybinde **istişmâm** içün saklar

Nedîm ve Âsım diğer şairlerinden farklı olarak övdükleri kişinin adı vermeden müzeyyel gazel yazmışlardır. Nedîm, güneşi gökyüzündeki en parlak taht olarak hayal eder. Güneş, ışığıyla tahtı gizleyerek onu yüce namlı sadrazam için saklar. Âsım ise yüz suyunu iyi namlı sadrazamın ayaklarının tozuna saçmak için saklar. İki beyit arasında da metinler arası benzerlikler bulunmaktadır:

Nedîm X.

Nice mesned ki vâlâ-yı[1] şafakla mihr anı dâʾim

Edüp pûşîde ol **sadr-ı** muʿallâ-**nâm için saklar**

Âsım VII.

Cihâna katre-pâş-ı âb-ı rûy olmaz meger ʿÂsım

Nisâr-ı hâk-pây-ı **sadr-ı** nîkû-**nâm için saklar**

Vuslat, *için saklar* nazire ağında sıkça işlenen motiflerden biridir. *Dem-i vuslat, hengâm-ı vuslat, vasl-ı cânân* ve *vakt-i vuslat* terkipleri ile âşığın sevgiliyle kavuşma zamanı ifade edilmiştir. Âşık sevgiliye kavuşmak için yalvarır, kanlı gözyaşları döker. Ancak şuh sevgili nazlıdır, âşığa gül yüzünü göstermez ve vuslatı bayram için saklar. Âşık ve sevgilinin kavuşmasının bayram olarak görülmesi klasik Türk şiiri geleneğinde asırlardır süregelmektedir. Nazire ağındaki şairler ise bu motifi *için saklar* redifin sağladığı tema çerçevesinde ele alır. Saklamak fiilinin üçüncü tekil şahısta çekilmesiyle oluşan redif sevgiliyi işaret eder. O halde sevgili, âşıkla kavuşma vaktini ne için saklar? Nazire ağının kafiyesinin -âm olması ve vuslat motifiyle tenasüp yapacak kelimelerin değerlendirilmesi sonucu cevap bayramdır:

Râşîd I

Niyâz-ı germi ʿ**âşık vuslata** ikdâm için saklar

O âfet dâhı[2] nâzı sıklet ü ibrâm için saklar

Vehbî III.

Dem-i vuslatda hûn-ı eşk-i çeşmüm ter-cüyûş eyler

Belî rengîn libâsın[3] merdümân **bayram** için saklar

[1] vâlâ-yı: bâlâ-yı (Macit, 1994: 358).

[2] Vezne uydurmak için dahı kelimesi yazmada dâhı şeklinde yazılmıştır.

[3] Libâsın: libâsı (Düzlü, 2018: 271).

Kelîm VI.

Ruhın hun-rîz şerm eyler o gül **hengâm-ı vuslatda**

Gül-âb-ı hüsnünü ʿuşşâkına **bayram** içün saklar

Nazîm VI

Nola cân virse ʿ**âşık** ʿîd-gâh-i **vasl-ı cânâna**

O hûnı kesmeğe kurbânını **bayram** içün saklar

Lemʿî VI.

Eder imsâk sanma rûze-dâr-ı hicrine ol **şûh**

Metâʿ-yı hoş kumâş-ı **vaslını bayram** içün ṣaḳlar

Feyzî II.

Lebi şehd ü şeker ol kand-ı bûs-ı laʿl-i şîrînin

Fakat bir merhabâ-yı **vuslat-ı bayram** içün saklar

Belîğ IV.

Dem-i vuslatda îsâra yer olmuş **dîdede eşkim**

Gül-âbı zarf-ı mînâ ʿâdetâ **bayram** içün saklar

Âsım VI.

Niyâzıñda revâyiş-gâhı ʿ**âşık vakt-i vuslatdır**

Metâʿıñ hᵛâceler görmez misin **bayram** içün saklar

Nedîm'in şiirinde vuslat ve bayram kelimeleri yer almasa da sevgiliye kavuşma motifi işlenmiştir. Âşık, sevgiliyi öpmek ister ancak bunun için sevgilinin amber renkli ayva tüylerinin çıkmasını beklemesi gerekir. Klasik Türk şiirinde amber ve sevgilinin ayva tüyleri siyah renkli hayal edilmiştir. Nedîm, siyah renkle tenasüp yapması ve âşık tarafından beklenen belirli bir zamanı ifade etmesi için ahşâm kafiye kelimesini seçer. Lemʿî'nin

aşağıdaki beytinin ikinci dizesinde aynı hayal söz konusudur. Lemʿî, Nedîm'in matla beytinin birinci dizesinden esinlenir ve aynı kafiye kelimesini kullanır. Âşık ay yüzlü sevgiliyi görmek için geceyi bekler. Ancak sevgili amber kokulu ayva tüyleri çıkana kadar yüzünü göstermek istemez:

Nedîm I.

Lebiñ **bûs**[4] **zamân-ı hatt-ı ʿanber-fâm** için saklar

ʿAceb nâzüklük eyler bâdesin **ahşâm** için saklar

Lemʿî III.

Olur **şeb** perde-dâr-ı râz-ı ʿâşık deyü ol meh-rû

Dem-i vaslın zuhûr-ı hatt-ı ʿanber-fâm için şaḳlar

Sonuç

İncelediğimiz *için saklar* nazire ağı 18. yüzyılın seçkin şahsiyetlerinden oluşmaktadır. Ağda yer alan şairlerin bazıları Sultan III. Ahmed ve Sadrazam Damad İbrahim Paşa Döneminde devletin üst makamlarında çeşitli görevlerde bulunmuş ve bazıları ise Osmanlı'da Batılılaşma hareketinin ilk adımları arasında gösterilen tercüme heyetinde yer almışlardır. Nazire ağı Nedîm ve Vehbî gibi ünlü şairlerin yanı sıra eserleri üzerine yeterince çalışma yapılmamış olan Râzî, Lemʿî, Kelîm ve Feyzî'yi de içermesi bakımından literatüre katkı sağlamaktadır.

Nazire ağındaki şiirler klasik Türk şiirinde oldukça nadir kullanılan *için saklar* redifi ile kaleme alınmıştır. Nispeten küçük bir nazire ağındaki şiirlerin nazım şeklinin gazel ve müzeyyel gazel olması da dikkat çekicidir. Mustafa Paşa'ya üç, İshak Efendi'ye bir adet müzeyyel gazel yazılmıştır. Nedîm ve Âsım'ın da müzeyyel gazelleri bulunmaktadır ancak iki şair de şiirlerinde övdükleri kişinin adını vermemişlerdir. Yazılış amaçları farklı olsa da şiirler metinler arası ilişkiler bakımından zengindir. Şiirlerin genellikle ağdaki birkaç nazire ile metinsel ilişkisi vardır. Ortak anahtar kelimeler, motifler ve kafiye kelimeleri bu ilişkinin somut göstergeleridir. Elde edilen sonuçlar Péri'nin *nazire ağları teorisini* desteklemekte ve *için saklar* nazire ağının kendine mahsus bir anlam dünyası olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Abdülkadiroğlu, Abdulkerim (1999). *İsmail Beliğ Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr*. Ankara: AKM Yayınları.

4 Bûs: bûsun (Macit, 1994: 358).

Akün, Ömer Faruk (1994). "Divan Edebiyatı". *TDV İslam Ansiklopedisi.* C. 9. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 403.

Ambros, Edith Gülçin (1989). "Nazîre, the will-o'-the-wisp of Ottoman Dīvān Poetry". *WZKM*. C. 79. s. 57-83.

Atak, Erkan (2020). "Kaptan-ı Deryâ Kaymak Mustafa Paşa'nın İstanbul'daki İmar Faaliyetleri". *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. Sonbahar*. C. 1. S. 1. s. 168-181.

Aydüz, Salim (1997). "Lale Devri'nde Yapılan İlmî Faaliyetler". *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. S. 3. s. 143-170.

Dilçin, Cem (1986). "Divan Şiirinde Gazel". *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*. S. 415. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. s. 78-193.

Doğan, Muhammet Nur (2000). "İshak Efendi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 22. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 530.

Erdem, Sena. (2023). "Vehbî'nin Sûrnâme'sinde Geçiş Dönemi Ritüeli: Sünnet Düğünü". *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 8. S. 2. s. 144-156.

Eren Kaya, Fazile (2017). "Vekâletnâmelerle Devredilen Şiir Mirası". *Türkbilig*. S. 34. 165-172.

İpekten, Haluk (1985). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri*. Ankara: Birlik Yayınevi. s. 19.

Kalpaklı, Mehmet. (2007). "Osmanlı Şiir Akademisi: Nazire". *Türk Edebiyat Tarihi*. (ed. Talat Sait Halman vd.). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 133-137.

Kesik, Beyhan (2016). "Bâkî'nin Yayımlanmamış Bazı Şiirleri (Üç Gazel Bir Matla)". *Aydın Türklük Bilgisi*. C. 2. S. 2. s. 79-85.

Köksal, M. Fatih (2006). *Sana Benzer Güzel Olmaz: Divan Şiirinde Nazire*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Köksal, M. Fatih (2012). "Metin Neşrinin Ana Esasları". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. S. 31. s. 179-209.

Köksal, M. Fatih (2019). "Klasik Türk Edebiyatının Sıra Dışı Örneklerini Toplayan İlginç Bir Şiir Mecmuası: Mecmû'a-i Nevâdir". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi.* C. 3. S. 4. s. 84-123.

Macit, Muhsin (1994). *Nedim Divanı (İnceleme-Tenkidli Metin).* Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özcan, Abdülkadir (1991). "Âsım Efendi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 3. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 477-478.

Özlem, Düzlü (2018). *Seyyid Vehbî Divanı'na Göre18. Asırda Osmanlılarda Sosyal Hayat.* Doktora Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Péri, Benedek (2020). "… Beklerüz: 16. Yüzyıldan Kalma Bir Osmanlı Nazire Ağı". *Kültürk*. S. 2. s. 47-79.

Péri, Benedek (2024). "Mīr Alīşīr Navāyī and a Popular Ottoman Imitation Network From the 16th Century." *Ali Şir Nevai ve XXI. Asır Konferansı (8 Şubat 2024)*. Taşkent-Bursa: s. 18-27.

Serin, Muhittin (2010). "Suyolcuzâde Mehmed Necîb". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 2.

Tanpınar, Ahmed Hamdi (1997). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 8.bs. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Uçar, Yaprak (2023). *Nedim Divanı Sözlüğü.* Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

İnce, Adnan (2018). Tezkiretü'ş-şuarâ Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57124,mirza-zade-mehmed-salim-tezkiretu39s-su39arapdf.pdf?0 (E.T.: 15 Mayıs 2024).

TDK Güncel Türkçe Sözlük, "Nazire". https://sozluk.gov.tr/?ara=nazire, (E.T.: 11 Mayıs 2024).

TÜRKÇE EDEBÎ METİNLERDE EŞ ANLAMLI KELİME KULLANIMININ BELÂGATTEKİ KARŞILIĞI ÜZERİNE

Elif Müzeyyen ERTOGRUL

Lisans Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Türkçede aynı kelimeyi bir cümlede yahut paragrafta birden fazla kez kullanmaktansa kelimenin eş anlamlısını kullanmak, edebî metinlerde önemli bir anlatım özelliği olarak öne çıkmakta ve yazarlara da tavsiye edilmektedir. Nitekim Divan şâirleri, dönemin Türkçesi içerisinde Arapça ve Farsça birçok kelime de bulunduğundan bir beyitte aynı kelimeyi kullanmaktansa eş anlamlı farklı kelimeler kullanmayı tercih etmekteydiler. Türkçede sık başvurulan bu ifade özelliğinin Türkçe belâgat kitaplarında bir terimle karşılanmadığını görüyoruz. Yani "Arapça, Farsça ve Türkçede bulunan ve aynı anlamı karşılayan kelimelerin ikisinin ya da üçünün bir beyit içerisinde kullanılması" şeklinde tanımlamaya çalıştığımız husus, Arap belâgatinde yeri bulunan istihdâm sanatına yakın bir kullanım olsa da bu terim için yapılan îzahlar bizim tanımımızı tam anlamıyla karşılamamaktadır. Çünkü istihdâm sanatında "iki anlamı olan bir sözü bir anlamını kendi lafzıyla diğer anlamını zamiriyle ifade etme" kaygısı güdülmekle birlikte aynı anlamı farklı dilden sözcüklerle anlatma kaygısı yoktur. Bazı Arap gramercilerinin tekrir konusu altında mâna tekrarı kısmında ele aldıkları bu konunun eş anlamlı kelimelerden ziyade "âsi olmamak" ve "itâatkâr olmak" gibi aynı anlamı veren ifadelerle anlatıldığı görülmektedir. Bu nedenle, bildirimizde tanımını yapmaya çalıştığımız hususun belâgat kitaplarında bir yeri olup olmadığı, Türkçenin belâgati için bu hususta nasıl bir terim önerilebileceği hususları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Belâgat, Türkçe, istihdâm, eş anlamlı kelime.

ON THE COUNTERPART OF THE USAGE OF SYNONYMOUS WORDS IN RHETORIC BOOKS

ABSTRACT

In Turkish literary texts, it is emphasized that using synonyms of a word instead of repeating the same word multiple times in a sentence or paragraph is an important stylistic feature and it is recommended to writers. Indeed, Ottoman poets, as there were many Arabic and Persian words in the Ottoman Turkish, preferred to use different words with synonymous meanings in a verse instead of repeating the same word. We see that this expression feature, frequently used in Turkish, is not defined by a term in Turkish rhetoric books. Therefore, the explanation provided for this

term, art of istihdâm, in Arabic rhetoric does not fully correspond to our definition, which we try to define as "the use of two or three words with the same meaning from Arabic, Persian, and Turkish within a verse." Because in the art of istihdâm, although there is a concern to express a word with two meanings using one of its meanings with its own wording and the other meaning with its pronoun, there is no concern to express the same meaning with words from different languages. It is seen that some Arabic linguists address this issue under the repetition (tekrir) subject in the section of repeating meanings (mâna tekrarı), with expressions that provide the same meaning such as "not disobedient" and "obedient." Therefore, whether this issue has a place in rhetoric books and what term can be proposed for Turkish rhetoric will be discussed in this declaration.

Keywords: Rhetoric, Turkish, istihdâm, synonym.

Giriş

Belâgat, bir düşünce ve duygunun en açık şekilde ifade edilmesidir. Sözün fasih (açık, anlaşılır ve akıcı) olmak şartıyla muktezâ-yı hâl ve makam denilen söyleyenin, söze muhatap olanın ve dile getirilecek düşünce, duygu ve hayalin duruma uygun şekilde söylenilmesi olarak tanımlanan belâgat ilmi Arap edebiyatında doğmuştur. Belâgat ilmi, önce edebî bir kaygı gütmekten ziyade Kur'ân-ı Kerîm'i daha iyi anlayabilmek maksadıyla doğmuştur. Nitekim alanda yazılan ilk eserler kur'ân-ı kerîm ile ilgilidir. Bununla ilgili el-Câhız'ın Nazmu'l- Kur'ân, Muhammed Zeyd el-Vâsıtî'nin İcâzü'l-Kur'ân, Şerif er-Râzi'nin Telhîsu'l- Beyân fî Mecâzâti'l-Kur'ân adlı eserleri örnek olarak gösterilebilir. Daha sonrasında edebiyata sirâyet eden belâgat ilminin kurucu babası olarak bilinen Câhız'ın el-Beyân ve't-Tebyîn adlı eseri bu alandaki ilk eserlerdendir. Abdülkâhir el-Cürcânî, bu alanda yazmış olduğu iki kitapla (Delâilü'-İ'câz, Esrâru'l-Belâgat) belâgat ilminin üstâdı kabul edilmiştir. Zemahşeri, Keşşâf isimli eserinde Kur'ân ayetlerini beyân ve meânî ilimlerinin kurallarından hareketle tefsir etmiştir. Sekkâki'nin Miftâhu'l- ØUlûm ve Kazvinî'nin Telhîsü'l Miftâh adlı eserleri belâgat ilminin öncü eserleridir. Türkçe yazılmış belâgat kitapları ise Şeyh Ahmed el-Bardâhî'nin Kitâbü Câmii Envâi'l- Edebi'l- Farsî, Muslihiddin Mustafa Sürûrî'nin Bahrü'l-Maarif, MuØîdî'nin Miftâhu't-Teşbih ve son olarak da Müsatkimzâde Saadeddin'in Istılâhât-ı ŞiØriyye isimli eserleridir. İlk basılan belâgat kitapları ise Mehmmed Tâhir Selâm'ın Mizânü'l-Edeb Tercümesi ve Ankaravî'nin Miftâhu'l-Belâga ve Mısbâhü'l-Fesâha adlı eserlerdir. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Türkçenin müstakil belâgati oluşturulmak istenmiş ve yazılan belâgat kitaplarının sayısı artmıştır. Tanzîmat dönemi belâgat kitabı yazarları ise başlıca Cevdet Paşa (Belâgat-i Osmaniye), Recaizâde Mahmut Ekrem (Tâlim-i Edebiyat), Muallim Naci (Istılahât-ı Edebiyye), Manastırlı Mehmed Ri'fat (Mecâimü'l Edeb), Abdurrahman Fehmi (Tedrisât-ı Edebiyye)'dir.

Belâgat dile getirilecek düşünce, duygu ve hayalin duruma uygun şekilde söylenilmesi olarak tanımlanmaktayken düşünce ve duygunun ifade aracı ise dil ve sözdür. Sözün akıcı olması, en uygun mânanın tercih edilmiş olması belâgat ilmini ilgilendiren meselelerdir. Belâgat; fesâhat, meâni, bedî' gibi alt başlıklara ayrılmaktadır. Belâgat söz ve sözü söyleyen olmak üzere iki şeyi nitelemekteyken fesâhat, sözün doğru, açık ve anlaşılır olmasıyla

ilgilenir. Belâgat, temel olarak lafız ile tek tek ilgilenmezken fesâhat, lafız ve mütekellim ile de tek tek ilgilenir. Kelimede söyleyiş ve anlaşılma güçlüğünün olmamasıyla beraber kelime yapısında kuralsızlık yoksa kelimenin fesâhati gerçekleşmiş olur. Yine söz diziminde söyleyiş güçlüğü, kuralsızlık ve anlaşılma güçlüğü yoksa söz diziminin fesâhati gerçekleşmiş olur. Mütekellimin fesahâtinde ise selâset (akıcılık) önemli rol oynamaktadır. Meâni, yine belâgatin içinde olan, sözün yerinde kullanılması ve cümle ile ilgilenen ilim dalıdır. Beyan, anlamın ifade yollarıyla ilgilenir (teşbih, istiâre, mecaz, kinâye). Bedî' ise sözü ses ve anlam yönünden süsleyen sanatları kendi içerisinde barındırmaktadır (tenâsüb, tezad, tevriye, müşâkele, mübalağa, istifham, tekrir).

Bildirimiz boyunca açıklamaya çalışacağımız eş anlamlı kelime kullanımının tespitlerimiz ve düşüncelerimizden hareketle belâgatin bedî' kısmında değerlendirilmesi gerektiği kanısındayız. Farklı dillerden olan eş anlamlı kelimelerin aynı beyit içerisinde kullanılması; yani aynı anlama gelen Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerin ikisinin yahut üçünün bir beyit içerisinde kullanılması şeklinde tanımlamaya çalıştığımız anlatım yönteminin Tanzîmat sonrası yazılan belâgat kitaplarındaki yeri incelendiğinde tanımımızı karşılayan bir terimin bulunmadığını görmekteyiz. Bildirinin amacı bu tanımı açıklamak ve örneklendirmek olup en sonunda "belâgat kitaplarında kendisine yer bulabilir mi?" sorusu üzerinde durulacaktır.

Bildirimizin konusu olan anlatım yöntemi, aynı anlama gelen Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerin ikisinin ya da üçünün bir beyitte kullanılması olarak tanımlanabilir. Bu ifade biçiminin en önemli özelliği kelimelerin gerçek anlamlarıyla veya beyitte ilk kullanıldığı anlamıyla kullanılmış olmasıdır. Beyitte kullanılan kelimelerin anlam ve fonksiyon bakımından bir uyum içerisinde olması gerekmektedir. Beyitteki ilk kelime mecaz anlamıyla kullanılmışsa ikinci ve üçüncü kelime de mecaz anlamıyla kullanılmalıdır. Şairlerin bunu hangi sebeple yaptığı tam olarak bilinemese de taradığımız ve tespit ettiğimiz beyitlerden hareketle tekrara düşmekten kaçınmak adına başvurulan bir yöntem olduğunu düşünmekteyiz. Şâirler bir beyit içerisinde aynı kelimeyi tekrar etmenin hoş karşılanmayacağının, şâirlik kudretine halel getireceğinin farkında olmalıydılar. Bu sebeple zaten o dönemin Türkçesi içinde değerlendirilen Arapça ve Farsça kelimeleri kullanmayı tercih etmiş olabilirler. Yine örnekler üzerinde açıklanacağı üzere anlatılmak istenen ifade biçimi, tespit edebildiğimiz iki sebepten ötürü yapılmaktadır. Bu iki sebebin ilki tekrara düşmekten kaçınmak ve tekrara düşmeden anlamı pekiştirmek, ikincisi ise beytin veznine ve kafiyesine uygun kelime seçebilmek olduğu düşünülmektedir. Kullanım alanlarından bir diğeri de beyit içerisindeki ikilemelerdir.

Farklı dillerden seçilen eş anlamlı iki kelimenin bir beyitte kullanılmasına örnekler:

Sizden kim ırāġ ise Ĥaḳḳ'a yakındır
Zįrā ki đalālet yoludur gittiğiniz rāh

Rûhî-i Bağdâdî

Rûhî-i Bağdâdî'nin Terkib-i bendinin altıncı bendinde yer alan bu beyit, "Sizden kim uzak olursa Hakk'a yakındır. Çünkü sizin gittiğiniz yol sapkınlık yoludur" anlamına gelmektedir. Beyti yol anlamına gelen kelimeler bakımından kısaca şerh etmemiz gerekmektedir. Beyitte yol anlamına gelen kelimeler mecaz anlamlarıyla kullanılmıştır. Buradaki "gittiğiniz yol" ibaresi takındığınız tavır, edindiğiniz şiar anlamındadır. "Sapkınlık yolu" ibaresi de edindikleri şiarın göstergesi anlamındadır. Yani iki kelime de mecaz anlamıyla kullanıldığı için anlam ve fonksiyon bakımından uyum içerisindedir.

Yukarıdaki beyitte yol anlamına gelen iki kelime kullanılmıştır. Bunlardan biri Türkçe "yol" kelimesi, bir diğeri de Farsça "râh" kelimesidir. Vezin açısından bakıldığında yol kelimesi de râh kelimesi de kapalı hecedir. Şâir pek tabii yol kelimesini de tekrarlayabilirdi. Ancak altıncı bendin kafiye düzenine bakıldığında mürdef kafiye (âh) olduğunu görmekteyiz. Şâir beyti bentin kafiye düzenine uydurabilmek için beyitte Farsça râh kelimesini kullanmayı tercih etmiştir.

Ne gam toprag isem zįrā türāb-ı bāb-ı dildārım
Raḳįbin ħāk-i nā-pāki yanımda lāşedir lā-şey

Nebzî Dîvânı g.492/4

Nebzî Dîvânı'nda 492.gazelin 4.beyiti olan bu beyit, "(Ben) topraksam bu bana gam değil çünkü sevgilinin kapısının toprağıyım. Rakibin temiz olmayan toprağı benim yanımda leştir" anlamına gelmektedir. Beyitteki toprak anlamına gelen kelimelerin hepsi gerçek anlamlarıyla kullanılıyor olup bir uyum içerisindedirler. Beyitteki "hâk" ve "toprak" kelimeleri aynı anlama geliyor olup biri Türkçe diğeri Farsçadır.

Śıħħat sonı derd olmasa vuślat demi hicrān
Nūş āħįri nįş olmasa sūr âħiri mātem

Rûhî-i Bağdâdî

Rûhî-i Bağdâdî'nin Terkib-i bendinin üçüncü bendinde yer alan bu beyit "Sağlığın sonu dert, kavuşmanın sonu ayrılık, tatlının sonu zehir, şölenin sonu matem olmasa" anlamına gelmektedir. Beyitteki "son ve ahir" kelimeleri aynı anlam ve fonksiyonda kullanılmış olup sırasıyla Türkçe ve Arapçadır.

Gül-sitān bezm-i şarāb u cām-ı mey güldür bana
Ḳulḳul-i ħalk-i surāhį śavt-ı bülbüldür bana

Bâkî Dîvânı g.12/1

"Bana şarap meclisi, gül bahçesi; mey kadehi ise gül; sürahinin çıkarttığı ses, bülbül sesidir" anlamına gelen beyit, Bâkî Dîvânı'nda yer alan 12.gazelin matlaa beytidir. Beyitteki şarap ve mey kelimeleri içki anlamına geliyor olup müterâdiftir. Sırasıyla Arapça ve Farsça olan bu kelimeler aynı anlam ve fonksiyonda kullanılarak açıklamaya çalıştığımız anlatım yöntemini vücuda getirmiştir.

İdemez dersin rāḳįb ile Nižāmį beni śayd
Çünki āhūsın ya sen it ile avlanmaz mısın

Karamanlı Nizamî Dîvânı g.83/7

"Nizami beni rakip ile avlayamaz dersin. Sen ceylansın ya köpek ile avlanmaz mısın?" anlamına gelen beyitteki sayd et- ve avlan- fiilleri aynı anlam ve fonksiyonda olup sırasıyla Arapça ve Türkçedir. Bu kelimeler beyitte bir araya gelerek bildirimizin konusu olan ifade yöntemine örnek teşkil etmiştir.

Livāyi ol meh-i tābāna mihr ü meh de 'āşıḳdur
Güneş her gün Óayān eyler zevālini ḳamer maħfį

Levâyî g.437/7

Levâyî'nin "Levâyî, o parlak aya güneş ve ay da âşıktır. (Aşkını göstermek için) güneş her gün yokluğunu gösterir (batar) ay da kendini gizler (bulutların arkasına saklanır)" anlamına gelen beytinde ay anlamına gelen kamer ve meh kelimeleri müterâdif olup sırasıyla Arapça ve Farsçadır. Güneş anlamına gelen mihr ve güneş kelimeleri ise sırasıyla Türkçe ve Farsçadır. Aynı anlama gelen ve farklı dillerden seçilen bu kelimeler bir araya gelerek söz konusu ifade özelliğine örnek teşkil etmiştir.

Ala gözüŋ ālı elinden nice kurtıla gönül
Ki oradadur bunca mekr ü fitne vü cevr ile kin

Ahmedî Dîvânı g.499/3

"Sevgili senin ela gözlerinde bunca hile, fitne ve eziyet ile kin varken gönül onun (gözlerinin) hilesinden nasıl kurtulsun?" anlamına gelen beyitte "mekr" ve "âl" kelimeleri müterâdif olup Farsça mekr kelimesi de eski Türkçe devresinin mahsulü olan âl kelimesi de hile anlamında kullanılmış olup söz konusu anlatım şekline örnek olmuştur.

Mevzubahis olan anlatım yöntemine beyit içerisinde kullanılan ikilemelerde de çokça rastlanılmaktadır:

Bir Óadl ü dād śāĥibi sulŧan imiş diyü
Dil virdüŋ aŋa derdine dermān imiş diyü
Bir kez bakarsa yoluna ḳurbān olam diyü
Bak lutf-ı bā-kemāline Sulŧan Muĥammed'ün

Nevî'ānin III. Mehmed'in şehzadeliği sırasında ona hitâben nazmettiği murabbaının ilk mısraında adl ve dâd kelimeleri adalet anlamına gelerek müterâdif olma durumu kazanmışlardır. Adl ve dâd kelimeleri sırasıyla Arapça ve Farsçadır.

Eyyām-ı devletüŋde revā mı benüm begüm
Žulm-ı śarįḥ ola bana aġyāra Śadl u dād

Taşlıcalı Yahya Bey Dîvânı g.48/2

"benim beyim, devlet günlerinde başkalarına adalet varken bana âşikârca yapılan zulüm layık mı?" Anlamındaki beyitte adl ve dâd kelimeleri müterâdif olup ikileme içerisinde kullanılmıştır. Adalet anlamına gelen bu kelimeler sırasıyla Arapça ve Farsçadır.

Farklı dillerden seçilen eş anlamlı üç kelimenin bir beyitte kullanılmasına örnekler:

Bir źerre ağzı remzini her kim ki añladı
Yolı Śadem tarįkidür u zādı reh-i fenā

Ali Şir Nevâyi

Ali Şir Nevâyi'nin "Senin ağzının gizemini bir zerre de olsa anlayanın yolu hiçlik yolu, azığı yokluk yoludur" şeklinde açıklayabileceğimiz bu beyti, bahsettiğimiz ifade özelliğini açıklaması bakımından ideal bir örnektir. Çünkü bu ifade özelliğinin tanımını tamamıyla karşılamaktadır. Görüldüğü üzere beyitte yol anlamına gelen üç tane kelime kullanılmıştır: Yol-tarîk-reh. Sırasıyla Türkçe, Arapça ve Farsça olan bu kelimeler mecaz anlamlarıyla kullanılmıştır. Üç kelime de kullanıldığı anlam ve fonksiyon bakımından uyum içerisindedir. Şair beyitte yine tekrara düşmemek için farklı kelimelerden yararlanmayı tercih etmiştir. Bu kelimeler de o dönemin Türkçesi içerisinde değerlendirilen kelimeler olmuştur. Açıkladığımız anlatım yönteminin kullanım sebeplerinden biri de kelimeyi vezne rahatlıkla uydurabilmekti. Örnek beyitte "tarîkidir" kelimesi yerine tekrar yolı kelimesinin yolıdır şekli kullanılsaydı mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün şeklindeki aruz kalıbının "fâ'ilâtü" tef'ilesi bozulacak ve beyitin tamamında hece eksikliği oluşacaktı. Şairin bu beyitte farklı bir kelime kullanması hem şairi tekrara düşmekten korumuş hem de beyti aruz kalıbına rahatlıkla yerleştirebilmesini sağlamıştır.

Baĥr-i eşkümde perį-rūlar ki oldı münŚakis
San deñiz mālikleridür girdi deryā koynına

Bâlî Dîvânı g.159/2

Bâlî Dîvânı 159.gazelde yer alan bu beyit "Gözyaşımın denizinde peri yüzlüler yansımış; sanki denizin sahipleri onlarmış gibi deryanın koynuna girmişler" anlamına gelmektedir. Beyitteki bahr, derya ve deniz kelimeleri müterâdif olup sırasıyla Arapça, Farsça ve Türkçedir. Beyitteki kelimeler aynı anlama gelen ve farklı dillerden seçilmiş kelimeler olup

bir araya geldikleri için ve üç kelime de benzetme fonksiyonunda kullanıldığı için bu beyitte bidirinin bahsi olan anlatım yöntemi mevcuttur.

Gözüme sensüz karanudur cihān ey nūr-ı Óayn
Merdüm-i dįdemsin olma çeşm-i giryāndan cüdā

Hayretî Dîvânı g.6/3

Hayretî Dîvânı 6 numaralı gazelde yer alan bu beyit "ey gözün nuru (sevgili) sen yokken cihan gözüme karanlık gözükür. Sen benim gözümün bebeğisin ağlayan gözümden ayrı olma" anlamına gelmektedir. Beyitte geçen göz, ayn, dide ve çeşm kelimeleri müterâdiftir. Bu kelimeler sırasıyla Türkçe, Arapça ve Farsçadır. Aynı anlama gelen ve farklı dillerden seçilmiş olan bu kelimeler bir araya gelerek mevzubahis ifade yöntemini oluşturmuştur.

İki göz arasında buluşup aġlayı aġlayı
Bana Óarż itdi Óaynum mā-cerāsın muĥtaśar çeşmüm

Mürekkepçi Enverî Dîvânı g.162/2

Mürekkepçi Enverî'nin "gözüm iki göz arasında buluşup ağlayarak bana gözümün macerasını kısaca anlattı." anlamına gelen beyti müterâdif kelimeler ihtiva etmesi hasebiyle bahsi geçen anlatım yöntemi için ideal bir örnektir. Beyitte geçen göz, ayn ve çeşm kelimeleri sırasıyla Türkçe, Arapça ve Farsçadır. Aynı anlama gelen ve farklı dillere mensup olan bu kelimeler, beyitte mezkûr ifade yöntemi ile kullanılmıştır.

Ĥarįr-i zülfü pāy-endāz olur anınçün ol şūĥa
Ayak basmaz yere ger olmasa ferş-i ķadem nāzik

Nefî Dîvânı g.67/2

Nefî Dîvânı 67.gazelde bulunan bu beyit, "(o şuh) ayak basacağı yeri nazik olmazsa yere ayak basmaz. Onun için zülfün ipeği o şuha ayak basacağı halı olur" anlamına gelmektedir. Beyitteki pay-endâz kelimesi "ayak atan" anlamına geliyor olup daha sonrasında anlam genişlemesine uğrayarak "ayağın altına serilen değerli değerli kumaş" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Beyitteki pay, ayak ve kadem kelimeleri müterâdiftir. Sırasıyla Farsa, Türkçe ve Arapça olan bu kelimeler zikredilen ifade yöntemiyle kullanılmıştır. Mezkûr anlatım şeklinin beyitteki amacı şairi tekrara düşmekten kurtarmaktır.

Yıkma gönlüm ĥānesin luŧf eyle beytu'llāhdur
Bu eve bünyād uran miÓmār ĥaķķıyçün begüm

Hayretî Dîvânı g.269/4

Hayretî'nin "beyim bu eve temel atan mimar hakkı için gönlümün evini yıkma, lütufta bulun çünkü burası Allah'ın evidir" anlamına gelen beyti, bildirinin konusu olan anlatım yöntemini örneklendirmesi bakımından yerinde bir örnektir. Beyitte geçen hâne, beyt ve ev

kelimeleri eş anlamlı olup sırasıyla Farsça, Arapça ve Türkçedir. Mezkûr kelimeler söz konusu olan ifade yöntemiyle bir araya gelmiştir.

Ne ḳulıyuz şeh-i dehrün ne bende-i cāhız
Bu Óaşḳ silsilesinde eŝi̯r-i maĥbūbuz

Ubeydî Dîvânı g.107/2

"Ne kuluyuz dünya şahının ne de yüksek mevkinin kölesiyiz. Biz bu aşk silsilesinde sevgilinin esiriyiz" anlamına gelen beyitte kul, bende ve esir kelimeleri eş anlamlıdır. Sırasıyla Türkçe, Farsça ve Arapça olan bu kelimeler beyit içerisinde mevzubahis olan ifade yöntemiyle bir araya gelmiştir.

Bu Meşhūrį kulun hem eyle onda
Ĥabį̇bin Muśtafā'ya Óabd ü bende

Meşhûrî Dîvânı mes.1/39

Meşhûrî Dîvânı'ndaki mesnevide geçen bu beyit kısaca "bu Meşhûri kulunu habibin Mustafa'ya kul eyle" anlamına gelmektedir. Beyitte geçen kul, abd ve bende kelimeleri eş anlamlı kelimeler olup sırasıyla Türkçe, Arapça ve Farsçadır. Abd ve bende kelimeleri ikileme içerisinde anlamı kuvvetlendirmek amacıyla kullanılmıştır.

Sünbül ü bûy-ı gülüñ şemme-i āŝārında
Kalmadı rāyiĥa götürdi kokuyı 'attâr

Bâlî Dîvânı k.23/9

Bâlî'nin "sümbül ve gülün alameti olan kokusunda zerre kadar koku kalmadı. Attar kokuyu götürdü" anlamına gelen beytinde bûy, râyiha ve koku kelimeleri eş anlamlıdır. Sırasıyla Farsça, Arapça ve Türkçe olan bu kelimeler beyit içerisinde zikredilen ifade yöntemiyle bir araya gelmiştir.

Buldı söz pāyesin ü vāyesin erbāb-ı süĥān
Munŧavį̇ olsa yiridür varaḳ-ı ḳį̇l ü maḳāl

Kelâmî Dîvânı k.20/35

"Söz ehli sözün mertebesini ve nasibini buldu. Şimdi söz yaprakları dürülse yeridir" anlamındaki beyit Kelâmî'ye aittir. Beyitteki söz, sühân, kîl ve makâl kelimeleri söz/kelam anlamına gelen eş anlamlı kelimelerdir. Sırasıyla Türkçe, Farsça ve Arapça olan bu kelimeler bildirinin konusu olan ifade yöntemiyle bir araya gelmiştir. Beyitteki kîl ve makâl kelimeleri de eş anlamlı olup ikileme şeklinde kullanılmıştır.

Lisān-ı Śaşḳ u tecelliden olmayan ana
Sanır ki kuş dili söyler zebānın ey bülbül

Hersekli Ârif Hikmet Beg Dîvânı k.19/7

Hersekli Ârif Hikmet Beg Dîvânı'ndan alınan bu beyit "ey bülbül aşk ve tecelli dilini bilmeyenler senin dilini kuşdili zanneder" anlamına gelmektedir. Beyitte geçen lisân, dil ve zebân kelimeleri eş anlamlıdır. Sırasıyla Arapça, Türkçe ve Farsça olan bu kelimeler aynı beyitte toplanmıştır.

Düşürmüş aya saçın žıllını vü gölgesini
Düşürmek ancılayın sāye şol Hümāya düşer

Nesimî Dîvânı g.77/2

Nesimî Dîvânı'ndan alınan bu beyit, "aya saçının gölgesini düşürmüş, gölge düşürmek yalnızca Hümâ'nın haddinedir" anlamına gelmektedir. Beyitteki zıll, gölge ve sâye kelimeleri eş anlamlıdır. Sırasıyla Arapça, Türkçe ve Farsça olan bu kelimeler söz konusu ifade yöntemiyle bir araya gelmiştir. Konu olan anlatım yöntemi, "zıll vü gölge" şeklinde ikileme nev'inde olup anlamı pekiştirme amacıyla kullanılmıştır. Beyitte ise tekrara düşmekten kaçınmak amacıyla kullanılmıştır.

Söz konusu ifade yönteminin tanımı yapıldığında evvela tekrar sanatı adı altında değerlendirilmesi gerekip gerekmediği daha sonrasında da istihdâm ve müşâkele sanatlarıyla olan ilgisi sorgulanmıştır. Aşağıda, mevzubahis olan anlatım özelliğinin mezkûr sanatlar ile ayrışan yönleri üzerinde durulacaktır.

Söz Konusu İfade Özelliğinin Tekrir Sanatından Farkı

Yukarıda birkaç örnekle tanımını açıklamaya çalıştığımız ifade özelliğinin evvela tekrar sanatı adı altında değerlendirilmesi gerektiği düşünülse de bu tamamıyla doğru değildir. Çünkü bahsi geçen anlatım özelliğinin tanımı, incelenen belâgat kitaplarındaki tekrir tanımlarına uymamaktadır. Aşağıya bazı belâgat kitaplarında muhtevi olan tekrir tanımları ve özellikleri verilerek mezkûr anlatım biçiminin neden tekrir sanatı adı altında değerlendirilemeyeceğinden bahsedilecektir.

Tekrir, Yekta Saraç'a göre bir ibarede kelimelerin aynı mânada tekrarıdır. Recaizâde Mahmut Ekrem'e göre, bir ibare veya bir fıkra içinde bir kelimeyi ve tabiri birkaç defa tekrar etmektir. Ki maksat bu suretle ifadeye daha ziyade vuzuh, daha ziyade şiddet, daha ziyade tesir bahş eylemektir. Mehmet Celal'e göre, bir ibare veya bir fıkra içinde bir kelimeyi veya tabiri birkaç defa tekrar etmektir. Menemenlizâde Mehmet Tahir'e göre, ifadeye tesir ve şiddet vermek maksadıyla ibare içinde bir kelime veya tabiri def'at ile zikretmektir. Ali Bulut'a göre, tekit, uyarı, acı ve üzüntünün büyüklüğünü ifade etmek ve cümlenin uzakta kalmış kısmını hatırlatmak gibi amaçlar doğrultusunda yapılmaktadır. Mustafa İzzet de

tekririn birkaç agrazdan bir garaza hizmet etmek amacıyla yapıldığını savunur. Ona göre bu amaçlar ise vasf, medh, zemm, tehvif, inzâr, tevbih ve inkâr şeklindedir. Mustafa İzzet'e göre tekrir, bu amaçların tesirini kuvvetlendirmek için yapılmaktadır. Mustafa İzzet gibi tekriri bir tasnife tâbii tutan diğer belâgat kitabı yazarımız ise Mehmed Rıfat'tır. Mehmet Rıfat Mecâimü'l-Edeb adlı eserinde tekriri, cümel-i müteaddidede olan ıtnâb başlığının içinde inceler ve on amaç doğrultusunda yapıldığını vurgulamaktadır. Bu on amaç ise şöyledir:

Takrîr-i kelam için olan tekrir
Te'kîd kasdıyla olan tekrir
Tekdîr kasdıyla olan tekrir
Tehfîm için tekrir
Tehvîl için tekrir
Tenviye için tekrir
İsbât-ı inkâr için olan tekrir
Tevbîh için olan tekrir
İstib'ad için olan tekrir
İsti'taf için olan tekrir.

Görüldüğü üzere tekrir her zaman en az bir amaç sebebiyle yapılmıştır. Bu amaçlar başlıca ifadeye açıklık katmak, mânanın tesirini kuvvetlendirmek, uyarıda bulunmak, zihni tazelemektir.

Tekrir olumlu bir sanat olarak değerlendirilirken bir de söze fayda sağlamayan tekrar vardır. Bu kesret-i tekrardır. Kesret-i tekrar, İbnü'l-Kâmil Mehmed Abdurrahman'ın Belâgat-i Osmaniye adlı eserinde zikrettiğine göre "bir lafzın bir fıkrada bilâ-sebeb tekrarıdır" (Tekdemir, 2012: 26). Yine bir başka belâgat kitabı yazarımız olan Bereketzâde İsmail Hakkı'nın Esrâr-ı Belâgat adlı eserinde kesret-i tekrarı " ses ve anlamca metne faydası olmadığı halde bir kelimenin lüzumsuzca tekrar edilmesidir" (Göksoy, 2019: 55) şeklinde tanımlamıştır.

Tekrir ile kesret-i tekrarın karıştırılmaması gerekmektedir. Çünkü tekrir bir sanat olarak kabul edilirken kesret-i tekrar bir fesâhat kusuru olma durumundadır. Bilindiği üzere fesâhat, sözün kolay anlaşılır ve kusurlardan uzak olma halidir. Kesret-i tekrar, söze yarar sağlamayan fazla kelimelerin cümlede bulunma halidir. Bahsi geçen tekrar eğer yerinde yapılmış bir tekrar ise itnâbın makbul kısmına dâhil edilir. Bahsi geçen tekrar yerinde yapılmamış ve söze bir yarar sağlamayan tekrar ise tatvil kabul edilerek itnâb-ı mümil adı altında değerlendirilir ve bir kusur sayılmış olur.

Tanımlarda da görüldüğü üzere söz konusu ifade özelliğinin tanımı tekrir sanatının tanımıyla pek de uyuşmamaktadır. Verilen tanımlarda belâgat âlimleri, aynı kelimenin tekrarı hususunda mutâbıktırlar. Tanımların hiçbirisinde aynı anlama gelen farklı kelimelerin kullanımı gibi bir ibare söz konusu değildir. İncelemiş olduğumuz Tanzîmat sonrası yazılan

belâgat kitapları arasındaki Nazariyyât-ı Edebiyye adlı kitabın müellifi olan Ahmed Reşid Rey'in tekrir tanımı dikkat çekicidir. Ahmed Reşid Rey, tekriri "Eserde maksûd olan mânayı tebliğ için en kuvvetli, en ehemmiyetli kelimeyi birkaç defa tekrar etmektir ki bundaki fâide, aynı tasavvutun hiss-i sem' üzerine tevâli-yi vürûduyla o kelimenin zihn-i muhâtapta takarrürü ve bu suretle aranılan teessürün te'eyyüdüdür." şeklinde tanımladıktan sonra "Aynı kelime yerine aynı mânayı ifade eden kelimât-ı sâire isti'mâl olunduğu halde tekrir hâsıl olamaz; binaenaleyh tekririn tesiri kelime-i mükerrerenin savtına ait ve bu da mehasin-i fesâhate dâhildir." (Can, 2018: 103)şeklinde bir uyarıda bulunmuştur. Bu uyarı, bildirimizin konusu olan anlatım yöntemini destekleyici konumda olması bakımından dikkat çekicidir. Görüldüğü üzere Ahmed Reşid Rey'e göre de aynı anlama gelen kelimât-ı sâire kullanıldığı takdirde tekrir meydana gelmemektedir. Yine bu uyarıya dayanarak da tanımını yaptığımız anlatım yönteminin tekrir sanatı adı altında değerlendirilemeyeceği söylenebilir.

Tekriri ele alan bazı belâgat kitapları aynı anlama gelen farklı kelimelerin de tekrar sanatı adı altında değerlendirilmesi gerektiğini söylerler. Fakat "aynı anlama gelen Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerin ikisinin yahut üçünün bir beyit içerisinde kullanılması" şeklinde tanımladığımız anlatım özelliği, mâna tekrarı adı altında değerlendirilmeye çalışıldığında da yine tam bir uyum görülmemektedir. Çünkü mâna tekrarı, aynı anlama gelen kelimelerin bir ibarede tekrar kullanılması şeklinde tanımlanırken burada kelimeleri farklı dillerden seçme kaygısı güdülmemektedir. Örneğin "tam ve eksiksiz" kelimeleri aynı anlama gelen farklı lafızlardır. Aynı anlama gelen bu kelimeler bir beyit/ cümle içerisinde kullanılırsa bu mâna tekrarı adı altında değerlendirilebilir. Lakin burada tekrar edilen kelimelerin farklı dillerden seçilmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Bu nedenle söz konusu anlatım özelliği mâna tekrarı adı altında da incelenmemelidir.

Görüldüğü üzere konu olan ifade özelliği tekrir sanatıyla tam bir uyum içerisinde değildir. Tekrir sanatında lafız tekrarı mevcutken zikredilen ifade özelliğinde aynı anlama gelen ve farklı dillerden seçilmiş kelimelerin kullanımı söz konusudur. En çok da bu nedenle tekrir sanatı adı altında değerlendirilmemelidir.

Söz Konusu İfade Özelliğinin Müşâkele Sanatından Farkı

Bildirimizin konusu olan anlatım yönteminin tanımı yapıldığında önce tekrir daha sonra da müşâkele sanatının altında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışılmaktadır. Tespitlerimize ve düşüncelerimize göre bu anlatım yöntemi müşâkele sanatının bir alt başlığı olarak değerlendirilemez. Çünkü yukarıda zikrolunduğu üzere bu ifade şeklinin en önemli özelliği kelimelerin anlam ve fonksiyon bakımından bir uyum içerisinde olmasıdır. Şayet kelimeler arasında anlam ve fonksiyon bakımından bir uyumsuzluk söz konusu olursa müşâkele sanatına yaklaşmış olur. Müşâkele sanatı, "bir anlamı o anlamı ifade eden lafız ile değil de söz sırasında geçen bir başka lafız ile ifade etmektir. Yani bir lafzı ikinci defa hem ilk kullanıldığı anlam dışında hem de kendi gerçek anlamının dışında kullanmaktır." (Saraç, 2019: 225) Şeklinde tanımlanmaktadır. "Bir bedevi şarap hakkında şöyle der: aklımı içen

şeyi içmem" (Belâgatü'l-Vâzıha, Bolelli 1983: 111) cümlesindeki iç- fiilinde müşâkele sanatı yapılmıştır.

İçmek kelimesi ilk olarak mecaz anlamıyla kullanılmış daha sonrasında ise gerçek anlamıyla kullanılmıştır. "Kadeh kırarsa da erbâb-ı dil gönül kırmaz. (Muallim Naci)" cümlesinde de kır- fiilinde müşâkele sanatı mevcuttur. Kırmak fiili ilk olarak gerçek anlamıyla kullanılmış daha sonrasında ise yardımcı fiili fonksiyonunda mecazî anlamıyla kullanılmıştır. Müşâkele sanatı için günümüze daha yakın bir örnek vermek gerekirse Âşık Veysel'in "Dağlar çiçek açar Veysel dert açar." cümlesi yerinde bir örnek olur. Cümledeki aç- fiilinde müşâkele sanatı mevcuttur. Aç- fiili cümledeki ilk kullanımında temel anlamıyla kullanılmışken ikinci kullanımında temel anlamı ve beyitte kullanıldığı anlamın dışında kullanılmıştır. Tanımlarda ve örnekler de görüldüğü üzere lafız ikinci defa kullanıldığında gerçek anlamı ve beyitte ilk kullanıldığı anlamın dışında kullanılması gerekmektedir.

Bildirimizin konusu olan anlatım şeklinde anlam ve fonksiyon uyumu söz konusuyken müşâkele sanatında anlam ve fonksiyon farkı söz konusudur. Müşâkelede iki kelimeden biri gerçek anlamıyla kullanılıyorsa diğer kelime mutlaka gerçek anlamın dışında bir anlamla kullanılmak zorundadır. Bahsolunan anlatım şeklinde ise kullanılan iki kelime de ya gerçek anlamında ya da tamamen gerçek anlamının dışında kullanılmak zorundadır. Bu bağlamda müşâkele sanatında anlam ve fonksiyon farkı varken söz konusu ifade şeklinde anlam ve fonksiyon uyumu vardır. Müşâkele sanatında aynı lafızların tekrarı söz konusu iken zikredilen ifade özelliğinde aynı anlama gelen farklı lafızların tekrarı söz konusudur. Bu nedenle mezkûr anlatım şekli müşâkele sanatıyla ilişkilendirilemez vaziyettedir.

Bâkî'nin aşağıdaki beyti içerisinde müşâkele sanatını ihtiva etmesi hasebiyle açıklayıcı bir örnektir:

Bâkî yine mey içmege and içdi dimişler
Dîvâne midür bâde dururken içe andı

Beyitteki iç- fiilinde müşâkele sanatı vardır. İç- fiili beyitte "mey içmek" şeklinde ilk kullanıldığında gerçek anlamıyla kullanılmışken "and içmek" şeklindeki ikinci kullanımda gerçek ve ilk kullanıldığı anlamın dışında kullanılmıştır.

Söz Konusu İfade Özelliğinin İstihdâm Sanatından Farkı

Bahsi geçen anlatım şeklinin tanımına bakıldığında başta istihdâm sanatının altında değerlendirilebilir gibi gözükse de değerlendirilemez. Çünkü "İki anlama gelen bir kelime veya sözün bir anlamını kendisiyle, diğer anlamını da bir zamirle ifade etmeye veya en az iki anlamı olan bir lafzın her iki anlamı için iki ayrı zamir kullanmak" (Coşkun, 2012: 128) şeklindeki tanımlanmıştır. İstihdâm sanatının mezkûr tanımıyla birlikte bir de "iki anlamı olan bir lafız kullanılır. Daha sonra her biri, iki anlamı olan bu lafzın her bir anlamının

anlaşılmasına uygun olan iki lafız/söz daha söylenir." (Saraç, 2019: 223) şeklindeki kullanımı da mevcuttur. İstihdâm sanatı her iki şekilde de yapılabilmektedir.

"Sizden her kim ayı görürse, onu (Ramazan ayını) oruçlu geçirsin" beyitteki ay kelimesinin iki mânası bulunmakla birlikte ilk mânası kendi lafzıyla, ikinci anlamı ise onu işaret eden bir zamirle verilmiştir.

İkinci kullanım şekline örnek vermek gerekirse:

Bahâr erdi açıldı sevdiğim hem faśl-ı dey hem gül
Biri śaf̂n-ı gülistândan biri faśl-ı gülistânda (Muallim Naci)

Beyitteki açıldı kelimesinin "uzaklaşmak" ve "çiçeğin açılması" şeklinde iki mânası vardır. Beyitte iki anlamıyla birlikte kullanılmıştır. Beyitteki fasl-ı dey lafzı açıldı kelimesinin uzaklaşma anlamını desteklerken gül kelimesi de çiçeğin açması anlamını desteklemektedir.

Görüldüğü üzere istihdâm sanatında kelimenin diğer bir anlamını zamiriyle ifade etme kaygısı güdülürken kelimeyi farklı bir dilden alınan başka kelimeyle ifade etme kaygısı güdülmemektedir. Bu bağlamda tanımı yapılan anlatım özelliğinden tamamen ayrılmaktadır. Bu nedenle mezkûr anlatım özelliği istihdâm sanatı adı altında da değerlendirilemez vaziyettedir.

Sonuç

Yukarıda özellikleri açıklanan anlatım yöntemi, tamamıyla Türkçenin belâgatine has bir durumdur. Farsçada, Arapça ve Türkçe kelimeler yahut Arapçada, Farsça ve Türkçe kelimeler; Türkçedeki Arapça ve Farsça kelimelerin kullanıldığı kadar yoğun kullanılmamaktadır. Mâlum olunduğu üzere klasik edebiyatın hâkim olduğu devrin şiir dilinde Arapça ve Farsçadan alınan kelimeler de Türkçe kadar çok kullanılıyordu. Bildirinin konusunu oluşturan anlatım yöntemi, aynı anlama gelen Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerin ikisinin yahut üçünün bir beyit içerisinde kullanılması şeklinde tanımlanmaktadır. Tanımına ilk bakıldığında tekrir sanatı adı altında değerlendirilmesi gerektiği düşünülse de bizce doğru değildir. Bahsolunan anlatım yönteminin tekrir sanatı ile birlikte müşâkele ve istihdâm gibi sanatların adı altında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konusu sorgulandığında mezkûr anlatım yönteminin müstakil bir sanat olarak varsayılması gerektiği kanısındayız. Tekrir sanatında çoğunlukla aynı kelimelerin tekrarı söz konusuyken zikredilen anlatım özelliğinde aynı anlama gelen ve farklı dillerden olan kelimelerin kullanımı mevcuttur. Müşâkele sanatında ise aynı kelime beyitte ilk kullanıldığında kendi mânasında kullanılıyorken ikinci kullanımında kendi anlamı ve beyitte kullanıldığı anlam dışındaki mânasıyla kullanılması söz konusudur. İstihdam sanatı ise iki anlama gelen bir kelimenin ilk anlamını kendi lafzıyla ikinci anlamını ise ona işaret

eden bir zamirle kullanmaktır. Görüldüğü üzere söz konusu anlatım yönteminin tanımı, istihdâm sanatının tanımıyla uyuşmamaktadır.

Bildirimizin konusu olan anlatım yönteminin klasik şiir devrinde terim olarak bir karşılığı olmasa da uygulamada -örneklerde de görüldüğü üzere- kullanılmaktadır. Türkçenin belâgatini incelediğimiz ve kesin çizgilerle Arap belâgatinden ayırmaya çalıştığımız bu devirde de terim olarak bir karşılığı bulunmamaktadır. Amacımız bahsi geçen anlatım yöntemini örneklerle açıklamak ve varlığının kabul edilmesini sağlamaktı. Umudumuz ise bu anlatım yönteminin Türkçenin belâgatine katkı sağlamış olması ve güncel Türkçe belâgat kitaplarında kendisine yer bulması yönündedir.

KAYNAKÇA

Ahmed Hamdi (2007). *Belâgat- ı Lisân-ı 'Osmânî (İnceleme-Metin-Dizin).* (haz. Atabey Kılıç). Kayseri: Laçin Yayınları.

Akın, Mehmet (2016). *Rusçuklu M. Hayrî'nin Belâgat'i İnceleme- Metin- Terimler Dizini*. Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Soysal Bilimler Enstitüsü.

Başkal, Zekeriya (2011). *Sözün Gemisi (Sefine-i Belâgat).* Ankara: Taşhan Kitap Yayınları.

Bilgegil, M.Kaya (2015). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.

Bulut, Ali (2007). *Belâgat-i Müyessera Meânî-Beyân-Bedî.* İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yaınları.

Coşkun, Menderes (2010). *Sözün Büyüsü edebi Sanatlar*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Çalık, Gülşah (2008). *Yeni Bir Edebiyat Nazariyesi Getirme Çabası: Tedrîsât-ı Edebiyye*. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirciler, Ahmet Zahid (2014). *Mustafa İzzet Def'ül-Mesâlib Fî edebi'ş-Şâ'ir Ve'l-Kâtib (İnceleme-Metin-Dizin).* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Göksoy, Fatih (2019). *Bereketzâde İsmail Hakkı'nın Esrâr- Belâgat adlı Eserinin Cüz'-i Evvel Kısmı (İnceleme-Metin).* Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güneş, Halit (2009). *Mehmet Rifat Mecâimü'l-Edeb Birinci Cilt (İnceleme-Metin).* Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaçar, Mücahit-Kesik, Beyhan-Selçuk, Bahir-Tanyıldız, Ahmet-Yazar, Sadık-Bahadır, Savaşkan Cem-Akdağ, Ahmet (2016). *Osmanlı Edebi Metinlerini Anlama Kılavuzu.* (Ed. Özer Şenödeyici). İstanbul: Kesit Yayınları.

Kaya, Mehmet (2018). *Ma'lûmâtı- Edebiyye I-II (Köprülüzâde Mehmed Fuad-Şahâbeddin Süleyman).* Yüksek Lisans Tezi. Aksaray: Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mehmed Celal (2020). *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri*. (haz. Safiye Akdeniz). İstanbul: Kriter yayınları.

Menemenlizâde Mehmet Tahir (2013). *Osmanlı Edebiyatı- Belagat.* (haz. M. Fatih Köksal ve Vedat Ali Tok). Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Muallim Naci (2017). *Istılâhât-ı Edebiyye.* (haz. M. A. Yekta Saraç). Ankara: TDK Yayınları.

Orak, Kadriye Yılmaz (2013). *Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-i Osmânî*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Özel, Harun (2015). Bosnalı Süleyman Fikri ve "İlmi Belâgattan Beyân ve Bedî' Hulâsası". İsimli Eseri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. C. 4. S. 4. s.981-1023.

Özsarı, Merve (2019). *Münif Paşa'nın İlm-i Belâgat- La Rhetorique Adlı Eseri (İnceleme-Çeviri Yazılı Metin- Tıpkıbasım).* Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Recaizâde Mahmud Ekrem (2016). *Tâ'lim-i Edebiyat/Eleştirel Basım*. (haz. Furkan Öztürk). İstanbul: DBY Yayınları.

Rey, Ahmed Reşid (2018). *Nazariyyât-ı Edebiyye I-II*. (haz. Adem Can). İstanbul: DBY Yayınları,

Saraç, M. A. Yekta (2019). *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belâgat ve Biçim-Ölçü-Kâfiye.* Ankara: TDK Yayınları.

Selçuk, Bahir-Kesik, Beyhan-Şenödeyici, Özer-Koşik, Sercan-Kola,Fatma (2015). *Söz ve Sihir Arasında Edebî Sanatlar.* Ankara: Kesit Yayınları.

Tarlan, Ali Nihad (2017). *Edebiyat Meseleleri*. (haz. Emrah Gökçe). Ankara: Akçağ Yayınları.

Tekdemir, Mustafa (2012). *Mehmet Abdurrahman'ın Belâgat-ı Osmaniyye Adlı Eseri (Metin-İnceleme).* Yüksek Lisans Tezi. Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.

FUZÛLÎ DİVANI'NDA ANLAMAK, ANLAŞILMAK VE EMPATİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Fadime KOÇOĞLU

Doktora Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Anlamak ve anlaşılmak her dönemde insanın en temel ihtiyaçlarından olmuştur. Görülmek yani kişinin varlığına bir başkası tarafından şahit olunması, insan ilişkilerini başlatan en iptidai ama en vazgeçilmez olgudur. Bu nedenle insan, ister âlim ister cahil olsun kendini bir şekilde ifade etme kaygısındadır. Empati ise dünyadaki tüm kötülüklerin ilacı olabilecek bir duygudur. Başkasının derdini kendi derdi bilmek, halden anlamak gibi ifadelere karşılık gelebilecek olan bu duygu; klasik kültürümüzde de çok önemli bir yere sahiptir.

Şimdiye kadar pek çok açıdan incelenmiş olan Fuzûlî Divanı; bu çalışmada anlamak, anlaşılmak ve empati kavramları açısından incelendi. Söz konusu kavramlar alt başlıklara ayrılarak divan tarandı. "Anlamak" kavramı; dünyayı anlama, kişinin kendini anlaması olarak değerlendirildi. "Anlaşılmak" kavramı; insanın muhatapları tarafından anlaşılması, şairin estetik açıdan anlaşılması olarak değerlendirilirken "empati" kavramı kişinin muhatabına empati duyması, kişinin muhatabından empati beklemesi ve empati göremediğinde duyduğu sitem olarak değerlendirildi. 16. yüzyılda duygularını özellikle de aşkını zirvelerde yaşadığı görülen Fuzûlî, 21. yüzyıl insanının duygularına da tercüman olmuş, insanlığın bahsi geçen bu ortak duygularını, arzularını yüzyıllar öncesinden dillendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fuzûlî Divanı, anlamak, anlaşılmak, empati.

THOUGHTS ON UNDERSTANDING, BEING UNDERSTOOD AND EMPATHY IN *FUZÛLÎ'S DIVAN*

ABSTRACT

Understanding and being understood has always been one of the most basic needs of humans. Being seen, that is, witnessing one's existence by someone else, is the most primitive but indispensable phenomenon that initiates human relations. For this reason, a person is concerned about expressing himself in some way, whether he is a scholar or an ignorant person. Empathy is an emotion that can be the cure for all the evil in the world. This feeling, which can correspond to expressions such as knowing someone else's problem as one's own and understanding the situation; It also has a very important place in our classical culture.

Fuzûlî's divan, which has been examined from many aspects so far; In this study, it was examined in terms of the concepts of understanding, being understood and empathy. The concepts in question were divided into subheadings and the divan was scanned. The concept of "understanding"; It was evaluated as understanding the world, and understanding oneself. The concept of "being understood"; The understanding of the person by his interlocutors was considered as the aesthetic understanding of the poet. Empathy was evaluated as a person's feeling of empathy towards his interlocutor, his expectation of empathy from his interlocutor, and the reproach he feels when he does not receive empathy. Fuzûlî, who experienced her emotions, especially her love, at the highest levels in the 16th century, also interpreted the emotions of the 21st century people and explained the common feelings and desires of humanity centuries ago.

Keywords: Fuzûlî's Divan, To understand, Be understood, Empathy.

Giriş

Fuzûlî; klasik edebiyatımızın en önemli şairlerinden biridir. Lirizm denince akla ilk gelen isimlerdendir. Yaşadığı coğrafyanın ve klasik şiir kültürünün etkisiyle aşkın en güzel tercümanlarından biri olmuştur. Eserleri, özellikle de divanı şimdiye kadar pek çok açıdan incelenmiştir. Fuzûlî Divanı; bu çalışmada anlamak, anlaşılmak ve empati kavramları açısından incelendi.

Anlamak ve anlaşılmak her dönemde insanın en temel ihtiyaçlarından olmuştur. Görülmek yani kişinin varlığına bir başkası tarafından şahit olunması, insan ilişkilerini başlatan en iptidai ama en vazgeçilmez olgudur. Bu nedenle insan ister âlim ister cahil olsun kendini bir şekilde ifade etme kaygısındadır. Empati ise dünyadaki tüm kötülüklerin ilacı olabilecek bir duygudur. Başkasının derdini kendi derdi bilmek, halden anlamak gibi ifadelere karşılık gelebilecek olan bu duygu; klasik kültürümüzde de çok önemli bir yere sahiptir.

Söz konusu kavramlar alt başlıklara ayrılarak divan taranmıştır. "Anlamak" kavramı; dünyayı anlama, kişinin kendini anlaması olarak değerlendirildi. "Anlaşılmak" kavramı; insanın muhatapları tarafından anlaşılması, varlığına tanık araması ve şairin estetik açıdan anlaşılması olarak değerlendirildi. "Empati" ise kişinin muhatabına empati duyması, kişinin muhatabından empati beklemesi ve empati göremediğinde duyduğu sitem olarak değerlendirildi.[1]

Anlamak

Dünyayı Anlamak

Dünya/kainat şair için Allah'ı yansıtan bir sanat eseri gibidir. Şair dünyayı bir tablo gibi anlatır. Bu tablodaki varlıkları kişileştirir hatta yer yer bir masal kahramanı gibi anlatır. Şairin dünyası Kuran'dan ve hadisten uzak değildir. Anladığı dünyayı İslam ekseninde anlatır.

[1] Bu çalışmada Fuzûlî'nin Türkçe divânı incelenmiştir. "Akyüz, Kenan vd. (1958). Fuzûlî Divânı, Ankara: İş Bankası Yayınları." esas alınmıştır. Divandaki gazeller G harfi ile, kasideler K harfi ile, rubailer R harfi ile gösterilmiştir ve beyitlerin yerleri "nazım şeklinin numarası/beyit numarası" şeklinde yazılmıştır.

Gehį ṭopraġa eyler ḥikmetüñ miñ meh-liḳā pinhān
Gehį ṣunʿuñ ḳılar ṭopraġtan miñ meh-liḳā peydā (G4/5)

Ey olub Miʿrāc bürhān-i ʿulüvv-i şan saña
Yere inmiş gökten istiḳbāl için Fürḳan saña (G6/1)

Bāḳi-yi muʿciz ne ḥācet dįn-i ḥaḳ iŝbâtına
ʿÂlem içre muʿciz-i bāḳį yeter Ḳurʾan saña (G6/4)

Māh-i nevdir yoḫsa sen ḳılduḳda seyr-i ās-mān
Ḳaldurub barmaḫ getürmüş ās-man įmān saña (G6/8)

Gül redifli kasidesinde ve su redifli kasidesindeki bazı beyitlerde şair; bu iki varlığı kişileştirir ve bu varlıklar onun anladığı dünyada adeta duyguları, amaçları olan birer masal kahramanıdır.

Ravża-yı kūyına her dem durmayub eyler güẕār
Âşıḳ olmuş ġālibā ol serv-i ḫoş-reftāre ṣu (K3/11)

Ḫāk-i pāyine yetem dir ʿömrlerdür muttaṣıl
Başını daşdan daşa urub gezer āvāre ṣu (K3/23)

Ẕerre ẕerre ḫāk-i der-gāhına ister ṣala nūr
Dönmez ol der-gāhdan ger olsa pāre pāre ṣu (K3/24)

Ḫansı bülbül ḳanı dutmuş bilmezem kim muttaṣıl
Geh esįr-i ḫār olur geh mübtelā-yi nār gül (K9/20)

Seyr-i bāġ itdüm seḥer gördüm açup mecmūʿasın
Ḫıfẓ idüb bu maṭlaʿı eylerdi istiḥżār gül (K9/21)

Âşıḳ olmuş ḥüsnüñe ey serv-i ḫoş-reftār gül
Çāk çāk itmiş senüñçün sįne-yi efgār gül (K9/22)

Kişinin/Şairin Kendini Anlaması

Fuzûlî büyük bir bilgindir. Çağdaşı Ahdi, onun hadis ve tefsirden başka hendese, heyet ve hikmet de bildiğini ve üç dille, yani Arap, Fars ve Türk dilleriyle şiirler yazdığını söyler (Gölpınarlı, 2005: 22).

Bu kadar büyük bilgi birikimine sahip olan ve çağına göre oldukça yetkin bir şair kabul edilen Fuzûlî, kendini anlattığı çoğu beyitte oldukça mütevazıdır ve tevekkül ekseninde kalmaktadır. Aşağıdaki beyitlerde; doğruyu yanlışı, iyiyi kötüyü, gerekeni gerekmeyeni… vb. ayırmakta güçlük çektiğini düşünür ve Allah'tan yardım ister.

Yoḫ mende bir ʿamel saña şāyeste āh eger
Aʿmālüme göre vire ʿadlüñ cezā maña (G3/4)

Ḫavf ü ḫaṭāda muẓṭaribem var ümi̱d kim
Lūṭfuñ vere bişāret-i ʿafv-i ḫaṭā maña (G3/5)

Men bilmezem maña gereġin sen ḫakı̱msen
Menʾ eyle virme her ne gerekmez maña maña (G3/6)

Ḫabs-i hevâda ḳoyma Fużūlı̱-ṣıfat esı̱r
Yâ Rab hidāyet eyle ṭarı̱ḳ-i fenā maña (G3/8)

Bir başka açıdan bakıldığında ise şair, divan şiirindeki âşık anlayışını tam anlamıyla kendi "ben"inde anlatır. Kendisini dert çekmekte olan âşık olarak gören şair; Mecnun'la kıyaslandığında ondan daha fazla âşıklık istidadı olduğunun, ondan daha gamlı olduğunun ortaya çıkacağını söyler. Ayrıca derdi ile mesut olan şair kesinlikle derman beklemez ve içindeki bu ateşin söndürülemeyeceğine inanır. Aşağıdaki beyitlerde bu görülmektedir.

Mende Mecnūn'dan füzun ʿāşıḳlıḳ istiʿdādı var
ʿÂşıḳ-i ṣādıḳ menem Mecnūn'uñ ancaḳ adı var (G75/1)

Meni ṣaġınma Fużūlı̱ ġam içre Mecnūn tek
Ki men ziyādeyem andan ġam-i ziyāde ile (G248/8)

Ṣaçma ey göz eşkten göñlümdeki odlare ṣu
Kim bu deñlü dutuşan odlare ḳılmaz çāre ṣu (K3/1)

ʿIşḳ derdiyle ḫoşem el çek ʿilâcumdan ṭabı̱b
Ḳılma derman kim helāküm zehri dermānuñdadur (G85/2)

ʿIşḳ zevḳiyle ḫoşem terk-i nasi̱ḥat ḳıl refi̱ḳ
Men ki tiryāḳi̱-mizācem zehr kār itmez maña (G16/4)

Divan şiiri geleneğinde; şairin aşk duygusunu şiirine mihver yapması, kendini muhakkak âşık pozisyonunda göstermesi bu edebiyatın uyulması şart olan âdâbındandır. Divan şairliğinin yolu, en başta âşıklık rol ve hüviyetini kabullenişten geçmektedir (Akün, 1994: 24). Aşağıdaki beyitlerde şair kendini aşk derdi ile perişan olmuş bir âşık olarak anlatır.

Derd çekmiş başum ol ḫāl-i siyeh ḳurbānı
Tāb görmüş tenüm ol ṭurra-yı ṭarrāra fidā (G7/2)

Çāk-i si̱nemde olan ḳanlu ciğer pāreleri
Mest çeşmüñde olan ġamze-yi ḫun-ḫāra fidā (G7/4)

Şair aşağıdaki "vardır" redifli gazelinde de duygu dünyasını, aşk anlayışını, kendini nasıl gördüğünü anlatmaktadır. (G92)

Menüm kim bir leb-i ḫandān içün giryānlıġum vardur
Perişan turralar devrinde ser-gerdanlığın vardur

Yaşum taḫt-ı revāndur tāc-i zerrîn şuʿle-yi āhım
Görüñ kim devlet-i ʿışk ile ne sulṭanlıġūm vardur

Yumulmaz eşk ṭuġyānında ansuz çeşm-i ḫun-bârum
Ḫāyāl-i ṣūret-i cānāna ḫoş ḥayranlıġum vardur

Sirişküm gör meni ey ebr özüñden kem ḫayâl itme
Hevā-yı ʿışḳ ile miñ sence eşk-efşanlıġum vardur

Fużūlį̄ cām-i mey terkin ḳılub zühd ile taḳvį̄den
Ḳamu dānāya rūşendür bu kim nā-danlıġım vardur

Anlaşılmak

İnsanın Muhatapları Tarafından Anlaşılması

Fuzûlî, Hz. Peygamber'in torunlarının şehit edildiği topraklarda yetişmiş, hamisiz ve sıkıntı içinde yaşamıştır. O, çektiği sıkıntıları sanatıyla harmanlayıp şiirlerine yansıtmıştır. Çektiği acılar, şairi olgunlaştırmış, onu dünyanın geçici zevklerinden uzaklaştırarak manevi duygulara yöneltmiştir (Mazıoğlu, 1992: 13, 14).

Şair bazı beyitlerde bulunduğu yerde-belki de yaşadığı coğrafyayı kastederek-anlaşılmadığını ifade eder.

Bir diyār içreyem ki ḫalḳından
Eylemez ḥį̄ç kim maña pervâ (K21/14)

Maḥabbet ḳılmaġa iẓhār-i ġurbet iḫtiyār itdüm
Ne çāre yoḫ bu cinsüñ olduġum yirlerde bāzārı (K18/11)

Aşağıdaki beyitte ise şairi anlayıp onun aşkına karşılık verecek bir maşuk bir vakit karşısına çıkıp sitem edebileceğinden o, aşkının anlaşılıp karşılık bulmasını istediğini dile getirir.

Ey Fużūlį̄ n'ola ger ṣaḫlar isem cān-ı ʿazį̄z
Vaḳt olan kim ola bir ṣūh-ı sitem-gāra fidā (G7/6)

Tanıklık

Tanıklık içinde var oluruz. Bir bebek doğumundan sonra kucaklanıp kendisiyle konuşulmazsa ilk üç ay içinde değişik hastalıklar geliştirir ve ölür. Bebeğin yemesi, içmesi, bakımı kadar kucaklanıp sevilmesi ve onunla konuşulması da gerekmektedir. Sen varsın,

senin varlığının farkındayım, seni umursuyorum, seni önemsiyorum" mesajı insan ilişkileri için çok önemlidir (Cüceloğlu, 2021:87,88).

Şair bazen gönlünü, bazen sevgiliyi bazen de şiirini okuyanları kendisine şahit tutar. Bu şekilde çevresinden tanıklık bekler. Aşağıdaki beyitlerde geçen "gör kim" ifadesi bu açıdan önemlidir.

Zinhār maḥv ol ḥikmete baḫġıl kemāl-i ḳudrete
Nİlūfer-i ḫoş-ṣūrete gör kim virür āb ü hevā (K8/11)

Efāżıl buḳʿa buḳʿa ḫāk-i pākin menzil itmişler
Naẓar ḳıl ṣafḥa ṣafḥa levḥine gör kim ne defterdür (K19/7)

Aḫter-i baḫtum vebālin gör kim ol mehden gelen
Mihrlerdür özgeye cevr ü cefālardūr maña (G14/7)

Cām dut dir sāḳi-yi gül-çihre zāhid terk-i cām
Ey göñül fikr eyle gör kim ḫansıdur dutmalu pend (G63/6)

Seyr ḳıl gör kim gül-istānuñ ne āb ü tābı var
Her ṭaraf miñ serv-i ser sebz ü gül-i sİrābı var (G74/1)

İki gözden revān itmiş sirişküm ḳāmetüñ şevḳi
ʿAṣā-yi muʿcizi gör kim iki bölmüş bu deryāyı (G278/2)

Nāvekin gör kim yarup ekşüm dutar göz perdesin
Ey diyen Mūsİ ʿaṣāsı ḳaṭʿ-i deryā itmedi (G280/2)

Ayb eyleme reng-i çihre-i zerdim gör
Kim çokları âlemde zer eyler güstâh (k17/2)

Zülfüñ girihi çıḫdı elümden nā-gāh
Gör kim ne cefā ḳıldı maña baḫt-ı siyâh (R67/2)

Şairin Estetik Açıdan Anlaşılması

Fuzûlî, Türkçe Divan mukaddimesinde şiiri, her şeyden önce bir yetenek ve bir yaratılış işi olarak görmekte, bu kabiliyetin, muhit ve cemiyette inkişaf edeceğini söyler (Gölpınarlı, 2005: 36).

Aşağıdaki beyitte kem gözlülerin, kendisini kıskandığını söyleyen şair; Allaha şükreder. Çünkü onun şiirinin her bir satırı can alan bir hançerdir. Divan şiirindeki fahriye yazma geleneğinde de görüldüğü gibi şairler nazım konusunda kendilerine oldukça güvenmektedirler.

Bi-ḥamdi'llāh ki ḥālā dİde-i bed-ḫâha naʿtüñden
Fużūlİ naẓmınuñ her saṭrıdur bir cān-sitān ḫançer (K4/28)

Empati

Türk Dil Kurumunun sözlüğünde empati "duygudaşlık" olarak tanımlanır. Empati, bir kişinin kendisini bir başkasının yerine koyabilmesi ve onun duygu, düşünce ve davranışlarını anlayabilmesidir. Kişi karşısındakine kendini yansıtarak iç taklit yoluyla onunla paralellik kurar ve onu anlamaya çalışır. Böylece karşısındakinin iç dünyasına temas etme, onu tanıma şansını elde eder. 1950'lerin sonları ve 60'ların başlarında empatinin psikanalitik literatürdeki yeri ve önemi artmış; empati, terapistlerin ana amacı halini almış, neredeyse eğer terapist empati yapıyorsa işin yarısı bitmiş anlamına gelmeye başlamıştır (Ersoy, 2016: 10-11).

Bir insan kendisini diğer insanın yerine koyduğunda ve onu anlamaya çalıştığında, dünyaya o insanın gözünden bakmaya başlar. O insan imiş gibi duymaya ve hissetmeye başlar. Bu durumda o insanın dünyasına gittikçe yaklaşır. Bu ise iki insan arasındaki sağlam bir ilişkinin kurulması anlamına gelmektedir. Kendisine empati kurulan ve empati ile yaklaşılan kişi kendisini anlaşılmış ve rahatlamış hisseder. Bu noktada diğer insana karşı güven duymaya ve kendi dünyasını daha da açmaya başlar. Empati kurmanın ilişkilerdeki olumlu yönü ise budur (Özbek, 2005: 585).

Kişinin/Şairin Muhatabına Empati Duyması

Şair asırlar öncesinden muhatapları olan şiirseverlerin duygularına empati duymaktadır. Klasik şiir meraklılarından onun şiirlerini okuduğunda "ben de böyle hissetmiştim, şair hislerime tercüman olmuş, benim de hissettiğim bu duygular kelimelerle ancak bu kadar güzel anlatılabilir…"diye düşünmeyen yoktur. Divan tarandığında, empati açısından değerlendirilecek beyitler olduğu görülmektedir.

Aşağıdaki iki beyitte şair kendisini ayıplayanlara empati duyuyor ve onlar sevgiliyi görmedi, bu sebeple beni ayıplıyorlar diye düşünüyor.

Ey Fużūlį bil ki ol gül-'ārıżı görmüş degül
Kim ki ʿayb eyler meñüm çāk-i giriբbānum görüb (G36/7)

Yine yukarıdaki beyitle aynı doğrultuda olan bir beyitte şair sevgiliye seslenir. Beni kınayan gafiller seni görselerdi kınadıkları için utanırlardı der ve duygudaşlık kurar.

Degildüm men saña māʿil sen itdüñ ʿaḳlımı zāʾil
Maña ṭaʿn eyleyen ġāfil seni görgeç utanmaz mı (G264/6)

Şairin aşağıdaki "sor" redifli gazelinde empati duygusu çok yoğundur. Aşk derdine düşmüş, yoğun ve derin duygular yaşayan kişinin kimlerle duygudaşlık kurabileceğini anlatır. (G/84)

Şifâ-yi vaslı ḳadrin hecr ile bı̱mār olandan ṣor
Zülāl-i şevḳ ẕevḳin teşne-yi dı̱dār olandan ṣor

Lebüñ sırrın gelüb güftāra benden özgeden ṣorma
Bu pinhan nükteni bir vāḳıf-ı esrār olandan ṣor

Gözü yaşlılaruñ ḥālin ne bilsün merdüm-i ġāfil
Kevākib seyrini şeb tā seḥere bı̱dār olandan ṣor

Ḫabersüz olma fettan gözlerüñ cevrin çekenlerden
Ḫabersüz mestler bı̱-dādını hüş-yār olandan ṣor

Gamuñdan şemʿtek yandum ṣabādan ṣorma aḥvâlüm
Bu aḥvāli şeb-i hicrān menüñle yâr olandan ṣor

Ḫarāb-i cām-i ʿışḳam nergis-i mestüñ bilür ḥâlüm
Ḫarābāt ehlinüñ aḥvālini ḫammār olandan ṣor

Muḥabbet lezzetinden bı̱-haberdür zāhid-i ġāfil
Fużūlı̱ ʿışḳı ẕevḳin ẕevḳ-i ʿışkı var olandan ṣor

Aşağıdaki beyitte ise şimşek ve yağmur şairin duygularını anlar ve onun için ağlar.

Berḳ u bāran ṣanma kim gördükçe āh ü eşkimi
Bilmezem nemdür menüm aġlar maña yanar seḥāb (G29/2)

Kişinin Muhatabından Empati Beklemesi

Şair sevgiliden, toplumdan, dünyadan…vb duygudaşlık yani empati beklemektedir. Bunu göremeyince de hayal kırıklığına uğrayıp sitem eder. Sitem ve inkisar klasik kültürde âşığın belki de en yoğun hissettiği iki duygudur. Bunu sebebi ise empati yoksunluğudur. Aşağıdaki beyitlerde bu durum görülmektedir.

Ḳamu bı̱mārına cānān devā-yı derd ider iḥsân
Niçün ḳılmaz maña dermân meni bı̱mār ṣanmaz mı (G264/2)

Fużūlı̱ rind-i şeydādur hemı̱şe ḫalḳa rüsvādur
Ṣorun kim bu ne sevdādur bu sevdādan uṣanmaz mı (G264/7)

Ḫoşā ol kim bilüb faḳrin tenaʿum mülk-i dünyānuñ
Yoġın eyler taṣavvur var varın yoḫ gümān eyler (K36/6)

Lāle-ruḫlar gögsümüñ çākine ḳılmazlar naẓar
Hı̱ç bir raḥm eylemezler dāġ-i hicrānum görüb (G36/3)

Ol ki her sāʿat gülerdi çeşm-i giryānım görüb
Aġlar oldu ḫālüme bı̱-raḥm cānānım görüb (G36/1)

Ey maña ṣabr it diyen ḥāl-i dilümden bi-ḫaber
ʿIşk olan yerde n'ider ārām ya n'eyler şikib (G35/2)

Sonuç

Modern dünyada insanın en büyük arzusu gönlü gönlüne denk insanlarla bir arada olmak, anlamak, anlaşılmak, empatiye mazhar olmak ya da en azından varlığına bir şahit bulmaktır. Mağara duvarlarına çizilen ilk çizgilerden modern sanata kadar- özellikle malzemesi sözden ibaret bir sanat olan edebiyatta- sanatçının en büyük kaygısı anlaşılmak olmuştur. İnsan ruhunun bu ezeli "beni anla" çağrısı modern dünyada güftesinin bayağılığından ötürü dinlemek istemediğimiz şarkılarda bile duyulmaktadır.

Bu çalışmada 16. yüzyılda duygularını özellikle de aşkını zirvelerde yaşayan Fuzûlî'nin; yaşadığı dönemi anlamaya çalıştığı bunu yaparken İslam ekseninde olduğu, bir insan olarak anlaşılmayı, bir şair olarak estetik açıdan anlaşılmayı ve çevresinde varlığına şahit olacak muhataplar arzuladığı, çevresine empatiyle yaklaştığı, çevresinden empati beklediği, bunu göremeyince sitem ettiği ve inkisara uğradığı divânındaki ilgili beyitlerden tespit edilmiştir. Tüm bunlar göz önünde bulunduğunda şairin; 21. yüzyıl insanının duygularına da tercüman olduğu, insanlığın ortak duygularını, arzularını yüzyıllar öncesinden dillendirdiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Akün, Ömer Faruk (1994). "Dîvân Edebiyatı". *TDVİA*. C. 9. İstanbul. s. 389–424.

Akyüz, Kenan vd. (1958). *Fuzûlî Divânı*. Ankara: İş Bankası Yayınları.

Cebecioğlu, Ethem (2005). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü. İstanbul: Anka Yayınları.

Cüceloğlu, Doğan (2021). *Öğretmenim Bir Bakar mısın?*. İstanbul: Final Kültür Sanat Yayınları.

Çelebioğlu, Amil (1988). "Fuzûlî'nin Bir Beyti Üzerine Bazı Düşünceler". *Osmanlı Araştırmaları*. s. 199-210.

Demir, Recep (2016). *Divân Şiirinde Renkler*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (1988). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Ersoy, Elif Gökçe vd. (2016) "Empati: Tanımı ve Önemi". *Osmangazi Tıp Dergisi/Osmangazi Journal of Medicine*. C. 38. S. 2. S. 9-17.

Hacıeminoğlu, Necmettin (1972). *Fuzûlî*. İstanbul: Toker Yayınları.

İpekten, Halûk (1988). *Fuzûlî, Hayatı, Edebî kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Fen-Edebiyat Fakültesi yayınları.

Karahan, Abdülkadir (1995). *Fuzûlî, Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kılınç, Abdulhakim (2017). *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı Edisyon Kritik ve Konularına Göre Fuzûlî Divanı*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi.

Kurnaz, Cemal (1987). *Hayâlî Bey Divânı Tahlîli*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Levent, Agâh Sırrı (1980). *Dîvân Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Onan, N. Halil (1989). *İzahlı Dîvân Şiiri Antolojisi*. İstanbul: MEB Yayınları.

Onay, Ahmet Talat (1992). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzâhı*. (haz. Cemal Kurnaz). Ankara: TDV. Yayınları.

Öntürk, Ahmet (2017). "Dîvân Şiirinde Renkler". *Ulakbilge*. C. 12. s. 973-982.

Özbek, Mehmet Ferhat (2005). "İnsan İliş Kilerinde Empatinin Yeri ve Önemi". *Sosyal Siyas-et Konferansları Dergisi*. S. 49. s. 568-587.

Öztürk, Sevinç (2011). *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nda Renkler*. Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi.

Pala, İskender (1989). *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Şemseddîn Sâmî (2002) *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.

Tarlan, Ali Nihat (1985). *Fuzûlî Divânı Şerhi*. C. 3. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Uludağ, Erdoğan (2016). "Fuzûlî'nin Gazellerinde Bir Güzellik Unsuru Olarak Yanak". *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSD)*. Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı Özel Sayısı. S. 3. s. 15-68.

Uludağ, Erdoğan (2020). "Bir Güzellik Unsuru Olarak Fuzûlî'nin Gazellerinde Saç". *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (ESTAD)*. C. 3. S. 1. s. 241-294.

Uludağ, Süleyman (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Uymaz, Hakan (2013). *Fuzûlî'nin Türkçe Dîvânı'nda Renklerin Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi. Elâzığ: Fırat Üniversitesi.

Yağcıoğlu, Songül A. (2009). *Fuzûlî ve Bâkî Divânlarının Karşılaştırılması*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi.

Yesirgil, Nevzat (1952). *Fuzûlî, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Yılmaz, Mehmet (1992). *Edebiyatımızda İslamî Kaynaklı Sözler*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Zavotçu, Gencay (2013). *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*. İstanbul: Kesit Yayınları.

HÜSN Ü AŞK'TA ATEŞ DENİZİNE MİTOLOJİK BİR BAKIŞ

Hümeyra Nur EVCİ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Hüsn ü Aşk, 18. yüzyıl divan şairi Şeyh Galib tarafından kaleme alınmış 2041 beyitlik bir mesnevidir. Şeyh Galib, tasavvufi bir zemin üzerine kurguladığı bu eserindeki aşk hikayesini anlatırken sembolik ve metaforik bir dil ve üslup kullanmıştır.

Hüsn ü Aşk üzerine yapılan araştırmaların genelinde ateş, anasırı erbaa, ateş denizi de mekân olarak ele alınıp değerlendirilmiştir. Bu çalışmalarda ateş ve ateş denizi kavramlarına mitolojik yönden bakılmamıştır. Bu sebeple Hüsn ü Aşk'ta ateş ve ateş denizi kavramlarına mitolojik açıdan bakıldığında neler görülebileceği bu çalışmanın temel sâiki olmuştur.

Hüsn ü Aşk'ta ateş kelimesinin deniz ile birlikte kullanılması dikkat çekici bir noktadır. Zira su ve ateş birbirine zıt iki unsurdur ve bu eserde denizin ham maddesi ateş olarak tahayyül edilmiştir. Deniz, suyun sembolü olarak görülür ve birçok topluluğun mitinde suyun, "evrenin tohumlarını barındıran rahim" olduğu fikri vardır. Su ve ateş evrenin rahmi ve evrenin ilk bileşeni kabul edilmektedir. Ateş; Herakleitos'a göre "İlk madde"dir. Ne başı ne sonu vardır. Ateş yandıkça evren var olmaya devam eder. Aristoteles ise ateşin "Ruh, soluk ve yaşamla kopmaz bağı" olduğunu söyler. Çoğu kültürde kutsal kabul edilen ateş, bazı mitolojilerde ise tanrı kabul edilmektedir.

Bu çalışmada Hüsn ü Aşk ve özellikle "Ateş Denizi" bölümü temelinde, ateş kavramı mitolojik olarak nasıl değerlendirilebilir? Sorusuna yanıt aranmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib, mesnevi, ateş, mitoloji.

A MYTHOLOGICAL LOOK AT THE SEA OF FIRE IN *HÜSN Ü AŞK*

ABSTRACT

Hüsn ü Aşk is a masnavi of 2041 couplets written by the 18th century divan poet Şeyh Galib. Şeyh Galib used a symbolic and metaphorical language and style while telling the love story in this work, which he constructed on a Sufi basis.

In general, in the research on Hüsn ü Aşk, fire has been considered as the source of knowledge and the sea of fire as the place. In these studies, the concepts of fire and the sea of fire were not

examined from a mythological perspective. For this reason, the main motivation of this study is what can be seen when looking at the concepts of fire and the sea of fire in Hüsn ü Aşk from a mythological perspective.

It is a striking point that the word fire is used together with the sea in Hüsn ü Aşk. Because water and fire are two opposing elements, and in this work, the raw material of the sea is imagined as fire. The sea is seen as a symbol of water, and in the myths of many communities there is the idea that water is the "womb that contains the seeds of the universe." Water and fire are considered the womb of the universe and the first component of the universe. Fire; According to Heraclitus, it is the "first matter". It has neither beginning nor end. As long as the fire burns, the universe continues to exist. Aristotle says that fire is "the unbreakable bond with Spirit, breath and life." Fire is considered sacred in most cultures and is considered a god in some mythologies.

In this study, how can the concept of fire be evaluated mythologically, based on Hüsn ü Aşk and especially the "Sea of Fire" section? An attempt has been made to find an answer to the question.

Keywords: Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib, mathnawi, fire, mythology.

Giriş

Klasik edebiyat geleneği içinde mesnevi nazım şekli ile yazılan eserler oldukça fazladır. Bu eserlerde dini, tasavvufi, aşk, tarih gibi pek çok konu işlenmektedir. Bunun yanı sıra örnek alınan eser ile aynı konunun ele alındığı farklı mesnevilerin olduğu da görülür. Bir şairin şiirine sonradan bir başka şair veya şairin kendisi tarafından, kafiyeleri veya kafiye ve redifleri aynı olan, aynı vezin ve konuda yazılan, çoklukla gazel ve kasidelerde görülen benzer şiirlere nazire veya cevap denir. (Yavuz, 2013: 359) Nazire şeklinde yazılmış gazel ve kasidelerin yanı sıra mesnevi sayısının da oldukça fazla olduğu görülür.

18. asır divan şairlerinden Şeyh Galib'in, Hüsn ü Aşk isimli mesnevisi de nazire şeklinde yazılmış bir eserdir. Şeyh Galib, Nâbî'nin Hayrâbâd adlı eserinin methedildiği mecliste daha iyisini yazmak iddiasıyla kaleme aldığı Hüsn ü Aşk mesnevisini altı ay gibi kısa bir sürede tamamlamıştır.

Mesnevi kısmı 2041 beyitten meydana gelen Hüsn ü Aşk'ın beyit sayısı, aralara serpiştirilen ve her biri altı kıtadan oluşan dört tardiyye ile beraber 2101'e ulaşmaktadır. Şair klasik tarza uyup tahmîd, na'‘t, mi'râciyye, iki ayrı başlık altında Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve kendi babası Mustafa Reşid Efendi hakkındaki on sekizer beyitlik methiye bölümlerinden sonra telif sebebini anlatıp esere başlar. (Okçu, 1999: 29)

Eserin konusu kısaca şöyledir: Benî Muhabbet kabilesinde iki çocuk dünyaya gelir. Bunlardan biri kız diğeri erkektir. Kıza Hüsn, erkeğe Aşk ismi verilir. Kabilenin büyükleri, çocuklar daha beşikteyken onların nişanlanmalarına ve daha sonra birlikte okumalarına karar verirler. Hüsn ve Aşk, Edeb adlı bir okula giderek Molla-yı Cünûn'dan ders alırlar. Orada Hüsn, Aşk'a âşık olur ve kimi zaman bir araya gelip görüşürler. (Mum, 2022)

Hüsn ü Aşk tasavvufî sembolik bir hikâye olup tasavvufta seyr ü sülûk'u yani dervişlikte olgunluğa erişmek için takip edilen manevî yolculuğu anlatmaktadır. Lügatta seyr, yolculuk;

sülük ta bir yola girme, bir tarikata bağlanma anlamına gelmektedir. Daha açık bir ifadeyle seyr ü sülük şudur : Tasavvufta Vahdet-i Vucûd inancına göre Mutlak Varlık telâkki edilen Tanrı'nın zâtî iktizâsı yani dileği zuhur etmektir (meydana çıkmak). Bu zuhur, onun kendisini bilmesidir. (Galip, 2005)

Bu yazıda Hüsn ü Aşk'ta Aşk, sembolik olarak Hüsn ile kavuşabilmek tasavvufi olarak kendisini bulmak için birçok zorluktan geçmiş ve Hüsn'e kavuşmuştur. Hüsn ü Aşk mesnevisinde bu yollardan biri olan "Ateş denizi" başlığı altında bahsedilen ateş kavramının mitolojik yönden incelemesi yapılmıştır.

Hüsn ü Aşk

Zengin bir duyuş ve düşünüşle söylenmiş tasavvufî bir mesnevi olan Hüsn ü Aşk'ın kahramanları doğrudan doğruya Hüsn yani güzellikle bu güzelliğe ezelî yönelişin ifadesi olan Aşk'ın kendisidir. Hüsn ü Aşk'ta bütün kişi ve yer adları tasavvufî birer semboldür. Eser ilâhî aşka erişebilmenin, Aşk'ın Hüsn'e kavuşmasının güçlüğünü belirtmek amacıyla kaleme alınmıştır. Aşk Hüsn'ü kendisinden ayrı sanmaktadır. Ona kavuşmak için Kalp Kalesi'ndeki kimyayı getirmesi gerekir. (Okçu, 1999)

Türk edebiyatında Kutadgu Bilig'den sonra mücerret kavramların teşhisine dayanılarak yazılmış nâdir mesnevilerden biri olan Hüsn ü Aşk'ın edebî açıdan en önemli özelliği, o zamana kadar yazılmış mesnevi tarzındaki hikâyeleri şiir yönünden aşma gayretidir. Her bölümü ayrı başlıklar taşıyan esere şair yer yer "tardiyye" başlıklı muhammesler yerleştirerek hikâyenin monotonluğunu önlemeye çalışmıştır. Yepyeni, zarif ve orijinal hayallerin yanında olağan üstü teşbihler ve âhenkli söyleyişlerle bezenmiş olan eserde konuşma dilinden alınmış sade ifadelere rastlanır. (Okçu,1999)

Hüsn ü Aşk'ın bir kısmı şairin divanının sonunda, bir kısmı da ayrı olarak istinsah edilmiş birçok yazma nüshası vardır. Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki nüsha Şeyh Galib'in kendi hattıyladır. Eserin aynı bölümde mevcut iki nüshası yanında yine bu kütüphanede dört nüshası daha bulunmaktadır Mesnevi ayrıca İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde kayıtlı olan Şeyh Galib divanlarının sonunda da yer almaktadır. Hüsn ü Aşk ilk olarak şairin divanı ile birlikte Bulak'ta basılmış, daha sonra Ebüzziya Tevfik ve Tâhirülmevlevî tarafından yayımlanmıştır. 1301'de (1884) neşredilen Hâver dergisinde de ilâve olarak verilmiş, fakat tamamlanmamıştır. (Okçu, 1999)

Hüsn ü Aşk ilk olarak Vasfi Mahir Kocatürk tarafından 1944'te "Hüsn ü Aşk'ın Bugünkü Dille Neşre Çevirisi" adı altında yeni harflerle nesre çevrilmişse de bu baskı eksiktir. Baş tarafta tahmîd, Na't ve diğer bazı şiirler alınmamış, izahı güç beyitler de atlanmıştır. Eserin tıpkı basımı ve tam çevirisi Abdülbaki Gölpınarlı tarafından yapılmış ve 1968'de Altın Kitaplar Yayınevi tarafından "Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk" adıyla yayımlanmıştır. (Okay ve Ayan, 2005)

Mitolojide Ateş Kavramı

Ateş, insanlık tarihine yön veren ve insanların doğa üzerinde hâkimiyet kurma çabalarında kendilerine önemli avantaj sağlayan bir icattır. Geceleri yırtıcı hayvanları uzak tuttuğu gibi avlanan hayvanların etlerinin pişirilmesi ve soğuk günlerde sıcak kalınması için de elzemdir. Tarih öncesi çağlarda ateşin, dünyanın her yerinde aynı anda keşfedilmediğini veya kullanılmadığını göz önünde bulundurarak bu icadın hayatta kalabilenlere büyük yardımı dokunduğunu düşünebiliriz. (Aydın, 2021: 82)

Ateş, insanlık tarihi boyunca saygı görür, birçok toplum tarafından kutsal kabul edilir. Ateş, felsefe, mitoloji, din, tarih gibi birçok alanda ilk madde, ilk icat olarak insanlığın yönlendiricisi konumundadır. Tarihte ateşin bulunması hayatın daha kolay hale gelmesine sebep olmuştur. Dini açıdan insanlar ateşe tapmaya başlamış, yaratıcının ateş olduğuna varlıkların ateşten ortaya çıktıklarına inanmışlardır. Felsefede farklı bilim insanları tarafından farklı maddeler ana madde, arke olarak bilinir. Herakleitos ise arkenin ateş olduğunu söylemiştir.

Herakleitos, Miletti filozofların görüş tarzını devam ettirerek, doğası gereği herhangi bir başka şeye dönüşebilecek ve herhangi bir şeyin kendisine dönüşebiieceği bir şey aramaktadır. Bu ise ancak ateş olabilirdi veya ateş bu rolü oynamaya, diğer ana maddeler olarak teklif edilen şeylerden çok daha uygundur. Çünkü bildiğimiz gibi ilk İonya filozofları hilozoistti, yani ana maddenin kendi kendisini harekete geçirdiğine, dıştan herhangi bir varlığın kendisini harekete geçirmesine ihtiyaç duymaksızın değiştiğine, diğer varlıklara dönüştüğüne inanıyorlardı. Bu maddeyi hareketli, canlı olarak düşünme eğilimini en fazla tatmin edecek varlık ise ancak ateş olabilirdi (Arslan, 2006).

Ateş mitolojide kırmızı, bazen karanlık bazen aydınlıktır. Işığı ile aydınlatıcı fakat karanlık tarafı bulunan bir elementtir. Ateş yandıkça yok olan bir kıvılcım ile küllerinden yeniden doğabilen bir hayat çemberidir. Sonsuz, dönüşüm ve değişim içinde olan bir yapıdadır. Bununla birlikte eril cinsiyetlidir ve erilin vermiş olduğu yıkıcı unsurları da içerisinde barındırmaktadır.

Bir ateşin etrafında toplanma, yeni evlenenler için ocak yakmak, bir ateşin etrafında toplanmak halk arasında ocak kültü ile ilişkilendirilir. Ateş, ocak olmak, yuva yapmak, ev olmak anlamlarına gelir. Bu da ateşin toparlayıcı, birlik olma özelliklerini açığa çıkarır.

Mitolojide ateş, tanrının gücünü gösteren bir işarettir. Bereketli büyüyerek devam eden bir yapıya sahiptir. İyileştirici, temizleyici, şifa veren, güç, bereket, uğur, bilge, akıllı, kontrol altında tutulduğunda düzenleyen kontrolden çıktığında yıkıma uğratan bir yapıya sahip olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hüsn ü Aşk'ta Ateş Denizine Mitolojik Bir Bakış

Hüsn ü aşk'ın ateş ile alakalı yönleri 1549-1563. beyitleri arasında verilmiş "**Aşkın yolunun ateş denizine uğraması"** başlığı altında incelenecektir:

Gûş etmiş idi o ser-güzeşti
Âteş yemi üzre mûm keştî

Çıkdı yolı üzre şimdi nâgâh
Ol kulzüm-i âteş-i ciger-gâh

Beyitlerinde Aşk sevgilisi Hüsn ile kavuşabimek için geçtiği ateş denizini teşbih unsuru kullanarak aşması gereken engellere benzetmiştir. Bununla birlikte aşk yok olmayı göze almaktadır. Mitolojide ateş yok oluş, yeniden doğuş ile ilişkilendirilmektedir. Aşk ise ateş denizini mumdan gemilerle geçerek yok olmayı göze almaktadır. Ateş mumu eritir, Aşk bunu bilmesine rağmen yolculuğa çıkar. Yolculuk sonunda aşk bu geçtiği yolları sabırla kontrol edebilirse sevgilisine kavuşabilecek, kontrol edemezse sevgilisinden ayrılmak zorunda kalacak hatta belki yok olacaktır. Tıpkı ateşin kontrol edildiğinde yapıcı kontrolden çıktığında yeni yangınlara sebep olması gibidir.

Mûmdan gemiler edip hüveydâ
Kılmış niçe dîv o bahri me'vâ

Çün âteş o kavme etmez âzâr
Âzürde olur mı nârdan nâr

Ateş denizi kimileri için sonsuz yaşam oluştururken kimilerinin sonudur. Mitolojide ateş ocak, ev, sığınak yeri olarak bilinir. Sığınılacak bir liman olan ateşin karanlık bir yönü de vardır. Mitolojinin yanı sıra insanlar arasında da ateş karanlık, korkutucu görülür. Ateşin korkutucu yönü ile cinlerin, devlerin, bahsedilen diğer varlıkların korkutucu yönü ilişkilendirilmiştir. Karanlık varlıklar ile aynı hüviyette olan ateşin kendisi gibi olana zarar vermeyeceği kastedilmiştir. Çünkü ateş kendisinden olanlar için ocaktır. Ateşin kendisinden olana zarar vermemesi tespitini de şair, ateş ateşten incinir mi diyip tecahülüarif sanatını da kullanarak okuyucuya yansıtmıştır.

Keştîleri ber-hevâ dutarlar
Çok ebleh-i bî-nevâ dutarlar

Keştîye kim eyler ise ikdâm
Ol dîvler eyler idi i'dâm

Ateş akıllı, bilge, öngörülü bir varlıktır. Ateş burada zekâsını kullanarak alt etmek istediği varlıkların dikkatini çekmiştir. Mumdan gemilerin sanki ateşin üzerinde ilerlediklerini düşündürterek onları avlamıştır. Ateş ile benzer yapıya sahip dev ise alt etmek istediklerini gemiye bindirmeye çalışmıştır. Ateş denizi ile devler, cinler birlik olmuş kendilerinden olmayanları yok etmeye çalışmaktadırlar.

Keştî velî nahl-i sûra benzer
Kâlibedi sürh şu'le-peyker

Gûyâ ki cezîre-i felâket
Pür-sûz-ı belâ kızıl kıyâmet

Her biri misâl-i kûh-ı Sürhâb
Dopdolı içinde dîv-i küh-râb

Mumdan yapılmış gemiler, ateş denizinin üzerinde duran, gelin için hazırlanmış bir ağaçtır. Bu ağaç geline hediye olarak verilmek için hazırlanır. Gemi tasvir ile ağaca benzetilmiştir fakat mum da olsa ağaç da olsa gemilerin ateşin üzerinde yanması gerekir. Burada gemiler yanmaz çünkü yeni bir ocak kurmak için bir araya gelen geline hediye olarak verilmiştir. Ateş birleştiriciliğini göstermiş yine de kırmızılığından, ürperticiliğinden bir şey eksiltmeyerek tüm adayı kızılca kıyamete çevirerek felaket adası olduğunu göstermektedir.

Tâbût idi san o keştî-yi mûm
Olmaz girenin mezârı ma'lûm

Ol fülk ü o nâr-ı pür-felâket
Hep şem'-i mezârdan ibâret

Ol sihre mahall idi fakat nâr
Hiç sâhile edemezdi âzâr

Ateş, denizini ve kıyısında durduğu limanı korur, ama kendisinden olmayana mezar olur. Bir taraftan sonsuzluğu ile hayatı devam ettirirken diğer taraftan yok eder. Mezarlarda yanan mumlardan yeni ateşler olur, yok ettiklerinin yerine yeni ateşler var eder. Ateş burada yok oluşu ve yeniden doğuşu simgelemektedir.

Çün dîvler etdi Aşk'ı da'vet
Gel keştîye bulasın selâmet

Aşk eyledi mâcerâyı iz'ân
Sabr eyleyip olmadı şitâbân

Ammâ ki ne çâre râh mesdûd
Hiç olmadı bir tarîk meşhûd

Aşk, ateş denizinde bulunduğu sırada zorluklardan geçer. Ateş ona güçlü olmayı, zorluklar karşısında yıkılmaması gerektiğini eğer yıkılmadan ayakta kalabilirse tanrı kadar güçlü olabileceğini öğretmiştir. Aşk ateş denizindeki gemilere binmeyerek güçlü olduğunu ispat etmiştir fakat yine de adadan çıkamamıştır bu da ateşin bastıramadığı karanlık yüzüdür.)

Sonuç

Araştırmacılar tarafından Türk edebiyatının önemli mesnevilerinden biri olarak kabul edilen Hüsn ü Aşk mesnevisinin genellikle sembolik ve tasavvufi yönü üzerine araştırma yapılmaktadır. Hüsn ü Aşk mesnevisinin tasavvufi yönünün ardında mitolojik boyutu da yerleştirilmiştir.

Eserdeki olaylar, mekanlar, kişiler mitolojide önemli noktalara sahip olan varlıklardır. Her bir unsur tek tek ele alındığında farklı imge, metafor ve semboller üzerinden mitolojik ögelere kapı aralandığı görülmektedir. Mesnevideki ateş metaforu tasavvufi ilkeyi imgelerle bağdaştırarak somutlaştırmış, okuyucunun esere odaklanmasını sağlamıştır. Hüsn ü Aşk mesnevisine dönemine damga vurmuş, günümüzde hala etkisini koruyabilen bir eser olarak bakıldığında eserin tek boyutlu yazılmadığı fikri tespit edilmiştir.

Sonuç olarak Hüsn ü Aşk mesnevisi tasavvufi ve sembolik özellikler taşımasının yanı sıra imge, sembol ve metaforlar ile harmanlanmıştır. Bu derece kıymetli bir eserin metaforik yönlerini açığa çıkarmak, farklı bakış açıları ile bakmak eseri oldukça değerli hale getirmektedir.

KAYNAKÇA

Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi Sokrates Öncesi Yunan Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Aydın, Muhammet Kasım. (2021). *Türk Mitolojisinde Ateş Kültü*. İstanbul: Genç Kalemler Tarih Araştırmaları Dergisi. C. 7. S. 8. s. 82.

Mum, Cafer. (2022). "Hüsn ü Aşk (Şeyh Galib)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/husn-u-ask-seyh-galib.

Okay, Orhan-Ayan, Hüseyin. (2005). *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Okçu, Naci (1999). "Hüsn ü Aşk". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 19. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. S. 29-31.

Yavuz, Kemal (2013). "Türk Şiirinde Nazire". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 10. S. 359.

BABÜR DİVANI'NDA MAKAMLAR

İkra YÜKSELER

Yüksek Lisans Öğrencisi
Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

15. yüzyılın ortaları Çağatay Edebiyatı siyasi hareketliliğin yaşandığı bir dönemdir. Siyasi hareketliliğin yanında sanatın da üst seviyelere taşındığı bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde sadece siyasi gelişmeler yaşanmamıştır. Bunun yanında kültürel gelişmelerinde yaşandığı bir dönemdir. Babür'ün seferleri olsa bile sanata ilgisi her zaman vardır. Babür Divanıyla bizlere sanata verdiği ilgiden bahseder. Türk müziğine karşı ilgisi bulunmaktadır. Türk müziği ile ilgili duygularını ifade etmiştir. Divan Türk müziğine ve güzel sanatlara ilgi duyanlar için önemli parçalar barındırır.

Bu çalışmada Babür'ün Divanı'nda yer alan 552 numaralı Bölümü'nden yola çıkılarak Türk müziğinden bahsedilmiştir. Türk sanat müziğinde kullanılan 12 makamdan bahsedilir. Bunlar: Ṣafāhān, Nevā, Büzürg, ʿIrāḳ, Rāhevī, Rast, Zengüle, ʻUṣṣāḳ, Zīr-efkend, Pūselik, Hüseynī, Hicāz makamlarıdır. Aynı zamanda dönem içinde tartışılan konulardan birisi olan makamların sınıflamasına da değinilmiştir. Öyle ki Babür tartışılan konuların başında gelen âvâzeler hakkında bilgi vermektedir. Âvâzeler'in altı ses olduğuna değinmiştir. Bunların: Māye, Nevrūz, Selmek, Gerdāniye, Geveşt ve Şehnāz olduklarını söyler.

Çalışmada önemli olan klasik dönemde Türk Müziği'ne genel bir bakış açısıdır. Babür'ün Türk Müzik'i hakkında söylemek istedikleridir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, makamlar, âvâzeler, Babür, Babür Divan'ı.

MAQAMS IN THE *DIVAN OF BABÜR*

ABSTRACT

Mid-15th century Chagatai literature is a period of political dynamism. In addition to political mobility, it also covers a period when art was carried to the highest levels. Not only political developments took place in this period. It is also a period of cultural developments. Even if Babür had expeditions, he was always interested in art. Babür tells us about his interest in art with his divan. He has an interest in Turkish music. He expressed his feelings about Turkish music. Divan contains important pieces for those interested in Turkish music and fine arts.

In this study, Turkish music was mentioned based on the section numbered 552 in Babür's divan. It mentions 12 maqams used in Turkish art music. These are: Safāhān, Nevā, Büzürg, ʿ Irāḳ, Rāhevī, Rast, Zengüle, ʿUṣṣāḳ, Zīr-efkend, Pūselik, Hüseynī, Hicāz makams. At the same time,

the classification of maqams, which was one of the most debated topics of the period, is also touched upon. So much so that Babür gives information about âvâzeler, which was one of the most debated topics. He mentions that āvāzes are six sounds. These are: Māye, Nevrūz Selmek, Gerdāniye, Geveşt and Şehnaz.

What is important in this study is a general perspective on Turkish music in the classical period. It is what Babür wants to say about Turkish music.

Keywords: Turkish music, maqams, âvâzeler, Babur, Babur Divanı.

Giriş

Her milletin varlığını gösteren yapıların başında siyasi oluşumlar gelir. Siyasi oluşumları var eden, canlı kılan ise kültürel ve sosyal yapılardır. Yani devletin varlığı yalnızca siyasi zaferlerle taçlandırılamaz. Siyasi taçlanmaların yanında kültürel ve sosyal inşalarla varlığı sürer. Kültürel ve sosyal inşaların devamı dille mümkündür.

Toplumların varlığının resmini ortaya döken dildir. Dil, bir resmi meydana getiren tuvale baktığımızda tuvali dolduran, güneşi var eden kültürel mirasın ta kendisidir. Bu kültürel mirasın taşıyıcısı ve aktarıcısı rolünü üstlenir.

Çağatay Edebiyatının kültürel zenginliğinin zirveye taşındığı dönem klasik dönemdir. Klasik dönemde Ali Şir Nevayî'den sonra en çok kültürel hareketliliğin inşasında Gazi Zahîrüddîn Muhammed Babür gelir. Öyle ki astronomiden mimariye, sanattan botanik bahçelerine, tezhip ve müzikle de uğraşı bu hareketliliğin kültürel devinimini temsil eder.

Babür Divan'ı içinde aşk, tabiat, güzellik, ahlak, tasavvuf gibi konuları da içerir. Babür'ün Divanı'nda ayrıca Babür'ün kendi hayatından izlerde bulunmaktadır. Yaptığı seferler, içki meclisleri, sohbetleri, gezdiği yerler hakkında bilgiler vermesi buna örnektir.

Türk sanat müziği için yapılan çalışmalar içinde daha önce makamlardan bahsedilirken aynı zamanda ruh ve beden sağlığı üzerindeki faydalarından da bahsedilmiştir. Hatta müziğin kâinat düzeni ve müziğin astronomi ile ilişkisi de ayrı bir çalışılan konu olmuştur. Babür Divanı'nda peki Türk müziği nasıldır? Türk Sanat müziği için neler söylenmiştir? Kullanılan makamlar hakkında ne denilmiştir?

Bu çalışma da 15. yüzyıl ve ortalarındaki klasik dönemde Türk müziğine, Türk Sanat müziğinin işlenişi üzerinde durulmuştur. Klasik dönem içinde Babür de Türk müziğinde kullanılan 12 makamdan bahseder. Bunların isimlerini sayar:

(BD 552/1)

1.beyit

Ger on ikki maḳām tutsang yād
Ḳılayın barçanı sanga taʿdād

Günümüz Türkçesi: On iki makamı hatırlarsan eğer tümünü sana tek tek sayayım.

Açıklama: Makamlar belli dizilerin (gamların) belli seyir kurallarına bağlı kalarak işlenmesiyle meydana gelmektedir (Kaçar, 2005: 16).

Tanrıkorur makamı 'kame' kökünden türetilmiş" olarak tarif etmektedir. "Makam kelimesinin musikideki anlamı ise durulacak perde olarak tanımlanır" (Akdoğan, 1999: 150).

"Makam tarifleri günümüze doğru gelindikçe daha ayrıntılı yapılmaya başlanmış ve makamların yüzyıllar içerisindeki değişim çizgilerinin incelenmesi üzerine yapılan çalışma da sınıflandırmaların önemli biçiminde değiştiğini gösteren belge Kantemir Edvarı olarak nakledilmiştir" (Levendoğlu, 2002: 214).

(BD 552/2)

2.beyit:

Bar ṣafāhān nevā büzürg ʿırāḳ
Rāhevī rāst zengüle ʿuṣṣāḳ

Günümüz Türkçesi: (Bunlar): Ṣafāhān, nevā, büzürg, ʿırāḳ, rāhevī, rast, zengüle, ʿuṣṣāḳ var.

Açıklama: Makamlar basit makam, şed (göçürülmüş) makamlar ve birleşik (müretteb) makamlar olmak üzere üç gruba ayrılır. Babür Divanı'nda basit makamlardan bahsedilir.

Basit makam olabilmenin bazı şartları taşıması gerekir. Bunlar:

Bir dörtlü ile beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana gelmiş bir dizisi olmalı, dörtlü ve beşliler tam dörtlü ve beşli olmalı, güçlü perdeleri dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün ek yerinde olmalı, sekiz sesli bir dizisi olmalı ve bu dizi makamın bütün özelliklerini taşımalı (Özkan, 2011: 116).

Açıklanmış olan 6 tane dörtlü ve 6 tane beşlinin çeşitli şekillerde eklenmeleri suretiyle bugün mûsıkîmizde kullanılan 13 tane basit makam meydana gelmiştir (Sıdal, 1985: 41).

Babür Divanı'nda da basit makamlar içinden ṣafāhān, nevā, büzürg, ʿırāḳ, rāhevī, rast, zengüle, ʿuṣṣāḳ makamları sayılır.

(BD 552/3)

3.beyit:

Zīr-efkend pūselik yana
Çün ḥüseynī ḥicāz on ikki sana

Günümüz Türkçesi: Yine zīr-efkend, pūselik, ḥüseynī, ḥicāz on iki makam sana.

Açıklama: Basit makamlara zīr-efkend, pūselik, ḥüseynī, ḥicāz makamlarını da ekler.

(BD 552/4)

4. beyit:

Boldı meẕkūr bu on ikki maḳām
Barçası pīne pīne nām-be-nām

Günümüz Türkçesi: Bu on iki makamın hepsi parça parça, isim isim anıldı.

Açıklama: Basit makamların hepsini sayar ve bitirir. Burada 12 makamı tamamlar.

(BD 552/5)

5. beyit:

Evvelīn ḥarf her maḳām iy yār
Naṣ durur zaġ ḥubnı ḳıl tekrār

Günümüz Türkçesi: Ey sevgili! Öncesinde her makam bir harftir. Açıktır. Övün. Sevgini tekrar et!

Açıklama: Son beyitte şehnaz makamında kullandığı ifadeyi burada da kullanmıştır. Yani her makamın bir sesten geldiğine, birleştiğine, makamın kendisini oluşturduğuna değinilmiştir.

(BD 552/6)

6. beyit:

İmdi şerḥ iyleyin şeş āvāze
Bir iki beyt aytayın tāze

Günümüz Türkçesi: Şimdi (bu) altı sesi şerh edeyim, açıklayayım. Bir iki beyit taze, canlı olarak söyleyeyim.

Açıklama: Günümüzde makam olarak adlandırılan, melodik bir seyri ve kuralları olan ezgisel yapı, geçmiş yüzyıllarda makam, âvâze, şube ve terkib olarak çeşitli özelliklerine göre sınıflara ayrılmıştır (Kaçar, 2008: 147).

Babür'ün bahsettiği altı ses aslında Sâfiyüddîn Urmevî'nin Kitâbü'l Edvârda da bahsettiği gibi âvâzelerin altı makamdan oluştuğudur.

Sâfiyüddîn Urmevînin Kitâbü'l Edvârda bahsettiği âvâzeler şunlardır: "Geveşt, Gerdâniye, Selmek, Nevrûz, Mâye, Şehnâztır." İlk dönemlerde 6 olarak tespit edilen âvâzeler Lâdikli Mehmet Çelebi (?-1500)'ye gelindiğinde 7 olarak çoğaltılmış, hisar şube olmaktan çıkarılarak sonradan âvâze olarak görülmüştür. Âvâzeler bir makam niteliği taşımamakta, dar ve eksik bir şematik şekil göstermişlerdir. 4 ana perde 4 şube halinde düzenlenmiştir. Bu düzenlemede ezgilerin seyir özellikleri, başlangıç veya karar perdeleri göz önüne alınarak belirlenmiştir (Kaçar, 2008: 148).

(BD 552/7)

7.beyit:

Māye nevrūz yana selmek bil
Yana gerdāniye geveşt digil

Günümüz Türkçesi: (Bunlar): Māye nevrūz, yine selmek (makamları) bil! Yine gerdaniye, geveşt, makamlarını söyle.

Açıklama: Bir önceki bölümde bahsettiğimiz konu açıklanmıştır. Altı âvâze sesinden beş tanesinin isimlerini saymaktadır. Bunlar: Māye, nevrūz, selmek, gerdâniye, geveşttir.

(BD 552/8)

8. beyit:

Yana[1] şehnāz barça boldı
من سککش Barınıng cemʿ-i harfi

Günümüz Türkçesi: Yeniden şehnāz makamının tümü altı oldu. Hepsinin bütün harfi men seggaştır. Māye nevrūz, selmek, gerdaniye, geveşt ve şehnāz kelimelerinin baş harfleridir.

Açıklama: Son âvâze sesinin şehnāz olduğunu eklemiştir. Yani hepsinin bütün harfi men seggaştır diye kastedilen Māye nevrūz, selmek, gerdâniye, geveşt ve şehnāz kelimelerinin baş harflerinin birleşmesiyle âvâze seslerini nitelemesidir.

552 numaralı bölüm dışında makamlardan rast makamı hakkında ayrıca (BD 14/7) numaralı bölümde verilmiştir.

(BD 14/7)

Bābür ol gül kūyide bülbül kibi taptıng maḳām
Bir nevā-yı rāst ḳıl mundaḳ maḳāmıng barıda

Günümüz Türkçesi:

Babür o gül yüzlü sevgilinin bulunduğu yerde bülbül gibi makam söyledin. Bir neva makamını (nevā sesini), rast makamını doğru bir şekilde bütün makamlar için, hepsinde söyle.

Açıklama: Türkçede sanduvaç, Arapçada andelîb (ç. Anâdil), Farsçada bülbülün (ç. Bülbülân, belâbil), yanı sıra hezâr (ç. hezârân), hezâr-âvâz, hezâr-dâstân da denilen bülbül,

[1] "men seggaş" maddesine bakılarak harfleri tek tek birleştirince ortaya bir âvâze sesinin toplamı çıkmaktadır. Aynı zamanda Babür divanı içindeki Günümüz Türkçeleri Babür divanına bağlı kalınarak yorumlanmıştır.

küçük vücutlu, süratli, zengin nağmeleriyle güzel ötüşlü, fakat görülmesi zor bir kuştur (Emeksiz, 2018: 22).

Basit makamlar içinde yer alan Nevā makamı ahenkli olup 7 numaralı makamı temsil eder. Nasıl ki Nevā sesi ahenkliyse rast makamı ve diğer makamlarda bir ahenkle söylenir. Babür burada tüm makamların hepsinde bir uyum ve armoni olduğunun altını çizmiştir. Benzetme olarak da bülbülü vermiştir.

Sonuç

Çağatay Edebiyatının güçlü bir ismi ve çok yönlü kişiliğiyle ön plana çıkan Gazi Zâhüriddîn Muhammed Babür Divanıyla bizlere Türk müziğinde kullanılan makamlar hakkında bilgi vermiştir. Babür Divanı'nda 12 makam ismi sayılmıştır. Bunlar: Safâhān, Nevā, Büzürg, 'Irāḳ, Rāhevī, Rast, Zengüle, 'Uşşāḳ, Zīr-efkend, Pūselik, Hüseynī Hicāz makamlarıdır. Aynı zamanda (BD 14/7) bölümünde Nevā sesinin ahengine vurgu yaparken, rast makamından da bahseder.

Makamların özelliklerine Babür Divanı'nda şu şekilde değinilmiştir:

Ṣafāhānek (F. Iṣfahānek): Isfahan makamının benzeri, Türk müziğinin altı asırlık birleşik makamıdır.

Nevā: Ses, ahenk, nâme; Türk müziğinin 7 numaralı basit makamı olarak verilmiştir.

Büzürg: Birleşik bir makamdır.

ʿIrāḳ: Türk müziğinin eski bir birleşik makamıdır.

Rāhevī: Rāhevī veya rehāvī Türk müziğinin birleşik bir makamıdır.

Rāst: Doğru, uygun; Türk müziğinde bir makam adı.

Zengüle: Farsça olarak bilinen Türk müziğinde XI numaralı makam (zengūle).

ʿUşşāḳ: Âşıklar; Türk müziğinde beş numaralı makam olarak verilmiştir.

Zīr-efkend: Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından birisidir.

Pūselik: Makamı Türk müziğinin 2 numaralı basit makamıdır.

Ḥüseynī: Arapça olan Türk müziğinin altı numaralı basit makamıdır.

Hicāz: Hicaz makamı notu verilmiştir.

Daha sonraki beyitlerinde de geçmişte tartışılan bir konu olan âvâzeler hakkında bilgi verir. Âvâzelerin isimlerinin altı olduğunu ekler. Bu âvâzeler: Māye Nevrūz, Selmek, Gerdâniye, Geveşt ve Şehnāz makamlarıdır. Bu âvâzeler için Babür Divanı'nda şunlar söylenmiştir:

Māye: Maya; asıl, esas; iktidar, güç anlamına sahip Türk müziğindebir makam adıdır.

Nevrūz: Yeni gün; Nevruz, bahar başlangıcı; Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından birisidir.

Selmek: Farsça olarak bilinen, Türk müziğinin eski bir birleşik makamıdır.

Gerdâniye: Türk müziğinin en eski makamlarındandır.

Gevāşt: Gevāşt ya da geveşt olarak bilinen Türk müziğinin en eski birleşik makamlarındandır.

Şehnāz: Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri.

Babür âvâzeler için her harfin âvâzeyi temsil ettiğini söyler. Elbette makamların sınıfları içinde gösterilen âvâzeler, şube, terkib sınıflamaları günümüzde makam olarak birleşip yerini almıştır.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Bayram (1999). "XV. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Türk Mûsikîsi". *Diyanet İlmi Dergi.* C. 35. S. 1. s. 150.

Arman, Ayşe (2005). *Klasik Türk Müziğinde Sıklıkla Kullanılan Bazı Makamların Duygusal Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Emeksiz, Abdulkadir (2018). "Bülbül Ötüşünün Anonim Biyografiye Göre Anlamlandırılması". *Milli Folklor Dergisi.* C. 30. S. 117. s. 22.

Kaçar, G. Yahya (2008). "Türk Musikisinde Makam". *İstem Dergisi*. C. 6. S. 11. s. 149-150.

Levendoğlu, N. Oya (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özkan, İ. Hakkı (2011). "Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri". İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Sıdal, Ferit (1985). "Türk Musıkîsi Nazariyatı". Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Şen, Yavuz-Nabi Burç (2016). "Makam Tanımada Önem Taşıyan Faktörler ve Öğrencilerin Basit Makamları Tanımadaki Yeterlilikleri". *İdil Dergisi*. C. 5. S. 27. s. 1941-1942.

Yücel, Bilal (1995). *Babür Divanı*. Ankara: Atatürk Kurumu Yayınları.

HƏFT XAN ƏSƏRİNƏ İRFANİ BAXIŞ

Lalə Hidayət Qızı PAŞAYEVA

Yüksek Lisans Öğrencisi
AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu Nizamişünaslıq şöbəsi

ÖZ

Yeddinci əsrdən sonra Şərqdə Quran və hədislərə əsaslanan sufizm elmi yaranmağa başladı. İslamın Anadolu bölgəsində yayılması yeni məzhəblərin formlaşmasına səbəb oldu. Anadolu, şeyxlər və dərvişlər üçün tərıqətlərin inkişafı baxımdan əlverişli coğrafi mühit idi. Bu baxımdan müxtəlif sufi cərəyanları köç dalğaları ilə bu torpaqlara gəlməyə başladı.

Bayramiyyə Anadoluda doğulub boya-başa çatmış bir sufi tərəfindən qurulan ilk türk tərıqətlərindən hesab olunur. Xəlvətiyyənin bir qolu olsa da, 14-15-ci əsrlərdə Anadolu coğrafiyasının mənəvi formalaşmasında mühüm rol oynamış Hacı Bayram Vəlinin gətirdiyi yeniliklər sayəsində müstəqil bir tərıqət kimi də tanınıb. Bayramiyyə tərıqəti həm sarayda, həm də xalq arasında hörmətə malik idi. Bayramiyyə sonrakı əsrlərdə bir neçə qola ayrıldı.

Cəlvətiyyə ilk öncə Bayramiyyə tərıqətinin bir qolu idi, lakin Cəlvətiyyə sonradan böyüyərək müstəqil fəaliyyət göstərdi. XVII əsrdə Osmanlı sultanlarının və xalqının sevgisini qazanan Əziz Mahmud Hüdaya buna nail olub.

Təsəvvüfün sürətli inkişafı və xalq arasında yayılması ədəbiyyat aləminə də böyük təsir göstərmişdir. Belə ki, bir çox Osmanlı şairləri Anadoluda meydana çıxan tərıqətləri mənimsəmiş və öz əsərlərində onlardan bəhs etmişlər.

Bədii fəaliyyəti 17-ci əsrə təsadüf edən, yeddi Osmanlı sultanlığının şahidi olmuş, məsnəvi və divan şairi kimi tanınan Nəvizadə Ətayinin "Həft xan" məsnəvisində Cəlvətiyyənin izlərinə rast gəlmək mümkündür. Maraqlıdır ki, bu tərıqət daha çox hərflərə dəyər verir və Allahın adlarını çəkir. Şair əsərinə yeddi rəqəmini əbəs yerə verməmişdir. "Həft xan" məsnəvisinin ən mühüm hissəsi yeddi hekayədən ibarətdir.

"Həft xan" məsnəvisində yeddi rəqəminə diqqət yetirmiş və tez-tez yeddi rəqəminin qiymətini yüksək təsvir və mənalarla vermişdir.

Uzun illər müxtəlif şəhərlərdə yaşaması şairin müxtəlif bölgələrin adət-ənənələri və inancları ilə yaxından tanış olmasına şərait yaratmışdır. Ətayinin zəngin biliyi və dünyagörüşü əsərin demək olar ki, hər bir misrasında özünü büruzə verir. Məqalədə "Həft xan" məsnəvisində müxtəlif mənalarda işlənən rəqəmlərin bəzi tonları və təsəvvüf baxışları açıqlanır.

Anahtar Kelimeler: *Həft xan*, Cəlvətiyyə, məzhəblər.

MYSTICAL VIEW OF THE WORK OF *HAFT KHAN*

ABSTRACT

After the 7th century, the science of Sufism based on the Quran and hadiths, began to emerge in the East. The spread of Islam in the Anatolian region led to the creation of new sects. Anatolia was a favorable geographical environment for the formation and development of sects for sheikhs and dervishes. From this perspective, various Sufi movements began to come to these lands in waves of migration.

Bayramiye is considered one of the first Turkish sects founded by a Sufi who was born and raised in Anatolia. Although it was a branch of the Khalwati, it was also recognized as an independent sect thanks to the innovations brought by Hajji Bayram Veli, who played an important role in the spiritual formation of the Anatolian geography in the 14th and 15th centuries. The Bayramiya sect was respected both in the palace and among the people. Bayramiye later split into several branches.

Jelveti was initially a branch of the Bayramiye sect. However, Jelveti later grew and operated independently. Aziz Mahmud Khudaya, who won the great love of the Ottoman sultans and people in the 17th century, achieved this.

The rapid development and spread of Sufism among the people has also greatly affected the world of literature. Thus, many Ottoman poets adopted the sects that emerged in Anatolia and mentioned them in their own works.

It is possible to find traces of Jelveti in the "Haft khan" masnavi of Nevizade Atayi, whose artistic activity dates back to the 17th century, who witnessed seven Ottoman sultanates, and who is known as a masnavi and divan poet. It is interesting that this sect values only letters and mentions the names of Allah. The poet did not give the number seven to his work for nothing. The most important part of the "Haft-khan" masnavi consists of seven stories.

"Haft Khan" focused on the number seven in his masnavi and from time to time gave the value of the number seven with high descriptions and implications.

The poet's living in different cities for many years enabled him to become familiar with the traditions and beliefs of different regions. Atayi's rich knowledge and perspective are evident in almost every couplet of the work. In the article, some tones of numbers used in different ways and Sufi views of the "Haft-khan" masnavi are explained..

This study aims to identify all the terms related to the cycle of birth and death, saṃsāra, in Old Uyghur texts and to analyze the semantic features of these terms in detail.

Keywords: *Haft khan*, Jelveti, sects.

Giriş

İslamın yayılmasından sonra cəmiyyətdə sanki mənəvi qidanın ən önəmli qismini təsəvvüf elmi və təriqətlər təşkil etməyə başladı. Şərqdə hər birinin kökü Qurana və hədislərə dayanan bəzi fərqliliklər olmaqla bir-birinə bənzəyən xeyli məzhəblər törəyir.

Bayramiyyə, Hacı Bayram Vəlinin səyləri nəticəsində yaranan Anadoludakı ilk türk təriqətlərindən hesab olunur. Bayramiyyənin qollarından sayılan Cəlvətiyyə isə 17-ci əsrdə Anadolu bölgəsinin mənəvi formalaşmasında mühüm rol oynamış Əziz Mahmud Hüdaya tərəfindən gətirdiyi yeniliklər sayəsində müstəqil təriqət kimi də tanınıb.

Cəlvət ərəb mənşəli sözü olub "vətənindən, ailəsindən ayrı, didərgin düşmək", "qılınc və ayna kimi əşyaların pasını təmizləmək", "ortaya çıxmaq", "açıq-aşkar" mənasını verir. Cəlvətiyyə tamamilə Sünni təriqətlərdəndir.

Bildiyimiz kimi təsəvvüf elmi, ədəbiyyat dünyasında çox mühüm yerə malikdir. Beləki şairlər əsərlərinin qüdrətini fəlsəfi yanaşmaları ilə sübut edirdilər.

Dünya ədəbiyyat tarixinə ilk "Xəmsə" sahibi olaraq adını qızıl hərflərlə yazdıran Şərqin Nizami Gəncəvisi əbədi yaşarlığı ilə özündən sonra saysız nəzirə yazılmasına səbəb olmuşdur. Nizami "Xəmsə"sinin dördüncüsü, əsərləri arasında daha çox irfani mövzuda olan "Həft peykər" məsnəvisi eyni və ya bir az fərqli başlıqlar altında klassik Türk ədəbiyyatına da möhürünü vurmuşdu.

XVII əsrin məşhur məsnəvi və divan şairi Nəvizadə Ətayi də Nizami Gəncəvinin davamçılarındandır. Ustad şairin əsərinə cavab yazan Ətayinin "Həft xan" məsnəvisi üslub cəhətdən Nizami Gəncəvinin məsnəvisini xatırlatsa da mövzu və ideya cəhətdən demək olar ki, tam fərqli bir əsərdi.

Nəvizadə Ətayi ziyalı ailədə dünyaya gəlmişdir və aldığı mükəmməl təhsil sayəsində bir çox elmlərə vaqif olmuşdur. Şair dövrün tələblərdən olan ərəb və fars dillərini öz doğma dili qədər mənimsəmiş və əsərlərində tərddüd etmədən faydalanmışdır.

Ətayi ömür həyatının böyük hissəsini fərqli şəhərlərdə kadılıq edərək keçirmişdir. Bu da şairə yaşadığı bölgələrin insanlarının həyat tərzini, inanclarını dərindən öyrənməsinə imkan yaratmışdır. Bu bilgilər şairin əsərlərinə də sirayət etmişdir.

"Həft xan"da Cəlvətilik

Nəvizadə Ətayi "Həft xan" əsərində Cəlvətiyyə təriqətinə mənsub olan qaydaları sanki beytlərində vurğulamışdır. "Kitabın yazılma səbəbi" hissəsindəki aşağıdakı beyti də buna misal göstərmək olar:

Seherün bab-ı feyzi açıldı
Zerre-veş halk taşra yayıldı (Karacan, 1974: 139)

(Səhərin feyiz qapısı açıldı. Xalq zərrələr kimi çölə (dışarı) yayıldı.)

Bildiyimiz kimi Cəlvət kəliməsi xəlvət sözünün tam əksi olub özünə qapanma, yəni inzivaya çəkilmə deyil, xalqla, cəmiyyətlə birgə olub daxilində inzivaya çəkilmə anlamına gəlir. Bir şəxs cəlvətilik təriqətinə mənsubdursa həmin kəs cəmiyyətin arasında olub onların həyat tərzini yaxından yaşayır, lakin daxili batında isə qəlbi, ruhu, cismi yalnız Allahı zikr edir. Bu məzhəbin nümayəndələrinin ən böyük imtihanı da əhalinin arasında yaşayıb zinadan uzaq olmağa çalışaraq nəfsinə qalib gəlməyi bacarmaqdı. Cəlvət, qulun xəlvətdən çıxmasıdı. Bəzi alimlər bu məzhəblərin ilk dəfə ortaya çıxmasını Məhəmməd peyğəmbərə bağlayırlar. Belə ki, Məhəmməd, peyğəmbərlikdən öncə Hira dağında qırx gün inzivaya çəkilərək

"Xəlvət"də olur. Çiləsi bitdikdən sonra isə "Cəlvət"ə keçid edərək insanların arasına qarışır. Yuxarıdakı beytdə də əhali ilə qaynayıb-qarışmaq bildirir.

Bu təriqətin özünə xas xüsusiyyətləri var. Bunlardan ən önəmlisi isə "Esma-i Səba", yəni Allahın yeddi adını zikr etmək mühüm yer tutur. Bunlar "La ilahe illallah", "Allah", "Hu", "Hayy", "Kayyum" və "Kahhar" adlanır. Cəlvətilikdə bu zikrlərdən əlavə olaraq Allahın beş adı daha qəbul edilib "füru-i esma" deyilir. Bunlara isə "Vahhab", "Fəttah", "Vahid", "Əhəd" və "Səməd" daxildir. Şeyx bu adları Cəvətilikdə məşəqqətli yollardan keçərək özünü sübut etmiş və layiq olduğunu düşündüyü şəxslərə növbə ilə verir.

Cəlvətilikdə Allahın adlarından birini vurğulayan beytə baxaq:

Oldı eh-i salaha cümle sala
Kopdı her hayda savt-ı hayy-ı ala (Karacan, 1974: 164)

(Bütün yaxşı insanlar sela (namaza dəvət) oldu, hər Hayy səsində (Hayy ala) sədası qopdu.)

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi şair "Esma-i Səba"ya daxil olan Allahın adlardan "Hayy"ı namaz vaxtı əhalinin dilində zikir olmasını vurğulayır.

Cəlvətilikdə Sülukun dörd mərtəbəsi vardır. Təbiət, nəfs, ruh və sirr. Təbiət səviyyəsində övliya mübarizə yolu ilə orqanizminin tələb etdiyi yemək, içmək və cinsi münasibətdən uzaq durmağa çalışır. Lazım olduğu qədər yeyib-içir və müəyyən müddətə qədər evlənmir.

Məsələn:

Der-miyan ede canı aşık-ı zar
Etmeye irk-ı şehveti zünnar (Karacan, 1974: 145)

(Zəif aşiq canını ortaya qoymalı, Şəhvət damarını belinə qurşaq etməlidir.)

Şairin beytindən də aydın olur ki, Cəlvətiyyə təriqətinə mənsub şəxsə nəfsinə qarşı çıxaraq qadından uzaq durmağı məsləhət görür. Ətayi hər fürsət düşdükcə beytlərində dünyəvi eşqdən uzaq olub, səmavi eşqə yaxın olmağı dilə gətirir. Aşağıdakı beyt bu nümunələrdən biridir.

Aşk terk-i ser-i emanidir
Belki mahv-vücud etdim-mən fanidir. (Karacan, 1974)

(Eşq bütün məqsədlərin tərk etmənin başıdır, bəlkə də fani olan vücudun məhv olmasıdır.)

Ətayi "Həft xan" əsərində bir sıra beytlərdə ilahi eşqin nə qədər müqqədəs və toxunulmaz olduğunu vurğulayır.

Əsərin digər beyitində:

Nam-ı ışka nice olur layık
Günde beş kez guzel seven aşık (Karacan, 1974: 144)

(Gündə beş dəfə sevən aşiq, eşq adına layiq olur)

Məhəbbəti yalnız ilahi eşqdə görən Ətayi Allaha olan sevgisini beş dəfə namaz qılıb onun qarşısına çıxmaqda bildirir. Allah duyulan sevginin müqəddəs eşq olduğunu oxucularına çatdırır.

Birinci hekayənin əvvəlində verilən irfani beytə diqqət yetirək:

Farkdan kaldı savt-ı mukriyi sem
Oldı cami makami Cem`ül-cem (Karacan, 1974: 165)

(Qulaq oxuyanların səsini təfrik edəməz oldu. Cəmül cəm məqamı oldu.)

"Cəmül cəm" Cəmin üstünlük dərəcəsidir. Bu zaman qul Allahdan başqa bütün bəşəriyyata qarşı hisslərini, həssaslığını itirir. Artıq nəfsi onu deyil, o, nəfsini idarə etməyə başlayır. "Cəmül cəm" təsəvvüfdə salik ilə Allah arasında ən yüksək məqam hesab olunur.

Əziz Mahmud Hüdayanın təsəvvüfdə cəm və fərq anlayışı ilə bağlı yazdığı "Necâtü'l-ğarîk fi'l-cem'i ve't-tefrîk" adlı mənzum risaləsi var.

Ətayi birbaşa "Həft xan" əsərində Hüdayanın adını çəkməsə də dolayı yolla ona olan münasibətini vurğuluyur.

Rəqəmlər

Hər rəqəmin özgün xarakteri, özünə aid sirri və xüsusi metafizik mənasını vardır. Qədimdən bəri yeddi insanlığı özünə heyran qoymuşdu. Say sistemləri fərqli ritmlərə görə formalaşdırılmışdır.

İrfani xarakter daşıyan bu əsərin "Tövhid" hissəsində şair türk, ərəb və fars dillərindən peşəkar istifadə edərək iyirmidən artıq yerdə yeddi rəqəmini müxtəlif çalarlarda işlətmişdir. Lakin şair yalnız yeddi rəqəmi ilə kifayətlənməmiş, həmçinin digər saylardan da faydalanaraq həmin ədədlərin də xarakterik inanclarına və fəlsəfəsinə dəymişdir. Məsələn adını qeyd etdiyimiz hissədəki bir beytə nəzər salaq:

Yedi düzah sekiz cinan senden
Yedi kat yer noh asüman senden (Karacan, 1974: 116)

(Yeddi cəhənnəm, səkkiz cənnət səndəndi, yeddi qat yer, doqquz səma səndəndi.)

Gördüyümüz kimi şair Allahın tərifinə həsr etdiyi bu beytdə yeddi, səkkiz və doqquz rəqəmlərindən ustalıqla yararlanmışdır. "Qurani Kərim"də və islami mənbələrində cənnətin səkkiz adı və qapısı olduğu bildirilir, lakin cəhənnəm isə yeddi təbəqədən ibarətdir. İkinci

misradakı “noh asüman” kəlməsi isə fars ədəbiyyatından keçən “nüh sipihr”, yəni doqquz göyüzü ifadəsi Türk adətlərində və kitablarında yer almışdır.

Məsnəvinin adının həft, yəni yeddi olması, şairə sanki bu ədədə xüsusi diqqət etməsinə və əsərin hər hissəsində istədiyi formada oynadaraq işlətməsinə şərait yaratmışdır.

Başqa bir beytə diqqət edək:

Zahir etdün meratib-i adedi
Evvel ü ahir eyledün ahadi (Karacan, 1974: 117)

(Ədədlərin mərtəbələrini meydana gətirdin və bir rəqəmini ilk və son etdin)

Oldı her rütbe vahidiyle temam
Ya nedür bunda kesret-i evham (Karacan, 1974: 117)

(Hər rütbə (dərəcə) vahidiylə tamam oldu, o zaman şübhələrin (xəyallar, kuruntu) çoxluğu niyədir?

Fil-hakika bu kesret-i aded
Oldı ancak tekerrür-i ahad (Karacan, 1974: 117)

(Həqiqətdə bu ədədlərin çoxluğu ancaq birlərin təkrarından ibarətdir)

Qeyd etdiyimiz kimi Cəlvətilikdə Allahın adlarından olan Vahid və Əhəd ərəb dilində bir (tək) rəqəmi mənasını verir. Şair bu beytlərdə Allahın Vahidliyinə Cəvətilik məzhəbinə uyğun olaraq münasibətini bildirir. Bütün rəqəmləri özünə birləşdirən bir rəqəmi hamısından öndə gələn və Allahın sayını bildirir. Bir, liderlik xüsusiyyətinə malikdir.

Hərflər

Nəvizadə Ətayi hərflərin mistikasına da toxunmaqdan yan keçməmişdir. Aşağıdakı beytdə şair hətta yeddi rəqəmini ərəbcə لا (la) (٧) formasında olduğunu vurğulayır:

Çünki la şeklidür yediye rakam
Cümlesi fi`l-hakika ayn-ı adem (Karacan, 1974: 118)

(Yeddi rəqəmi la (لا) şəklində olduğu üçün həqiqət cümləsi Adəmdən ibarətdir.)

Şair iki hərfin birləşməsini (Lam və Əlif hərfinin) yalnız (yəni təkcə bir rəqəm) yeddini əmələ gətirdiyini bildirir, yəni Allahın yeddi mühüm adının tək vücudda birləşdirərək həqiqi eşqə bağlayır.

Böyük Cəlvəti mütəsəvvifi İsmayıl Haqqı Bursəvi Cəlvətilikdə “La”nın belə izahını vermişdir: Kəlimeyi-tövhid zikri, nurun qazanıb var olması və zülmətin dağılıb yox olması üçündür. İnsanın sol tərəfi Allahın ucalığı, böyüklüyü ilə pərdəli və qaranlıqdır (sirlidir.). Sağ tərəfi isə onun gözəlliyinin ölçüsü ilə açıqlıq (gərçəklik) və nur yeridir. Bu səbəbdən Kəlimeyi Tövhidlə zikrə sol tərəfdən başlamaq lazımdır. Yəni “La” sözü ilə soldan başlayıb

"İlahə" sözü ilə sağa əyilməli və ondan yaranan "İllallah" kəlməsi ilə sol tərəfə yönəltmək lazımdır. Çünki "La" inkarlıq şəkilçisidir və qaranlıqlarla əlaqələndirilir. Buna görə də işıq mənbəyi olan sağ tərəf sol tərəfə özündən pay verərək hər ikisini nurlandırır.

Məsələn "Qurani Kərim"in 66-cı Ət-Təhrim surəsinin səkkizinci ayətində belə buyrulur:

نُورُهُمْ يَسْعى بَيْنَ أَيْديهِمْ و بِأَيْمانِهِمْ

(Quran, 2018: 562)

(Onların nuru önlərindən və sağ tərəflərindən ətrafa yayılacaqdır.)

Bundan əlavə bəzi təsəvvüfi mənbələrdə Əlif Allahı, Lam isə Cəbrayıl mələyini xatırladır. Cəbrayıl mələyi yer üzərində peyğəmbərlərə vəhy yoluyla xəbər gətirən, bəzi hədislərdə isə Allah ilə qulları arasında dünyada və axirətdə elçi olduğu göstərilir.

Hərflərə məna verən digər beytə nəzər salaq:

Adedi zaya çün muvaffikdur
Ana zayid denilse layikdir (Karacan, 1974: 118)

(Yeddi rəqəmi əbcəd hesabı ilə za (زا) (۷) hərfinə uyğun olduğundan ona zayid (artan, əlavə edilən) deyilsə layiqdir.)

Ərəb əlifbasının ilk hərfi Əlifdir və özündən öncə heç bir hərflə birləşmir yalnız özündən sonra gələn hərflərlə birləşə bilir. Bunun izahını isə təsəvvüfdə Allahdan əvvəl heç kimsənin olmaması və Tanrının heç bir varlığa möhtac olmaması kimi vermək olar. Eyni ilə yuxarıdakı Laməlif birləşməsində olduğu kimi Əlif Allahın varlığını bildirir, ze isə əbcəd hesabı ilə yeddinci yerdə yerləşməsi Cəlvətilik təriqətində Allahın yeddi əsas adının birlikdə olmasını vurğulaya bilər.

Rənglər

Bəhs etdiyimiz təriqətinin təsiri "Həft xan" məsnəvisində yalnız ədəd və hərflərlə deyil, eyni zamanda rənglərlə də təzahür edir. Şair rənglərin də fəlsəfəsinə toxunmuşdur. Cəlvətilikdə rənglərin özünə məxsus simvolları mövcuddur.

Beləki əsərdə hər hekayənin əvvəli təbiətin fərqli rənglərinə həsr olunmasından əlavə şair kitabın yazılma səbəbində də bir sıra rənglərin izahını öz yanaşma tərzi ilə verməyə çalışmışdır. Bunlara misal olaraq bir neçə beyti nümunə göstərə bilərik.

Oldı bir günbed-i zeberced-gün
Berg-i sebz ile devha-ı mevzun (Karacan, 1974: 146)

(Bir yaşıl rəngli günbəz yaşıl yarpaqlı böyük bir ağac kimi oldu.)

İki günlük müsafire gerdun
Oldı bir kae-i zümürrüd-gün (Karacan, 1974: 147)

(Bu kainat iki günlük qonaq üçün zümrüd rəngli salon oldu.)

Təbiəti xatırladan yaşıl rəng təsəvüfdə də inamı, ümüdi təmsil edir. Cəlvəti sufilərinin tacı yaşıl çuxa üzərində on üç dilimli idi. Tacın qübbəsi, yəni yuxarı doğru uzanan orta hissəsi isə tünd yaşıldır. Tacların yaşıl olması kamilliyə işarədir. Əsərdəki üçüncü hekayə, zümrüd rəngli səma altında danışılmağa başlayır.

Sufilər hər zaman etibarlarına və məzhəblərinə mahiyyət verən rənglərə öz təbirlərinə uyğun mənalar vermişlər. Rənglərlə bağlı başqa bir beytə baxaq:

Lale-i zerd güne-i şahra
Zaferani hıyamdur ber-pa (Karacan, 1974: 146)

(Tarlalardakı (Kırlardakı) sarı rəngli lalələr zəfəran rəngində qurulmuş çadırlar kimidir.)

Bursəviyə görə rənglərin hər biri fərqli mərtəbələrə məxsusdur. Beləki sufilər hirs və həvəslərini kəsdiklərində sarı geyinərmişlər. Sarı rəng günəşi təmsil etdiyi üçün yeni həyatı, doğulmanı simvolizə edir. Xavər adlı dostun danışdığı hekayə, günəş doğarkən sarı rəngli səma altında baş verir.

Məsələn:

Aseli hırkayı siyeh-şalı
Başına çekse ışk-abdalı (Karacan, 1974: 146)

Eylemez reşk tak-ı rengine
Günbed-i sandali vü müşgine (Karacan, 1974: 146)

(Eşq abdalı olan kimsə (aşiq) arxasına bal rəngli bir jaket (hırka) geyinmiş isə başına da siyah, qara bir şal çəkərsə artıq sandal və müşk rəngli günbəzə həsəd etməz.)

Cəlvəti dərvişlərindən bidayət əhli qara hırka geyinərlərdi, çünki qara yüksəlişi simvolizə edir və gecəni təmsil edir. Təriqətin bəzi şeyxləri Hz.Məhəmməd peyğəmbərin Məkkəni fəth etdiyi gün qara şal ilə şəhərə daxil olduğunu iddia edirlər. “Həft xan” məsnəvisinin elə birinci hekayəsi də qaranlıq gecədə qara günbəzin altında Siyahi təxəllüslü dostun nəqli ilə başlayır.

Cəlvəti sufiləri rənglərə müxtəlif simvollarla mənalar yükləmişlər. Beləki təbiəti torpağın əlaməti kimi qara vermişlər. Nəfs qırmızdır və havanın təmsil edir. Ruh mərtəbəsinin rəngi sarıdır və rəmzi alovdur. Suyu təmil edən sirr mərtəbəsinə isə bəyaz nur verilir.

Nəticə

Təsəvvüfün izlərinə Ətayinin “Həft xan” məsnəvisinin çox hissəsində qarşılaşmaq mümkündür. Lakin biz Nəvizadə Ətayinin ciddi Cəlvəti şeyxi və ya sufisi kimi də təqdim edə bilmərik. Çünki şair təriqətə ciddi əməl edən zahiri görünüşü göstərmir. Düşünürəm ki, o, daha çox dövründə məşhur olan bu təriqətə hər kəsin göstərdiyi marağa əsasən diqqət göstərmişdir. Şairin “Həft xan” əsərində Cəlvətilik açıq-aşkar verilməmişdir. “Həft xan”da

bu məsələlərə rast gəlinsə də, əsərdə təsəvvüf yönü axtarmaq və Ətayinin bu məsnəvini sırf Cəvətizmə əsaslanaraq yazdığını düşünmək olmaz.

MƏNBƏ

Araslı, Nüşabə (1980). *Nizami və Türk Ədəbiyyatı*. Bakı: Elm Nəşriyyatı.

Araslı, Nüşabə (2004). *Nizaminin Poetikası*. Bakı: Elm Nəşriyyatı.

Араслы, Нушаба (2021). *Низами Гянджеви и Турецкая Литература*. Баку: Элм ве тахсил.

Bursevi, Hakkı İsmayıl (2019). *Kitâbü'n-Netîce Bursevî'nin Vâridâtı ve Şerhleri*. (haz. Ali Namlı). İstanbul: İmak Ofset Basım Yayın.

Karacan, Turgut (1974). *Nevizade Atayinin "Heft han" Mesnevisi*. Ankara: Sevinç Matbaası.

Kuran-ı Kerim (2018) İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık.

Schimmel, Annemarie (2020). *Sayıların Gizemi*. (çev. Küpüşoğlu Mustafa). İstanbul: Alfa Basım Yayını.

Şimşek, Selami (2020). *Anadolu`da Kurulmuş Bir Tarikat Celvetilik*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

Tek, Abdurrezak (2015). *Ankaranın Gönül Sultanı Hacı Bayram Veli*. Ankara: Deyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Ünal, Mehmet (2012). "Tasavvuf tarihi içinde Celvetilik". *Sosyal Bilimler Dergisi*. s. 91-104.

Yaşaroğlu, Macid (1940-1941). *Nevizade Atayinin "Heft Han" Mesnevisinin İstinsah İzah ve Tahlili*. İstanbul: Turkoloji Birinci Displin Tezi.

Yılmaz, Hasan Kamil (1999). *Aziz Mahmud Hüdayi ve Celvetiyye Tarikati*. İstanbul: Erenköy: Erkam Yayınları.

EDİRNE SELİMİYE KÜTÜPHANESİ SELİMİYE YAZMALAR 2109 NUMARADA KAYITLI ŞİİR MECMUASINDAN HAREKETLE AZMÎ VE ŞİİRLERİ

Meltem UĞUR

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Mecmualar, bilinmeyen şairlerin şiirleri, hayatları ve dönemin özellikleri hakkında bilgi vermesi bakımından Klasik Türk Edebiyatının önemli kaynakları arasında yer almaktadır. Mecmua, Arapça "cem" kökünden türemiş olup "toplanmış şey" anlamına gelmektedir. Şiirlerin toplandığı birer şiir defteri olan mecmuaların derleyicileri her zaman belli değildir. Bu derleyiciler, mecmualarına sevdikleri şairlerin şiirlerini kaydederler ve bu kayıtta da belirli bir düzen gözetmezler. Mecmualarda şiir dışında dua, yemek tarifi, hesap, doğum/ölüm tarihi gibi derkenarlara kaydedilmiş konu dışı bilgiler de yer alabilir.

Çalışmamıza konu olan mecmua, Edirne Selimiye Kütüphanesi Selimiye Yazmalar 2109 numarada kayıtlı olup 63 varaktan oluşmaktadır. Mecmuanın derleyicisi, "li-muharririhi" kaydından hareketle Ahmed (Derviş Ahmed) isimli bir şair olarak tespit edilmiştir. Mecmuada yer alan şiirler bilhassa 16. yüzyılda yaşamış ve ünlenmiş şairlere aittir. Buradan hareketle mecmuanın 16. yüzyılda derlenmiş olduğu düşünülebilir. İçinde tanınmayan şairlerin şiirlerinin de mevcut olduğu mecmuanın dil özellikleri, bu durumu daha da güçlendirmektedir.

Mecmuada Bâkî, Nevʿî, Nefʿî, Necâtî, Emrî, Gelibolulu ʿÂlî, Fuzûlî gibi tanınmış şairlerin yanı sıra Azmî, Muhterem, Rızâ ve Ahmed gibi tanınmayan şairler de mevcuttur. Mecmuada, derleyici olan Ahmed'den ziyade Azmî'nin şiirleri yer almaktadır. Bu sebeple bu bildiride Azmî adlı şair tanıtılacak ve şiirlerine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Azmî, Klasik Türk Edebiyatı, mecmua, şiir.

AZMÎ AND HIS POEMS BASED ON THE POETRY COLLECTION REGISTERED IN EDİRNE SELİMİYE LIBRARY SELİMİYE MANUSCRIPTS NUMBER 2109

ABSTRACT

Collections are among the important sources of Classical Turkish Literature in terms of providing information about the poems of unknown poets, their lives and the characteristics of the period. Collection, is derived from the Arabic root "cem" and means "collected thing". The

compilers of collections, which are poetry notebooks where poems are collected, are not always known. These compilers record the poems of their favorite poets in their collections, and there is no particular order in this recording. Apart from the poem, there may also be extraneous information recorded in the margins, such as prayers, recipes, calculations, birth/death dates.

The collection that is the subject of our study is registered in Edirne Selimiye Library Selimiye Manuscripts number 2109 and consists of 63 leaves. The compiler of the magazine was identified as a poet named Ahmed, based on the record "author". The poems in the magazine belong to poets who lived and became famous in the 16th century. Based on this, it can be thought that the collection was compiled in the 16th century. The linguistic features of the collection, which also includes poems by unknown poets, further strengthen this situation.

In addition to well-known poets such as Bâkî, Nevʿî, Fuzûlî, there are also unknown poets such as Azmî and Muhterem in the collection. The collection includes Azmî's poems rather than the compiler Ahmed's. For this reason, in this paper, the poet named Azmî will be introduced and his poems will be mentioned.

Keywords: Azmî, Classical Turkish Literature, collection, poetry.

Giriş

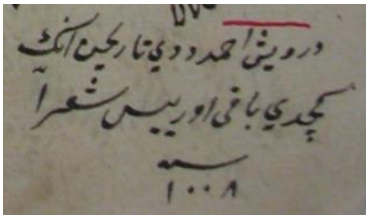
Sözlükte "dağınık şeyleri bir araya getirmek, toplamak" anlamındaki cemʿ masdarından türeyen mecmûʿ, "bir araya getirilmiş, toplanmış" anlamlarına gelmektedir. Mecmûanın yanı sıra mecâmîʿ, mecmaʿ, câmiʿ gibi aynı kökten türemiş kelimelerle -yalnız Osmanlı Türkçesinde- cüzdan, defter ve cerîde isimleri de aynı mânada kullanılmıştır. Ancak bu isimlerden herhangi birini taşımadığı hâlde mecmua özelliğine sahip pek çok eser bulunmaktadır (Uzun, 2003: 265).

Mecmualar, özellikle de şiir mecmuaları, derlendiği dönemin özelliklerini yansıtması, barındırdığı şairler ve bu şairlerin şiirleri bakımından Klasik Türk Edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Şiir mecmualarında sadece şiirler ve şairler yer almaz. Bunların yanı sıra derkenarlarda bazı din büyüklerinin duaları, padişahların cülus ve doğum/ölüm tarihleri, yemek tarifleri, matematik hesapları gibi bazı konu dışı bilgiler de yer alabilir. Bu bilgiler, bizzat mecmua derleyicisi tarafından yazılmış olabileceği gibi mecmuaya bir başkası tarafından sonradan eklenmiş de olabilir. Mecmua derleyicileri, şiirleri tamamen kendi zevklerine göre seçerler. Sevdikleri ya da tanıdıkları şairlerin beğendiği şiirlerini mecmuaya kaydederler. Başka şairlerin şiirlerini kaydettikleri gibi varsa kendi şiirlerini de yazabilirler.

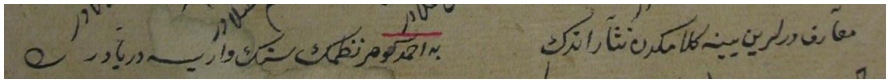
Şiir mecmuaları, son zamanlarda epey rağbet gören çalışma konusu olmuştur. Yüksek lisans tezleri başta olmak üzere lisansüstü tezler, makale, bildiri gibi akademik çalışmalarda sık sık mecmuaya yer verilmektedir. MESTAP projesi ile bu çalışmalar daha sistemli hâle gelmiştir. Bu çalışma da tarafımızca MESTAP kapsamında hazırlanmakta olan "Edirne Selimiye Kütüphanesi Selimiye Yazmalar 2109 Numarada Kayıtlı Şiir Mecmuasının Transkripsiyonlu Metni ve Mecmuaların Sistematik Tasnifi Projesi'ne (MESTAP) Göre Tasnifi" adlı yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

Söz konusu mecmua, 63 varaktan müteşekkildir. Bâkî, Fuzûlî, Gelibolulu ʿÂlî, Nevʿî, Emrî, Necâtî gibi şairler ve mecmuadaki şiirlerin dil özellikleri göz önünde bulundurulduğunda 16. yüzyıla ait bir mecmua olması kuvvetli bir ihtimaldir. Mecmuanın

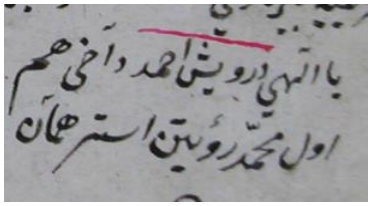
derleyicisi, Ahmed isimli bir şairdir. Bazı şiirlerinde "Derviş Ahmed" bazı şiirlerinde ise sadece "Ahmed" mahlasını kullanmıştır.



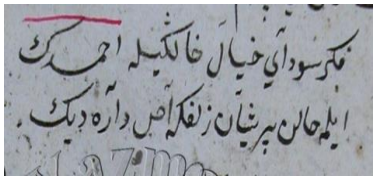
Dervīş Aḥmed didi tārīḫin anuŋ
Geçdi Bāḳī o reīs-i Şuʿarā (4a)



Maʿārif dürlerin yine kelāmuŋdan niṣār itdüŋ
Be **Aḥmed** gevher-i naẓmuŋ senüŋ var-ise deryādur (18a)



Yā İlāhi **Dervīş Aḥmed** daḫı hem
Ol Muḥammed rüʾyetin ister hemān (41b)



Fikr-i sevdā-yı ḫayāl-i ḫālüŋ-ile **Aḥmed**'üŋ
Eyleme ḥālin perişān zülfüŋe aṣ dāra dik (49b)

Hayatı hakkında henüz kaynaklarda bir bilgi tespit edilemeyen Ahmed'in, 16. yüzyıl sonları ile 17. yüzyıl başlarında yaşamış olması kuvvetli bir ihtimaldir. Bâkî'nin ölümüne tarih düşürmesi, Bâkî öldüğünde hayatta olduğu düşüncemizi kuvvetlendirmektedir:

Çü çekdi ayaġın bezm-i beḳāya
Şarāb-ı kevs̱eri ṣun aŋa sāḳī

Didüm gitdi cihāndan ḥayf tārīḫ
Fenāda elde ḳaldı ṣu Bāḳī

Mahlasta her ne kadar Ahmed'in adı geçmese de şiirin, başlığındaki "Tārīḫ li-muḥarririhi" ibarasinden Ahmed'e ait olduğu anlaşılmaktadır.

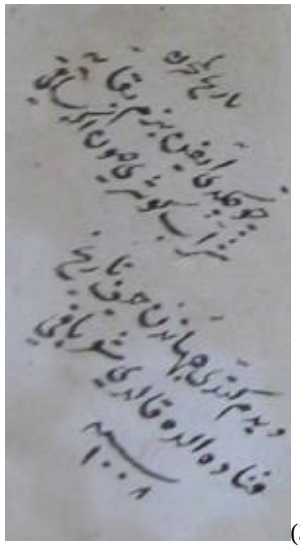
Bir başka husus da Derviş mahlasını kullanmış olmasıdır. Buradan Ahmed'in derviş olduğu düşünülebilir. Ancak Ahmed'in nüshada geçen şiirlerinde dervişane bir üslupla yazılmış herhangi bir şiirine rastlanmamıştır. Mecmuada 3 tarih, 2 nazire, 2 kıta, 1 tahmis ve 1 gazel olmak üzere toplam 9 şiiri vardır. Nazireler Muhterem ile ʿİzârî adlı şairlerin gazellerine, tarihler de Bâkî'nin ölümüne yazılmıştır. Kıt'anın biri ʿAzmî adlı bir şairin vâkıa-namesine cevaben yazılan 20 beyitten müteşekkil, diğeri ise hemen onun altında yer alan 3 beyitlik bir şiirdir. Tahmis ise Sâfî'nin gazeline yazılmıştır. Muhterem'in mecmuadan hareketle Ahmed ile aynı dönemde yaşamış olduğu ve birbirleriyle yakın olduğu anlaşılmaktadır. Muhterem'e nazire yazması ve Sâfî adlı şairin aynı gazelini hem Muhterem'in hem de kendisinin tahmis etmesi bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Ancak kaynaklarda söz konusu şaire dair bir bilgi henüz bulunamamıştır. ʿİzârî hakkında da aynı şekilde kaynaklarda net bir bilgiye henüz ulaşılamamıştır.

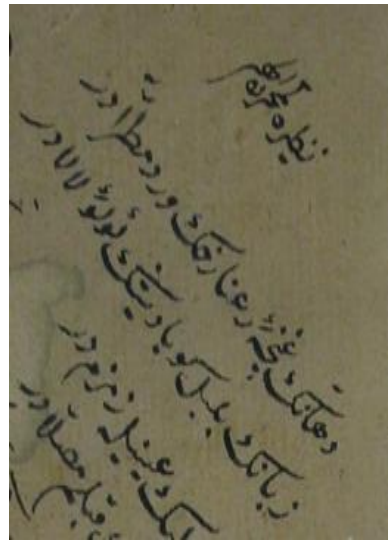
Çalışmanın asıl konusunu oluşturan Azmî adlı şairimizin ise 3 tahmis, 1 muhammes, 1 kıt'a ve 60 gazel olmak üzere toplam 65 şiiri vardır. Tahmisler Garâmî?, ʿAdlî ve Mebniʿî? adlı şairlerin gazellerine yazılmıştır. Kıt'a ise yukarıda da bahsedildiği gibi kendisinin rüyasını anlatan 26 beyitlik bir şiirdir. Azmî'nin rüya görüp şiirle anlatması, Ahmed'in de bu rüyayı yorumlaması ve mecmuada yer vermesi Azmî ile Ahmed'in de yakın olduğuna işarettir.

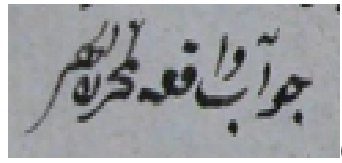
Bu durum, yani mecmuada Ahmed'den çok Azmî'nin şiirlerinin yer alması, akıllara şu soruyu da getirebilir: Mecmua derleyicisi Azmî olabilir mi? Ahmed'in, Bâkî'nin ölümüne düşürdüğü tarihlerde sırasıyla "Tārīḫ li-muḥarririhi", "Tārīḫ-i diger" ve "Tārīḫ" başlıkları yer almaktadır. Ancak son iki tarihte "Derviş Ahmed" mahlası geçmesine rağmen ilk başlıktaki tarihte mahlas yoktur. *Tārīḫ-i li-muḥarririhi* başlığı mecmualara derleyiciler tarafından kaydedilmektedir.

Başta Li-mürettebihî (tertib eden tarafından) olmak üzere 'Li-muharririhî' (yazan tarafından), 'Li-müsevvidihî' (karalayan tarafından), 'Li-nâzımihî' nazmeden tarafından), 'Li-kâtibihî (yazan tarafından) gibi Arapça başlıklar, o başlık altındaki şiirin mecmua derleyicisinin kendisine ait olduğunu gösterir (Köksal, 2023: 96).

Derleyicinin yazdığı tarihte her ne kadar mahlas yer almasa da nazirelerde "Naẓīre li-Muḥarrihi'l-faḳīr" yazdığı gibi mahlasta da derleyicinin kendi adı yazmaktadır. Aynı şekilde rüya tabirine de "Cevāb-ı vāḳıʿa li-muḥarririhi'l-ḥaḳīr" başlığı düşülmüş ve "Derviş Ahmed" mahlası kullanılmıştır. Bütün bu durumlar, mecmua derleyicisinin Ahmed olduğunu kanıtlamaktadır.


(3b)


(18a)


(41a)

Hayatı hakkında henüz kaynaklarda bir bilgi tespit edilemeyen Ahmed'in, 16. yüzyıl sonları ile 17. yüzyıl başlarında yaşamış olması kuvvetli bir ihtimaldir. Bâkî'nin ölümüne tarih düşürmesi, Bâkî öldüğünde hayatta olduğu düşüncemizi kuvvetlendirmektedir:

Çü çekdi ayaġın bezm-i beḳāya
Şarāb-ı kevs̱eri ṣun aŋa sāḳī

Didüm gitdi cihāndan ḥayf tārīḫ
Fenāda elde ḳaldı ṣu Bāḳī

Mahlasta her ne kadar Ahmed'in adı geçmese de şiirin, başlığındaki "Tārīḫ li-muḥarririhi" ibarasinden Ahmed'e ait olduğu anlaşılmaktadır.

Bir başka husus da Derviş mahlasını kullanmış olmasıdır. Buradan Ahmed'in derviş olduğu düşünülebilir. Ancak Ahmed'in nüshada geçen şiirlerinde dervişane bir üslupla yazılmış herhangi bir şiirine rastlanmamıştır. Mecmuada 3 tarih, 2 nazire, 2 kıta, 1 tahmis ve 1 gazel olmak üzere toplam 9 şiiri vardır. Nazireler Muhterem ile ʿİzârî adlı şairlerin gazellerine, tarihler de Bâkî'nin ölümüne yazılmıştır. Kıt'anın biri ʿAzmî adlı bir şairin vâkıa-namesine cevaben yazılan 20 beyitten müteşekkil, diğeri ise hemen onun altında yer alan 3 beyitlik bir şiirdir. Tahmis ise Sâfî'nin gazeline yazılmıştır. Muhterem'in mecmuadan

hareketle Ahmed ile aynı dönemde yaşamış olduğu ve birbirleriyle yakın olduğu anlaşılmaktadır. Muhterem'e nazire yazması ve Sâfî adlı şairin aynı gazelini hem Muhterem'in hem de kendisinin tahmis etmesi bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Ancak kaynaklarda söz konusu şaire dair bir bilgi henüz bulunamamıştır. ʿİzârî hakkında da aynı şekilde kaynaklarda net bir bilgiye henüz ulaşılamamıştır.

Çalışmanın asıl konusunu oluşturan Azmî adlı şairimizin ise 3 tahmis, 1 muhammes, 1 kıt'a ve 60 gazel olmak üzere toplam 65 şiiri vardır. Tahmisler Garâmî?, ʿAdlî ve Mebniʿî? adlı şairlerin gazellerine yazılmıştır. Kıt'a ise yukarıda da bahsedildiği gibi kendisinin rüyasını anlatan 26 beyitlik bir şiirdir. Azmî'nin rüya görüp şiirle anlatması, Ahmed'in de bu rüyayı yorumlaması ve mecmuada yer vermesi Azmî ile Ahmed'in de yakın olduğuna işarettir.

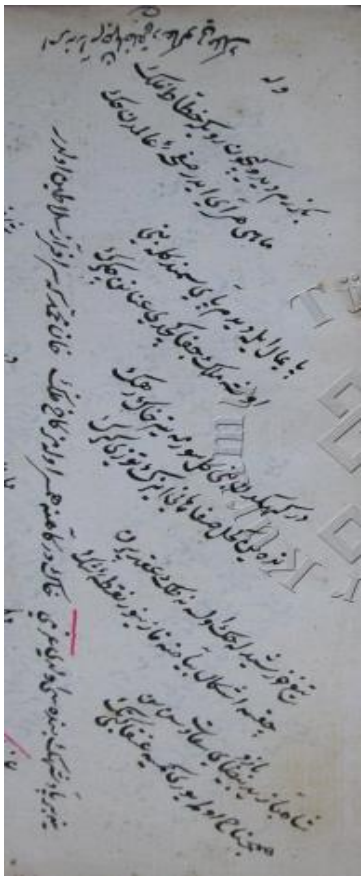
Bu durum, yani mecmuada Ahmed'den çok Azmî'nin şiirlerinin yer alması, akıllara şu soruyu da getirebilir: Mecmua derleyicisi Azmî olabilir mi? Ahmed'in, Bâkî'nin ölümüne düşürdüğü tarihlerde sırasıyla "Tārīḫ li-muḥarririhi", "Tārīḫ-i diger" ve "Tārīḫ" başlıkları yer almaktadır. Ancak son iki tarihte "Derviş Ahmed" mahlası geçmesine rağmen ilk başlıktaki tarihte mahlas yoktur. *Tārīḫ-i li-muḥarririhi* başlığı mecmualara derleyiciler tarafından kaydedilmektedir.

Başta Li-mürettebihî (tertib eden tarafından) olmak üzere 'Li-muharririhî' (yazan tarafından), 'Li-müsevvidihî' (karalayan tarafından), 'Li-nâzımihî' nazmeden tarafından), 'Li-kâtibihî (yazan tarafından) gibi Arapça başlıklar, o başlık altındaki şiirin mecmua derleyicisinin kendisine ait olduğunu gösterir (Köksal, 2023: 96).

Derleyicinin yazdığı tarihte her ne kadar mahlas yer almasa da nazirelerde "Naẓīre li-Muḥarrihi'l-faḳīr" yazdığı gibi mahlasta da derleyicinin kendi adı yazmaktadır. Aynı şekilde rüya tabirine de "Cevāb-ı vāḳıʿa li-muḥarririhi'l-ḥaḳīr" başlığı düşülmüş ve "Derviş Ahmed" mahlası kullanılmıştır. Bütün bu durumlar, mecmua derleyicisinin Ahmed olduğunu kanıtlamaktadır.

Azmî'nin yaşadığı dönemle ilgili olarak bir ipucu da kendisine ait olan bir şiirde geçen "Han Muhammed" ibaresidir. Azmî, 7 beyitten oluşan bu gazelinde adı geçen Han Muhammed ya da Muhammed Han'dan övgüyle bahsetmiştir. "*Yine bir pādişehüŋ bendesi oldı ʿAzmî*" mısrasından hareketle Muhammed'in padişah olduğu akıllara gelmekte ve bu padişahın da mecmuanın derlendiği yüzyıl göz önünde bulundurularak Fatih Sultan Mehmed olabileceği düşünülmektedir. Araştırmalarımıza göre Han Muhammed olarak bulunan tek şahıs 1336-1338 yılları arasında hükümdarlık yapan İlhanlı Muhammed Han'dır.[1]

[1] https://tr.wikipedia.org/wiki/Muhammed_Han_(%C4%B0lhanl%C4%B1). (E.T: 30.11.2024).



Beŋzerüm didügi-çün rūyuŋa ḫaṭṭāṭ-ı felek
Māhı her ay ider ṣafḥa-i ʿālemden ḥakk

Pāy-māl eyle didüm pā-yi semendüŋle beni
O şeh-i mülk-i cefā geçdi ʿināının çekerek

Dergehüŋden beni gel sürme yiter ḫāk-i rehüŋ
Nideyin kuḥl-i Ṣıfāhānı izüŋ tozı gerek

Tīġ-ı ḫūrşīdle ḥakk olsa ne ṭaŋ ʿıḳd-ı peren
Çıḳsa eşgāl-i beyāża ḳazınur noḳṭa-i şek

Şāhbāz-ı yed-i beyżā-yı saʿādetsin sen
Hem-cenāḥ olma yüri kimseye ʿanḳa gibi tek

Yine bir pādişehüŋ bendesi oldı ʿAzmî
Ḫāk-i dergāhına hem-ser olamaz kāḫ-ı felek

Ḫān-Muḥammed ki ser-efrāz-ı selāṭīn oldur
Emrine rām-ı cihān ḫalḳı duʿā kū-yı melek

34a

Azmî'nin şiirlerinde vezin kusuru bulunmamaktadır. Dili tamamen sade, açık ve akıcı bir Türkçe olup müstehcen kelimeler içermemektedir. Bununla birlikte yer yer beyitlerin içinde Arapça tabirlere de rastlanır. Bu da Azmî'nin Arapçaya da oldukça hâkim olduğunu göstermektedir:

Ārzū-yı cān u dil cānā miyānuŋdur faḳaṭ
Ḫōş dimişler dostum *lā ḫayru illā fi'l-vaṣaṭ* (23a)

Bū-yı zülfüŋ cāna irgürsün ṣabā
Çün dimişler *me'r-Resūl ille'l-belāġ* (23b)

Ḫᵛāce-i ʿaşḳa geldi ʿAzmī didi
Rażiyallahu Teʿalā ʿanküm (28a)

Fehm iderseŋ remzini *ḥable'l-verīdüŋ* ṣūfiyā
Sen degülsin söyleyin cismüŋde gūyā ġayrıdur (10a)

Azmî'nin belli bir şiir anlayışı yoktur. Bazen rindane bazen de âşıkane şiirler söylemiştir:

Fikr-i ferdāyı ḳo vāʿiẓ ḥāl-i dünyā ġayrıdur
Māżi vü müstaḳbeli terk eyle maʿnā ġayrıdur

Perde-i pindārıŋı refʿ eyle ʿAzmī ḥaḳḳı bil
Māsivā semtine gitme rāh-ı Mevlā ġayrıdur (10a)

Bize luṭf-ile ṣun sāḳī ayaġı
ʿAṣā-yı bādedür pīrüŋ ṭayaġı

Yatup ḳalmaġ-içün ḫum-ḫānelerde
Yiter yasdanmaġa meyler ḳabaġı (13a)

Giymezüz tāc u ḳabāyı tācımuz keydür bizüm
İçmezüz āb-ı ḥayātı ābımuz meydür bizüm

Virmezüz virānemüz kāşāne-i taḫt-ı Cem'e
Yanımuzda ḳadri yoḳ dünyā da lā-şeydür bizüm

Aḥsen-i taḳvīmle geldük cihāna ʿAzmiyā
Yanımuzda cümle ʿālem ser-be-ser feydür bizüm (28b)

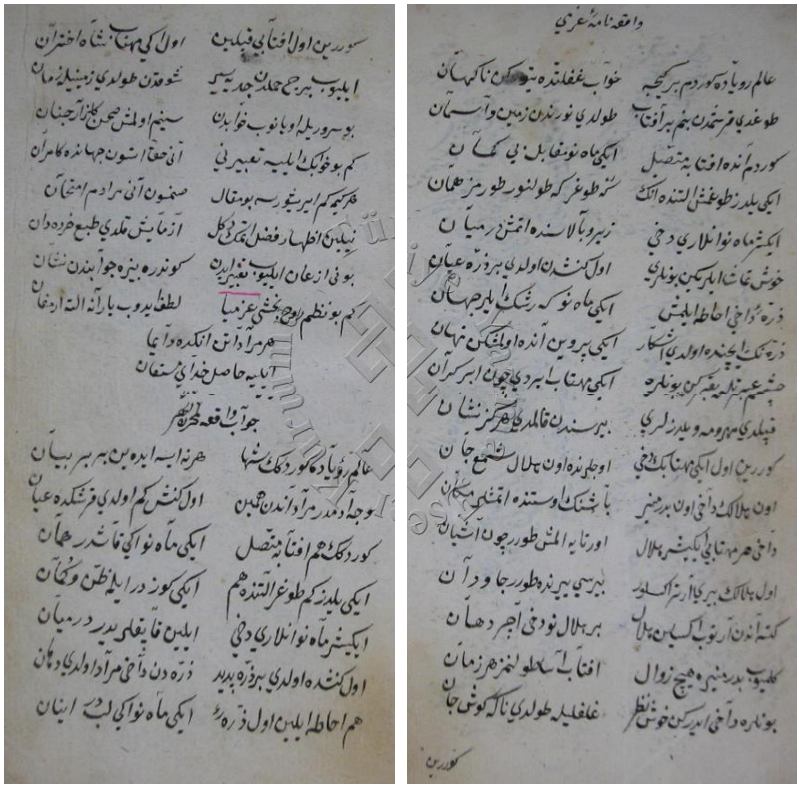
Ṭāḳ-ı çarḫı neyleyin ben sākin-i mey-ḫāneyin
Rind-i dürd-āşām-ıla hem-kāse-i ḫum-ḫāneyin (29b)

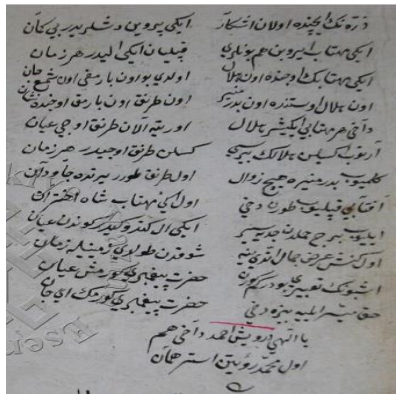
Sonuç

Sonuç olarak, çalışmamızın konusunu oluşturan mecmuanın 16. yüzyılda derlenmiş olması kuvvetli bir ihtimaldir ve muhtevasındaki tanınan şairler de hep bu yüzyılda yaşamış olan şairlerdir. Buradan hareketle henüz kaynaklarda tespit edilemeyen Azmî mahlaslı şairimizin de bu yüzyılda yaşamış olduğu düşünülmekte ve mecmua derleyicisi Ahmed ile de yakın olduğu anlaşılmaktadır. Şiirlerindeki üslup, belagat ve aruz bilgisine bakıldığında ümmi olmadığı, Arapça ve Divan şiirine de oldukça vâkıf olduğu anlaşılmaktadır.

Azmî'nin Şiirinden Örnekler

Vâkıʿa-nâme





Vāḳıʿa-nāme-i ʿAzmī

ʿĀlem-i rūyāda gördüm bir gice
Ḫᵛāb-ı ġafletde yaturken nāgehān

Ṭoġdı ḳarşumdan benim bir āfitāb
Ṭoldı nūrından zemīn ü āsumān

Gördüm anda āfitāba muttaṣıl
İki māh-ı nev muḳābil bī-gümān

İki yılduz ṭoġmış altunda anuŋ
Geh ṭoġar geh ṭolunur ṭurmaz hemān

İkişer māh-ı nev anları daḫı
Zīr ü bālāsında itmiş der-miyān

Ḫoş temāşā eyler-iken bunları
Ol güneşden oldı bir ẕerre ʿayān

Ẕerreyi daḫı iḥāṭa eylemiş
İki māh-ı nev ki reşk eyler cihān

Ẕerrenüŋ içinde oldı āşikār
İki pervīn anda olmış-ken nihān

Çeşm-i ʿibretle baḳarken bunlara
İki mehtāb irdi çün ebr-i girān

Ḳapladı mihr ü meh ü yılduzları
Birisinden ḳalmadı hergiz nişān

Görürin ol iki mehtābuŋ daḫı
Uclarında on hilāl-i şemʿ-i cān

On hilālüŋ daḫı on bedr-i münīr
Başınuŋ üstinde itmişler mekān

Daḫı her mehtābı ikişer hilāl
Ortaya almış ṭurur çün āşiyān

Ol hilālüŋ biri artar eksilür
Birisi birinde ṭurur cāvidān

Gitse andan artup eksilen hilāl
Bir hilāl-i nev daḫı açar dehān

Gelmeyüp bedr-i münīre hiç zevāl
Āfitāb-āsā ṭolunmaz her zamān

Bunlara daḫı iderken ḫoş naẓar
Ġulġul-ile ṭoldı nāgeh gūş-ı cān

Görürin ol āfitābı ḳaplayan
Ol iki mehtāb-ı şāh-ı aḫterān

Eyleyüp burc-ı ḥamelden Cedy'e seyr
Şevḳden ṭoldı zemīn-ile zamān

Bu sürūr-ile uyanup ḫᵛābdan
Sīnem olmış ṣaḥn-ı gül-zār-ı cinān

Kim bu ḫᵛābuŋ eyleye taʿbīrini
Anı Haḳḳ itsün cihānda kāmrān

Her kime kim irişürse bu maḳāl
Ṣanmasun anı murādum imtiḥān

Neyleyin iẓhār-ı faẓl itmek degül
Āzmāyiş ḳıldı ṭabʿ-ı ḫurdedān

Bunı izʿān eyleyüp taḳbīr iden
Göndere bize cevābından nişān

Kim bu naẓm-ı rūḥ-ı baḫş-ı ʿAzmiyā
Luṭf idüp yārāna ilte armaġān

Her murādātın anuŋ da dāimā
Eyleye ḥāṣıl Ḫudā-yı müsteʿān

Cevāb-ı vāḳıʿa li-muḥarririhi'l-ḥaḳīr

ʿĀlem-i rūyāda gördigün şehā
Her ne ise ideyin bir bir beyān

Vech-i ādemdür murād andan hemīn
Ol güneş kim oldı ḳarşuŋda ʿayān

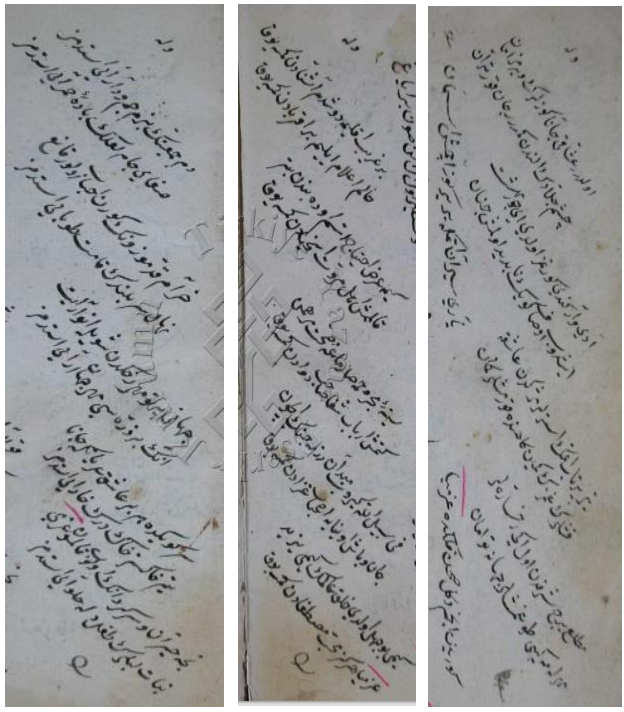
Gördigün hem āfitāba muttaṣıl
İki māh-ı nev iki ḳaşdur hemān

İki yılduz kim ṭoġar altında hem
İki gözdür eyleme ẓann u gümān

İkişer māh-ı nev anları daḫı
Eyleyen ḳapaḳlarıdur der-miyān

Hem iḥāṭa eyleyen ol ẕerreyi
İki māh-ı nev iki lebdür inan

Ol güneşde oldı bir ẕerre be-dīd
Ẕerreden daḫı murād oldı dehān



22a - 23b - 31b

KAYNAKÇA

Köksal, Mehmet Fatih (2023). *Klasik Divan Metinler Dizisi I: Mecmua Okumaları I-II-III-IV*. (haz. Havva Aşı ve Hakan Sönmez). (ed. Esra Aka). İstanbul: DBY Yayınları.

Uzun, Mustafa İsmet (2003). "Mecmua". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 265-268.

Elektronik Kaynaklar

Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Muhammed_Han_(%C4%B0lhanl%C4%B1). (E.T.: 15.09.2024

BEHİŞTÎ'NİN *İSKENDERNÂME*SİNDE İSTANBUL TASVİRLERİ

Mustafa YİĞİT

Doktora Öğrencisi
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Dünya üzerinde bazı şehirler sadece bir kara parçası olmanın ötesinde anlamlar taşır. Tarih, kimi şehirleri fethetme ülküsü ile hayatını bu uğurda hasreden birçok askerden, komutandan ve sultandan bahseder. İnsanlık tarihinin en kadim şehirlerinden İstanbul, görenlerin kendisine hayran olduğu, uğrunda çetin mücadelelerin verildiği müstesna beldelerden bir tanesidir. İstanbul devlet adamları kadar şairlerin de övgüyle bahsettiği bir şehir hüviyeti kazanmıştır. İstanbul'un İslam medeniyeti ile tezyin edilmesine müteakip şairler şehrin hem coğrafi kıymetini hem de değişen dokusunun şehre kattığı güzelliği ifade etmeye çalışmışlardır. Yüzyıllar boyu birçok şairin şiirine konu olan İstanbul, Behiştî Ahmed Sinan'ın (ö. 917/1511-12?) İskendername adlı mesnevisine konu olmuştur. Camileri, mesire yerleri, çiçekleri, ormanları ile sayısız güzelliğe sahip olan İstanbul çok defa Adn cennetine benzetilmiştir. Eserde İstanbul için; fezâ-yı cinân, safâ-bahş, lezîz ü latîf, şerîf, mukaddes, müşerref, müzeyyen, mu'allâ, mutabbak gibi övgü dolu birçok kelime kullanılmıştır. Yapılan çalışma ile İstanbul için kullanılan söz varlığı tespit edilirken devrin şartlarında İstanbul tasvirleriyle şehrin güzellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Behişti Ahmed Sinan, Mesnevi.

DESCRIPTIONS OF ISTANBUL IN BEHIŞTI'S ISKENDERNAME

ABSTRACT

Some cities in the world have meaning beyond just being a piece of land. History talks about many soldiers, commanders and sultans who devoted their lives to this cause with the ideal of conquering some cities. Istanbul, one of the most ancient cities in human history, is one of the exceptional towns that are admired by those who see it and for which tough struggles are fought. Istanbul has gained the identity of a city praised by poets as well as statesmen. Following the embellishment of Istanbul with Islamic civilization, poets tried to express both the geographical value of the city and the beauty that its changing texture added to the city. Istanbul, which has been the subject of many poets' poems throughout the centuries, was the subject of Behişti Ahmed Sinan's (d. 917/1511-12?) masnavi called Iskendername. Istanbul, which has countless beauties with its mosques, recreation areas, flowers and forests, has often been compared to the paradise of Adn. For Istanbul in the work; many words full of praise were used, such as fezâ-yı cinân, safâ-bahş, leziz ü latif, şerif, mukaddes, müşerref, müzeyyen, mu'allâ, mutabbak. While the vocabulary used for Istanbul was

determined in the study, the beauties of the city were tried to be revealed through descriptions of Istanbul under the conditions of the period.

Keywords: Istanbul, Behişti Ahmed Sinan, Mesnevi.

Giriş

İstanbul'un fethiyle birlikte şehir her anlamda yeni ve farklı bir çehre kazanmaya başlamıştır. Dünyanın en eski medeniyet merkezlerinden biri olan İstanbul'un Türklerin hakimiyetine girmesiyle beraber şairler de kültürel imar faaliyetinin bir parçası olarak şehir üzerine eserler kaleme almışlardır. İstanbul'u şiirleri ile güzelleştirirken, şiirlerini de İstanbul ile güzelleştirmişlerdir. Bu manada İstanbul'u anlatan şairlerden biri de Behiştî Ahmed Sinan'dır.

Behiştî'nin adı Sehî Bey ve Riyâzî Tezkiresi'nde Ahmed ; Meşâirü'ş-şuarâ, Latifî Tezkiresi ve Künhü'l-Ahbâr'da Sinan ; Kınalı-zâde Hasan Çelebi Tezkiresi'nde Süleyman ; Tuhfe-i Nâilî'de ve Osmanlı Müellifleri'nde Ahmed Sinan olarak geçmektedir. Bu bilgiler sebebiyle kaynaklarda, şairin adı Behiştî Ahmed Sinan Çelebi olarak zikredilmektedir.(Ayçiçeği, 2018: 10)

Anadolu sahasında hamse sahibi şairlerimizden biri olan Behişti'nin eserlerinden biri de İskendername'dir. Klasik Türk edebiyatındaki İskendernamelere benzer şekilde bir içeriğe sahip olan eserin bünyesinde İstanbul'u anlatan bir kısım da bulunmaktadır.

Mu'allâ Şehir

Divan şairi İstanbul'u çok üst bir mertebede tutmuş, tüm övgüleri, güzellemeleri hak eden bir şehir hüviyeti vermiştir. Onun en küçük taşının, toprağının bile bilinen birçok merkezi şehirden daha kıymetli olduğunu beyan etmiştir. Nabi de güzellikte İstanbul gibi olmanın zorluğunu şu beyit ile anlatmaya çalışır:

Bilen hâk-i Sitanbuldur rüsûm-ı şîve-i nâzı
Kenârun dilberi nâzik de olsa nâzenin olmaz

İstanbul hem Türk tarihinin hem de bu tarihin bir parçası olduğu büyük İslam tarihi ve medeniyetinin devirler içerisinde kurduğu ve bugüne taşıdığı en eski, büyük ve ihtişamlı şehirlerin başında gelir.(Andı, 2006: 146) İstanbul, pek az coğrafyaya nasip olan tabii güzelliği ve çeşitli manzaralarıyla şiire konu olmasının yanında fetihten sonra Türk-İslam zevkinin ona kazandırdığı yeni çehre, bu çehrenin maddi öğelerini oluşturan mimarinin ortaya koyduğu muhteşem saraylar, yalılar, mabedler, medreseler, bağlar bahçeler vb. mekan özellikleri de şehrin şiire yansımasını zenginleştirmiştir. (Pala, 2001: 284)

Divan edebiyatının şehrengizlerinden kasidelerine, mesnevîlerinden gazellerine, hatta hikâyelerinden şarkılarına kadar, ya günlük hayat sahnelerinin, mesela yaşanan bir aşkın çiçeklendiği geniş yahut dar sınırlı bir mekân olarak İstanbul vardır, ya mabedler, medreseler, saraylar, yalılar, konaklar, köşkler, çeşmeler vb. mimari eserlerin ve onları inşa ettirenlerin methi

dolayısıyla İstanbul vardır, ya da gezilip görülen, içindeki "güzeller"ine ve güzelliklerine övgüler düzülen bir İstanbul vardır. (Andı, 2016: 147)

Klasik Türk edebiyatında verilen eserlere bakıldığında İstanbul'un iki yönü ile karşılaşılır. Şehrin bu manada eserlere yansıyan birinci yönü doğal güzellikleri ve insanoğlunun eliyle inşa edilen güzellikler yani fiziksel özellikleri; ikinci yönü ise burada sürdürülen sosyal hayat ve şairlerin hayalleriyle süsledikleri manevi yönüdür. (Çakıroğlu, 2022: 30)

İstanbul için kullanılan kelimeler: hurrem ü taze, cihan halkınun me'meni, fezâ-yı cinân, safâ-bahş, leziz ü latif, şerif, mukaddes, müşerref, müzeyyen, mu'allâ, mutabbak.

Şair İstanbul'un doğası hakkında malumat verirken bir yandan da İslami geleneğin unsurlarını kullanmıştır. Ayrıca Doğu toplumunun önemli merkezleri ile kıyaslayarak İstanbul'un daha önde olduğunu izah etmiştir.

Şehri, köyü, dağı, taşı bağ gibi iç açısı ve ferah. Allah tüm iklime üstün kılmış ve tüm dünyanın güven içerisinde olacağı bir yer. Nereye baksan ağaçtır. Ağaçtan boş kalan yerler ise çiçektir. Hatip şah minberine çıkar, bülbül hoşça hutbe okur. Bağ ve gül bahçeleri kumrularla, bahçeler yaban güvercinleri ile doludur. Bahar geldiğinde angıt kuşunun sesi zarafette seçme şansı koymaz.

Eger şehr eger dih eger deşt ü ṭāġ
Ḳamu ḫurrem ü tāze mānendi bāġ (1655)

Eḳālime Ḫaḳ ġālib itmiş seni
Cihān ḫalḳınuñ cümlesi meʾmeni (1656)

Nereye naẓar itseñ eşcārdur
Tehî-pāy eşcārdur ezhārdur (1657)

Olup minber-i şāḫ üzre ḫaṭîb
Oḳur ḫuṭbe ḫōş-ḫvān olup ʿandelîb (1658)

Ṭolu ḳumrı ile gülistān u bāġ
Pür olmış-durur fāḫte bāġ u rāġ (1659)

Çekāvek ṣadāsı çün ola bahār
Behāmîde daḫı ḳomaz iḫtiyār (1660)

Hassaten İstanbul yeryüzünün Adn cennetidir. Nitekim Firdevs cenneti İstanbul'u takdir eder. Taşları cevher, bitkileri iyi; havası güzel ve suyu tıpkı Āb-ı Ḥayāt gibi. Tüm karanın ve denizin kilididir. İçinde nice büyük şehirler görünmez olmuştur. Felek kalesi gibi kat kat kaleler, tıpkı yer gibi geniş ve sağlam.

Ḫuṣūṣā Sitānbūl-ı ʿAdn-i zemin
Ki Firdevs ider aña ṣad-āferîn (1661)

Ḫaṣāsı cevāhir nebātı nebāt
Havāsı güzel ābı Āb-ı Ḫayāt (1662)

Ḳamu berre baḥre olupdur kilîd
İçinde niçe mışr olur nā-pedîd (1663)

Felek ḥışnı mānendi ḳat ḳat ḥişār
Hemîn yir gibi vāsiʿ ü üstüvār (1664)

Veyāḫud sarāy-ı şeh-i muḥterem
Ki kūçe degüldür yanında İrem (1665)

Şehüñ pāy-i taḫtını tezyîn ider
Ki her kim anı görse taḥsîn ider (1666)

Çekilmiş sarāyına sūr-ı bülend
Ki saʿy ile vehm irgürümez kemend (1667)

Serer kungurı dāmeni ʿarşa bārū
Melāyiklere ḳullesi oldı kū (1668)

Ki her kungurın bir melek-āşiyān
İdinmişdür anuñ çü heft āsumān (1669)

O kungurlaruñ ara yiri ki var
Hemîn ferceler hem saʿādet-güẕār (1670)

ʿAṣāfîr idi kungurında melek
Ḳıbābından ednā ḥabāb-ı felek (1671)

Hümāyūn deri āsumān u zemîn
Sürer şāhlar aña rūy u cebîn (1672)

Güneş aña bir şemsedür zer-nigār
Hilāl-i felek sîm ü zer ḥalḳa-vār (1673)

Şair padişahın sarayını fiziksel olarak anlatırken abartılı ifadeler kullanmıştır. Sarayın burçlarının meleklerin mekanı olduğunu söyleyerek onların ne denli yüksek yapılar olduğunu anlatmaya çalışır. Sarayın fiziksel özellikleri yanında içerisindeki eğlence hayatı da şairin dikkat çektiği hususlardandır.

Öte yandan muhterem şahın sarayı yanında İrem -bahçeleri- küçük sokak bile değildir. Şahın payitahtını süsler ve onu gören takdir eder. Saray yüksek surlarla çevrilidir. Ona uğraşmakla kement ulaştırılamaz. Kale direklerinin ucu arşa sur serer. Kubbesi meleklere taht-ı revan yolu oldu. Her bir kale burcu bir meleğin yuvasıdır. Bu sebeple yedi gök edinmiştir. O hisarların ara yerleri tamamen mutluluk geçen yerlerdir. Burçlarda melekler kuş idi. Felek kabarcıkları kubbelerinde en alt seviyedeydi. Hümayun kapısı yeryüzü ve gökyüzü gibidir. Şahlar ona

yüzlerini ve alınlarını sürer. Güneş-onun için- altınla işlenmiş bir şemsedir. Halka gibi olan hilal ile gümüş ve altın gibidir. İki kıtası cennet kapısıdır ve yücelikte de gökyüzünün kapısıdır. Onun eşiği cilve ve izzetin merkezidir. Başı dik gönlü alçaktır. Devrin sultanları ona kapıcı olur ki ona kapıcı olan da sultan olur. Kapıcıların elindeki her asa düşmanların gözünde ejderha görünür. Fezası adeta cennet fezası lakin zemini gökyüzü gibi. Zemini her ne kadar yel gibi dolaşsa da onun dönüşüne bel bağlanmaz. Sarayın içi cennet ve saçları omuzlarına dökülmüş tertemiz huriler....Adn cennetinin bahçeleri gibi süslüdür ve saray içinde her suffe altın işlemelidir. Tüm kapıları abanoz ağacıyla fildişi kemiği. Zemini süslü ve altın renkli cam gibidir. Cennet gibi olan suffesi safa verir binası baştan başa altın tuğlalıdır. Bir tarafı tamamıyla Çin sarayıdır. Taşları Necef incisi gibi parlaktır. Adn cenneti gibi kusursuz içi Firdevs cennetindeki gibi hizmetçi ve hurilerle doludur. (O huriler) Peri gibi göz önünde bulunmayan ve benzeri dünyada olmayan varlıklardır. Özellikle oradaki bostanın her köşesi cennet bahçesi gibidir. Havuzlar cennet havuzlarından ayrı düştükleri için gözyaşı akıtırlardı. Ravzaları Ravza-ı mutahhara gibi yüce, havası yumuşak suyu lezzetli. Baştan başa servi ve şimşad ağacı ile dolu. Rıdvan onu gördüğünde şaşırır. Güzeller saf tutup dururlar. Kimisi tef çalar kimisi dans eder. Meyvelerin çeşidinin hesabı yok. Kimi kehribar gibi kimi kıpkırmızı dudak gibi. Meyvelerin gölgesiyle gölgelik olurdu. Yer çiçeklerden görünmez idi. Adn cennetinin bahçelerinden Selsebil çeşmesi gibi akardı. Havuzları Kevser havuzu gibi içilmesi tatlı, latif ve saf su ile doluydu. Fidanlar sevgilinin boyu gibi çekilmişti. Yuvarlak narlar tıpkı sevgilin göğüsleri gibiydi. Orada elmalar iki renk ile boyanmıştı. Aşığın yanağı ve sevgilinin yüzü gibi. Eğer cennet yeryüzünde olacak olsaydı İstanbul olurdu diye hükmederdim. Herkes ona "Allah onu yıkılmaktan korusun." diye dua etsin. Gül bahçesi içerisindeki serçe saray. Periler onu mekan edinmiştir. O cennet perilerin yeri olduğundan elbette periler o şişe içerisinde toplanırlar.

İki ḳıṭʿası iki bāb-ı cinān
Yücelikde hem-çün der-i āsumān (1674)

Saʿādet nigārınuñ iki gözi
Melek tūtiyāsı işigi tozı (1675)

İşigi anuñ merkez-i ʿizz ü nāz
Biri pest dildür biri ser-firāz (1676)

Selāṭîn-i devr aña der-bān olur
Ki der-bān olan aña sulṭān olur (1677)

Elindeki der-bānlaruñ her ʿaṣā
Görinür ʿadū çeşmine ejdehā (1678)

Feżāsı hemānā feżā-yı cinān
Zemîni velîkin bunuñ āsumān (1679)

Zemîni ider geşt gerçi ki yel
Anuñ devrine baġlamaz lîk bel (1680)

Berāber sarāy içi mînū ile
İder ḫūriler pāk gîsū ile (1681)

Müzeyyen-durur gülşen-i ʿAdn-vār
Sarāy içre her ṣuffe-i zer-nigār (1682)

Ḳamu derleri ābnūsîyle ʿāc
Zemîni müzeyyen müẕehheb zücāc (1683)

Ṣafā-baḫşdur ṣuffası çün behişt
Ser-ā-ser bināsı zer ü sîm ḫışt (1684)

Hemîn ḫāne-i çîndür bir ṭarāf
Ḫaṣāsı münevver çü dürr-i Necef (1685)

Ḳuṣūrı gibi ‘Adnde yoḳ ḳuṣūr
İçi pür çü Firdevs-i ġılmān u ḥūr (1686)

Perî gibi her biri gözden nihān
Naẓîrini görmez birinüñ cihān (1687)

Ḫuṣūṣā ol içindeki būstān
Ki her kūşesi oldı bāġ-ı cinān (1688)

Ḫıyāżı firāḳıyla ḥavż-ı cinān
Aḳıdurdı çeşminde eşk-i revān (1689)

Riyāżı anuñ Ravża gibi şerîf
Havāsı vü ābı leẕîẕ ü laṭîf (1690)

Ṭolu serv ü şimşād ile ser-be-ser
Olur vālih eylerse Rıżvān naẓar (1691)

Ṭururlar dutuban çü ḫūbān ṣaf
Kimi raḳṣ urur çalar kimi def (1692)

Fevākihler envāʿına yoḳ ḥisāb
Kimi kehribā vü kimi laʿl-i nāb (1693)

Olup sāye-bān ẓıll-i eşmārdan
Zemîni görinmezdi ezhārdan (1694)

Aḳar her yaña çeşme-i Selsebîl
Riyāżında ol ʿAdnüñ olup sebîl (1695)

Ḫıyāżı anuñ ḥavż-ı Kevṣer-miṣāl
Ṭolu idi ṣîrîn ü ṣāfî zülāl (1696)

Çekilmiş idi naḥl çün ḳadd-i yār
Çü pistān-ı dilber müdevver enār (1697)

Mülevven iki reng ile anda sîb
Çü ruḫsār-ı ʿāşıḳ çü rūy-i ḥabîb (1698)

Eger yir yüzinde olaydı cinān
Odur diyü ḥükm eyleridüm hemān (1699)

Duʿālar idüben aña ḫāṣ u ʿām
Disün ḥarresallāh ʿani'l-inhidām (1700)

Ya gül-zār içinde o serçe-sarāy
Perîler idinmişdürür anı cāy (1701)

Olupdur o cennet perîler yiri
Olur şîşeye cemʿ elbet perî (1702)

Şair İstanbul'un manevi mekanlarını tasvir ederken Ayasofya'dan başlar. Mimarisi ile bugün bile dikkat çeken yapı cami olarak ibadetgah olunca orada yapılan ibadetlerin daha faziletli, yapılan duaların makbul dualar olacağı ifade edilir. Öte yandan Yeni Cami ihtişamlı minareleri ve iç süslemeleri ile övülmüş, meleklerin mekanı olarak tavsif edilmiştir. Müjdeli hadis-i şerife mazhar olmak için fethe katılmış olan Hz. Eyyüb'ün medfun olduğu mekan ve orada bulunan çarşılar tasvir edilmiştir.

Ayasofya saygın bir camidir. Benzeri hiçbir yerde görünmez. Orada namazlara bire yüz sevap yazılır. Orada dua edenlerin duası kabul olunur. Kutsal, şerefli ve tezyin edilmiş bir mekan. Yedi katlı asuman gibi kat kat ve yücedir. İçine dünyadaki herkes girse bile köşesinde pek az bir yer kaplar.

Ayāṣūfiye cāmiʿ-i muʿteber
Naẓîrini görmez gezen baḥr ü ber (1703)

Biri yüze yazılur anda namāz
Olur müstecāb itse her kim niyāz (1704)

Muḳaddes müşerref müzeyyen mekān
Muʿallā muṭabbaḳ çü heft āsumān (1705)

Girürse içine bu ḫalḳ-ı cihān
Olur kemterîn kūşesinde nihān (1706)

Yeni Cami'yi övgüye gerek yok. Payitahta kıymet veren O'dur. Sekiz cennetin ortasında oturan; İsrafil ve Cebrail'in makamıdır. Onun minarelerinin her biri gökyüzüne uzanmış sütunlar

gibidir. Melekler kuşlar gibi üzerine konarlar. İçi Kabe gibi Kur'an-ı Kerim ile, etrafı altın işlemeli seccadelerle doludur. Kubbesi mavi gökyüzü gibi tanyerine asılmış Süreyya yıldızı gibidir.

Yeñi Cāmiʿi medḥe yoḳ iḥtiyāc
Virür pāy-i taḫt-ı şehe ol revāc (1707)

Sekiz cennetüñ ortasında mekîn
Maḳām-ı Sirāfîl ü Rūḥü'l-emîn (1708)

Anuñ her menārı sütūn-ı felek
Ḳonar üstine murġ gibi melek (1709)

Tolu muṣḥaf ile içi Kâbe-vār
Pür eṭrāfı seccāde-i zer-nigār (1710)

Refîʿ ḳubbesi çarḫ-ı mînā gibi
Aṣılmışdı subḥa Ṣüreyyā gibi (1711)

Eyyūb-ı Enṣārî'nin makamı selamet diyarıdır. Ashab fetih için İstanbul'a gelmiş ve şehit olmuş. Kimisi ortaya çıkmış kimisi saklı kalmış.

Ya Eyyūb-ı Enṣārî gibi maḳām
Ola mı meger ola dārü's-selām (1712)
Gelüp anda aṣḥāb olmış şehîd

Yüksek soylu padişahın makamı gibi bir makamı Şeddad dahi yapamamıştır. İçinde nimetler çok, güzeller bol. Frenk güzelleri ve Rumi Havraları çok. Kıymetli kalelerin haddi yok. Tatlı meyveleri, macunları,güzel kokulu miskleri, cevherleri...Tüm dükkanlar dolu. İsfahan bunları yanında küçük pazar bile değil. Şirazı öven Sadi burayı görse Şiraz'a dönüp bakmazdı. Etrafını gül bahçeleri ile süsleyen denizi okyanıstan bir nişan ile şereflendirmiş. İçerisi toplumun ileri gelenleri ile müşerreftir, etrafı ise a'yan topluluğu ile müzeyyendir.

Kimi ẓāhir olmış kimi nā-pedîd (1713)

Yaḫud maḫzen-i şāh-ı ʿālî-nijād
Ki yapmadı mişlini Şeddād-ı ʿĀd (1714)

Ḳala taña yegdür Buḫārādan ol
İçinde niʿam çoḳ meḥābîb bol (1715)

Firengi perî Rūmı ḥavrāsı çoḳ
Girān-māye kālāsınuñ ḥaddi yoḳ (1716)

Şeker işi çoḳ mîve laḫm-ı ṭarı
Cevārişleri ʿanberi cevheri (1717)

Ṭolu her dükān içi hep rāygān
Yanında degül kūçece Iṣfahān (1718)

Egerçi ki Şîrāzı Saʿdî öger
Bunı görse itmezdi aña naẓar (1719)

İdüp zeyn eṭrāfını gül-sitān
Şerîf eylemiş baḥri ʿUmmān-nişān (1720)

Müşerref-durur içi erkānla
Müzeyyendür eṭrāfı aʿyānla (1721)

İskendername'de İstanbul ve içindeki mekanlar için kullanılan kelime grupları şu şekildedir:

Tablo 1: İstanbul ve İçindeki Mekanlar İçin Kullanılan Kelime Grupları

İstanbul İçin Kullanılan Kelime Grupları	
Rüm-ı ferhunde ferruh-diyar	Eya Rüm-ı ferhunde ferruh-diyar
	Ser-a-ser zeminün gül ü lale-zar (1654)
Sitanbül-ı Adn-i zemin	Husüsa Sitanbül-ı Adn-i zemin
	Ki Firdevs ider ana sad-aferin (1661)
Bâb-ı cinân	İki kıtası iki bâb-ı cinân
	Yücelikde hem-çün der-i âsumân (1674)
Merkez-i izz ü nâz	İşigi anun merkez-i 'izz ü nâz
	Biri pest dildür biri ser-firâz (1676)
Cami-i mu'teber	Ayasûfiye cami-i mu'teber
	Nazirini görmez gezen bahr ü ber (1703)
Makam-ı Sirafil ü Rühü'l-emin	Yeni Câmi medhe yok ihtiyâç
	Virür pay-i taht-ı şehe ol revaç (1707)
	Sekiz cennetün ortasında mekin
	Makam-ı Sirafil ü Rühü'l-emin (1708)
Darü's-selam	Ya Eyyüb-ı Ensari gibi makam
	Ola mı meger ola darü's-selam (1712)

Sonuç

Doğum ve ölüm tarihleri hakkında kesin bilgi sahibi olamadığımız Behişti, tıpkı diğer müellifler gibi eserleriyle adını ölümsüzleştirmeyi amaçlamıştır. Eldeki veriler ışığında Anadolu sahasında hamse sahibi ilk şairlerden biri olan Behiştî, Klasik Edebiyatımızın kült mevzularından biri olan İskender hikayesini işlemiştir. Eserin ana teması olan İskender'in hayatı ve seferleri hakkında özgün bir bilgi vermese de yaptığı eklemelerle eserin Türk-İslam geleneğine uygun bir hüviyete kavuşmasını sağlamaya çalışmıştır. Bu manada eserin içerisindeki en dikkat çekici konulardan biri de "Vasf-ı Saray u Bostan" başlığıyla İstanbul'u anlatan beyitlerdir.

Şairin benzetmelerini kurgularken mübalağa sanatının imkanlarını ziyadesiyle kullandığı görülür. Camileri büyük meleklerin mekanı olarak tasvir ederken, kimi yerleri Firdevs ve Adn cenneti şeklinde nitelendirmiş, Yeni Cami'nin içini Kabe gibi Kur'an-ı Kerimlerle dolu olduğunu beyan etmiştir. Ayasofya'yı dünyada eşi benzeri olmayan bir nitelikte ve ihtişamda gösterir. Eyyüb el-Ensari'nin makamına da değindikten sonra padişahın sarayının fiziksel özelliklerini anlatır. Ardından saraya manevi bir kimlik kazandırmaya gayret eder.

Eski dönemlerden beri şairler ve yazarlar için İstanbul bitmeyen bir hazine gibidir. Kıymeti ve güzelliği insanları hayran bırakan bu şehrin daha birçok şair ve yazara ilham olacağı muhakkaktır.

KAYNAKÇA

Andı, Fatih (2016). *XIX. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Türk Edebiyatında İstanbul*. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. C. 7. s. 146.

Ayçiçeği, Bünyamin (2018) Behiştî Ahmed-İskender-nâme (ktb.gov.tr), Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Onat Çakıroğlu, Tuba (2022). *Kayıp İstanbul 15. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Bazı Mesnevilerde İstanbul Tasviri*. Doğu Kütüphanesi. İstanbul. s. 30.

Pala, İskender (2001). *Divan Edebiyatında İstanbul*. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul. C. 23. s. 284.

Parlatır, İsmail (2012). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.

Redhouse, J. W. (1987). *A Turkish and English Lexicon*. Beyrut: Libraire du Liban.

MUHİBBİ DİVANI'NDA İKTİDAR, MAHLAS VE TEATRALLİK İLİŞKİSİ

Neray PALA

Yüksek Lisans Öğrencisi
Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Goffman (2014), Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu adlı kitabında, metafor ve teatrallik tanımı yaparken, persona kelimelisinin kökeninin 'maske' anlamına geldiğini belirtir. Feral ise mekanları "kurgusal" mekan ve "gerçek" mekan olarak tanımlar ve teatralliği gerçek mekanın kurgusal mekanla çerçevelenmesi olarak varsayar (Tronstad, 2002). Bu tanım ve tespitlerden yola çıkarak Divan Edebiyatı'ndaki gazellerin mahlas beyitlerini değerlendirdiğimizde şairin kimliğiyle beraber bu beyitlerde kendini tanımlama biçiminin de farklılaştığı varsayımı yapılabilir. Şairler gazellerde günlük hayatındaki personalarının dışında farklı bir benlik/kimlik inşa ederek aslında kendine başka bir "ben" yaratmaktadır. Muhibbî mahlasıya şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman da bilinen en hacimli divana sahip Osmanlı padişahlarından biridir. Andrews'un (2009) da belirttiği üzere bir sultan şair olarak onun gazellerinde de, diğer şairlerin gazellerinde olduğu gibi, "sevgili ve âşık" yerine kullanılan birçok mazmun padişah ve kul ilişkisini temsil etmektedir. Bu noktada asıl sorulması gereken soru eğer şair bir padişahsa bu mazmunların anlamlarındaki hiyerarşik yapının değişkenlik gösterip göstermediği olacaktır. Acaba Kanuni Sultan Süleyman, Muhibbi'ye dönüşerek hem özneyi yeniden inşa etmekte hem de iktidarı dönüştürmekte midir ya da mahlas beyitlerinde hem Muhibbi'nin, hem de Kanuni Sultan Süleyman'ın sesini duymak ve metaforik anlatımın temelinde bulunan çift anlamlılığın izini sürmek mümkün olabilir mi? Bu sorular başta Feral, Goffman ve Andrews'un çalışmalarından yararlanılarak değerlendirmeye açılacaktır. Bu değerlendirmeler doğrultusunda Muhibbî divanındaki gazellerin mahlas beyitlerindeki benlik değişimi, çift anlamlılıklar ve değişkenlik gösteren özneler içinde gazelin metaforik dil yapısı devreye girdiği ve böylece gazelin teatralliğininin arttığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Theatricality, power, sultan-poet, couplet, pseudonym.

THE RELATIONSHIP OF POWER, PSEUDONYM AND THEATRICALITY IN THE *MUHIBBI'S DIVAN*

ABSTRACT

Goffman (2014), while defining metaphor and theatricality in "The Presentation of Self in Everyday Life", states that the origin of the word persona means 'mask'. Furthermore, Feral divides spaces into 'fictional' and 'real' space and defines theatricality as framing real space with fictional

space (Tronstad, 2002). Based on these, when evaluating the pseudonym couplets of ghazals in Divan Literature, it can be assumed that the way poet defines himself in these couplets also differs. In this way, poets create another "I", apart from their daily life personas. Suleiman the Magnificent, who use the pseudonym Muhibbî, is one of the Ottoman sultans with the most voluminous divan. As Andrews (2009) points out, as a sultan poet, many metaphors used instead of "lovers" represent the relationship between sultan and servant. At this point, it should be examined whether the hierarchical structure in the meanings of these poems changes if the poet becomes a sultan. This study will examine whether Suleiman the Magnificent changed the subject and transformed the power with the pseudonym Muhibbi through the works of Feral, Goffman and Andrews. Additionally, the existence of double meanings in the pseudonym couplets due to the voices of both Muhibbi and Suleiman the Magnificent will be evaluated. Then, the effect of figurative language and double meanings in the pseudonymous couplets in Muhibbî's divan on the theatricality of the ghazal will be tried to be revealed.

Keywords: Teatrallik, iktidar, padişah-şair, beyit, mahlas.

Giriş

Gazel yazımı Osmanlının yazılı edebiyat geleneğinin en önemli parçalarından biridir. Daha sonraki yüzyıllarda birçok eleştiriye maruz kalsa dahi uzun süre Osmanlı Edebiyatı'nı şekillendiren ve yazının baskın olduğu yıllara dair önemli nüveler bulunduran bir tür olma özelliğini korumaktadır. Duyguların temelde olduğu bu türde, her ne kadar benzer mazmunlar ve hayal dünyaları var gibi görünse de zamana ve mekâna göre değişimlerin izini sürmek benzer kalıplar içinde farklı dünyaların yaratıldığını görmeye olanak sağlamaktadır. Bundandır ki dönemdeki çoğu şair başka mesleklere sahip olsalar dahi gazel yazmakta ve bu gazelleri çeşitli meclislerde arz etmektedir. Bu durumda gazel yazan şairlerin meslekleri olmasına rağmen bir hami edinmeye çalışmasını yalnızca maddi kaynaklara bağlamak gazelin iç dünyası kadar dış dünyasını da anlamayı zorlaştırmaktadır. Çünkü meslekleri olan ya da hami yoluyla gazellerden para kazanan şairlerin dışında kalan şairler de vardır: padişah şairler. Padişahlar dönemin en üstündeki hamidir; gazelin temelini oluşturan ögelerden birini, padişah-kul ikilisini oluşturmaktadır. O halde iktidarın en tepesinde olan padişahlar niçin gazel yazmaktadır? Bunun net olarak cevabını vermek maalesef mümkün değildir. Ancak gazellerin duygu dünyalarının ve iç dinamiklerinin izini sürmek, gazeller hakkında birçok başka dünyanın kapısını aralamaktadır.

Öncelikle padişahlar dönemin diğer gazel şairleri gibi mahlas kullanmaktadır. Dolayısıyla artık mevcut iktidarını geride bırakarak sevgilinin aşkından yanan bir aşığa, padişah karşısında bir kula dönüşmektedir. Padişahın mekânı artık saray değil o, saraya ulaşmaya çalışan sevgilinin kapısında rakiplere karşı savaşan aciz bir aşıktır. Allah'ın yeryüzündeki temsili olarak görülen, Allah güneşse onun yansıtıcı Ay olarak kabul edilen padişahın artık "*mihr-i mah*" ı sevgilinin kendisidir. Bu şekilde padişahlar kuliste kaftanlarını çıkarıp abalarını giyerek mahlaslarına dönüşmektedir. Bu yolla gazeller bir sahne görevi görmektedir. Dolayısıyla bu çift anlamlar ve değişen performanslar içinde gazelin metaforik dil yapısı devreye girmekte ve teatralliği arttırmaktadır.

Batı edebiyat dünyası ile kıyaslandığında günümüz anlamıyla kullanılan tiyatro Osmanlının erken dönemlerinde merkezi bir konumda yer almamaktadır. Lakin merkezi bir tür olan gazeller incelediğinde metaforik anlatımların kurdukları dünyaların, teatral bir yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Şairlerin mahlas kullanması ve bu yolla başka kimlikler edinmesi aslında onlara farklı roller kazandırmaktadır. Meclislerde okunan gazeller aynı zamanda bir performansa dönüşmekte ve o topluluk içinde bulunan seçkin sınıfla benzer duygular paylaşılarak bir duygudaşlık yaratılmaktadır. Bununla birlikte gazellerin içinde bulunan ikiliklerden gül-bülbül, Allah-kul, sevgili-aşık, padişah-kul ikiliklerinin çoğu zaman birbiri içinde ve birbiri yerine kullanılması metaforik anlamı güçlendirmekte ve teatrallik seviyesini arttırmaktadır. Diğer yandan padişah şairlere bakıldığında durumun daha da katmanlı bir hale geldiği görünmektedir. Cihanın tek hâkimi ve Allah'ın yeryüzündeki yansıması olarak görülen padişah, şiir personası içinde tüm iktidarını devretmekte, daha doğrusu iktidarının şeklini değiştirmektedir. Çünkü kalem hala yazan kişinin elindedir ve persona ne kadar aciz olursa olsun, acının katmanını yazarın kendisi belirlemektedir. Lakin şiir personası içinde padişah şairler hükmeden değil, hükmedilen; kanun koyan değil, kanuna boyun eğen; ulaşılması gereken değil, kapıda kul konumuna gelmektedir. Dolayısıyla başka başka roller içinde benliğini yıkıp tekrar var etmektedir. Osmanlının yükseliş döneminin en önemli padişahlarından olan Kanuni Sultan Süleyman, Muhibbi mahlasıyla gazeller yazarak o heybetli anılışını aciz bir kulun keçe külahı altına saklamaktadır. Dolayısıyla Muhibbi'nin bazı gazelleri incelendiğinde padişahlık, şiir personası ve teatrallik ilişkisi bakımından zengin bağların bulunduğu yorumu yapılabilmektedir. Gazellerin tüm iç dinamikleri göz önünde bulundurulamayacağından, Muhibbi'nin seçilen gazelleri içinde makta beyitlerinde "padişah" kelimesinin konumu üzerinden yorumlar yapılmaya çalışılacaktır. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda denebilir ki; Muhibbî divanındaki gazellerin mahlas beyitlerindeki benlik değişimi, çift anlamlılıklar ve değişkenlik gösteren özneler içinde gazelin metaforik dil yapısı devreye girdiği ve böylece gazelin teatralliğininin arttığı ortaya konmaktadır.

Gazel dünyasına tam olarak girmeden önce gazellerin yapısının ana parçalarından biri olan metaforik anlatımın tanımını yapmak önemlidir. Tronstad (2002), "*Could The World Become A Stage* (Dünya Bir Sahne Olabilir Mi?)*"* adlı makalesinde metaforun tanımını yaparken şu ifadeleri kullanmaktadır:

> *Dolayısıyla metafor olgusu, metaforik anlamın farklı olabileceği kelimenin "arkasında" gerçek bir anlamın olduğunu varsayar. Aynı şekilde teatrallik de teatral olmayan bir şey düşünülmeden düşünülemez. "Bütün dünya bir tiyatrodur." metaforu bunun nasıl işlediğine güzel bir örnektir. Bu metaforu tam anlamıyla anlarsak, aslında tüm dünyanın bir tiyatro olduğu anlamına gelir. O zaman tiyatro ile dünya arasında hiçbir fark olmaz ve metafor artık metaforik olarak işe yaramaz; bu kavram, ölü bir metafor haline gelir. Eğer bu gerçekleşmiyorsa, dünya ile tiyatro arasında hala bazı farkların bulunmasından kaynaklanmaktadır. (s. 218)*

Bu pasajdan yola çıkarak Kanuni Sultan Süleyman ve Muhibbi örneği incelendiğinde benzer bir durumun söz konusu olduğu görülmektedir. Kanuni'nin kimliklerinden biri Muhibbi mahlasıyla şair kimliğidir. Ancak Muhibbi tam anlamıyla Kanuni'nin tüm kimliklerini karşılamamaktadır. Bu yolla bakıldığında Muhibbi ve Kanuni arasında ortaklık görünse de aynı zamanda farklılıklarının da bulunduğu söylenebilmektedir. Dünya aslında nasıl tam anlamıyla tiyatro sahnesi değilse; Kanuni'nin de Muhibbi olmanın dışında farklı anlamları vardır. Kurgusal bir dünyanın parçası olan Muhibbi'nin ise kendi içerisinde Kanuni'den parça bulundursa da Kanuni'den farklı olan birçok özelliği bulunmaktadır. Andrews (2009) "İktidar ve Otoritenin Sesi" adlı makalesinde şöyle demektedir: "Şiir bağlamında, 'hükümdar' için kullanılan terimler, çok büyük bir çoğunlukla 'sevgili'nin, 'kul' için kullanılan terimler de 'âşık'ın karşılığı" olarak geçer (s. 115). Sonrasında Andrews bunun çok klişe bir tanım olduğundan ve sosyal ilişkilenmelerin şiire yansıması hususuna dikkat çekilmesi gerektiğini söylemektedir (Andrews, 2009). Lakin burada metaforik anlatıma dair de yorumlar yapılabilmektedir. Muhibbi "seven, dost" anlamına gelmektedir. Kanuni gazellerdeki hükümdar yani sevgili rolündeyken kendi yazdığı gazellerde kul yani aşık, seven konumuna gelmektedir. Bu dönüşüm esnasında rol ve biçimlerde farklılaşma görülmektedir. Böylece Kanuni ve Muhibbi arasında metaforik anlatım, gazeldeki mahlas kullanımının teatralliğini de gözler önüne sermektedir.

Pādişāh-ısañ n'ola çokdur kapuñda kullaruñ
Ṣādıḳü'l-ḳavl bu Muḥibbī gibi biri kul degül

(Yavuz ve Yavuz, 2016: 1054)

Bu beyitte Muhibbi, padişahın kapısında kullarının çok olduğundan ama hiçbirinin söz ehli Muhibbi gibi bir kul olmadığından bahsetmektedir. Bu beyit tartışılan konuların çerçevesi dahilinde incelendiğinde görülmektedir ki teatral anlatım özellikleri burada da kendini göstermektedir. Öncelikle Muhibbi'nin kendisinin- her ne kadar şiir personası ve şair birbirinden ayrılsa da- meclis erkanı tarafından kim olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı buradaki padişahın kim olduğu hususunda net bir şey söylemek mümkün olmamaktadır. Kelimelerin birden fazla anlama sahip olması metaforik anlamı güçlendirmektedir. Ayrıca Muhibbi "seven, dosta ait" anlamları taşırken "Ṣādıḳü'l-ḳavl" tamlaması da "söz dostu" anlamına gelmektedir. Bu durumda Muhibbi hem kendi adının anlamıyla hem de bir başka tamlamayla buradaki sadıklık ve dost vurgusunu arttırmaktadır. Diğer yandan kendini diğer kulların içinden başka bir mertebeye koyarak, diğerlerinin onun gibi bir kul olmamasından bahsetmektedir. Bu anlamla bakıldığında da Muhibbi her ne kadar farklı bir rol olarak kabul edilse de Kanuni'nin padişah olarak Allah'ın dünyadaki iktidar yansıması olduğu kabul edilmektedir. Bundan dolayı diğer kullarla arasında bir mertebe farkı yaratmaktadır.

Diğer yandan gazellerde merkezi duygunun, yani acının ve perişanlığın sebebinin, aşk olduğu görülmektedir. Aşk diğer duyguların bağlandığı ana temayı oluşturmaktadır. Gazellerin yaşanılan dünyanın duygularından ve yaşanılan olaylardan beslendikleri göz

önüne alındığında Muhibbi için de benzer bir durumun söz konusu olduğu görülmektedir. Sevgili ve aşık rolleri farklı yapılar içinde tekrar hayat bulsa da genel olarak en çok kullanılan ikili ilişkiler ve duyguların tezahürü bu bağlantı üzerinden anlatılmaktadır. Bundan dolayı Muhibbi de bu duygunun bir yaşayanı olarak gazellerinde yansıtmaktadır. Andrews (2012) aşkın Osmanlı yazınında merkezi konumunu şu şekilde yorumlamaktadır:

> *Ekolojik (veya bütünsel) bir perspektiften bakıldığında, Osmanlı duygu ekosistemini hem ilişkileri hem de duyguları yorumlamak için duyguyu üreten ve duygu diliyle etkileşime giren belirli temel toplumsal ilişkilerin bir işlevi olarak tanımlamak mümkündür. (…) Geniş bir yelpazedeki birincil ilişkilerin içeriği: örneğin, ebeveyn-çocuk, sevgili-aşık, arkadaş-arkadaş, patron-müşteri, öğrenci-öğretmen, işveren-çalışan, efendi-hizmetçi, pir-mürit, saray mensubu-yönetici, inanan –Tanrı vb. (s. 24)*

Bu şekilde bakıldığında aşkın bir tek şiirlerde yansımasından ziyade aynı zamanda sosyal hayatta yansıyan birçok ilişkideki hiyerarşiyi de içinde bulundurduğu yorumu yapılabilmektedir. Zaten günlük hayattaki birçok performans şekli gazelin kendi iç dünyasını da yansımaktadır.

Bu Muḥibbī pādişāh-ı ʻālem olmışken bugün
Kapusında olmaga derbānın eyler ārzū

(Yavuz ve Yavuz, 2016: 1395)

Bu beyitte iki dünya arasındaki vurgu daha net bir şekilde görülmektedir. Muhibbi burada alemin padişahı olan Kanuni'ye gönderme yapmaktadır. Çünkü padişah olan Muhibbi değil, Kanuni'dir. Beyitte Muhibbi bu alemin padişahı iken onun arzusu Allah'ın kapısında kapıcı olmaktır. Böyle düşünüldüğünde bir önceki beyitlerde padişah ve kul ilişkisini vurgulayan Muhibbi'nin artık padişah derken de farklı iktidar kümelerinden bahsettiği anlaşılmaktadır. Buradaki padişah dünyevi bir padişahtır. Ancak dünyevilikten kopup kul olmayı, yani hakikat kapısında kapıcı olmayı arzu etmektedir. Bu da Kanuni'nin Muhibbi olarak kaftanını çıkarıp abasını giymeyi amaçladığını göstermektedir. Ayrıca Goffman'da (2014) geçen "idealize etme" kavramı Sultan Süleyman da olsan kul olmanın idealize edildiğini göstermektedir. Çünkü Osmanlı yaşamında da merkezileşen duygu aşk yani tüm hiyerarşileri içine alan duygudur ve bu hiyerarşinin en tepesinde Allah bulunmaktadır. Bundan dolayı padişahlık burada dünyevi bir anlamda kullanıldığı için kul olmak yine üst bir mertebede gösterilmektedir. Kurbanlık mefhumunda olduğu gibi kurban edilen nasıl değer kazanıyorsa, kul ve köle olan da gazel dünyasında önem kazanmaktadır.

Performans denildiğinde genel olarak akla bir dans gösterisi ya da bir tiyatro oyunu gelse de günlük yaşamda birçok insan farklı rollere bürünmektedir. Mekanlar değiştikçe insanın o ortamda kendini var etme biçimi de değişikliğe uğramaktadır. Andrews (2012), Osmanlıların duygu ekosisteminin merkezine aşkı koyarken, aslında gazel dünyasındaki hiyerarşik yapının Osmanlının kamusal hayatında da merkezde bulunan hiyerarşileri yansıttığını göstermeye çalışmaktadır. Goffman (2014), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı kitabında benzer bir anlatıyı modern dünya içerisindeki günlük yaşamdan kesitlerin performe edilme biçimleri

üzerinden anlatmaktadır. Goffman'ın persona tanımına bakıldığında şiir personasının oluşumuna dair de birçok çıkarım yapılabilmektedir.

> *"Kişi" (person) sözcüğünün ilk anlamının "maske" olması büyük olasılıkla basit bir tarihsel rastlantı değildir. Daha ziyade herkesin her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulüdür bu .... Biz birbirimizi bu roller içinde tanırız; bu rollerde kendimizi tanırız. (s. 31)*

Bu şekilde bakıldığında, şiir personasının yalnızca maskelerden biri olduğu varsayımı yapılabilmektedir. Muhibbi olarak şiir yazan Kanuni gün içerisinde birçok rolün parçasıdır. Gazellerinde ise birçok kez geçen "kul" kelimesiyle Allah'ın bir kulu olarak benliğini sürekli yeniden inşa etmektedir. Çünkü klasik dönemde gazel yazmak yalnızca sanatsal bir aktivite olarak görülmemektedir. Aynı zamanda ilhamın kutsallaştırıldığı, kelamın yalnızca Allah'a ait olduğu bir görüşte kutsiyet kazanmanın bir yolu olarak da gazel yazılmaktadır. Aşkın merkezileşmesi, Allah'a duyulan aşkın dile getirilmesi O'na ulaşmanın yollarından biri olarak görülmektedir. Padişah ise dünyevi alemde birçok kula sahipken, aynı zamanda kendisinin de Allah'ın bir kulu olarak var olmasının bir kanıtıdır yazdığı gazeller. Bundan dolayı oluşturduğu maske yani şiir personası onun kul kimliklerinin, iktidarının dönüşümünün bir parçası haline gelmektedir.

Āteş-i āhı Muḥibbī başa tāc-ı zer ider
Pādişāh-ı ġam olan böyle geyer şeb-külehi

(Yavuz ve Yavuz, 2016: 160)

Bu beyitte dünyevi padişahlığa daha net bir gönderme yapıldığı görülmektedir. Muhibbi'nin başında altın taç olması ancak bunun ahın ateşi olması; diğer yandan keçeden külahı gamın padişahının ancak bu şekilde başına giymesi hem gazel dünyası hakkında birçok bilgi vermekte hem de metaforik ve teatrallik anlamında güçlü bir dünya kurulduğunu göstermektedir. Muhibbi'nin başındaki altın taç gibi görünse de aslında ahın ateşinden altın gibi parlamaktadır. Diğer yandan aslında olan bu gama düşen Muhibbi'nin başında padişahlar gibi altın taç değil, dervişler gibi keçeden külah bulunmasıdır. Bu kelimeler incelendiğinde padişah olan Kanuni de her ne kadar altın taç da giyse Allah'tan ayrılmanın vermiş olduğu gamla ahın ateşi çoktan başını sarmakta ve bu yolda Muhibbi'ye yani dervişe dönüşmektedir. Bu da gerçek dünyanın kurgusal dünya ile çerçevelenmesine ve kişilerin gerçek dünyada görünen Goffman'ın (2014) deyimiyle "vitrin"lerinin kurgusal dünyada yeni anlamlar kazanarak bilinen ve görünenlerin yıkılıp yeniden kurulmasına zemin hazırlamaktadır. Sahne üzerinde giyilen kıyafetle sahne arkasında giyilen kıyafetler birbirinden farklıdır. Kanuni her ne kadar altın taçla da dolaşsa Muhibbi keçeden külah giymektedir. Biri dünyeviliğin diğeri maneviyatın temsilcisidir. Goffman'ın (2014) tanımıyla persona yani maskeler sürekli değişmektedir ve teatral anlatım gazellerde kendini yeniden belli etmektedir.

Josette Feral, teatralliğin iki mekân arasındaki ilişkide olabileceğini söylemektedir. Ona göre gerçek mekân ve kurgusal mekân vardır. Gerçek mekân insanın fiziksel olarak kullandığı ortamdır; kurgusal mekân ise aktörün ya da izleyicinin kullandığı sanal ya da hayali mekandır. Feral'e göre teatrallik için izleyicinin "gerçek" mekânı kurgusal bir çerçeveden görmesi gerekmektedir. Çünkü ancak bu şekilde mekânın farklı bir şekilde var olması sağlanabilmektedir. Bu bakış açısıyla teatralliği metafor kavramı ile bağlamaktadır (Tronstad, 2002). Bunun karşısında Goffman (2014) "vitrin" kavramını öne sürmektedir. Bu kavrama göre;

> *İlk olarak, önünde, içinde veya üzerinde sürekli sergilenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemelerini içeren "set" vardır. Bir "set" genelde olduğu yerde (coğrafi anlamda) durur, dolayısıyla performanslarında belli bir seti kullanmak isteyenler doğru yere gelene kadar oyunlarına başlayamazlar ve orayı terk ettiklerinde de performanslarını bitirmek zorundadırlar. (s. 33)*

şeklinde düşünmektedir. Feral kurgusal dünyayı sahne üzerine taşırken (Tronstad, 2002), Goffman (2014) mekânsal değişimleri rol değişimleriyle eşlemektedir. Bu durumda gazellere dönüldüğünde, gazellerin hangi mekanlarda okunduğuna da bakılması gerekmektedir. Gazellerin okundukları meclisler, şiir okumak amacıyla toplanılan ortamlardır. Dolayısıyla bir sahne olarak düşünüldüğünde buradaki insanlar gazellerin çevresinde belli bir duygudaşlık içinde bir araya gelmektedir ki çoğu o kapıdan girdikten sonra şair kimlikleriyle varlıklarını sürdürmektedir. Bir başka yönden düşünüldüğünde ise teatralliğin gerçekleşmesi için "gerçek" mekânın kurgusal çerçevede sunulması tam da gazellerin dünyasını yansıtmaktadır. Tasavvufi açıdan incelendiğinde gazeller ilahi aşkın kelimelere dökülme çabasıdır. Asıl olanın "yok" a yani Allah'a varmak olduğu bilinmektedir. Bu şekilde bakıldığında bu dünyanın kurgu dünyası olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla şiirde anlatılan tek "gerçek" e bu dünyadaki aşkını anlatma hali gerçek dünyanın kurgusal dünyayla çevrelenmesi yani teatralliğin kendisidir.

Goffman'ın (2014) kitabında bir diğer değindiği nokta ise "idealize etme" kavramıdır. Goffman bu kavramı şu şekilde açıklamaktadır:

> *Eğer olduğumuzdan daha iyi gibi görünmeye hiç çalışmasaydık, nasıl gelişebilir ya da "kendimizi dıştan içe doğru eğilebilirdik"? Dünyaya daha iyi veya idealize edilmiş yönümüzü gösterme dürtümüz çok çeşitli meslekler ya da sınıflar aracılığıyla kendine örgütlü bir ifade bulur; bu meslek ya da sınıfların her biri kendine ait, üyelerince (çoğunlukla) farkında olmadan benimsenen, ama dünyanın geri kalanının saflığından yararlanan bir komplo gibi işleyen bir argoya veya duruşa sahiptir. (s. 45)*

Bu pasaja bakıldığında gazeller için de benzer bir durum söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Gazeller duyguların bir yansıması olmaktan ziyade aynı zamanda yazılan kişiye olan sevgiyi ve mahcubiyeti de göstermektedir. Günlük yaşamdaki "kul" olma durumu gazelin kendisinde de bulunmaktadır. Bu durumu tasavvufi bakış açısıyla incelemek gerekirse; gazelin içinde bulunan hiyerarşik yapının dışında acının da baskın bir duygu olduğu görülmektedir. Dolayısıyla çilehane kültürünün yaygın olduğu tasavvufi gelenekte acı çekmenin kendisi idealize edilmektedir. Muhibbi'nin, beyitlerinin çilehaneyi andıran

yapısı içinde kendi acısını görünür kılıp, ideal olanı yaşamaya çalışması gözlemlenmektedir. Bunun dışında ilhamın Allah'tan geldiği ve sözün Allah'a ait olduğu düşünülen bir toplumda, dünyada Allah'ın kudretinin bir yansıması olarak kabul edilen padişahların gazel yazması Allah'ın kelamının en idealize şeklinin yine onların kaleminden çıktığını göstermektedir. Çünkü Muhibbi dünya üzerinde Allah'tan başka kimseye kul değildir. Dolayısıyla sözü direkt Allah'la ilişkilidir ve en ideal olan da budur.

'Ālem içre saña beñzer pādişāhum yok benüm
Var Muḥibbī gibi kapuñda senüñ biñ niçe kul

(Yavuz ve Yavuz, 2016: 1063)

Dünyevi alemde tek olan padişah, manevi alemde birçok kulla eş değer bir konumdadır. Buradaki ilk mısrada yer alan "Alemde sana benzeyen padişahım yok benim" vurgusu da buradan gelmektedir. Muhibbi'nin dünyevi ortamda bahçesine girmeye çalıştığı, hami edinmeye çalıştığı ya da onayını almak zorunda olduğu, hayatının iki dudağı arasında kaldığı bir padişahı yoktur. Dünyevi ortamda tek iktidar odur. Ancak gazel dünyasına gelindiğinde bu durum farklılık göstermektedir. Padişah olarak anılan Muhibbi'nin kendisi değildir. Çünkü Muhibbi Kanuni değildir. Ancak yine de dünyevi ortamda kendine bir iktidar benimsemediği için, manevi duygular dünyasında Allah'la kul arasındaki iktidar arasında kalmaktadır. Bu da Muhibbi'nin gazel ortamında diğer kullarla eş durumuna geldiğini göstermektedir. Burada gerçek dünyanın dışında kurgusal dünya içinde padişah kelimesinin Muhibbi için farklı anlamlar kazanması metaforik anlatımı güçlendirmektedir. Zaten gazellerin tasavvufi anlayışına göre nerenin gerçek nerenin kurgusal olduğu hususu da geçişken olduğundan teatrallik seviyesi yüksektir.

Sonuç olarak, gazellerin yapıları incelendiğinde metaforik anlatımların teatralliği güçlendirdiği söylenebilmektedir. Gazeller incelendiğinde, gazellerin görsel dünyaya dair birçok nüveye sahip olduğu yorumu yapılabilmektedir. Diğer yandan padişah şairlerden olan Kanuni Sultan Süleyman'ın, mahlasıyla anmak gerekirse Muhibbi'nin performans ve rol değişimi de teatrallik ve metaforik anlatımı desteklemektedir. Gazellerin yapısında bulunan hiyerarşik düzen, şairin padişah olmasıyla sembollerin katmanlarının artmasına dolayısıyla anlatımdaki alegorinin de benzer mazmunlar içinde yeniden kurulmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı klasik dönemi Batılı anlamda bir tiyatroya sahip olmasa da gazellerdeki duygu dünyası hem toplumsal yapıdaki hiyerarşik yapıya hem de duygusal ekolojinin izini sürmeye olanak sağlayarak teatral yapının varlığına örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

Andrews, Walter (2009). "İktidar ve Otoritenin Sesi". *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. (çev. E. Gen ve T. Güney). İstanbul: İletişim Yayınları.

Andrews, Walter (2012). "Ottoman Love: Preface to a Theory of Emotional Ecology". *A History of Emotions.* (ed. J. Lilequist). London: Pickering Chatto. s. 21–47.

Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (çev. B. Cezar). İstanbul: Metis Yayınları.

Tronstad, R. (2002). "Could the World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures". *SubStance*. C. 31. S. 2. s. 216–224.

Yavuz, Kemal-Orhan Yavuz (2016). *Muhibbi Divanı, Bütün Şiirler, Kanuni Sultan Süleyman*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

NİYÂZÎ-İ MISRÎ DÎVÂNI'NDA DERVİŞ ÇEYİZİ

Nisa Nur TÜFEKÇİ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

XVII. yüzyılın önemli mutasavvıf şairlerinden olan Niyâzî-i Mısrî'nin şiirleri, yüzyıllar boyunca ilgiyle okunmuştur. Dîvânı'nda yer alan şiirlerin neredeyse tamamı tasavvufi niteliktedir. Dîvânı'nda işlediği konular arasında dervişlerin günlük yaşamında kullandıkları ve derviş çeyizi adını verdikleri bazı araç gereçler de bulunmaktadır.

Derviş çeyizi, dervişlerin sade yaşamlarında kullandıkları derin manevi anlamlar yüklü eşyalardan oluşur. Bu çeyizlerin en bilinenleri; taç, gül, hırka, haydari, destegül, tennure, kemer, ridâ, mengüş, tığbend, nefir (sûr), keşkül, cilbent, sofra, teslim taşı, habbe, palheng, kanberiyye, asa, teber, nize, seccade ve rufai vurma aletleridir. Niyâzî-i Mısrî'nin Dîvân'ında bu aletlerin pek çoğuna rastlanmaktadır. Bunların yanı sıra manevi olarak çeyiz sayılabilecek uzlet, halvet, zühd ve riyazat gibi tasavvufi kavramlar da mevcuttur. Dervişliğe özgü bu kavramların Niyâzî-i Mısrî'nin Dîvânı'nda nasıl ele alındığı, bu bildirinin konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmada önce derviş çeyizi kavramı açıklanacak, derviş çeyizi olarak geçen nesnelerden bahsedilecektir. Ardından Niyâzî-i Mısrî'nin Dîvânı'nda derviş çeyizi unsurlarının hangilerinden nasıl bahsedildiği tasnif edilerek ele alınacaktır. Böylece tasavvuf kültürüne ait bazı maddi unsurların Niyâzî-i Mısrî şiirinde neyi ifade ettiği açıklanmış olacak ve şairlerin bu nesneleri nasıl yorumladığı sorusu Niyâzî-i Mısrî özelinde cevaplandırılmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Niyâzî-i Mısrî, derviş çeyizi, tasavvuf.

DERVİSH DOWRY IN THE *DİVAN OF NİYÂZÎ-İ MISRÎ*

ABSTRACT

XVII. the poems of Niyazi-i Misri, one of the most important sufi poets of the century, have been read with interest for centuries. Almost all of the poems in his Dîvân are of a Sufi nature. Among the subjects he deals with in his Dîvân are some tools that dervishes use in their daily life and call dervish dowry.

Dervish dowry consists of items with deep spiritual meanings that dervishes use in their simple lives. The most well-known of these dowries are; crown, rose, cardigan, haydari, destegül, tennure, belt, ridâ, mengüş, tığbend, nefir (sûr), keşkül, cilbent, table, teslim taşı, habbe, palheng, kanberiyye, scepter, teber, nize, prayer rugs and rufai striking instruments. Many of these tools

can be found in Niyâzî-i Mısrî's Dîvân. In addition to these, there are also Sufi concepts such as uzlet, halvet, zühd and riyâzat, which can be considered as dowry spiritually. How these concepts specific to dervishism are discussed in Niyâzî-i Mısrî's Dîvân constitutes the subject of this paper.

In the study, first of all, the concept of dervish dowry will be explained, and the objects referred to as dervish dowry will be mentioned. Then, in Niyâzî-i Misrî's Dîvân, the elements of the dervish dowry will be classified and discussed by classifying. Thus, it will be explained what some material elements of Sufi culture express in Niyâzî-i Misrî poetry, and the question of how poets interpret these objects will be answered in the context of Niyâzî-i Misrî.

Keywords: Niyâzî-i Mısrî, dervish dowry, sufism.

Giriş

Tarikat ehli ve mutasavvıflar tarafından kullanılıp giyilen ve tekkelerde de bulundurulan eşyalara derviş çeyizi denmektedir. Derviş çeyizi; taç, gül, hırka, haydari, destegül, tennure, kemer, ridâ, mengûş, tığbend, nefir (sûr), keşkül, cilbent, sofra, teslim taşı, habbe, palheng, kanberiyye, asa, teber, nize, papuç, ibrik, müttekâ, seccade ve rufai vurma aletleri gibi kıyafetlerden ritüel eşyalara, günlük kullanım eşyalarından mutfak araç-gereçlerine ve hatta müzik aletlerine kadar geniş bir çerçeve sunmaktadır (Atasoy, 2000: 155-274). Kullanılan bu eşyalar genel olarak gruplandırıldığında giyim eşyalarından taç, sikke, gül mühürler başlıklara; hırka, tennure, destegül, haydariyye, ridâ türündeki eşyalar üst giyime; kemer, şedd, elif lam bend, tığbend, kanberiyye, habbe türü kıyafetin bir parçası olan bel bağlarına; kıyafetlerin dışında kalan eşyalara teslim taşı, tespih, keşkül, teber, asa, şeşper, şifa topuzu, nefir, pazarcı maşası, cilbent, mengûş, sofra, müttekâ, muîn, zerdeste, çile, Rufai topuzu, Rufai gülü, post, seccade, çerağ, alem ve sancak, mühür gibi eşyalar ve aletler örnektir (Erol, 2021: 622).

Derviş çeyizinde manevi çeyiz sayılabilecek halvet, riyâzat, îtikâf, çile, mücahede ve zühd gibi tasavvufi kavramlarda mevcuttur (İslâmbolî, 2006: 210-214). Bu kavramlar genellikle dervişin ruh halini ifade etme ve betimleme amacı taşımaktadır. Tasavvuf anlayışında kişilik oluşumu, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla önemli bir yer tutar. Bireyin ahlaki ve manevi değerlerle bütünleşerek Allah'ın istediği kimliği oluşturması, hem kendi ruhsal gelişimi için önemli hem de toplumun huzur ve refahı için gereklidir. Kişilik oluşumunun bireysel boyutunda, tasavvufi gelenekte "nefs terbiyesi" önemlidir. Birey, nefsiyle mücadele ederek, nefsi arındırır ve kötü huylarından kurtularak güzel ahlak kazanır. Bu süreçte sabır, şükür, tevazu gibi erdemler geliştirilir ve kişi, kendi iç dünyasında Allah'ın hoşnut olduğu nitelikleri yaşamaya çalışır. Derviş olarak adlandırılan bu kişiler, maddi çeyizlerin yanında manevi çeyizi de önemsemiş ve kullanmışlardır. Niyâzî-i Mısrî *Dîvânı*'nda da manevi çeyiz sayılabilecek terimler bulunmaktadır. Biz ise çalışmamızda maddi çeyizleri ele almaya çalışacağız.

Niyâzî-i Mısrî, XVII. yüzyılda yaşamış mutasavvıf ve şeyh kimliğiyle ün kazanmış, tasavvuf tarihinin önemli isimlerinden biridir. 1618 yılında doğduğu bilinmektedir. Asıl adı Mehmed (Muhammed)'dir. Şiirlerinde, ilim tahsili için bir süre Mısır'da kaldığından "Mısrî"

mahlasıyla "Niyâzî" mahlasını kullanmış, bu ikisinin birleşiminden meydana gelen Niyâzî-i Mısrî, Mısrî Niyâzî ve Şeyh Mısrî diye tanınmıştır. Kendi döneminden itibaren saygı ve hürmet görmüş; kıymeti, daha kendi hayattayken bilinmiş önemli şairlerimizdendir (Öztürk, 2018: 116). Tasavvufa olan ilgisi çocukluğunda başlamıştır. Ayrıca ailesinden gelme tasavvufi kültür de doğal olarak onun hayatını şekillendirmiştir. Ümmî Sinan'dan icazetli olan Halvetî tarikatının Niyâziyye veya Mısriyye olarak adlandırılan kolunun kurucusu konumunda bir şeyh ve mürşittir (Öztürk, 2018: 116). Yaşamı boyunca mürşitlik vazifesini hem vaaz hem de şiirleriyle yerine getirmeye çalışmıştır. Niyâzî-i Mısrî'nin mutasavvıf kimliği şair kimliğinin önündedir. Ancak kaleme aldığı şiirlerinin bestelenmesi ve halk tarafından çokça beğenilip okunması şairlik kimliğinin de zirvede olduğunu göstermektedir (Ülgen, 2013: 3).

Niyâzî-i Mısrî'nin gerek Türkçe gerek Arapça olarak yazılmış, birçoğu birkaç yapraklık risâlelerden oluşan otuza aşkın eseri bulunmaktadır (Taştekin, 2019: 22). Bu eserler arasında en çok okunan ve istinsah edilen eseri Türkçe olarak kaleme aldığı *Dîvânı*'dır. *Dîvân*'da birkaç Arapça şiir yer alsa da eser Türkçe *Dîvân* olarak kabul edilmektedir. Tarikat mensuplarınca adeta bir ilmihâl kabul edilmiş olan *Dîvân,* bu çevrelerde en fazla okunan ve okutulan eser olmuştur (Taştekin, 2019: 23). Fıtratı gereği onun için tasavvuf bir öğretiden ziyade yaşam biçimidir. *Dîvânı*'nda yer alan şiirlerinin temel anahtarı tasavvuftur. Ayrıca dervişliğe ve derviş çeyizi sayılabilecek kavramlara değinmektedir. Bundan dolayı bu çalışmadaki temel amacımız, Niyâzî-i Mısrî *Dîvânı*'nda derviş çeyizi unsurlarının nasıl bahsedildiği tasnif ederek ortaya koymaktır.

NİYÂZÎ-İ MISRÎ *DÎVÂNI*'NDA GEÇEN DERVİŞ ÇEYİZLERİ

Bu başlık altında Niyâzî-i Mısrî *Dîvânı*'nda derviş çeyizi unsurları olan "asa", "taç-şal", "abâ", "sof", "hırka", "seccade-tespih" ve "cilbent" alt başlıklar halinde incelenecektir.[1]

Asa

Asa, değnek, baston, sopa anlamına gelmektedir ve dervişlerin taşıyıp sahip oldukları ana araçlardan biridir (Pala, 2018: 32-33). Asa yalnızca dervişler tarafından değil yolcular, savaşçılar, çobanlar, biniciler vb. kişiler tarafından çeşitli maksatlarla da kullanılmaktadır. Bundan dolayı asanın sembolik önemi büyüktür (Harman, 1991: 449-450). Dervişlikte asaya dayanmak bir adet sayılmaktadır. Ayrıca asaya dayanmanın türlü faydaları olduğundan dolayı peygamberler asa kullanmışlardır. Asaya dair pek çok keramet de görülmüştür (İstanbulî, 2002: 217). Bu kerametlerden en bilineni Hz. Musa kıssasıdır. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa'ya ait bir asa olduğundan bahsedilmektedir (Bakara/57,Ta-ha /18, Neml/10 vb.). Bu asa, Mısır sihirbazlarının hazırladığı bütün sihirleri yutan bir yılan haline dönüşmüştür.

[1]Çalışmamızda tespit edilen beyitler Abdullah Azmi Bilgin tarafından hazırlanan "*Niyâzî-i Mısrî Dîvânı*" adlı eserden temin edilmiştir.

Bu konular Tevrat'taki Harun'un asa kıssasıyla hemen hemen aynıdır (Cebecioğlu, 2009: 23).

İlk asayı kullananın Hz. Âdem olduğu bilinmektedir. Hz. Âdem cennetten kovulduğunda, incir yaprağından gömlek giyip üzüm çubuğundan beline kemer yapmıştır. Bu şekilde dünyaya gelmiş ve eline asa olarak Tuba ağacından bir dal verilmiştir (İstanbulî, 2002: 218). Asada elin tuttuğu yer berzah âlemine işarettir. Asanın baş uç tarafı vahdet âlemidir. Aşağısı kesret âlemine, onunda aşağısındaki demir celal âlemine işarettir. Asa kullanmak bir sünnettir. Hz. Peygamber'in asa taşıdığı ve sahrada namaz kılacağı zaman asayı sütre olarak kullandığına dair bilgiler bulunmaktadır. Bu sünnete uygun olarak, tarikat şeyhlerinin ve bazı Müslümanların da asa kullandığı söylenmektedir (Cebecioğlu, 2009: 23). Tarikatlarda, asanın manevi bir gücü olduğuna inanılmış ve bu inançla kullanılmıştır.

Cihâna bir velî hîç gelmez illâ
Elind'anun 'asâsıdır şeriat (17/20)

Şeriat, İslami değerler bütününü ifade eder ve İslam düşüncesinde merkezi bir konuma sahiptir. Tasavvuf, kaynağını şeriattan almalıdır (Türcan, 2010: 571-574). Niyâzî-i Mısrî'nin asayı genel olarak şeriat kadar keskin ve net bir unsur olarak değerlendirdiği söylenebilir. Dervişler için asanın önemi yukarıda zikredilmiştir. Beyitte geçen "elinde onun asasıdır şeriat" mısrası, bir dervişin asasını elinden hiç düşürmemesi gibi, bir velinin de şeriatı elinden bırakmaması gerektiği şeklinde yorumlanabilir.

Bir eline gözyaşından kıl 'asâ
Bir eline derd odından yak çerâk (89/8)

Tasavvuf ehlinin yegâne amacı aşktır. Aşk derdini yansıtmak için sıkça kullanılan gözyaşı kavramı, tasavvufta benliğinden soyutlanmakta olduğunun da bir sembolüdür (Selçuk, 2007: 492). Derviş, sevgiliye olan derin bağlılığını ve özlemini, iç dünyasındaki derin duygularla birlikte gözyaşları aracılığıyla da ifade eder. Bu durum, dervişin ruhani yolda ilerlemesinin ve nefsani arzulardan arınmasının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Yukarıdaki beyitte şair, âşıkların Allah yolunda döktükleri yaşlardan bir eline asa kılmalarını, diğer eline ise dert ateşinden mum yakmalarını söylemektedir. Dervişler, Allah aşkına susamış kişilerdir. Bu nedenle Allah yolunda her türlü dert ve cefaya katlanmayı göze almışladır. Onlar için asıl amaç bu yolda fena olup fenafillaha, daha sonra ise bekâbillaha yani Allah'ta sonsuzluğa vasıl olmaktır.

Asâ-yı Mûsâ bendedir
Hem yed-i beyzâ bendedir
Mısrî bana bir bendedir
Gele Deccâl gele gele
Gör kim senin hâlin n'ola (164/9)

"Asâ-yı Musa", İslam literatüründe daha çok mucizeler yaratma anlamında kullanılan bir terimdir. Hz. Musa kıssasındaki en önemli unsurlardan biri asadır. Hz. Musa'nın asayla birden fazla mucizeyi gerçekleştirdiği Kur'an'da anlatılmaktadır. İlk mucizesi, asasının yılana dönüşmesidir. Asanın ejderhaya dönüştüğü an ise Hz. Musa ile sihirbazların, halkın gözü önünde davalarının haklılığını kanıtlamak için karşı karşıya geldiği zamandır (Çakın, 2020: 108). Asa ile olan diğer mucizeler ise Hz. Musa'nın İsrailoğullarını Mısır'dan kaçırdığı esnada denizi yarması ve taştan su çıkarmasıdır. "Yed-i beyza", Hz. Musa'ya verilen mucizelerden biridir. Yed-i beyzâ, beyaz el demektir. Hz. Musa'nın elini koynuna koyup çıkardıktan sonra elinin, beyaz ve parlak hale dönüşmesi mucizesidir (Çakın, 2020: 109). Niyâzî-i Mısrî, bu bend ile Hz. Musa'nın mucizelerinin anlatıldığı ayetlere telmihte bulunmuştur.

"Mısrî" kelimesi burada farklı anlamlara gelebilecek şekilde kullanıldığı söylenebilir. Hz. Musa yukarıda zikredilen mucizelerini Mısır'da gerçekleştirmiştir. Niyâzî-i Mısrî'nin mahlası Mısrî'dir ve ilim tahsili için bir süre Mısır'da kaldığı bilinmektedir. Burada asa terimi daha çok Hz. Musa'ya ait mucizeler mahiyetinde kullanılmıştır. Bundan dolayı asanın net bir şekilde derviş çeyizi unsuru olarak kullanıldığı söylenemez. Ancak asanın oluşturduğu arka plan derviş çeyizine çokta uzak bir mana taşımamaktadır. Asa, Hz. Musa için ne anlam ifade ediyorsa bir derviş içinde o ifade doğrultusunda olduğu söylenebilir. Asa, Hz. Musa'nın elinde mucizeler yaratır, dervişin elinde ise kendi miktarınca karşılığı vardır.

Taç- Şal

Taç kelimesi Farsça kökenli bir kelime olup süslü başlık anlamına gelmektedir (Cebecioğlu, 209: 256). Genellikle tasavvuf muhitlerinde "tâc-ı şerîf", "tâc-ı edeb" veya "tâc-ı saâdet" terimleriyle zikredilmiştir (Gündüzöz, 2016: 115). Osmanlı döneminde tarikat mensupları başlarını örtmek için dış kıyafet olarak sikke, takke, külah vb. isimlerle ifade edilen tacı giymektedirler. Bu tacın etrafını çevreleyen tülbentte ise isâbe, imame, destar, fenâi denmektedir (Muslu, 2008: 47). Taçlar, tarikatlara mensup şeyhlerin veya sülûkta belli bir mertebeye ulaşmış dervişlerin giydikleri başlıklardır. Taçlar tarikat pirinin içtihadı sayılır ve takmış olduğu taç şekli onun ulaştığı manevi makamın bir işaretidir (Ceyhan, 2010: 363-365). Keçeden yapılan bu başlıklar, genellikle tarikatın sembolleriyle süslenmektedir. Tacın şekli tarikatlar döneminde zamana, mekâna ve tarikatlara göre değişerek birçok çeşidi ortaya çıkmış, her tarikatın kendine mahsus bir tacı oluşmuştur. Yani her taç tarikatına göre farklı şekil, dilim sayısı ve renklere sahiptir (Ceyhan, 2011: 118). Tarikat taçlarını birbirinden ayıran şey, üzerlerindeki şekil, düğme, pul gibi farklı motiflerdir. Derviş kıyafetlerinin esasını taç ve hırka oluşturmaktadır. Hırkayla uyumlu bir şekilde kullanılan taçlar, tarikat mensuplarının kimliklerini ve statülerini belirtmektedir. (Çetin, 2024: 125).

Tasavvufun ilk dönemlerinde kisve olarak sûfî hırkası daha ön planda iken tarikatlar döneminde taç ve şeyhin taç giydirmesi de önem kazanmıştır. Bazı kaynaklarda taç kullanma geleneği Mısır ve Mezopotamya'ya dayandırılmaktadır. İlk tacı kullanan kişi kesin olarak

bilinmese de Mezopotamya kültüründe tacı kullanan kişilerin baştanrılar olduğu belirtilmektedir (Bozkurt, 2010: 362-363). Nurhan Atasoy'a göre tacın anlamı ve önemi Hz. Peygamber'e bağlanmaktadır. Hz. Peygamber, Allah tarafından Miraç'a davet edildiğinde Cebrail ile gönderdiği çeyizde taç başta gelmektedir (2000: 155). İlk taç giyenin kimler olduğu hakkında da farklı görüşler mevcuttur. Kalkaşendî'ye göre ilk taç giyen İran Hükümdarı Dahhâk'tır. Dahhâk'ın da Nemrut olduğunu söylemektedir. Fakat kitabın başka bir yerinde yine eski İran hükümdarlarından Ûşhenç'in ilk defa taç giydiğini belirtmektedir. Yemen bölgesinde ise ilk taç giyenin Kahtânîler'den Müeyyed olduğunu söylemektedir (Bozkurt, 2010: 362-363). Evliya Çelebi'ye göre ilk taç giyen Hz. Âdem'dir. Gönderilmiş yüz yirmi dört bin peygambere taç verilmiştir. Hz. Peygamber'e Miraç gecesinde bizzat Cenâb-ı Allah'ın kudretli eliyle peygamberlik tacı verilip giydirilmiştir. Hatta onun gibi Hz Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Hz. Fâtıma'nın dahi taç giydiğini dile getirmektedir (Atasoy, 2000: 155). Tacı bir derviş olarak ise ilk kez Cüneyd-i Bağdâdi'nin giymiş olduğu bilinmektedir (Ceyhan, 2011: 118).

Şal; kıyafet, hırka, atkı ve sarık yapımında kullanılan kıymetli bir yünlü kumaştır. Geçmişte hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılmıştır (Koçu, 1996: 213). Klasik Türk şiirinde şairlerin ya aşk ya da tasavvuf bağlamında kendilerine yakıştırdıkları kıyafet unsurlarındandır. Nurhan Atasoy, *Derviş Çeyizi* adlı eserinde Âgâh Efendi'den aktararak, şalın derviş kıyafetlerinde ridâ denilen örtünün bir çeşidi olduğunu söylemektedir (2000: 250).

Şer'i başa tâc edip İskender ol
Geç otur taht-ı dile şâhâne gel (103/4)

Derviş tacı üç ana kısımdan oluşmaktadır. Tacın üst kısmına *kubbe*, sarık sarılan ve başa geçen kısmına *lenger*, ön kısmına ise *mihrap* denmektedir. Tacın lengerinin şeriat evine, tepesinin tarikat kubbesine benzediğine dair yorumlar mevcuttur (Ceyhan, 2011: 120). Dolayısıyla başına taç takmak, tarikat kubbesi altında şeriat evinde meskûn olmak demektir. İskender, çeşitli kaynaklarda efsanevi bir kişilik olarak zikredilmektedir. Daha çok Hz. Hızır ve Hz. İlyas ile birlikte ab-ı hayatı aramasıyla bilinmektedir (Sevinç, 2017: 2345). Yukarıdaki beyitte şair, şeriatı başına taç edip İskender olmayı ve gönül tahtına oturmayı dilemektedir.

Hüsn içinde bu ne şehlikdir ki şâhân-ı cihân
Cân verirler yoluna ya kanda kaldı taht u tâc (22/2)

Tasavvufi kaynaklarda âşık, ilahi aşkı arayan kişidir (Güzeloğlu, 2024: 552) ve sevgili uğruna dünyadan geçmeye, canını vermeye hazırdır. Birçok sûfînin ilahi aşktan ötürü dünyevi mevkilerden vazgeçişlerini ve Allah'a olan saf ve mutlak aşkı elde etme gayretlerini detaylı bir şekilde anlatan birçok örnekte bulunmaktadır. Bu örneklerden birini teşkil eden yukarıdaki beyitte şair, dünya güzellikleri içerisinde padişahların Allah yolunda makamlarını değil; bütün benliğini verebileceklerini dile getirmektedir.

Tâc u tahtı kulluğuna ol şehin
Verir isen devletin tekrâr olur (55/9)

İllâ tâc u tahta olmaz vasl-ı yâr
Âdet oldur ana cân îsâr olur (55/11)

Allah, makam ve var olan her şeyin yegâne hâkimidir. İnsana verilen makamın, şöhretin ve nimetlerin bir lütuf olduğu ve bunların geçiciliğinin bilincinde olunmalıdır. Dünya malına, mülküne, zenginliğine tamah göstermemeli ve daima istikamet üzere durulmalıdır. Eğer gönül, hem makamdan hem de maddi varlıklardan geçer ve verilen nimetlerin sadece Allah'a ait olduğu bilincinde olursa, o zaman hem dünyevi hem de uhrevi makamı ve talihi daimî olarak devam eder. Makam ve mülkle Allah'a kavuşmak olmaz. Çünkü Allah nazarında bütün kullar eşittir. İnsanlara bu makamı bahşeden de O'dur. O kulunun suretine değil siretine nazar eder.

Âlem-i ârâyı buldum âlem-i ârâ menem
Mâlik-i kevn ü mekânam tâc ile dârâ menem (124/1)

Niyâzî-i Mısrî'nin bu beyti, kendinden önce yaşamış usta şairlerden biri olan Seyyid Nesîmî'nin "sığmazam" redifli gazelini hatırlatmaktadır. Gazelin tamamının vahdet-i vücut odağında oluşturulduğu söylenebilir. Söz konusu gazelde, varlığın birliği ve var olan her şeyin Hakk'ın varlığından ibaret olduğu dile getirilmiştir. Ayrıca gazelde mekân kavramı kullanılarak, gerçek âlemden mekânsızlık âlemine geçiş tasvir edilmiştir. Nesîmî, sözlerinin Hakk'ın kelamı olduğunu ve Hakk'la bir olduğunu anlatmıştır. Birliğe ulaşmak için de ikiliği, kendi vücudunu yok etmiştir (Kahriman, 2012: 112). Niyâzî-i Mısrî'nin de beytini Nesîmî'nin üslubuna yakın bir tavırla ele aldığı söylenebilir. Beyitte, vahdet-i vücut düşüncesi ve tecelli kavramı yoğun bir şekilde işlenmiştir. Vahdet-i vücut, kelime olarak "varlığın birliği" anlamına gelmektedir. Tasavvufi olarak ise "Allah'tan başka varlık olmadığının idrak ve şuuruna sahip olmak" demektir (Uludağ, 2012: 371) Buna göre bu idrake eren kendini Allah'ın varlığında kaybeder. Beyitteki "âlem-i ârâ", cihanı süsleyen anlamına gelmektedir ve Allah'ı ifade etmektedir. Niyâzî-i Mısrî'nin önce Allah'ı zikrederek sonra tıpkı Nesîmî gibi ben oyum demesi, kendini/benliğini yok edip Allah ile baki olmasını yani bekâbillah mertebesini işaret etmektedir.

Alleme'l-esmâ ile hem tâc-ı *kerremnâ* ile
Arş-ı a'lâda melekler cem'ine sultân eden (135/2)

Niyâzî-i Mısrî, "*Alleme'l-esmâ*"[2] ve "*kerremnâ*"[3] ifadeleriyle, Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresinin 31. ayeti ile İsra Suresinin 70. ayetine iktibasta bulunmuştur. "*Alleme'l- esmâ*" ile kastedilen Hz. Âdem'e bütün isimlerin öğretilmesi hadisesidir. Hz. Âdem'e bu isimler kesbî olarak öğretilmemiş, onun suretinde zahir olmuştur. Allah, meleklerine "Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım." (Bakara 2/30) diyerek âdemoğlunu yeryüzünün en şereflisi kıldığını belirtmiştir. Böylelikle Hz. Âdem, kâinattaki eşyanın hakikatini bilme ve idrak etme kabiliyetine nail olmuştur (Urkaç ve Cançelik, 2023: 171). Allah bu lütfuyla Hz. Âdem'i meleklerin tümünden üstün kılmıştır. Hz. Âdem, kâinattaki bütün hakikatleri kendisinde topladığı için ona âlemin ruhu denilmiştir. O bütün ilahi isimlerin ve sıfatların mazharıdır (Uludağ, 2012: 23). Şair bu beyitte, Allah'ın insanı *alleme'l-esmâ* ve *kerremnâ* tacı ile arşın en yücesinde meleklerin cümlesine sultan ettiğini zikretmektedir.

Biz şol abdâlız bırakdık eğnimizden şâlımuz
Varlığından soyunup üryân olan anlar bizi (179/4)

Abdal kelimesi sözlükte derviş anlamında kullanılmakla birlikte, tasavvufta istikamet makamı ve bir derece anlamına gelmektedir. Abdal, istikamet makamına varmayı hedefler ve son demlerine dek iradelerini Hakk'ın iradesine teslim eder (Erginli, 2006: 43). Şal, tasavvufta derviş kıyafetlerine işaret ettiği gibi bazı mertebeler ve görevler ile ilgili de anlamlar taşımaktadır. Şalın sağ tarafının şeriat ve tarikata, sol tarafın marifet ve hakikate delalet olduğu belirtilir (Taştekin, 2019: 87). "Şalı sırtından atmak" cümlesi sureti terk etmek, yani her türlü isim, unvan, makam gibi dünyevi özelliklerden arınmak olarak yorumlanabilir. Niyâzî-i Mısrî, eserlerinde defalarca suretin aldatıcı olduğunu ve gerçeğin sirette bulunduğunu ifade etmektedir. Bu hali anlayacak olanların ise yalnızca varlığından soyunanlar olabileceğini dile getirmektedir.

İbn-i Edhem gibi tâc u tahtını terk eyleyip
Soyunup abdâl olan hünkâr-ı aşka es-salâ (165/3)

Niyâzî-i Mısrî, beytinde İbrahim Edhem'in hayatına telmihte bulunmuştur. İbrahim Edhem, Horasan'ın Belh şehrinde doğmuştur. Zengin ve köklü bir aileden geldiği bilinmektedir. Kaynaklarda İbrahim Edhem'in; Belh hükümdarı, hükümdarın oğlu veya torunu olduğuna dair yorumlar mevcuttur (Öngören 2000: 293). Genç yaşta sahip olduğu saltanatı, malı, mülkü ve ailesini geride bırakarak zühd yoluna giren İbrahim Edhem, zahit, sûfî ve muhaddis olarak tanınmakta ve ilk tabakayı oluşturan sûfîler arasında yer almaktadır (Uludağ ve Kara, 2011: 157). O, Belh tahtını terk edip mana âleminin sultanı olmuştur. Niyâzî-i Mısrî'nin "hünkâr-ı aşk" ifadesiyle Hacı Bektâş-ı Velî'ye atıfta bulunduğu

[2] Allah Hz. Âdem'e bütün varlıkların adlarını öğretti. Sonra meleklere göstererek; "Eğer doğru sözlü iseniz, bana bunların adlarını bildirin" dedi. (Bakara 2/31)

[3] Muhakkak biz insanoğullarını şerefli kıldık, onların karada ve denizde seyahat etmesini sağladık, temiz şeylerle onları rızıklandırdık, onları yarattıklarımızın çoğundan üstün kıldık. (İsra 17/70)

söylenebilir. Hünkâr, Hacı Bektâş-ı Velî'ye atfedilen lakaplardan biridir ve Bektâşî kaynaklarında sık sık bu unvanla anılmıştır. Ayrıca, bu lakabın Hacı Bektâş-ı Velî'ye Şeyhi Lokmân-ı Perende tarafından verildiği *Velâyetnâme*'de zikredilmektedir (Kesikhalı, 2017: 115). Niyâzî-i Mısrî, beytinde İbrahim Edhem gibi makamını ve dünyalık işleri terk edip soyunup abdal olan aşkın sultanına selam olsun demektedir.

Abâ

Abâya Arapçada abâe veya abâye de denmektedir (Cebecioğlu, 2009: 9). VII. ve VIII. yüzyıllarda yaşamış olan bazı zahitler yün dövülerek yapılan, abâ veya sûf denilen kalın, kaba, uzun ve bol elbiseler giymeye başlamışlardır. Genellikle yoksulların giydiği kaba bir elbise olarak tarif edilmektedir. Bu, onların dünya malına ve hayatına önem vermedikleri, nefislerinin rahatını düşünmedikleri ve gösterişten kaçındıkları anlamına gelmektedir (Baltacı, 2011: 11). Genellikle tasavvuf erbabının dünya nimetlerini önemsememe sembolü olarak sayılmaktadır. Abânın böyle bir sembolü yansıtmasının en büyük nedenlerinden biri eski bir adet olup Hz. Peygamber sünnetine ittiba için olduğu zikredilir (Öztoprak, 2010: 123). Abâ giymek ilk zahit ve sûfîler zamanında yaygınlık kazanmıştır. Abâ giyen dervişlere de 'abâ-pûş' denmektedir (Cebecioğlu, 2009: 9).

Meydâna çık gel ey kaba
Avrat gibi geyme kabâ
Ben Mısrî'yem geydim abâ
Yâ sen beni yâ ben seni (174/7)

Abâ, sûfîliğin ve dervişliğin simgesidir. Derviş için abâ adeta yücelik divanının hilatıdır. Dervişlerin dünya heveslerinden çekilip giyindikleri elbiseye abâ denildiği gibi değerli üstlüğe de kabâ (kaftan) denilmektedir. Kabâ, üste giyilen elbise, cübbe, kaftan demektir. Tasavvufta, dervişin hırkasına kabâ denir ve varlık, dünya süsü yerine kullanılır. Kabâ yerine abâ giymek dünya mevkilerini terk edip Allah yolunu seçmek, tasavvuf yoluna girmek anlamını vermektedir (Gölpınarlı, 2004: 2)[4].Şair kendisinin abâ giydiğini yani Allah yolunu seçip, tasavvuf yoluna girdiğini dile getirmektedir.

Dahı başında tâc u şâl u kisve
Hem eğnind'e abâsıdır şeriat (17/21)

Niyâzî-i Mısrî, bu beytinde şeriatın başına taktığı taç, üstündeki şal ve kisve, üzerine giydiği abâ olduğunu dile getirmektedir.

Kimi bulmaz giye çuldan abâyı
Kiminin atına atlas çul eyler (40/7)

[4] Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Cebecioğlu, 2005: 9; Uludağ, 2001: 17; Pala, 2004: 244)

Beyitte "bulmaz" kelimesi önemlidir, çünkü derviş çuldan dahi olsa abâ giymek ve güzel kıyafetler içinde bulunmak istemez. Derviş dış görünüşe önem vermez, giydiği dervişlik hırkası toz toprak içindedir. Buna rağmen her an tefekkür ve tezekkür hâlindedir. Onlar için sefalet halinde görünmek nefis terbiyesidir. Dervişin bu sefaleti sadece zahiridir; asıl asalet bâtındadır. Yani önemli olan suret değil, sirettir (Erol, 2009: 365). Ehl-i zahir olanlar dervişin esrarını anlayamaz. Zahit, huzuru "selamet"te, derviş ise "melamet"te bulur. Mala, mülke, gösterişe önem vermeyen derviş, atlas kumaşa da önem vermez; onun için kara çul, omzundaki pamuklu eski şal, sade abâ daha değerlidir. Dünya malına rağbet etmezler. Buna karşın, kimi insan dünyalık işlere, şöhret ve arzularına kendini o kadar kaptırır ki atına bile atlas giydirir.

Et ü deri büründüm abâlarla giyindim
Hor u hakîr göründüm ma'nîdeyim uluyam (121/7)

İnsanın dünyadaki varlığının en büyük kanıtı bedenidir. Ruhun bedende konaklayışı insana kulluğunu hatırlatır. Dervişe yakışan, kalbindeki gafleti atıp horluğu ve eksikliği kendinde bulmak ve kimseyi küçük görüp aşağılamamaktır. Nefsini hor ve hakir gören kişi mütevazı, kendini üstün gören kişi ise kibirli olarak anılır.

Sof

Sof, ince keçi kılından ve yünden dokunmuş kumaşa denilmiş olup bu kumaştan erkeklere cüppe ve kürk, kadınlara ferace dikilmiştir (Pakalın, 1993: 241). Sof giymenin nebilerin âdeti, peygamberlerin ve asfiyânın şiârı olduğu görüşü hâkimdir (Serrac, 2012: 21). Peygamber Efendimiz, sade bir yaşam tarzını benimseyerek sof giysiler tercih ettiği için, sonraki dönemlerde müritler de sof elbiseler giymeyi tevazu göstergesi olarak benimsemişlerdir. Hz. Peygamber, "İlk olarak yünü, cennetten çıktıkları zaman Âdem ile Havvâ giydiler." ve "Yün giymeye gayret gösterirseniz imanın tadını alırsınız." buyurmuştur. Hicri I. (VII) ve II. (VIII) yüzyıllarda yaşayan bazı zahitler, yün ve çuha kumaştan yapılan kalın ve kaba "abâ" veya "sof" adı verilen elbiseleri tercih etmeye başladılar. Bu tercihleri, dünyevi meselelere fazla önem vermediklerini, nefislerinin rahatını düşünmediklerini ve gösterişten kaçındıklarını gösteriyordu. Hicri III. yüzyıldan itibaren, beyaz renkteki yünden yapılan elbiseler sûfîler arasında resmî kisve olarak kabul edilmiştir (İslâmbolî, 2006: 104; İz, 2012: 37; Uludağ, 1998: 373; Eraydın, 2011: 53; Ceylan, 2010: 5).

Şol izâfât u taayyün sofların giysek ne var
Çünki andan soyunup ma'nen muarrâ olmuşuz (74/3)

Gel ey sofî çıkar sofı kıl insâf
Ko sûret düzmeği kıl içini sâf (84/1)

Bu iki beyitte Niyâzî-i Mısrî, dünya zevklerinden geçtiğini ve dünya istekleri peşinden koşmadığını dile getirmektedir. Şair, dünyayı elinin tersiyle itip, kendini bütünüyle ahiret

hayatına adamıştır. Sofî yünden bir cübbe giyer ve elinden tespihi hiç düşmez. Sofînin bu özelliklerinin suret ile ilgili olduğunu dile getirmektedir. İçini saf kılmak ise mana ve özdedir. Mana ve öz ise kişinin sireti ile ilgilidir. İnsanın dış güzelliklere olan hevesi onu riyaya götürme olasılığını artırır. Siret yani iç güzellikleriyle ilgilenmesi ise saf bir gönül sahibi olmasına vesile olur (Ülgen, 2013: 105).

Hırka

Hırka sözlükte "delmek, yırtmak" anlamına gelen "hark" kökünden türemiştir. Yamamak anlamındaki rak'a kökünden türetilen murakka da hırka anlamında kullanılmıştır (Uludağ, 1998: 373-374). Dervişlerin toplu zikir yaptıkları esnada üzerlerine giymiş oldukları yeleğe hırka denmektedir. Aslında bir derviş kıyafeti olup dervişane bir anlayışı, hayat tarzını, bu bağlamda da tevazu ile kanaati karşılayan bir giysidir (Koçu, 1996: 130). Hemen her tarikatın kendine has renkte ve biçimde hırkası vardır ve bu hırkalar zamanla sembolik anlamlar taşımaktadır. Nitekim hırkanın kendisi de sûfîliğin sembolü olarak görülmüştür. Bazı sûfîler hırkadaki "hı" haşyete, "râ" rızâya, "kaf " kahr-ı nefse, "he" ise hidayete delalet ettiğini söylemektedir (Uludağ, 1998: 373-374).

Hırkanın tarikat içinde kullanımı eski tarihlere uzanmaktadır. Hırkadan önce abâ denilen elbiseler VII. ve VIII. yüzyıllarda yaşayan bazı sûfîler tarafından tercih edilmiştir. Abâ kullanımından sonra ilk kez hırka giyen kişinin Ebû Bekir eş-Şiblî (ö. 334/945) olduğu kabul edilmektedir. Ebû Bekir eş-Şiblî hırkayı kendisinden sonra müritlerine de giydirmiştir. IX. yüzyıla gelindiğinde ise tüm tarikatların hırka giymeye başladığı görülmektedir (Uludağ, 1998: 373-374). Şeyhin intisap esnasında veya daha sonrasında teberrüken dervişine taktığı bir başlık, verdiği herhangi bir örtü, mendil, gömlek veya kendi kullanmış olduğu bir eşya "hırka" kapsamına giren kisve türü olarak kabul edilmiştir (Ceyhan, 2011: 124). Zühd anlayışı sûfîlerin " dünyanın güzelliklerine kapılmama" arzuları kıyafetlerine de yansımış, yamalı ve bir elbise ile yetinmek bu yaşamın temsillerinden biri olmuştur (Erol, 2021: 188). Hırka kullanımına ve manalarına göre "teberrük ve irade hırkası" olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Teberrük hırkasını tarikata muhabbeti bulunanlar giyinmektedir. İrade hırkası ise dervişe şeyhi tarafından giydirilmektedir (Baba, 1998: 240). Bu ayrımın yanı sıra hırkanın "teberrük, irade ve icazet" gibi üç türü olduğu da kaynaklarda geçmektedir. İcazet hırkası "tasavvuf terbiyesini tamamlayan müride" şeyh tarafından giydirilen hırkadır. Karabaş-ı Velî ise hırkayı "takva hırkası, irfan hırkası ve hakikat hırkası" olarak ayırmaktadır (Uluç, 2001: 56; Ayhan, 2005: 100).

Hırka farklı inançlarda da dini şahsiyetler tarafından kullanılmıştır. İlk dönemlerde Hristiyan ve Yahudi zahitlerin koyun postuna büründükleri bilinmektedir. Türklerin İslamiyet öncesi inançlarından olan Şamanizm'de kamlar "manyak, kumlu" olarak adlandırılan kıyafetle ayinlerini gerçekleştirmekteydi. Şamanların bu kıyafetleri yaklaşık altmış parçanın bir araya getirilip dikilmesi ile oluşturulmaktadır. Altmış parça da ruhlar dünyasında olan varlıkları temsil etmektedir (İnan, 1986: 92).

Tarikatlarda hırka giyinmek Hz. Âdem'den Hz. Muhammet'e (s.a.v.) kadar birçok peygambere dayandırılmaktadır. Hz. Âdem'in cennetten çıkınca incir ve öd ağacı yapraklarıyla büründüğü bilinir. Bu yapraklar Hz. Âdem'in ilk kıyafetleridir (İstanbulî, 2002: 122). Hz. İbrahim ateşe atılacağı sırada Cebrail tarafından getirilen ipek gömleğini giyinmiş ve bu gömlek O'nu ateşin sıcağından korumuştur. Aynı gömleği Hz. İsmail'i kurban edeceğinde O'na giydirmiştir. Sonraki dönemlerde ise gömleği Hz. İshak, Hz. Yakup ve Hz. Yusuf'un giydiği bilinmektedir. (Sühreverdî, 2005: 126; Osman Türer, 2015: 150). Hz. Süleyman'ın ise abâ giydiği rivayet edilmektedir. Bundan dolayı bazı tarikat ehli abâ kullanmıştır (İstanbulî, 2002: 123).

Klasik Türk şairlerinin şiirlerinde işlemiş oldukları hırkanın yapılan araştırmalarda melamet kavramı ile birlikte en çok kullanılan kıyafet olduğu görülmüştür. Melamet hırkası, Klasik Türk şiirinde şairin gönülden giymek istediği bir eşyadır. Melamet hırkası bazen aşkla bazen de tasavvufla ilintili olarak ele alınmıştır. Edipler, zaman zaman nasihatte bulunurken veya bir kimsenin durumunu anlatırken melamet hırkasından söz etmişlerdir (Çetin, 2024: 115).

'Âr u nâmûsun bırak şöhret kabâsından soyun
Giy melâmet hırkasın kim ol nihân etsin seni (190/3)

Kişinin benliği, itibarı, toplum nezdinde iyi görünme çabası, ün ve şöhret elde etme arzusu; başkaları tarafından eleştirilme endişesiyle ortaya çıkan çekingenlik ve bu çekingenliğin beraberinde getirdiği hâlleri karşılayan "ar ve namus" kavramı; dünya ehli dediğimiz bireylerin peşinden koştuğu ve değer verdiği temel kavramlardır. Bu tarz yaşayan insanların giyiminden konuşmasına kadar bütün hâl ve hareketleri, âdet ve mücadeleleri bu kavramın dayalı olduğu dünya sevgisi ve dünyevi menfaatler elde etme arzusuna erişmeye yöneliktir (Eren, 2016: 10).

Melamet veya farklı isimlendirmeleriyle melametiyye, melamiyye, melametilik, Horasan'da IX. asırda ortaya çıkıp daha sonra yaygınlaşan tasavvufi bir anlayıştır. Bu yolu tercih edenlere ise ehl-i melamet, melami, melameti denmiştir (Azamat, 2004: 24). Tasavvufi anlamda, "Allah tarafından sevilmek, Allah'ı sevmek, O'nun yolunda nefisle mücahede etmek ve bu mücahede sırasında kendisini kınayanların kınamasından korkmamak" demektir (Azamat, 2004: 24). Melamiler halkın kendilerini kınamaları için şeriatta zararı olmayan bazı fiiller gerçekleştirirler. Bu tutumlarının ise halk arasında şöhret olmaktan kaçındıklarından dolayı olduğu söylenebilir. Nitekim melamet ehli için halkın onları kınaması nefis terbiyesidir. Burada Allah'a yakınlık alameti vardır ve bu sevinilecek bir durumdur. Niyâzî-i Mısrî, beytinde dünya arzularına kapılanların şöhret kabâsından soyunmalarını melamet hırkasını giymelerini öğütlemektedir. Çünkü melamet hırkası giyen âşık, halkın giydiği elbiseleri giyecek, halkın içerisinde sıradan bir görünüme kavuşacaktır. Bu durum, onun halk içerisinde ayırt edilmesine engel olacak ve melamet hırkasıyla yani melami yaşantısıyla

halktan gizlenmiş olacaktır (Ülgen, 2013: 94). Beyitte ar, namus ve şöhret kelimeleri tenasüp teşkil edecek şekilde kullanılmıştır.

Ehl-i diller hep sükût üzre kamusı münzevi
Başını hırkaya çekmiş şol yatan aslana bak (87/2)

"Başını hırkaya çekmek" deyimi edebiyatımızda hırkayla ilgili en çok zikredilen tabirlerden biridir. Başı hırkaya çekmek ya da hırkaya bürünmek; bir köşeye çekilip kimse ile görüşmemek, çevresiyle ilgi ve iletişimi kesmek, inzivaya çekilmek anlamlarına gelmektedir (Şakar,2021: 67). Ayrıca derviş olmak ve bu sayede dünya güzelliklerine bağlanmaktan kurtulmak demektir (Gölpınarlı, 2015: 149). Beyitte, dervişlik yolunu benimsemiş ve gönül ehli olarak kabul edilen zatların, dünyadan tamamen elini eteğini çekip sükût içinde bir köşeye çekildikleri ifade edilmektedir. Bu köşeye çekilme durumu ise, gönül ehli kişilerin başını hırkaya çekmiş yatan bir aslan benzetmesiyle tasvir edilmektedir.

Madde âleminden mana âlemine geçmeyi amaçlayan Niyâzî-i Mısrî'nin gönül ehli kişileri aslana benzetmesi önemlidir. Niyâzî-i Mısrî, aslan yerine başka bir hayvan tercih edebilirdi; ancak hem aslanın görünüşü hem de edebiyatımızdaki yeri göz önüne alındığında, bu tercihin rastgele yapılmış bir seçim olmadığı söylenebilir. Dîvân edebiyatında aslan, savaş, zafer, kuvvet ve kudretin sembolü olarak kabul edilmiştir. Postu ve yelesi ise yiğitliğin sembolü olarak görülmüştür. Aslanın yüzünün kimi zaman güneşe benzetilirken, kimi zaman da taşımış olduğu özelliklerden dolayı sevgilinin yüzünü niteleğine dair yorumlar mevcuttur. Tasavvuf edebiyatımızda ise aslan Hakk'ın, ilâhî aşkın ve gönlün simgesi olmuştur (Gök ve Abbasoğulları, 2015: 153).

Ma'rifetde hırka-dâr olup edindim aşkı tâc
Safha-i sûret miyem ben sûfiyullâh mıyam (122/2)

Tasavvufta dört kapı da denilen dört mertebe bulunmaktadır. Bunlar; şeriat, tarikat, hakikat ve marifettir. Şeriat olmadan tarikat, hakikat ve marifet olmaz (Cebecioğlu, 2009: 172). Genel anlamda marifet, Hakk tarafından sûfîlere verilen bilgiyi ifade etmek demektir. Allah marifeti sülûkunu tamamlayan kimselere verir. Sûfîler, marifet için bazen; fetih, firâset, keşf, müşâhede, tecelli ve yakîn kavramlarını kullanmaktadır (Pekdoğru, 2021: 346- 348). Niyâzî-i Mısrî, bu beyitte marifet mertebesine ulaştığından bahsetmektedir. Marifet, eşyanın hakikatini mahiyetiyle bilmeye de denmektedir (Ülgen, 2013: 142). Bu mertebe de kendisi hırka sahibi olmuştur. Yani sûfî mertebesine nail olmuş, bu mertebenin de hakikatine erip daha sonra aşkı başına taç edinmiştir. Şair, "Allah'ın sûfîsi miyim yoksa suretin bir safhası mıyım?" cümlesiyle istifham sanatı yapmıştır. "Sûretin bir safhası olmak" marifet ve tecelli kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Marifetin tecelli ile olan ilişkisi yukarıda zikredilmiştir. Şairin bu cümlesi "Allah âdemi kendi suretinden yarattı." kutsi hadisini hatırlatmaktadır. Tasavvufi düşüncede, varlıkların meydana gelişi Allah'ın cemâl (rahmet) ve celâl (kahır) sıfatlarının tecellisi şeklindedir.

Riyâ ile bu halkı gel azıtma
Ko tâc u hırka vü şâlı n'edersin (130/9)

Riya; gösteriş, sahtekârlık ve ikiyüzlülük anlamlarına gelmektedir. Tasavvufta ise "Allah'tan başkasının hoşnutluğunu kazanma fikriyle amelde ihlası terk etme." anlamında kullanılır (Çağrıcı, 2008: 137). Taç ve hırkanın bazı şekilci dindarlar tarafından gösteriş yapmak için kullanıldığı bilinmektedir. Bu dünyalık mevki ve unvanların sağlamış olduğu itibar insanları doğru yola iletmez. Tasavvuf yolu Hakk yoludur. Derviş kıyafetlerinden olan taç, hırka, cübbe, şal vb. kıyafetler halkın gözünde itibar görmeye vesile olabilir. Bundan dolayı şair, şekilci dindarlara seslenerek taç, hırka ve şalın bir riya ve gösteriş unsuru olmaması gerektiğini savunmaktadır.

Yukarıdaki beyitler Yûnus Emre'nin, "*Dervişlik olaydı tâc ile hırka/ Biz dahî alırdık otuza kırka*" beytini hatırlatmaktadır. Nitekim Tavukçu'ya göre *"Türk Edebiyatı'nın yerli ve belirgin çizgilerle şekillenmeye başladığı dönemden itibaren Yûnus Emre, mutasavvıf şairler nezdinde kabul görmüştür. Edebiyatımızda var olan büyük şairlerin eserlerinde onun izlerini bulmak mümkündür. Bu şairler arasında, onun izlerini daha derin görebileceğimiz kişi şüphesiz Niyâzî-i Mısrî'dir"* (2022: 91). Tasavvuf anlayışının en saf yansıdığı şiir alanında onu etkileyen Yûnus Emre olmuştur (Aşkar, 1998: 315). Niyâzî-i Mısrî ve Yûnus Emre arasındaki benzerlik, taç ve hırka gibi tasavvufi manaları olan maddi unsurların bile aslında ne kadar maddi bir görünüm arz ettiği ve asıl amacın her şeye rağmen Allah'a ulaşmak olduğu düşüncesine götürmektedir.

Hırka vü tâcım her yüke bâcım
Veyse muhtâcım aşk meydânında (169/5)

Veysel Karânî, hayatı ve menkıbeleriyle yüzyıllardan beri kültürümüzde yaşayan şahısların başında gelmektedir. Birçok şair, kaleme aldıkları manzumelerde ona ya telmihte bulunmuş ya da hayatı hakkında çeşitli eserler meydana getirmiştir (Kaplan, 2009: 381). İslamiyet'in doğuş dönemlerinde Yemen'in Karen köyü veya kasabası olarak geçen bölgede dünyaya geldiği bilinmektedir (Bars, 2013: 84). Kaynaklarda nasıl Müslüman olduğuna dair herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Fakat menkıbe kitaplarında Hz. Peygamber'i göremeyip ruhaniyetinden feyz alarak ona inanıp, Müslümanlığı kendi kendine kabul ettiği bilgisi bulunmaktadır. Hadisler, Hz. Peygamber hayattayken Müslüman olduğunu doğrulamaktadır (Bars, 2013: 85).

Veysel Karânî, Müslümanlığı kabul etmesine rağmen Hz. Peygamber ile görüşememiştir. Hz. Ömer döneminde Medine'ye gelip, ardından Kûfe'ye geçmiştir. Hayatının son yıllarını orada inzivaya çekilerek geçirmiştir. Bu münzevi yaşam tarzı, sonraki dönemlerdeki mutasavvıflar için bir ilham kaynağı olmuştur (Kaplan, 2009: 380- 381). Veysel Karânî'nin bu tutumundan hareketle tasavvufta müritlerden birisi, kendinden önce yaşamış birinin ruhaniyetinden feyz alarak sülûk görürse bu kişiye Üveysî denilmektedir (Pala, 2018: 480).

Bu tür bir manevi yetişme tarzından da Üveysîlik doğmuştur. Veysel Karânî'nin asıl adı kaynaklarda Üveys olarak geçmektedir. Nitekim Üveysîlik, Veysel Karânî'ye dayandırılan tasavvufi bir akımdır. Tasavvuf tarihinde, herhangi bir tarikata veya tasavvuf yoluna mensup olmadan, doğrudan Allah'ın hidayeti ve delaletiyle velâyet derecesine ulaşan sûfîlere denmektedir (Bars, 2013: 93-94). Niyâzî-i Mısrî, beytinde Veysel Karânî'nin hayatına telmihte bulunarak ondan medet ummaktadır.

Seccade-tespih

Seccade, pamuktan, yünden veya hasırdan yapılan, dört köşeli yer örtüsüdür. "Sücûd" kelimesinden türemiş olup "mabuda boyun eğmek, tevazu ve saygıyla onun için eğilmek" demektir. Namaz kılmak için kullanılır. Kapı, şeriat, tarikat, hakikat, emanet şeklinde dört âdet olduğu gibi seccadede de dört köşe bulunmaktadır (İstanbulî, 2002: 225). Seccade kullanmak bir sünnet olarak kabul edilmiştir. Hz. Âişe'nin (r.a.) Hz. Peygamber'e gece kıldığı namazlarda kullanması için seccade ördüğü bilinmektedir. Bu inançtan dolayı erken dönem sûfîleri ribatlarda toplandıkları sırada seccade kullanmışlardır. Tasavvufta post-nişin postta oturan anlamına gelmektedir. Bu tabir "seccade şeyhi" anlamında kullanılmıştır ve şeyhler tekkelerde seccade ve post üzerinde oturdukları için bu isimle anılmışlardır (Cebecioğlu, 2009: 230). Seccade tarikatlarda mertebelere geçişte önemlidir. Tarikatlarda mürit kemale erince, şeyh ona alem, seccade, kandil ve zembil verir ve onu meşakkate sürükler (Aydın, 2014: 46). Alem, seccade ve hırka, insanları marifetullaha götüren unsurlardır.

Tespih, Arapça "sebh" kökünden gelip "Sübhanallah" demeyi ifade etmektedir. Kelimenin mastarı "subh"dur. Subh, "suda iyi yüzerek uzaklara gitmek" anlamına gelmektedir. Tespih, bu kelimenin tef'îl bâbından gelen çoğuludur ve "takdis" anlamı da taşımaktadır (Nuhoğlu, 1995: 9). Zamanla Allah'ı zikrederken belirli sayılarda okunması gereken duaların sayılarının karıştırılmaması için kullanılan, çeşitli malzemelerden üretilmiş otuz üç, doksan dokuz, ya da bin bir taneli diziye tespih denmektedir (Gürsoy, 2010: 13). İslamiyet, Budizm, Hristiyanlık gibi birçok inançta dini ritüelin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Tarikatlarda zikir tespihine "sübha-ı zakir, sübha-ı hüsna" gibi adlar verilmiştir. Tarikat tespihleri arasında, dervişlerin günlük virtlerini okurken kullandıkları 33, 66, 99'luk tespihlerin yanı sıra zikir için, şifa amacıyla dua etmek için, sanduka üzerine koymak için daha büyük boyutlarda olan 500'lük, 1000'lik, 5000'lik tespihler de bulunmaktadır. Bu tespihlerin taneleri diğerlerinden daha büyüktür (Godwıın, 1933: 24).

Tarikat mensuplarının tespih kullanımındaki amaçlarından biri, sayıyı karıştırma endişesini gönülden atarak kalbi zikrullaha vermek ve zikri tam adedinde çekmektir. Bir dervişin mürşidinin ya da kendinden manevi olarak yüksek mertebe de olan kişilerin yanında tespih çıkarması edepsizlik olarak kabul edilir (Erol, 2021: 251). Tespihler tarikatlarda müridin biati sırasında kendisine verilir. Biat edecek kişi erkek ise şeyhin elini tutabilir, ancak

kadın ise tespihin bir tarafını kadın, diğer tarafını ise şeyh tutar ve bu şekilde biat gerçekleştirilir. (Karabaş-ı Velî, 2013: 54.)

Gönül tesbîhi çek seccâdeden hîç ayağın ırma
Namâz ehlinden özgeyle sakın sen turma oturma (153/1)

Niyâzî-i Mısrî, bu beytinde seccade, tespih ve namaz kelimeleriyle namaz imgesi oluşturmaktadır. Namazın İslamiyet'te büyük bir önemi, değeri ve yeri vardır. O, ilk farz kılınan ibadettir. Tevhitten sonra, İslam'ın en önemli esasıdır (Altuntaş, 2010: 170). Ayrıca dinin direğidir. İslamiyet'te namaz beş vakit farz kılınmıştır. Müslümanlar günde beş vakit Allah'ın huzuruna varıp niyaz etmektedir. Şairin beyitte ayağını seccadeden ayırmadan sürekli namaz kılma öğüdü aslında salât-ı dâimûn üzere durmaktan hiç ayrılma diye yorumlanabilir. Zamandan âna geçen âşıkların kıldığı salât-ı dâimûn, nefsin bütün azalarıyla Hakk'ta olması, Hakk ile bir olma hâli ve bunun idrakinde olup buna göre yaşama hâlidir (Tatcı, 2011: 10). Nitekim şair bu beytiyle "*Ellezîne hum alâ salâtihim dâimûn*"[5] ayetine telmihte bulunmuştur. Devamlı namaz ile meşgul olan birinin çekeceği tespih zahir bir tespih olmamalıdır. Zahiren çekilen tespih, kalbe inmeyebilir; böylece fayda beklenen hâl, kişiye sürekli ibadet ettiği hissiyle gurur verebileceği için zarara dönüşebilir. Allah âşıkları, O'nun adını devamlı anarlar ve onsuz geçen vakitleri boşa geçirilmiş sayarlar. Allah sevgisinin alametlerinden biri olarak, Allah'ın zikri dışında geçen vakitlere üzülmek gösterilmiştir. Niyâzî-i Mısrî de tespihin gönülden çekilip daima Allah'ı zikretmekle meşgul olunması gerektiğini, namaz ehlinden başkasıyla oturup kalkılmamasını; daima ibadet ehli (ibadete düşkün) olunması gerektiğini dile getirmektedir.

Niyâzî-i Mısrî'nin yukarıdaki beyti Fuzûlî'nin "*Gönül tâ var elinde câm-ı mey tesbîhe el urma/ Namâz ehline uyma anlarınla durma oturma*" beytine nakize (reddiye) olarak yazıldığına dair görüşler mevcuttur[6]. Fuzûlî, bu beytinde gönlüne hitaben, elinde şarap kadehi olduğu müddetçe tespihe el sürmemesini ve namaz ehline uyup onlarla oturup kalkmamasını öğütlemektedir. Şairin "câm-ı mey" ifadesiyle bezm-i eleste telmihte bulunduğu söylenebilir. Çünkü Fuzûlî, bu beytiyle gönlüne adeta " Sen zaten elest meclisinde Rabbine yemin etmişsin, elinde kocaman bir sözleşmenin fermanı var. Daha neden zahir görünen tespihe ihtiyaç duyasın?" der gibi bir çağrışım uyandırmaktadır. Niyâzî-i Mısrî'nin de beytinde zikrettiğimiz gibi zahir çekilen tespihin gönle faydası yoktur. Aslolan aşktır. Niyâzî-i Mısrî ile Fuzûlî'nin şiiri, amaç itibariyle aynı şeyi ifade ediyorsa da üslup itibariyle farklılık arz etmektedir. Niyâzî-i Mısrî daha zahidane bir şekilde söylerken Fuzûlî rindane bir üslup tercih etmektedir. Dolayısıyla Niyâzî-i Mısrî ile Fuzûlî'nin beyitleri zahiren zıt görünmekteyse de batınen aynı manayı işaret etmektedir.

5 "Onlar, namazlarına devam eden kimselerdir." (Meâric suresi 70/23)

6 Bu konuyla ilgili yapılan bazı çalışmalar için bkz. (Tokel, 2014; Aka, 2016; İpek, 2018)

Cilbent

Cilbent, kâğıt, resim veya evrak koymak için tasarlanmış, içinde birden fazla gözü olan, bunları muhafaza eden ve iki kapaklı mukavvadan yapılmış bir çantadır (Pakalın,1993: 292; Develioğlu, 2004: 142). Sahtiyandan, yani keçi derisinden yapılmış olan dervişlerin kemerlerine taktıkları ve içinde misvak, tarak, akçe, çakı, iğne iplik vb. âletlerini muhafaza ettikleri küçük çantaya da cilbent denilmiştir (İstanbulî, 2002: 171). Bu çantanın kullanım kaynakları Hz. Peygamber dönemine kadar dayandırılmaktadır. Rivayete göre Hz. Peygamber, amcası Hz. Hamza'ya Mekke'de cilbende benzeyen bir çanta vermiştir (Erol, 2021: 400). Cilbendi çoğunlukla Bektaşîlerin kullandığı bilinmektedir. Bektaşîler ile gezici dervişlerin ortak özelliklerinden biri yola çıkmaktır. Bektaşîler gezici dervişler gibi devamlı seyahat etmeseler de bazen şeyhler, müritlerini tasavvufi açıdan gelişmeleri için yolculuğa çıkarırlardı. Yolculuğa çıkan dervişler yanlarına ihtiyaç duyacakları eşyalar alırlardı. Bu eşyaları da kemere takılan küçük bir çantada taşırlardı (Korkmaz, 2019: 27). Bu çantalara cilbent denilmiştir. Kemerlere genellikle tokalı bir kayışla bağlanan bu çantaların ön yüzünde kapaklar bulunur ve üzerlerinde yapılan süslemeler, ait oldukları tarikatın sembollerini yansıtmaktadır (Dedebaba, 2010: 242).

Dünye vü ukbâ hevâsından geçip abdâl-veş
Kâşif-i cilbend-i esrâr olayım şimden gerü (147/2)

Beyitte şairin abdal kelimesini seçmesi önemlidir. Abdal, Türk Dil Kurumunun Türkçe sözlüğünde "gezgin derviş" anlamına gelmektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere bazı dervişler, tasavvufi açıdan gelişmek için yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuğa çıkarken de yanlarına ihtiyaç duydukları eşyaları alırlar. Şairin bu eşyalardan özellikle cilbendi seçmesi kâşiflikle alakalıdır. Derviş çeyizinde önemli bir yere sahip olan cilbent, şair için de Allah'ı bulmak ve mâsivâdan uzaklaşmak için önemlidir. Niyâzî-i Mısrî, abdal gibi dünya ve ahiret arzularından geçip bundan sonra sırlar çantasının kâşifi olmayı arzulamaktadır.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı, Türk kültür ve tasavvufi tarihinin her unsurunun görülebildiği zengin bir edebiyattır. Derviş çeyizi Türk tasavvufunun kültür sahalarındandır. Dervişliğe ait giysileri ve aletleri ifade etmektedir. XVII. yüzyıl mutasavvıf şairlerden olan Niyâzî-i Mısrî'nin *Dîvânı'*nı incelediğimizde derviş çeyizine ait bazı unsurlar görülmüştür. Bunlar toplamda dokuz tane olarak tespit edilmiştir: asa, taç-şal, abâ, sof, hırka, seccade-tespih ve cilbent.

Dîvân'a bakıldığında Niyâzî-i Mısrî asayı üç yerde kullanmıştır. Onun için şeriat, elinde tuttuğu asa, başına taktığı taç ve sırtına giydiği abâdır. Asa da şeriat kadar keskin ve net bir unsur gibi düşünülmüştür. Tacın *Dîvân*'da en çok işlenen derviş çeyizi unsuru olduğu tespit edilmiştir. Taç, toplamda on bir yerde geçmektedir. Daha çok dünya istek ve heveslerinden kurtulmak, şöhret ve makam sevdasına kapılmamak vurgusuyla kullanılmaktadır. Şair, aynı

zamanda tasavvuf tarihinde Allah aşkı uğruna tahtını, makamını ve şöhretini terk eden İskender ve İbrahim Edhem'e şiirlerinde yer vermiştir. Aşk meydanında Müslümanların örnek aldığı Veysel Karanî'ye de değinmiştir. *Dîvân*'da hırka beş yerde geçmektedir. Hırka, Klasik Türk şiirinde melametle birlikte en çok kullanılan kıyafettir. Diğer şairler gibi Niyâzî-i Mısrî de hırkayı melamet ile işleyerek dünya arzularına kapılanların şöhret kabâsından soyunmalarını, melamet hırkasını giymelerini söylemektedir. Ayrıca hırkayı marifet, riya ve inzivaya çekilmek ile de ele almıştır. Cilbent tek bir beyitte geçmektedir ve kâşiflikle alakalı olarak kullanılmıştır. Seccade, abâ, tespih, sof ve yine yukarıda zikrettiğimiz derviş çeyizi unsurları genel olarak dünya heveslerinden geçmek, Allah'ı bulmak ve mâsivâdan uzaklaşmak için kullanılmıştır. Böylece çalışmamızda Niyâzî-i Mısrî *Dîvânı*'nda tasavvuf kültürüne ait bazı maddi unsurların nasıl işlendiği ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

Abdürrezzak, Kâşânî (2014). *Istılâhâtu's-Sûfiyye: Sûfîlerin Kavramları*. (çev. Abdürrezzak Tek). Bursa: Emin Yayınları.

Aka, Belde (2016). "Divan Şiirinde Reddiye ve Niyâzî-i Mısrî'nin Fuzûlî'ye Yazdığı Bir Reddiye". *Folklor/Edebiyat.* S. 87. s. 115–122.

Aşkar, Mustafa (1998). *Niyâzî-i Mısrî ve Tasavvuf Anlayışı.* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Atasoy, Nurhan (2000). *Derviş Çeyizi: Türkiye'de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi.* İstanbul: Kültür Bakanlığı.

Aydın, Gamze (2014). *Klasik Türk Şiirinde Zâhid Algısı Üzerine Eleştirel Bir Bakış.* Yüksek Lisans Tezi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayhan, Ahmet (2005). "Hırka". *Keşkül Sûfî Gelenek ve Hayat Dergisi*. S. 3. s. 98-101.

Azamat, Nihat (2004). "Melâmet". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 29. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 24-25.

Baba, Safer (1998). *Tasavvuf Terimleri Istılâhât-ı Sofiye fi Vatan-ı Asliye.* (ed. Derya Çakır Baş). İstanbul: Keten Yayınları.

Baltacı, Cahit (2011). *Tasavvuf Lügati.* İstanbul: Gelenek Yayınları.

Bars, Mehmet Emin (2018). "Tasavvufî Türk Edebiyatında Veysel Karânî". *Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 20. s. 306-324.

Bilgin, Abdullah Azmi (2022). *Niyazî-i Mısrî Divanı.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Bozkurt, Nebi (2010). "Taç". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 39. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 362-363.

Cebecioğlu, Ethem (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

Ceyhan, Semih (2010). "Taç". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 39. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 363-365.

Ceyhan, Semih (2011). "Osmanlı Tâcnâme Literatürüne Göre Derviş Tacı ve Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî'nin Cevâhir-i Tâc-ı Hilâfet Risâlesi". *İslâm Araştırmaları Dergisi*. S. 25. s. 113-172.

Ceyhan, Semih (2011). "Tecellî". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 40. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 241-243.

Ceylan, Ömür (2010). *Böyle Buyurdu Sûfî*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Çakın, Mehmet Burak (2020). "Hz. Mûsâ Kıssanın XVI. Yüzyıl Klasik Türk Şiirine Yansıması". *Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 1. s. 104–128.

Çetin, Kamile (2024). "Klasik Türk Şairlerinde Melâmet Giysisi". *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 12. s. 110-134.

Çoban, Gizem (2023). *İbrahim Edhem Hikâyeleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma.* Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dedebaba, Bedri Noyan (2010). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik.* C. 8. Ankara: Ardıç Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Eraydın, Selçuk (2011). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Eren, Abdullah (2016). "Klasik Türk Şiirinde 'Ar ve Namus' Kavramı". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. S. 15. s. 8-22.

Erginli, Zafer (2006). *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kalem Yayınevi.

Erol, C. Elif (2021). "Tarikat Eşyalarında Süsleme ve Sembolizm Üzerine bir Deneme". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. S. 100. s. 621–654.

Erol, Elif Ceylan (2021). *Türk Sanatında Tarikat Eşyaları: Ritüeller Bağlamında Sembolik Okuma.* Doktora Tezi. Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi.

Erol, Teymur (2009). "Klasik Türk Şiirinde Derviş Tipi". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 17. s. 349-374.

Goodwın, James (1933). *Eski Türk Kıyafetleri ve Güzel Giyim Tarzları*. (çev. Muharrem Feyzi). İstanbul: Zaman Kitaphanesi.

Gök, Bilal- Gülcan Abbasoğulları (2015). "Harâkânî Menkıbelerinde ve Kültürümüzde Aslan Figürü". *Kafkas Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 15. s. 135-159.

Gölpınarlı, Abdulbaki (2015). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Gül, Halime (2008). *İbrahim Bin Edhem ve Tasavvuf Tarihindeki Yeri.* Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gündüzöz, Güldane (2016). *Tasavvuf Kültüründe Tâc Sembolizmi.* Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gürsoy, Deniz (2010). *Tespih Parmak Uçlarındaki Huzur.* İstanbul: Oğlak Yayınları.

Güzeloğlu, Hanzade (2024). "Divan Şiirinde Âşığa Nasihat Edenler ve Âşığın Onlara Verdiği Cevap". *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 14. s. 549–571.

Harman, Ömer Faruk (1991). "Asâ". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 3. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 449-450.

İnan, Abdulkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İpek, Abdulmuttalip (2018). "Metinlerarasılık Bağlamında Fuzûlî'nin Ta'rîzli Bir Gazeline Niyâzî-i Mısrî'nin Nakîzası (Reddiyesi)". *5. Niyâzî-i Mısrî el-Malatî Uluslararası Sempozyumu*. s. 236- 244.

İz, Mahir (2012). *Tasavvuf (Mâhiyeti, Büyükleri ve Tarikatler*. (haz. M. Ertuğrul Düzdağ). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kahriman, Ayhan (2012). *Nesimi Divanı'nda Tasavvufî Öğelerin Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaplan, Yunus (2009). "Destân-ı Veysel-Karânî". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Volume*. s. 379-397.

Karabaş-ı Velî (2013). *Halvetî Şabani Yolunun Âdâbı: Miyâr-ı Tarîkat*. (haz. Mustafa Tatcı). İstanbul: H Yayınları.

Kesikhalı, Mehmet (2017). *Hacı Bektâş-ı Velî, Yaşadığı Dönem, Hayatı, Eserleri ve Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koçu, Reşat Ekrem (1996). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü.* İstanbul: Sümerbank Kültür.

Korkmaz, Nurefşan (2019). *Osmanlı Minyatürlerinde Dervişler ve Kıyafetleri.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Murat-Nuhoğlu, Muallâ (1995). *Türk-İslâm Kültüründe Tesbih ve Tesbih Sanatı*. Ankara: Kevser Kitabevi.

Muslu, Ramazan (2008). "Türk Tasavvuf Kültüründe Tarikat Kıyafetleri ve Sembolik Anlamları". *Ekev Akademi Dergisi*. S. 36. s. 43-66.

Öngören, Reşat (2000). "İbrâhim b. Edhem". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C.21. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 293-295.

Öztoprak, Nihat (2010). "Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 4. s. 103-154.

Öztürk, Erdem C. (2018). "Niyâzî-i Mısrî Divanı'nda Mürşid Olarak Aşk". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*. S. 9. s. 114–131.

Özyaşamış Şakar, Sezer (2021). *Eski Türkiye Türkçesinin Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

Pakalın, Mehmet Zeki (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I- III*. İstanbul: MEB Yayınları.

Pala, İskender (2018). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Pekdoğru, Yakup (2021). "Bir Bilgi Olarak Sûfîlerin Marifet Anlayışı". *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*. S. 47. s. 339–358.

Selçuk, Bahir (2007). "Fuzûlî'de Melâmet Kavramı". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 2. s. 487-502.

Serrâc Tûsî Ebû Nasr (2021). *el-Luma, İslâm Tasavvufu*. (çev. Hasan Kâmil Yılmaz). İstanbul: Erkam Yayınları.

Sevinç, Fırat (2017). "Bâkî Dîvânı'nda Bahçe ve Unsurlarının Anlamsal İlişkileri". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. S. 5. s. 3228-3251.

Şihâbüddîn Sühreverdî (2005). *Gerçek Tasavvuf (Avârifü'l-Meârif)*. (çev. Dilâver Selvi). İstanbul: Semerkant Yayınları.

Tarlan, Ali Nihat (1998). *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Taştekin, Hülya (2019). *Niyâzî-i Mısrî Divanı'nda Hakikat Bilgisini İdrak Edebilme.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Tasavvuf Araştırmaları Enstitüsü.

Tatcı, Mustafa (2011). *Aşk İmâmdır Bize.* İstanbul: H Yayınları.

Tavukçu, Orhan Kemal (2022). *Yûnus Emre ve Dîvân'ı.* İstanbul: Vakıfbank Kültür Sanat Yayınları.

Tokel, Dursun Ali (2014). "İki Farklı Namaz Algısı: Fuzuli'nin Gazeline Niyazi Mısri'nin Cevabıdır". *Dergâh Dergisi.* S. 290. s. 15-16.

Türcan, Talip (2010). "Şerîat". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 571-574.

Türer, Osman (2015). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*. İstanbul: Ataç Yayınları.

Uluç, Tahir (2001). *Tasavvuf Geleneğinde Hırka Giymek ve Giydirmek.* Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, Süleyman (1998). "Hırka". *TDV İslâm Ansiklopedisi* C. 17. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Uludağ, Süleyman (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Uludağ, Süleyman-Mustafa Kara (2011). *Abdurrahman Cami, Evliya Menkıbeleri*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Urkaç, Rümeysa-Ali Cançelik (2023). "Niyâzî-ı Mısrî Dîvânında İnsan Tasavvuru". *İlahiyat Akademi*. S. 17. s. 161-188.

Ülgen, Muhammet (2013). *Niyâzî-i Mısrî Divanı'nda Tasavvufî Istılahlar.* Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yahyâ Âgâh B.-Sâlih El İstanbulî (2002). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*. (haz. Yusuf Özbek), İstanbul: Ocak Yayıncılık.

Yahyâ B. Sâlih El-Y. İslâmbolî (2006). *Tarikat Kıyafetleri*. (haz. M. Tayşi - M. Aşkar, Dü). İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE MİMARİ BİR UNSUR OLARAK DERVÂZE

Pınar UÇAR

Doktora Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Dervâze kale ve şehir kapısı veya yapıların büyük giriş kapısıdır. Kapı, yapılarda giriş çıkışı sağlayan bir ögedir. Mimari bir yapının en temel unsuru olan kapı sosyal, kültürel, tarihî, siyasi, dinî ve edebî pek çok alanda farklı çağrışımlı anlamlara sahiptir. Kapılar inşa edilen binanın yerine ve coğrafyasına göre farklı özellikler barındırmakta ve mekânların dilini yansıtmaktadır. Dervâzelerin yani büyük giriş kapılarının oldukça görkemli inşa edilmesi kapıların mekân dilini oluşturmasına bir örnektir.

Klasik Türk şiiri insanı etkileyen hemen hemen her konu ve temayı işleyen çok yönlü bir şiir geleneğidir. Mimari de klasik Türk şiirinin ev sahipliği yaptığı ve aslında aralarında çok derin bir ilişki bulunan disiplinlerdendir. Klasik şairlerin mimari gelenekten habersiz bir şiir oluşturması düşünülemezdi. Bu bağlamda pek çok mimari unsurla beraber dervâze de klasik şairlerin kullandığı bir mimari unsur olmuş ve kendine has anlam çağrışımlarıyla şiirde yer bulmuştur. Dervâze günümüzde taç kapı olarak da bilinmektedir. Dervâzeler çeşitli dönemlerde piştak, medhal-i reisi, serder gibi çeşitli isimlerle anılmıştır. Osmanlı döneminde cümle kapısı olarak da isimlendirilmiştir. Avrupa mimarisinde portal ismiyle karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma klasik şiir ve mimari ilişkisine dikkat çekmeyi ve aynı zamanda bu ilişkinin dervâze unsuru üzerinden nasıl kurulduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca klasik şiir ve mimari ilişkisinin mecazlarla, teşbih ve çeşitli sanatlarla da ele alındığını göstermeye çalışmaktadır. Öncelikle dervâze unsurunun kelime anlamları ile genel mimari durumuna ve klasik şiirdeki yerine bakılmıştır. Daha sonra çalışmada farklı yüzyıllardan seçilen şairlerin şiirlerinde dervâze kelimesinin geçtiği beyitler seçilmiş ve açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: dervâze, mimari, klasik Türk şiiri.

DERVÂZE AS AN ARCHITECTURAL ELEMENT IN CLASSICAL TURKISH POETRY

ABSTRACT

Dervâze is the castle and city gate or the grand entrance gate of the buildings. A door is an element that provides entry and exit in buildings. The door, which is the most basic element of an architectural structure, has different connotative meanings in many social, cultural, historical,

political, religious and literary fields. Doors have different features depending on the location and geography of the building and reflect the language of the spaces. The magnificent construction of dervâzes, that is, large entrance doors, is an example of how doors create the language of space.

Classical Turkish poetry is a versatile poetry tradition that deals with almost every subject and theme that affects people. Architecture is also one of the disciplines that host classical Turkish poetry and in fact there is a very deep relationship between them. It was unthinkable for classical poets to compose a poem unaware of architectural tradition. In this context, along with many other architectural elements, dervâze became an architectural element used by classical poets and found a place in poetry with its unique connotations of meaning. Dervâze is also known as the portal today. Dervâzes were called by various names such as piştak, medhal-i reisi, serder in various periods. It was also called the sentence gate during the Ottoman period. It appears under the name of portal in European architecture.

This study aims to draw attention to the relationship between classical poetry and architecture and at the same time to show how this relationship is established through the dervâze element. It also tries to show that the relationship between classical poetry and architecture is handled with metaphors, similes and various arts. First of all, the word meanings of the dervâze element, its general architectural situation and its place in classical poetry were examined. Then, in the study, couplets in which the word dervâze is mentioned in the poems of poets from different centuries were selected and explained.

Keywords: dervâze, architectural, classical Turkish poetry.

Giriş

Dervâze kelimesi Ferheng-i Şu‘ûrî’de “Ol büyük kapıdır ki daimâ açık durur. Ve terkîbinden bu ma‘nâ fehm olunur ki der kapıdır, vâz; bâz gibi «açık» ma‘nâsınadır. Her açık duran kapaksız kapıya «dervâze» denilmez ancak şehre girilecek mahall ki sokak ağızlarında kapı ederler lâkin ihtiyâç oldukça kapamazlar ona dervâze-i şehr derler.” şeklinde tanımlanmıştır (Yılmaz, 2019: 1785). Kelimeyle Gülistân Şerhi’nde karşılaşılmaktadır. Oradaki anlamı şöyledir: “Dervâze, şehir kapısı ki sokak başlarında olur gündüz açık durur ve gice ile kapanur. Zira der, kapı ve vâz, bâz manasına açık dimekdür.” (Yılmaz, 2012: 61). Dervâze kelimesinin Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü’deki karşılığı “Büyük kal‘a ve şehir kapılarına eskiden verilen addır. Farsça der kapı, vâz açık manasına geldiğinden dervâze açık duran ihtiyaç görülmedikçe kapanmayan büyük kapı demektir.” şeklindedir (Pakalın, 1983: 428). Kelime Istılâhât-ı Mi‘mâriyye’de “Şehir ve kal‘a kapusu” olarak tanımlanmıştır. (Arseven, 2017: 79). Kelimenin Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik lügatteki karşılığı “kapı, kale kapısı; şehir kapısı olarak verilmiştir (Devellioğlu, 2011: 200). Dervâze kelimesi bugün taç kapı anlamında kullanılan bir mimari terimdir. Yüzyıllar boyunca tarihte çeşitli adlarla anılmıştır. Bulundukları coğrafi bölgeye göre çeşitli isimlendirmelerle anılan bu yapıya Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu devirlerinde özellikle Orta Asya’da ana cephede yapının duvarlarından yukarıya doğru taşma yapan ve arkada kalan üst örtüyü saklayan taç kapılara piştak denilir. Hindistan ve İslam coğrafyasında dış surlardan kale ve saray avlusuna geçişi sağlayan eyvan şeklindeki girişlere Farsça derveze veya dervâze ismi verilir. İslam mimarisinde medhal-i reisi, serder gibi adlarla zikredilen anıtsal kapı tasarımları da kullanılmıştır. Osmanlı döneminde abidevi girişlere taç kapı adı verildiği gibi cümle kapısı da zikredilmiştir. Avrupa mimarisinde taç kapılar portal ismiyle

nitelendirilmiştir. (Karademir, 2016: 301) Günümüzde cümle kapısı olarak kullanılan kelime taç kapı ve portal olarak da anılmaktadır. Cümle kapısı mimarlık tarihinin farklı devirlerinde dış kütlenin en belirgin unsuru olarak planlanmıştır (Ödekan, 1993: 115). Dervâze kelimesi verilen bu anlamlarının yanı sıra dilencilik anlamına da gelmektedir (Şentürk, 2019: 214).

Klasik Türk şiiri farklı bilim dallarıyla etkileşim içerisinde olan, şairlerin çok yönlü bilgi birikimlerini şiire yansıtması sonucu farklı dallarla etkileşim içinde olan bir edebiyat dönemidir. Özellikle sosyal bilimlerden pek çok alanla ilişkili olan klasik Türk şiirinin sıkı bağlar kurduğu bir dal da mimaridir. Mimari de tıpkı edebiyat gibi hem sanat hem de bilim olması yönüyle başta edebiyatla bağlantılıdır. Klasik Türk edebiyatı incelendiğinde mimari mekân ve unsur olarak saray, kubbe, kasır, ev, cami, köprü gibi birçok mimari unsura şiirlerde yer verildiği dikkat çekmektedir. Bu unsurların şehrin estetiğinin ve sanatsal dokusunun bir parçası olması şiirlerde genellikle bir teşbih unsuru olarak ele alınmalarına sebep olmuştur. Nasıl ki mimari unsurlar yapıların çeşitli bölümlerini oluşturarak onları güzelleştiriyorsa sevgilinin güzellik unsurları da sevgiliyi o şekilde güzelleştirir. Şairler bu bakımdan mimari unsurları sıkça sevgilinin güzellik unsurları başta olmak üzere çeşitli benzetmelere konu etmişlerdir (Karadeniz, 2018: 499).

Klasik Türk Şiirinde Dervâze

Kapı, yapılarda giriş çıkışı sağlayan bir ögedir. Mimari bir yapının en temel unsuru olan kapı sosyal, kültürel, tarihî, siyasi, dinî ve edebî pek çok alanda farklı çağrışımlı anlamlara sahiptir. Kapılar inşa edilen binanın yerine ve coğrafyasına göre farklı özellikler barındırmakta ve mekânların dilini yansıtmaktadır. Dervâzelerin yani büyük giriş kapılarının oldukça görkemli inşa edilmesi kapıların mekânların dilini oluşturmasına bir örnektir. Klasik Türk şiirinde de şairler genelde der, bâb ve kapı kelimeleri özelde ise dervâze olmak üzere bu mimari unsuru kullanmıştır.

Ey felek dervâzesin açma dem-i subhuñ sakın
Bir gece ger sarılam ben hasta-dil ‘uryân aña (Tarlan, 1945: 99)

Hayâlî beytinde sabah vaktini bir şehir ve bina gibi düşünerek onun dervâzesi olduğunu tasavvur etmiştir. Şair feleğe, “Eğer ben ona yani sevgilime bir gece sarılıp uyursam sakın sabah vaktinin dervâzesini açma!” diye seslenmiştir. Klasik şiir geleneğinde âşıklar daima sevgiliye kavuşmak ister fakat bu istekleri gerçekleşmez. Bu beyitte de şair sevgiliye kavuşma ve ona sarılma hayalinin bir gece gerçek olması durumunda sabah olmasını istemediğini anlatmaktadır. Sabah vaktinin dervâzesini açmaması, sabah olmaması anlamındadır. Âşık hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir hayaline ulaştığında sabah olmamasını ve o anın hiç bitmemesini istemektedir. Aynı zamanda beyitte hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir şeyin rüyalarda görülmesi durumuna işaret edilmiştir. Şair gece rüyasında sevgilisine kavuşmuş ve sabah olmasını istememiştir.

Âşıkuz dervâze-i şehr-i melâmet beklerüz
Zâhid-âsâ sanma kim kûy-ı selâmet beklerüz (Tarlan, 1945: 200)

Hayâlî bir başka beytinde kınamayı bir şehre benzetmiş ve o şehrin dervâzesini beklediğini ifade etmiştir. Klasik şiir geleneğinde rint ve zahit olmak üzere iki düşman tip şiirlerde ele alınır. Şairler kendilerini rint meşrepli olarak görürler. Rintler dünyaya ait olan şeyleri önemsemezler, cennet veya cehennem kaygısı gütmezler ve kınama, dışlanma gibi durumlardan da gocunmazlar onlar için böyle şeylerin önemi yoktur. Zahitler ise tam tersine cennet ve cehennem kaygısı güden, halkın kendisi hakkında ne düşündüğünü önemseyen ham sofulardır. Şairler kendilerini rint olarak görünce zahitleri de karşılarına alır ve devamlı onlarla kavga ederler. Bu beyitte de şair âşıkların kınama şehrinin kapısını beklediğini, zahit gibi güvenli bir köyde beklemediğini vurgulayarak rint zahit çatışmasını beytinde işlemiştir.

Şöyle cüst abdâldur gönlüm ki mümkindür aña
Bir nefesde on sekiz biñ ‘âlemüñ dervâzesi (Aksoyak, 2018: 1201)

Şair gönlünü hızlı bir abdal olarak tasavvur etmiş ve on sekiz bin alemin dervâzesini bir nefeste dolaştığını söylemiştir. Abdallar birden fazla mekânda ve zamanda bulunabilen olağanüstü yetenekleri olan kişilerdir. On sekiz bin alem edebiyatımızda çokluğun ifadesi olarak kullanılmaktadır. Tasavvufi inanç sisteminde akl-ı küll, nefs-i küll, dokuz gök, dört unsur ve üç çocuğun sayısal değeri on sekizdir. Bunların her biri bin âlem sayılmış ve böylece on sekiz bin âlem olduğu inancı oluşmuştur (Pala, 2010: 17). Beyitte on sekiz bin âlemin her birinin bir dervâzesi olduğu ve bunlardan derviş gönlün bir nefeste girip çıktığı anlatılmıştır.

Dervâze-i hayâtumı çokdan virürdi cân
Olsaydı i‘timâd o şâhun emânına (Kaya, 2017: 522)

Azmizâde Hâletî hayatını bir kale kapısına benzetmiştir. Şair eğer sevgilinin yardımına güvenseydi hayatını onun için feda ederek can vereceğini söylemektedir. Bunu yaparken şair hayatını bir kale gibi düşünmüş ve sevgili eğer güven verse kendisinin hayat kalesinin dervâzesini çoktan alacağını yani hayat kalesini fethedeceğini dolayısıyla canını sevgiliye feda edeceğini dile getirmiştir. Azmizâde Hâletî hayal dünyasını dervâze-i hayat tamlaması üzerinden mimari unsurları kullanarak oluşturmuştur.

Nitekim ola sâlim bu hisâr-ı şîşe dîvârın
Gezend-i mancınık-ı fitneden dervâze vü sûrı (Akkuş, 2018: 134)

Beyit Nef‘î divanında bir vezirin kasrı için yazılan kasidede geçmektedir. Kasidede bu kasır anlatılmakta ve övülmektedir. Bu beyitte de vezirin kasrına dualar ve temenniler vardır. Nef‘î tarafından kasır cam duvarlı bir hisara benzetilmiş ve girişindeki yüksek duvarlar da sur olarak düşünülmüştür. Bundan kasıt muhtemelen kasrın pencereli duvarlarıdır. Hisarlarda pencere bulunmaz ama kasırlarda pencereler vardır. Kasrın büyük giriş kapısı dervâze kelimesiyle karşılanarak şehirlerin büyük kapılarını çağrıştırmıştır. Dervâze şehirlerin,

kelelerin kapısı olabildiği gibi kasır, köşk veya büyük camilerin de kapısı olabilir. Nef'î hisara benzettiği kasra, mancınığa benzeyen fitneden zarar gelmemesini istemiştir. Bu istediğini dile getirirken kasrı hisar gibi düşünerek onun suru ve dervâzesi olduğunu dile getirmiştir.

Dervâze-i gelûna dökerler keşân keşân
Merbûtdur selâsil-i enfâsa kısmetün (Bilkan, 1997: 112)

Şair boğaz dervâzesine çeke çeke kısmetin döküldüğünü ve bunun da nefesler silsilesine bağlı olduğunu yani kısmetin zorlanarak geldiğini, yorulmadan ne kadar iyi şekilde nefes alınabilirse kısmetin boğazdan o kadar güzel ve sık bir şekilde geçeceğini anlatmaktadır. Beyitte boğaz dervâzeye benzetilmiş ve bedene giren nimetler, şehre veya başka bir yapıya giren kısmetlerle birbirine teşbih edilmiştir.

Çeşm ü gûş u deheni beste ider Nâbî h'âb
Kapanur kal'a-i cismün gice dervâzeleri (Bilkan, 1997: 424)

Nâbî uykunun ağzı, gözü ve kulağı kapattığını beden kalesinin dervâzesinin gece kapanmasıyla anlatmıştır. Şair beytinde bedeni kaleye, kulak göz ve ağzı ise dervâzeye benzetmiştir.

Gelüp dervâze-i kasruñda hoş geldüñ umar 'âşık
Ne var sâyeñde 'âşık bir iki peymâne nûş itse (Karaköse, 2017: 235)

Şair sevgilisine kasrının kapısına gelerek hoş geldin beklediğini söylemektedir. Klasik şiir geleneği içinde sevgiliden bir hoş geldin duymak, bir kötü söz bile olsa âşıkla konuştuğuna şahit olmak âşıklar için çok büyük bir lütuftur. Kadeh de kırmızılığı dolayısıyla dudakla teşbih edilmiştir. Şair burada sevgilinin kapısında beklediğini ve ondan bir hoş geldin duymayı umduğunu eğer duyarsa onun sayesinde kadehten içki içeceğini ya da sevgilinin dudağından çıkacak bir hoş geldin lafıyla içki içmiş gibi olacağını ifade etmiştir. Klasik şiir geleneğinde sevgilinin kapısında beklemek sıkça anılır. Nev'izâde Atâyî "dervâze-i kasrında" beklemek şekliyle mimari unsurlarla bunu şairane bir üslupla dile getirmiştir.

Dil-i ehl-i harâbât oldı nûş-â-nûş ile ma'mûr
Bütün dervâze-i mey-hâne vîrân olsun isterse (Yazıcı, 2017: 269)

Edirnelî Kâmî harâbat yani meyhane ehlinin gönlünün içe içe güzelleştiğini, adeta tamir edildiğini, bundan sonra bütün meyhane kapıları yıkılsa da gam çekmeyeceğini dile getirmiştir. Meyhaneler eskiden genellikle kıyıda köşede ve harabe yerlerde bulunurmuş. Bu sebeple burada ehl-i harâbât tamlamasıyla kastedilen meyhaneye gidenlerdir. Şair meyhaneye gidip içenlerin içkinin verdiği etkiyle günümüzde "içelim güzelleşelim" şekliyle dile getirilen durumu içerek gönüllerinin tamir edilmiş bir ev, mamur edilmiş bir şehir haline geldiğini söyleyerek ifade etmiştir.

Âh devletlu vefât-ı peder öldürdü beni
Felek açdı bana dervâze-i beytü'l-hazeni (Arslan, vd., 1994: 72)

Beyit Râgıp Paşa isimli bir zatın ölümü sebebiyle kaleme alınan bir kasidede yer almaktadır. Şair beyitte ve kaside boyunca bu vefattan duyduğu üzüntüyü anlatmaktadır. Beytü'l-hazen hüzünler evi anlamında bir tamlamadır. Beytü'l ahzân şekliyle de karşılaşılabilen bu tamlama Hz. Yakub'un hüzünlerle dolu olduğu kulübesi için kullanılan bir tabirdir. Klasik Türk şiiri şairleri hüzün dolu olma hâlini bu tamlamayla dile getirmişlerdir. Burada da şair hüzünler evinin kapısının vefatla kendisine açıldığını söyleyerek çok üzüldüğünü kendine has üslubuyla dile getirmiştir.

Kef-i ümmîde girdi halka-i dervâze-i matlab
Teşebbüs edeli Haşmet der-i Hallâk-ı Bî-çûne (Arslan, vd., 1994: 212)

Şair Allah'tan istemeye devam ettiği müddetçe isteklerinin gerçekleştiğini mimari unsurları kullanarak dile getirmiştir. İsteğin büyük kapısının halkasının ümidin eline geçmesi yani isteklerinin gerçekleşmesi için umutlarının artması anlamındadır. Şair burada isteği dervâzeye benzetmiştir.

Kıble-i âmâle bu dervâze bir mihrâbdır
Secdegâh erbâb-ı câh-ı devlete bu bâbdır (Arslan, vd., 1994: 244)

Şair dervâzeyi istekler kıblesinin mihrabına benzetmiştir. Mihrap camilerde kıble yönünü gösteren ve imamların oraya geçerek namaz kıldırdıkları içe doğru oval cami mimarisi unsurudur. Burada istekler için başvurulacak kapının mihraba benzetilmesi oranın gerçekten isteklerin gerçekleşmesi için gidilecek doğru adres olmasındandır. Bu sebeple ikinci mısrada bu kapının devlet rütbesi sahipleri için secde yeri olduğu söylenmiştir. Beyit, eserde müfret olarak yer aldığı için kastedilen yerin neresi olduğu açık değildir. Bu bir padişah olabilir, beyitte tam olarak söylendiği şekliyle Allah olabilir veya dönemin başka bir siyasi veya dinî büyüğü olabilir. Şairin kastettiği kıble-i âmâl-i dervâzenin kim veya ne olduğu açık değildir.

Hele ma'mûrluğun gördü harâbâtın dil
Der ü dervâze-i dîvârına mâşallâh (Okçu, 1993: 390)

Şair beytinde harâbâtın imar edilişini gördüğünü söylemiş ve bu yerin kapısının, dervâzesinin ve duvarının güzelliğine nazar değmesini temenni ederek övmüştür. Burada hârâbattan kasıt meyhane veya tekke olarak düşünülebilir. Şairler duruma göre kelimeyi iki anlamıyla da kullanmışlardır. Çoğunlukla meyhane anlamıyla kullanılan kelime söz konusu ilahi aşk olunca tekke anlamında da kullanılabilmiştir. Beytin geçtiği gazele bakıldığında ise hangisinin kastedildiği açık değildir. Ayrıca harabattan kasıt sadece bu iki yapı olmayıp başka bir harap mekân olabilir. Klasik şiirde genel olarak gönül de harap olarak tasvir edilir. Şair "Çok şükür gönül, harâbâtın imar edildiğini gördü." diyerek gönlünün düzenlendiğini ve kederden kurtulduğunu kastetmiş olabilir. Beyitte kullanılan ma'mûr, harâbât, der,

dervâze, duvar kelimelerinin her biri bir mimari elemandır ve şair şiirinde bunlara yer vererek hayal dünyasını oluşturmuştur. Ayrıca der ve dervâze kelimelerinin bir arada kullanılması dikkat çekicidir. Beyitlerde kullanılan dervâze kelimesinin der kelimesiyle aynı anlamda kullanılmadığının bir işaretidir. Şairler kelimenin kapı anlamından farklı olarak büyük şehir kapısı, binaların büyük giriş kapısı anlamlarına değinmişlerdir.

Mu‘allâ-menzilet mîr-i kamer-i tal‘at ki lâyıkdır
Olursa gülmih-i dervâzesi mihr-i cihân-ârâ (Uz, 2009: 69)

Beyit divanda bir kasır için yazılmış tarih kasidesinde geçmektedir. Şair kaside boyunca kasrı ve onu yaptıranı övmüştür bu beytinde de onu yaptıran yüce rütbeli ve güzel olduğu için bu kasrın dervâzesinin süslü çivisi dünyayı süsleyen güneş olsa ona layık olacağını söyleyerek bu kasrın dervâzesinin çivisini güneşe benzetmiştir. Mübalağa sanatının görüldüğü beyitte şair dervâze ve kapı pencere süslemek için kullanılan büyük çivi[1] anlamındaki gülmîh kelimesini kullanarak bir kasrı şiirinde işlemiştir.

Leb-i deryâda senüñ hemçü ‘asâ-yı Mûsâ
Açılur nahl-i kadüñ ‘aksine dervâze-i mevc (Demirel, 2005: 129)

Beyitte klasik Türk şiirinin temel temalarından olan sevgilinin güzellik unsurlarından boy kelimesine yer verilmiştir. Sevgilinin boyu bir fidana benzetilmiş ve bu fidanın deniz kenarında olduğu, dalga dervâzesinin aksine açıldığı söylenmektedir. Dalga dervâzesinin aksine açılma meselesini iki şekilde yorumlamak mümkündür. Dalgalar bir büyük kapı olmuş ve boy fidanının tersi yönünde açılmıştır veyahut boy fidanı dalga dervâzesine yansımıştır. Beyitten iki anlamın çıkması da muhtemeldir. Beyitte Hz. Musa’nın Kızıldeniz’i ortadan ikiye yarması ve Allah’ın onunla konuşarak Tûr Dağı’na tecelli etme hadiselerine telmihte bulunulmaktadır.

Her bir emrinde muvaffak ola hayr ile dahi
Ola dervâze-i iclâli mü‘essis muhkem (Kurtoğlu, 2017: 382)

Beyit divanda bir vezirin tahta çıkması sebebiyle kaleme alınan tarih manzumesinde geçmektedir. Beyitte söz konusu vezire övgü vardır. Şair memduhunun her işinde başarılı olmasını ve büyüklük dervâzesinin sağlam olmasını dilemektedir. Burada büyüklük ve saygı anlamına gelen iclâl, dervâzeye benzetilmiştir. Dervâzeler yapı itibariyle büyük ve gösterişli inşa edilen eserlerdir. Şair yapının bu özelliğini kullanarak onu teşbihine konu etmiştir.

Sonuç

Osmanlı döneminde şiir ve mimari iletişiminin sıkı bir şekilde kurulduğu söylenebilir. Bu iletişim sadece Osmanlı dönemiyle değil önceki ve sonraki dönemlerde de karşılaşılabilecek, bugün konuşma dilinde dahi izleri görülebilecek bir iletişimdir. Bu bağlamda klasik şiir ve

[1] https://www.lugatim.com/s/g%C3%BClmih (E.T. 28.06.2024).

mimari ilişkisi dönemin şairleri tarafından çeşitli mecazlar ve sanatlar üzerinden kurulmuştur. Şairane üsluplar mimari unsurlarla zenginleştirilmiş, klasik şiirin yaygın pek çok konusuna mimari unsurlar konu edilmiştir. Dervâze de klasik şiirin teşbih ve mecazlarına konu edilen bir mimari unsurdur. Şairler vücudun çeşitli yerlerini, sevgilinin güzellik unsurlarını, hayat, saygınlık gibi pek çok kelimeyi dervâzeye teşbih ederek klasik şiir ve mimari ilişkisini ortaya koymuştur. Dervâzenin büyük ve ihtişamlı olması, şehirlerde ve başka yapılarda giriş çıkışı sağlaması, açılma ve kapanma özelliklerini barındırması, bir yere girerken ilk görülen yapılar olması sebepleriyle klasik şiire konu olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Arseven, Celâl Esad (2017). *Osmanlı Dönemi Mimarlık Sözlüğü Istılâhât-ı Mi'mâriyye*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Bilkan, Ali Fuat (1997). *Nâbî Divânı I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.

Demirel, Gamze (2005). *18. Yüzyıl Şairlerinden Belîğ Mehmed Emîn Dîvânı: İnceleme Tenkitli Metin- Tahlil*. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Devellioğlu, Ferit (2011). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Karademir, Murat (2016). "Mimar Sinan Dönemi Camilerinde Taç Kapı Tasarımı". *SUTAD*. S. 40. s. 299-314.

Karadeniz, Mustafa Uğur (2018). "Klasik Türk Şiirinde Mimari ve Mimari Bir Unsur Olarak Kubbe". *TİDSAD*, S. 17. s. 496-511.

Ödekan, Ayla (1993). "Cümle Kapısı". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 115-116.

Pakalın, Mehmet Zeki (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. C.1. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Pala, İskender (2010). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Şentürk, Ahmet Atillâ (2019). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. İstanbul: DBY Yayınları.

Tarlan, Ali Nihat (1945). *Hayâlî Bey Divanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Uz, Özkan (2009). *Sabrî Divanı*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, Ozan (2012). *Gülistan Şerhi*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.

Yılmaz, Ozan (2019). *Ferheng-i Şu'ûrî*. C.2. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Elektronik Kaynaklar

https://www.lugatim.com/s/g%C3%BClmih (E.T.: 28.06.2024).

Akkuş, Metin (2018). Nef'î Dîvânı. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0 (E.T.: 28.06.2024).

Aksoyak, İ. Hakkı (2018). Gelibolulu Mustafa Âlî Divanlar. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0 (E.T.: 28.06.2024).

Arslan, Mehmet-Aksoyak İ. Hakkı (1994). Haşmet Külliyatı. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57256,hasmet-divanipdf.pdf?0 (E.T.: 28.06.2024).

Erişen Yazıcı, Gülgün (2017). Edirneli Kâmî ve Dîvânı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55977,kami-divani-pdf.pdf?0 (E.T.: 28.06.2024).

Karaköse, Saadettin (2017). Nev'izâde Atâyî Dîvânı. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55734,nevi-zade-atayi-divanipdf.pdf?0 (E.T.: 28.06.2024).

Kaya, Bayram Ali (2017). Azmizâde Hâletî Dîvânı. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56159,azmizade-haleti-divanipdf.pdf?0 (E.T.: 28.06.2024).

Kurtoğlu, Orhan (2017). Diyarbakırlı Lebîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55756,lebib-divanipdf.pdf?0 (E.T.: 28.06.2024).

Okçu, Naci (1993). Şeyh Gâlib: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umumi Tahlili ve Divanının Tenkitli Metni. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78404/seyh-galib-divani.html (E.T.: 28.06.2024).

BENG Ü BÂDE: MECLİSİN KİŞİLERE BÜRÜNDÜRÜLMÜŞ SÛRETİ[1]

Rojbin KAPAGAN

Lisans Öğrencisi
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Fuzulî'nin kaleme aldığı *Beng ü Bâde* mesnevisi alegorik bir mesnevidir. Mesnevideki karakterler, kurgu gereği yüklendikleri işlevlere uygun bir şekilde isimlendirilmiştir. Ana karakterleri oluşturan Beng, II. Bayezid'i; Bâde ise Şah İsmail'i temsil eder. Burada karşı karşıya gelen bu iki karakterin her birinden övgü ile bahsedilmiş ve hangisinin üstün geleceği hususu, okuyucuyu diri tutan bir merak unsuru haline gelmiştir. Mesnevinin ön plana çıkardığı Beng ve Bâde'nin yanı sıra onların çevresinde bulunan kişilerin de mahiyeti kayda değerdir. *Beng ü Bâde'de* ana karakterlerin çevresinde toplanan ve mesnevinin kurgusunda onların ahbap ve dostu olarak karşımızda beliren bu kişilere/karakterlere verilen isimler onların mesnevide üstlendikleri role göre bilinçli olarak verilmiş ve böylece eserin arka planında oldukça gerçekçi bir portre çizilmiştir.

Bu çalışma, Fuzulî'nin *Beng ü Bâde'sinde* ele alınan karakterlerin bu yönüne odaklanacaktır. Buna göre mesnevide hangi karakterin ne olarak ve neden o şekilde ele alındığı değerlendirilecektir. Böylece literatürde *Beng ü Bâde* hakkında kişiler kadrosu üzerinden bir katkıda bulunulmuş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Fuzulî, Beng ü Bade, kişiler ve isimler.

BENG Ü BÂDE: THE PERSONALIZED IMAGE OF THE MAJLIS

ABSTRACT

Beng ü Bâde masnavi written by Fuzulî is an allegorical masnavi. The characters in the masnavi are named in accordance with the functions they undertake in accordance with the fiction. Beng, the main characters ise the II. Bayezid; Bâde represents Shah Ismail. Here, each of the two characters facing each other is praised and the issue of which one will prevail has become an element of curiosity that keeps the reader alive. In addition to Beng and Bâde, whom the masnavi bringo to the fore, the nature af the people around them is also noteworthy. The names given to these people/characters, who gather around the main characters in *Beng ü Bâde* and appear before

[1] Bu bildiri, "Fuzulî'nin Türkçe Mesnevilerinde Hükümdar" başlıklı TÜBİTAK 2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projesinden türetilmiştir.

us as their friends and acquaintances in the fiction of the masnavi were consciously given according to the role they played in the masnavi, and thus a very realistic portrait was drawn in the back ground of the work.

This study will focus on this aspect of the characters discussed in Fuzulî's *Beng ü Bâde*. Accordingly, which characters in the masnavi will be evaluated as what and why. Thus, a contribution will be made to the literatüre through the list of people about *Beng ü Bâde.*

Keywords: Fuzulî, Beng ü Bâde, people and names.

Giriş

Klâsik edebiyatın zirve isimlerinden olan Fuzulî'nin hayatı hep nakıs bir şekilde dile getirilirken bizler gerek eserlerinin verdiği ipuçları gerek şuara tezkirelerinde gerek tarihi biyografik eserlerde birtakım bilgilere ulaşabiliyoruz. Doğum yılı ve yeri konusunda da birçok fikir ve bilgi ortaya atılmıştır. Fuzulî-i Bağdadî tabiri ile Bağdat'ta doğduğu fikirleri öne sürülmüşe de kimi kaynaklar Hilleli olduğunu yahut Kerbela'da doğduğunu kayıt etmiştir. Asıl adı şair tezkirelerinde Mehmed bin Süleyman ya da Muhammed bin Süleyman'dır. Her iki isim de aynıdır. Mehmed, Muhammed isminin Türkçe kullanımıdır. 1483 yılında Kerbela'da doğduğu yüksek ihtimaldedir. Bu tarih 1495-1498 yıllarına kadar geriye alınsa dahi doğru olmadığı düşünülür. Çünkü 1508'de Bağdat'ı fethederek Irak'a hükmetmeye başlayan Safevî devletinin kurucusu ve büyük şair Şah İsmail Hataî ile görüşmüştür. *Beng ü Bâde* isimli alegorik bir anlatım tekniği ve batınî yorumlarla süslü kitabını da bizzat Şah İsmail'e takdim etmiştir. Fuzulî'nin 1483 yılında doğduğunu kabul edersek Beng ü Bâde'yi de 1508'de henüz 25 yaşında yazıp Şah İsmail'e ithaf etmiş olmalıdır. 1495 ya da 1498 yılında doğduğunu varsayar isek Fuzulî'nin o sırada 10 ya da 13 yaşında olduğu göz önüne alınır. Fuzulî 1508'de kemale ermiş bilgin bir şair idi. Bu yüzden Şah İsmail, onu bizzat huzuruna kabul etmiş ve iltifatlarla kendisini karşılamıştır. Bu da Fuzulî'nin doğum tarihinin 1480'lerde olduğu gerçeğine mercek tutar. Bununla birlikte Fuzulî Türklerin Bayat boyundandır. (Uçan, 2002: 5-7)

Fuzulî'nin Beng ü Bâde'si

Şah İsmail 914'te (1508) Bağdat'ı ele geçirip Müşa'şaî Devleti'ni ortadan kaldırdığı zaman Fuzulî edebiyat sahasında ve çevresinde tanınmış genç bir şairdi. Bu dönemde yazmış olduğu ilk eseri *Beng ü Bâde'yi* hayranlık ve takdir ifadeleriyle Şah İsmail'e sunmuştur. *Beng ü Bâde* Şah İsmail'e sunulan bir eser olmakla birlikte İmam Mehdi, Cem Sultan Eflatun gibi isimleri de zikreden bir özelliğe sahiptir. Fuzulî'nin ilk mesnevi denemesi olan *Beng ü Bâde'nin* tam olarak ne zaman yazıldığı belirsizdir. Ancak eserin içeriğinde taşıdığı bazı ipuçlarına bakılacak olunursa 1510 ile 1514 tarihinde yazılmış olabileceği değerlendirilmektedir. Fuzulî otuzlu yaşlarında kaleme aldığı ve münazara gömleğine giydirdiği 444 beyitlik bu eser ile mesnevi vadisine ihtişamlı bir giriş yapmıştır.

Beng, esrar; Bâde, şarap manasına gelmektedir. Eserin Şah İsmail'e ithaf edildiği göz önünde bulundurularak siyasal bir alegori taşıdığı değerlendirilir. Esrara düşkün bir

hükümdar ile şaraba düşkün bir hükümdarın amansız mücadelesi, birbirleri hakkında konuşup atışmaları beyitler boyu gözler önüne serilmektedir. Beng, yansımalarıyla Zahid; Bâde, yansımalarıyla Rind tipini sembolize etmiştir. Eser dönemin siyasî figürlerinin yanı sıra, toplumun içinde başka unsurları, tipleri, karakterleri hatta kurumları bile temsil eden bir boyuta ulaşmıştır.(Budak ve Kanar, 2017: 37)

Ne var ki Beng'in, II. Bayezid'i; Bâde'nin, Şah İsmail'i sembolize ettiği görüşü bazı açılar dikkate alındığında o kadar da sağlam görünmeyebilmektedir. Beng ü Bâde de bu ikili arasında çıkan savaşı Bâde yani Şah İsmail kazanıyor fakat tarihe bakılınca II. Bayezid ile Şah İsmail hiç savaşmamışlardır. Bu da Beng'in II. Bayezid olduğu görüşünü güçsüzleştiren bir bilgidir. Daha sonrasında, II. Bayezid'in oğlu olan Yavuz Sultan Selim, Şah İsmail'i Çaldıran'da bozguna uğratmıştır. Eğer eserde bir ironi yoksa bu tarihî gerçeklik aynı zamanda bengin; Yavuz Sultan Selim Han'ın, bâdenin ise; Şah İsmail'in sembolü olabileceği görüşünü de geçersiz kılmaktadır. *Beng ü Bâde* eserini siyasal bir zemine oturtmayı şartlandıracak olursak yönümüzü Şah İsmail'in kazandığı zaferlere çevirmek durumunda kalacağız. Bu da iki hükümdarı karşımıza çıkarır. Bunlardan biri Özbek hükümdarı olan Şeybani Han'dır. Diğeri ise, Şah İsmail'in 1508'de Bağdat'ı ele geçirerek ortadan kaldırıldığı Müşa'şaî Devleti'nin hükümdarı Ali bin Muhsin bin Muhammed bin Felah'tır. (Budak ve Kanar, 2017: 48)

İbrahim Dakûkî, Fuzulî'nin Arapça kasidelerinden yola çıkarak kısa bir süre içerisinde himayesine girdiği Müşa'şaî Devleti'nin hükümdarı Ali bin Muhsin ile yakın ilişki içerisinde olduğunun emarelerin ortadan kaldırmak için esrara düşkünlüğü ile tanınan bu hükümdarla şaraba düşkünlüğü ile bilinen İsmail Safevî'nin mücadelesini konu alan *Beng ü Bâde'yi* yazdığının ileri sürmüştür. (Budak ve Kanar, 2017: 48)

Bengin eserde Müşa'şaî Devleti hükümdarı olan Ali bin Muhsin'i temsil etmiş olabileceği bu görüş, II. Bayezid veya Yavuz Sultan Selim olduğu görüşlerine göre daha kuvvetle muhtemeldir. Devrin genç şairi olan Fuzulî Şah İsmail ile Ali bin Muhsin'i yakından tanıma fırsatı bulacak kadar ve onların hakkında mukayese yapabilecek kadar bir tanıklık geliştirmiş olması yüksek bir ihtimal dahilindedir. Hatta bu ikili arasındaki savaşlar ve sonuçları onun hayatına doğrudan tesir etmiştir. Doğup büyüdüğü topraklar bir hükümdarın elinden çıkıp diğer hükümdarın eline geçmiştir haliyle Fuzulî'nin söyleyecek çok şeyi doğmuştur. İbrahim Dakûkî'nin söylediği gibi olası bir olumsuz havanın peşin emarelerini dağıtmak için bu eseri Şah İsmal'e sunması daha yakın ve kuvvetli bir görüştür. Aynı zamanda çevikliğini, gençliğini, edebiyatçılığını beğenip methiyeler yağdıracak kadar ele almış olduğu yeni hükümdarı selamlamış da olacaktır. Bununla birlikte Fuzulî, hayatının bu döneminde Müşa'şaî hükümdarı Ali bin Muhsin kadar Osmanlı hükümdarlarını ele alacak tanıklık ve değerlendirmeye sahip değildi. Henüz arada hiçbir münasebet yokken çevresinin bile tanımadığı Osmanlı hükümdarını eserine taşıyarak onu Şah İsmail'in karşısına koyduğu hiç de inandırıcı görünmemektedir. Hülasa eserde beng ile kime gönderme yaptığı net çizgilerle

belli olmasa bile bâde ile Şah İsmail göndermesi yaptığı su götüremez bir gerçektir. (Budak ve Kanar, 2017: 48-49)

Fuzulî'nin Bâde'ye yönelik tasvir ve tanımlamalarından: homojenlik, ateşli olmak, hareketlilik, hızlılık, mayalı olmak, değişkenlik, saflık, kendi olmak, gençlik, toyluk, kenarda olmak, kol gücüne güvenmek gibi özellikler çıkarmak mümkündür. Beng'e dair özellikler ise: heterojenlik, sükûnet, dinginlik, mayasız olmak, bilgelik, ihtiyarlık ve akıl gücüne güvenmek şeklinde belirginleşmektedir. (Budak ve Kanar, 2017: 50)

Beng ü Bâde, devrin iki keskin eğlence unsuru olan esrar ve şarabı insan sağlığı açısından karşılaştıran pragmatik bir özelliğe sahiptir. Fuzulî, eserde cahillerin aşk haletine ulaşmak için zahiri esrar ve şaraba yöneldiğini fakat hakikatte aşka talip olan kişinin gerçek şaraba (Kevser suyuna) ulaşması gerektiğini, gönülleri müteessir eden beyitlerle haykırmaktadır. Bunu bazen batınî aşkın verdiği coşkunlukla bazen de zahiri esrar ve şarabın insanı etkileyen yönleriyle dile getirerek ikisi arasında yapılacak olan seçimi insana bırakır.

Fuzulî, *Beng ü Bâde'de* Doğu edebiyatlarının bu iki başat tipini karşı karşıya getirirken ortada durmaya gayret etmiştir. Bir yerde akıl ve gönül arasında geçen bu çetin mücadelede kendince hassas ve ince bir denge sağlamaya çalışmıştır. Fakat bu dengeyi sağladığını söylemek pek de mümkün değildir. Çünkü hikâyenin merkezine bâdeyi koymuştur. Yani genellikle anlatımı karakterin tarafından ve onun bakış açısıyla ele almıştır. Bâde yaramaz, şımarık bir çocuk gibidir. Henüz liderlik vasıfları tam oturmamıştır. Hâl böyleyken kendine olağanüstü bir güveni vardır ve gençliğinin verdiği toyluk ve enerji ile her şeyi kaba kuvvetle çözeceğine inanmaktadır. Bu özellikleriyle Bâde, kızılıp öfkelenilen değil ancak gülünüp geçilen bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Fuzulî'nin genç Bâde'nin yanı başından, onun ve Sâkî'nin ağzından, Beng'in temsil ettiği "zahid" tipine; "zahidler"e ve kurumlarına yönelik eleştirileriyse, son derece sert, ciddi ve ağırdır. Bâde sembolüyle 'rind'in anlatıldığı yerlerde dudaklarda beliren tebessüm, sıra Beng'in sembolize ettiği zahid'e geldiğinde bir anda donup kalmaktadır. Sufiler gibi yeşil giyinen, "pîrimiz Hızır"dır deyip dua ve tekbiri ağızlarından düşürmeyen, iyi sohbet edip büyük laflar savururken kurnazlığı da hiç elden bırakmayan bu tipler; son derece cahil, uyuşuk, tembel ve oburdurlar. Hayaller içinde yaşamakta ve medrese köşelerinde pineklemektedirler. Daha çarpıcısı, bütün düşüncelerinin ve tasavvuflarının baştanbaşa bâtıl olmasıdır. Kuruntu binasının esası da insanların içindeki şeytan da onlardır. Öyle ki, gecelerini gündüzlerini türlü kötülükler etmekle ve oğlanlar peşinde koşmakla geçirmektedirler:

Ey esâs-ı binâ-yı her vesvâs
Ente Hannâsu fî sudurî'n-nâs

Ey serâser taşavvurun bâtıl
Fısk u iğlâma rûz u şeb mâyil

Bunlar kendilerini ilim erbabı saymakta ve büyütmektedirler, fakat aslında zır cahildirler. Ağızlarından makul bir söz çıkmadığı için, söyledikleriyle çevresindekileri de kendileri gibi tembel ve uyuşuk yapmaktadırlar. Ve çoktan iyi bir dayağı hak etmişlerdir:

> Sen yaman cehl içinde kalmışsen
> İgen öz başuna ulalmışsen
>
> Hîç ma'kul söz dimezsen sen
> Kandadur kim kötek yimezsen sen. (Budak ve Kanar, 2017: 62-63)

Bâde, şarap meclisinde; Arak, Nebiz, Boza adlı ahbabları ile eğlenmektedir. Bâde hiç durmaksızın kendini methetmektedir. Sâki tıpkı onun gibi kendini öven Beng'den haber getirir. Buna öfkelenen Bâde mayası bozuk ve hainlik edecek Boza'yı Beng'e elçi olarak gönderir. Boza Beng'in yanına gelir ve Bâde'nin savaş açacağı haberini verir. Beng onu kınar. Beng'in ise: Afyon, Berş, Müferrih ve Macun adlı ahbapları vardır. Afyon ona savaşı değil dostluğu ve barışı öğütler. Beng bunu dinlemez ve elçi olarak ihanet edecek olan Macun'u gönderir. "Ya itaat ya siyaset" der. Bâde'ye: "Sen haram ve hakirsin" yergilerinde bulunup kendini daha helal ve üstün görür. Her iki taraf da elçiler aracılığıyla birbirlerine öğütler ve yergiler gönderir. Ahbaplarına ne yapmaları gerektiğini soran Beng de Bâde de verilen önerileri beğenmez ve kendi bildiklerini okurlar. Nukl ve Meviz de her iki tarafı sakinleştirmek için nasihatlerde bulunur fakat Bâde ve Beng onları dinlemez ve cenk eder. Beng galip olmaya yaklaşır. Bâde bunu anlayınca Allah'a yalvarır ve adak adar. Böylece Bâde galip gelir ve Beng ve yanındakileri esir alır. Onları bir işe memur eder. Bir zaman sonra Beng kaçar ve Bâde'ye yakalanmadan bir hayat sürdürmeye çalışır. (Kapagan, 2025: 25)

Beng ü Bâde, "Takdim" olarak nitelendirilebilecek dört beyitlik bir giriş ile başlamıştır. Bu girişin ardından, klasik edebiyatın mesnevi geleneğine uygun olarak Allah'a yakarış ve hamd (Münâcât) beyitleri vücut bulmuştur. Sonra Hazreti Muhammed'e ve dört halifeye salavat ve selamlar sunulmuştur. Şiî olup olmadığı tartışılan Fuzulî'nin bu eserde dört halifeye övgüde bulunması oldukça dikkat çekicidir. Ardından Kayser-i Diyâr-ı Rûm'a yani Anadolu Hakanına (Şah İsmail'e) övgü beyitlerine geçilmiştir. Her bölüm kısa bir şekilde ele alınmıştır.

1. *Beng ü Bâde'de* Karakter Kadrosu

Beng ü Bâde'yi oluşturan ve okuyucuyu soluksuz bir atmosfer ile mesneviye dahil eden karakterler Beng ile ahbapları ve Bâde ile ahbapları olarak vücuda gelir. Bu karakterler meclis unsurları olmaları ile birlikte mesnevinin kişi kadrosunu da oluşturmuştur. Beng'in etrafında: Afyon, Berş, Müferrih, Macun ve Meviz karakterleri mesnevideki yerini alır. Bâde'nin etrafında ise: Sâkî, Arak, Nebiz, Boza ve Nukl mesnevi boyunca soluk alır. Macun, Beng'in elçiliğini yaparken; Boza da, Bâde'nin elçiliğini yapar. Her ikisi de safını değiştirerek ihanetin timsali olur.

1.1. Sûfilik Timsali Beng

Fuzulî'nin *Beng ü Bâde* eserinde Beng diye nitelendirdiği kişi (genel kabullere göre) II. Bayezid'i temsil eder. Sakî'nin kendini öven Bâde'ye kendisinden övgü ile bahseden Beng'den haber getirmesi ile mesnevi başlar. Beng, ahbapları ile meclisinde sefa süren bir karakterdir. Beng, yapısı itibariyle Fuzulî'nin etrafında dost olarak şekillendirdiği isimlerle benzer nitelik taşır. Mesnevide Beng olarak nitelenen II. Bayezid afyona olan düşkünlüğü ile bilinmektedir.(Kapagan, 2024: 65) Sürekli kendinden sitayiş ile söz eder. Mesnevi boyunca münakaşa içinde olduğu ve tartıştığı Bâde ile kozlarını paylaşarak üstünlüğünü vurgular.

"Sıfat-ı Beng U Der Hayalateş" (Uçan, 2017: 152-155) bölümünde kendini övdüğü bu beyitler de göze çarpar:

Benem ol tîz tab'-i pâk zamir
Ki Latif itdi tiynetüm takdir

…

Beng kendini dindar olarak niteler onca fâsık içinde çekincesiz ve halkın ayıplamasına rağmen tertemiz olduğunu ifade eder.

…
Bunca fasıklar içre bî-bakem
Ta'n ider halk lik ben pâkem
…

1.1.1. Sarhoşluk Piri Afyon

Afyon mesnevide Beng'in ahbabıdır ve onun meclisinde yer alır. Afyon madde olarak uyuşukluk etkisi verir ve Beng'in istişare ettiği dostlarından biri de Afyon'dur. (Kapagan, 2024: 65)

"Sıfat-ı Bezm-i Beng-i Na-Ferheng" (Uçan, 2017: 136) bölümünde de Berş, Müferrih ve Afyon'un fikirleri yönüyle adeta Platon gibi oldukları zikredilmiştir.

…
Berş idi vü Müferrih u Afyûn
Her biri ray ilen bir Eflatun
…

Afyon, Beng'e nasihatte bulunarak; dertli olamaması gerektiğini, o zehri gidererek çare bulacağını, gece uykuyu haram edip hiçbir eğlence düzenlemeyeceğini ve yaptığı emekleri (Bâde'nin yaptığı şeyleri) zayi çıkararak dostlarının yüreğini ağrıtacağını söyler. Bu tutumu ile Beng'e destek olur. Afyon'un *"der Nasihati-i Nemuden-i Afyon"* (Uçan, 2017: 142) bölümünde bu sözleri göze çarpar.

Didi Afyon ki: Olmagıl gam-nâk
Benem ol zehr-i def'ine tiryak

Kılayum giceler uyku mu haram
Yimeyem nesne dutmayan aram

İdeyum zayi' itdügi emeğin
Ağrıdub hem-nişinleri yüregin

1.1.2. Beng'in Demsâzı Berş

Berş, Beng'in diğer dostlarından biridir. Berş yapı olarak afyon şurubu ile karıştırılan siyah renkte ilaçlı bir şekerdir. (Kapagan, 2024: 65) Beng ile istişarede bulunarak Beng'e orta yolu bulması için nasihatlerde bulunur. *"Beng Hem Müttefik Şoden Ba An"* (Uçan, 2017: 142) bölümünde Beng'in dostu Berş kendisine söz düşünce savaşmaması gerektiğini, inatla savaşa girmenin reva mı olduğunu vurgulayarak rakibinin kuru saman olup onun ise ateş olduğunu söyler kuru samanın ateş ile ne yapabileceğini ifade ederek Beng'i yüceltir. Kimsenin kendisinin makamına niyetlenemeyeceğini, kırılmadan bu kavgayı terk etmesini ve bu mülkten bütün iken gitmek gerektiğini öğütleyerek fikrini beyan eder.

Berş'e çün düşdi söz didi: Ey Beng
Anun ilen ne hâsıl itsen ceng

Ne reva ceng eyle ser-keş ile
Alef-i huşk nitsün ateş ile

Nice kim mülke ol virür rev-nak
Kimse meyl iylemez sana mutlak

Sınmadan bu niza-i terk idmelü
Bütün iken bu mülkden gidmelü

1.1.3. Dilgüşâ Müferrih

Müferrih de tıpkı Afyon, Berş ve Macun gibi Beng'e savaşı değil de barışı öğütleyerek orta yolu nasihat eder. Müferrih, "ferahlık verici ve iç açıcı" manasını taşır. Fuzulî bir nevi: beng, afyon, berş gibi maddelerin bıraktığı tesirleri bu kelime ile ifade etmeyi seçmiş gibi durur ve onu mesnevide Beng'in dostlarından biri olarak karşımıza çıkarır. (Kapagan, 2024: 65)

1.1.4. Kıvamı Cıvık Macun

Macun, Beng'in bir diğer ahbabıdır. Macun da Bâde'ye savaşı değil barışı öğütler. Macun, yapı olarak cıvık bir kıvamdadır ve mesnevide önce Beng safında olup ona elçilik eden ve sonrasında tıpkı boza gibi ihanet edip Bâde'nin safına geçen bir karakterdir. Fuzulî,

macunun fıtratındaki bu cıvıklıktan hareketle de onu böyle bir karaktere giydirmiş olabilir. (Kapagan, 2024: 65)

Beng Hem Müttefik Şoden Ba An" (Uçan, 2017: 143) bölümünde Macun, savaşı slogan haline getirmemesini söyleyerek (rakip ile) layık olanın barış olduğunu kendini çağırırsa yanına gitmesi gerektiğini söyler ve (onu) uzaklaştırmak için hileye tedbir etmesini öğütler. Saf gönüllü olduğunu söyleyerek (rakibin) huyuna ve mizacına girmesi gerektiğini ifade eder ve kendini dost gösterip hilenin kavgadan daha iyi olduğunu söyler:

…
Didi Ma'cun ana ki: Ey Esrar
Ne hezimet ne ceng eyle şi'ar

Layık oldur anınla sul idesün
Ger taleb kılsa yanına gidesün

Eyle def'ine mekr ilen tedbir
Sap dildür, yiri mizacına gir

Gafil itme özin müdaradan
Hile yeğrek değil mi gavgadan

Beng kendisine elçi olarak Macun'u seçer. Hatta *"Zikr-i Ma'cundur Risalet-i U"* (Uçan, 2017: 145) bölümünde (Beng) Macun'u anmaya başlar. Onun güzel yaradılışlı olduğunu, hekimler toplantısında hayli bulunduğunu dile getirir. Onda irfan cevherinin çok olduğunu ve rütbesinin kimsede olmadığını ifade ederek över. Amacını gerçekleştirecek kişinin o (Macun) olduğunu söyler ve acele etmesini ve bunların dost olmadığını onun (Macun) kendisinin milletinden olduğunu söyler. Mey'e varıp nasihat kılmasını, eğer kabul etmezse edepsizlik etmesini söyleyerek gönderir.

…
Sendedür hüsn-i hulk u lutf-i eda
Çok görübsen mecâlis-i hukema

Sende irfan cevâhiri çokdur
Sendeki rütbe kimsede yokdur

Garezum itmege sen eyle şitâb
Sen bana kavmsen ne bu ashab

Var benden Mey'e nasihat kıl
Ger kabul itmeye fazihat kıl

Fakat Macun kıvamı bozuk çıkar ve Beng'e ihanet ederek Bâde'nin safına geçer. *"Beng Hem Der Mukâbil Üstâda"* (Uçan, 2017: 159) bölümünde Bâde, Macun'a: "*İraden var ister git ister kal burada"* der. Macun, Beng'in mağlup olacağını bilir ve ona ihanet ederek

Bâde'ye mensup olur. Beng'den geçerek Bâde'nin kölesi olur böylelikle izzet ve itibar sahibi olur:

…
Didi Ma'cun'a: İhtiyarun var
Hah git, hah bunda eyle karar

Bildi Ma'cun ki Beng olur mağlıb
Özini kıldıı Bâde'ye mensub

Beng'den gicdi Bâde-hâr oldı
Sahib-i izz u i'tibâr oldı

1.1.5. Ehl-i İrfân Mevîz

Meviz o asırda yaşayan tedbirli ve ehli temiz bir zattır. Hem şarabın atası hem de seferlerde Beng'in yoldaşıdır. Şam'dan gelip Beng ve Bâde'ye savaşmamaları gerektiğini öğütler. Fakat onun nasihatleri de öğütleri de her ikisine fayda vermez. *"Men'i-Şan Kerden Mevîz Ez Ceng"* (Uçan, 2017: 162) bölümünde Meviz'in karakterinin bu yönleri ile ilgili bu beyitler göze çarpar.

Var idi bir müdebbir adı Mevîz
Vak'a ol asrda bir ehl-i temiz

Hem Şerâbun atası kardaşı
Hem seferlerde Beng yoldaşı

Şam'dan kıldı sulh içun ılgar
Kıldı anlara vaizler tekrar

Olmadı vaiz u pend fa'ide mend
Ehl-i cehle ne sûd va'z ile pend

Mevîz, Beng'in safını tutar.*"Der masaf Ameden Mevîz-i Temiz"* (Uçan, 2017: 163) bölümünde Mevîz, Beng'in tarafına geçerek savaşa azm eder ve o dahi kavgacı adilerden olmaz ve savaşmaktan vazgeçer:

Eyitdi azm-i masaf-i Beng, Mevîz
Ol dahi olmadı harif-i sitiz

1.2. Meclisin İhtişamı Bâde

Bâde (kimi zaman Mey olarak da zikredilir), mesnevide Şah İsmail'i sembolize eder. Mesnevinin ithaf edildiği ve kendisinden sitayiş ile söz edilen Şah İsmail, Bâde karakteri ilke karşımıza çıkar. Bâde, tıpkı Beng gibi kendini övmeyi çok sever. Kendini her şeyden üstün görür ve Beng'e meydan okur. Bâde, kelime anlamı itibariyle: sarhoşluk veren, mest eden

şarap manası taşır. Mesnevi boyunca beyitleri süsleyen nadide bir nitelik taşır. Gerek meclisteki konumu, gerek mesnevideki yeri bunu bir göstergesidir.

"Der Sıfat-ı Şerab ve Sohbet-i u" (Uçan, 2017: 113) bölümünde Turfe zamanında ünlenmiş ve meşhurdur, lakabı Bâde aslı üzümdür beyiti ile Bâde'nin övüldüğü âşikârdır.

…
Turfe adı zemâne meşhûri
Lakabı bâde aslı engûri
…

Bâde'nin etrafında ve hizmetinde bütün şişeler hazırdır. Öyle ki Arak, Boza ve Nebiz de tamamdır.

…
Hazir u cem' hidmetinde çu Câm
Arak u Bûze vü Nebiz temam

"Kerden-i Bâde Ceng Ra Mukaddem" (Uçan, 2017: 164) bölümünde belirtildiği üzere Bâde'nin övüldüğü hususlar bununla sınırlı kalmaz. O, sipahilikte mahirdir ve savaş kurallarını da iyi bilir.

…
Çün sipahilik içre mâhir idi
Ana tedbir-i ceng zâhir idi
…

"Beng u Mey Bahs Kerden Ba-hem" (Uçan, 2017: 165-166) bölümünde Mey (Bâde) ile Beng tartışma ve diyaloğa girerler. Her ikisi de üstünlüğünü vurgulayarak kendini över.

…
Mey iydür: Ben nedim-i sultânem!
Beng iydür: Pîr ehl-i irfânem!

Mey iydür: Hâkim-i havasem u hûş!
Beng iydür: Sûfiyem ben azrak-pûş!
…

Mey iydür: Gamlu halka gam hârem
Beng iydür: Sence ben dahi varem

1.2.1. Müdâvim-i Bezm-i İşret: Sâkî

Sâkî, Bâde'nin mecliste bulunan ahbaplarından biridir. Sâkî, tıpkı Bâde gibi kendini öven Beng'den haber getirir. Bu haberi işiten Bâde çok öfkelenir. *"Suhan-ı Sâkî U Ehanet-i U"* (Uçan, 2017: 114-115) bölümünde Sâkî'nin sözleri dikkat çeker.

Dizi üzre revan kılub Sâkî
Didi: Ey Bâde işretün bâki

Dün kimahrum idim cemalünden
Düşmüş idüm cüda visalünden

İster idüm seni geh u bi-gâh
Bir aceb bezme uğradım na-gâh

Sadr-ı bezm olmış anda bir ser-heng
Serkeş u sebz-pûş u sufi reng

Zahiran hub gördüm eyle ki var
Batınî hem değildü bi-esrar

Da'vi iyler ki Hızrdur bana pir
Andan aldum dua ile tekbir

Bir zeman ben ki ana hem-dem idüm
Bi tekellüf ki şad u hurrem idum

Sohbeti dil-güşa özi hoş-hu
Lîk gayetde zerk u lafı ulu

Urur ol hem yeganeligden dem
Dir ki: âlemde her ne var benem

Beyle kim benlik iyler ol na-kes
Baş çeken senden olsa oldur bes

Katı mağrur-i hod-perest idi Mey
Ahir-i meclis idi, mest idi Mey

Zor-i destine i'timad itdi
Na-seza ile Beng'i yad itdi

Tünd u telh oldı ol hikâyetden
Gazab u kahri ütdi gayetden

Öfkelenen Bâde, Sâkî'nin Beng ile ittifak ettiğini söyler ve kendisine sadık ise sözünü ettiği serkeşin başını getirmesini ister. Sâkî, şaşırır ve ettiği sözlerden ötürü pişman olur. Bâde'nin isteğine karşı mühlet ister. Bâde bu mazeretten ötürü öfkelenir ve Sâki'yi tutsak eder. *"Gazab-ı Mey u Sâkî-i Sade"* (Uçan, 2017: 116-117) bölümünde de bu söylemler göze çarpar.

Didi ey Sâki-i rekik Sühan
Bu ne sözdür meger ki Bengisen?

Anladum beyle reng u huyundan
Bu dilirane goft u guyûndan

Ki hayal-i nifak idübsen sen
Beng ilen ittifak idübsen sen

…
Durma imdi eger muvafık isen
Nakl-i tek sohbetimde sadık isen

Didigin serkeşin getur başun
Destgir ile yâr u yoldaşun

Sâki ol işde tapdı hayranlığı
Çekdi ol kıssaden peşimanlığı

Kıldı mekr ile ol şer işde hiyel
Didi mestem eman bana bu mehal

…
Bâde tünd oldi ol te'allülden
Bir garaz anladı tegafülden

Sâki'yi dutdı Mey yeman dutdı
Beyle dutar gibi ki kan yutdı

Oldi Sâki Mey'in giriftarı
Faş iden böyle olur esrarı

1.2.2. Barış Yanlısı Arak

Arak (Rakı), Bâde'yi savaşmaktan men etmek için çaba sarf eder ve nasihatte bulunur. Arak, kelime anlamı itibariyle; erik, üzüm, elma ve hurma şekeri gibi meyvelerin mayalanması ve alkole anason karıştırılarak elde edilen kuvvetli ve sert sarhoş edici bir içecektir ve mesnevide de Bâde'nin meclisteki ahbaplarından biridir. (Kapagan, 2024: 54) *"Maslahat Diden Arak Bâ Mey"* (Uçan, 2017: 119) bölümünde Arak; Bâde ile konuşarak savaştan uzak durmasını, acele etmemesi gerektiğini ve kendini kölesi ile bir göstermemesi gerektiğini vurgulayarak onu ikna etmeye çalışır.

Didi evvel Arak ki: Ey Mey-i nâb
Kılma neş'e hayaliyle şitâb

Şahsen hasma çeker itme özün
Bu kulunla beraber itme özün
…

1.2.3. Dostluk Köprüsü Nebiz

Nebiz, Arak gibi Bâde'ye nasihatlerde bulunarak savaşmak yerine daha makul çözümler bulunabileceğini ifade eder. Nebiz, anlam olarak; hurma ve üzümden yapılan ve sarhoşluk etkisi yaratan bir çeşit şaraptır. Mesnevide Bâde'nin ahbabı olan bir karakterdir. (Kapagan, 2024: 54) *Goft u Gû-yi Nebiz Hem Ez Pey"* (Uçan, 2017: 120) bölümünde Bâde'yi savaştan men etmek için fikirlerini beyan ederek onu Cem ve Cemşid'in nutfesi olarak nitelendirir ve küçük olan bu işi büyütmemesi gerektiğini söyler:

Çün Arak sözlerin düketdi Nebiz
Didi: Ey Nutga Cem u Cemşîd

…
Olmaya az iken, bu iş çok ola
Dahi def'ine çaresi yok ola
…

1.2.4. Mayası Bozuk Boza

Boza karşıladığı mana ile darı hamurunun ekşitilip çok hafif alkol içeren ve hafif mayhoşluk etkisi bırakan bir içecektir. O da *Beng ü Bâde* de, Bâde'nin yanında olan ve ona elçilik yapıp sonradan ihanet eden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Fuzulî, bozanın yapı olarak koyu kıvamlı ve mayasının bozuk olması özelliğinden de ileri gelerek onu ihanet eden dost olarak çıkarmış olabilir. (Kapagan, 2024: 54)

Boza, Bâde'nin savaşı huy edinmemesini ve başka çözüm yolu düşünmesini söyler. *"Goft u Gû-yi Nebiz Hem Ez Pey"* (Uçan, 2017: 120) bölümümde bunu görmekteyiz.

…
Çün Nebiz eyledi sözüni temam
Didi Bûze ki: "Ey Mey Gülfam"

Ne Tegâfül, necenk kıl pîşe
Bu işe kıl özge endişe
…

Beng ile savaşmaya karar veren Bâde, Boza'yı elçi olarak Beng'e gönderir. Fakat Boza, Beng'in meclisini görünce içindeki ihanet ateşi körüklenir ve saf değiştirerek Beng'in yanında yer alır. *"Diden-i Bûze Ta'neha Ez Beng"* (Uçan, 2017: 140) bölümünde bu ihanetin emareleri görülür.

…
Kalmadı kaltabanun ol cûşi
Oldı güftâr-ı Mey feramûşi

Didi: Ey Beng Bâde'den geçdüm
Gitmezem ol yanaya and içdüm

Ben senin bir kemine çâkerinem
İşigünde gulam-ı kemterünem

Çokdurur Bâde'nin fesad u şeri
Sendedür fakr u meskenet eseri

Beng'e çün Bûze oldi hidmetkâr
Beng feyziyle vâkıf-ı esrâr
…

1.2.5. Nukl-ı Pâmâl-i Beng

Nukl, içkinin yanında yenilen meze ve çerez manasına gelir ve mesnevide Bâde ve Beng'in savaşmasını engellemeye çalışan hizmetkâr niteliğini taşır (Kapagan, 2024: 54). Hizmetkâr Nukl, her iki tarafın savaş için karşı karşıya geldiğini görünce Beng'in başında dolanıp Mey'in (Bâde) ayaklarına kapanır. *Goften-i Sulh Nukl, Hidmetkâr"* (Uçan, 2017: 161) bölümünde bu uğraşı göze çarpar. Fakat her iki taraf da onu dinlemez.

Nukl-i gördi kim ol ki bî-bak
Kılmağ ister birbirini helâk

Bildi kim anlar ile olsa cidâl
Ayağ altında olur ol pa-mâl

Beng başuna çizgünüb her dem
Yalvarub Bâde'nin ayağuna hem

Ki meger def ola tarîka-i ceng
Ne Mey itdi sözin kabul ne Beng

Nukl savaşta Bâde'nin safına geçerek Beng'in karşısında yer alır. *"Şoden-i Nukl Der Mukabil-i Beng"* (Uçan, 2017: 163) bölümünde de buna dair bir beyit yer alır. Nukl, Beng ile savaşmak için meydana çıkar ve Beng onu tek hamlede şehit eder:

Nukl çıkdı anunla kılmağa ceng
Kıldı bir hamlede şehid anı Beng

Sonuç

Beng ü Bâde'de, Ali Budak'ın öne sürdüğü görüşe göre Beng'in II. Bayezid olduğu düşük bir ihtimaldir. O'na göre Beng, Müşa'şaî Devleti hükümdarı Ali Bin Muhsin'i temsil eder. (2017: 48-49) Genel bilgiler ışığında ise Beng, II. Bayezid'dir. Bâde'nin ise Şah İsmail'i temsil ettiği aşikar ve umumiyetle kabul görülen bilgidir. Bununla birlikte Beng'e de Bâde'ye de işret meclisinde eşlik eden karakterler göze çarpar.

Arak, Nebiz, Boza ve Sâki; Bâde'nin meclisinde bulunan ve ona eşlik eden kişiler olarak mesnevideki yerlerini almışlardır. Aynı şekilde Beng'in çevresinde olup mesnevide karşımıza çıkan: Afyon, Berş, Müferrih ve Macun da kişiler kadrosuna dahil olan isimlerdir. Nukl ve Meviz de iki padişaha nasihatte bulunan onları savaştan men etmek için çabalayan kişiler olarak vücut bulurlar. Bütün bu kadroyu oluşturan kişiler isimlerinin karşıladıkları manaya göre karakter sergileyerek mesnevi boyunca okura eşlik eder.

Beng ve Bâde'nin meclisinde onlarla olan yakınları, dostları, ahbapları meclisi hareketli bir halete büründürür. İşret meclisinde sunulan şaraplar, mezeler, sarhoşluk tesiri bırakan içkiler *Beng ü Bâde'de* kişi ve karakter olarak karşımıza çıkar. Bu kişiler şair tarafından lütfedilen isimlerine göre karakter sergileyerek vücuda gelir. Mesneviyi soluksuz hale getiren bu karakterler, Klasik Edebiyatın ehemmiyetle mercek tuttuğu işret meclisine renk katan bir nitelik taşır. Vücut bulan bu bildiri bu konuya parmak basarak literatüre katkıda bulunmuştur.

KAYNAKÇA

Budak, Ali-Mehmet Kanar (2017). *"Fuzulî'nin Yaşadığı Çağa Eleştirel Tanıklığı" Beng ü Bâde.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Kapagan, Rojbin (2024). *Fuzulî'nin Türkçe Mesnevilerinde Hükümdar.* Lisans Tezi. Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi.

Uçan, Muharrem (2017). *Beng ü Bâde "Fuzulî".* İstanbul: Kalender Yayınevi.

XVI. YÜZYIL TEZKİRELERİNDE MANSIBIN REDDEDİLMESİNİN NEDENLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Saba ÖZDEMİR

Doktora Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Padişah, vezir, devlet erkanı gibi devrin ileri gelenlerinin dönemin şairlerine destek sağlaması hamilik olarak adlandırılmaktadır. Sanat ve devlet ilişkisini gösteren etkenlerden biri olan hamilik hem sanatçı hem de haminin menfaatlerine hizmet etmiştir. Hamilik, bir yandan şaire maddi ve manevi destek sağlarken bir yandan da haminin yaptığı işleri halka tanıtarak haminin adını ölümsüzleştirmektedir. Hamiler şairlere; akçe, altın, filori, timar, zeamet gibi maddi yardım yaparken bazı eserler karşılığında çeşitli kumaşlardan oluşan kıyafetler de ihsan etmişlerdir. Ayrıca şairler, beğenilen eserleri karşılığında hami vasıtasıyla birtakım makam veya rütbelere de ulaşmışlardır. Genellikle hami tarafından bahşedilen makam ve rütbenin, şairler tarafından kabul edildiği tespit edilmiştir. Fakat 16. yüzyıl tezkirelerine göre Sa 'yî, Âhî, Zâtî, Sâlih Çelebi, 'Atâyî Çelebi ve Sâ'nî'nin padişah tarafından verilen makamı reddettiği ve Mevlânâ Hüsrev'in de aldığı makamı tasvip etmediği görülmektedir. Verilen makamın reddedilmesi; başka bir haminin varlığı, mevcut işinden memnun olma, verilen makamın küçük görülmesi gibi sebeplerle gerçekleşmiştir. Padişahın teklifinin reddedilmesi, şairlere fiziksel bir ceza olarak yansımasa da bazı şairlerin hayatının ilerleyen dönemlerinde padişahın iltifatından mahrum kalmalarına neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Hamilik, tezkire, 16. Yüzyıl, mansıp.

AN EVALUATION ON THE REASONS FOR THE REJECTION OF THE POSITION IN THE BIOGRAPHIES OF THE 16TH CENTURY

ABSTRACT

The support given to the poets of the period by the notables of the period, such as the sultan, the vizier, and the high officials, is called patronage. Patronage, which is one of the factors showing the relationship between art and the state, served the interests of both the artist and the patron. While patronage provides material and moral support to the poet, it also immortalizes the patron's name by introducing the patron's works to the public. While the patrons provided financial aid to the poets such as coins, gold, filori, timar, and zeamet, they also bestowed clothes made of various fabrics in exchange for some works. In addition, poets have reached certain positions or ranks through patrons in return for their acclaimed works. It has been determined that the position and rank generally granted by the patron are accepted by the poets. However, according to the 16th

century biographies, it is seen that Sa'yî, Âhî, Zâtî, Sâlih Çelebi, 'Atâyî Çelebi and Sâ'nî rejected the position given by the sultan and Mevlana Hüsrev did not approve of the position he received. Rejection of the authority granted; This took place due to reasons such as the existence of another patron, satisfaction with the current job, and despising the position given. Although the rejection of the sultan's offer was not reflected as a physical punishment on the poets, it caused some poets to be deprived of the sultan's favor later in their lives.

Keywords: Patronage, biographies, 16th century, position.

Giriş

Hamilik Üzerine

Kelime anlamı koruyuculuk olan hamilik, koruyucunun altında bulunan insanları himaye etmesi, yetiştirmesi, onlara maddi ve manevi destek sağlaması şeklinde tanımlanmaktadır (Tatlısumak, 2016: 11). Sadece Osmanlı Devleti'ne ait olmayan bu uygulama, kültür ve sanat patronajı başlığı altında irdelendiğinde "sanatçıların desteklenmesi" şeklinde karşılık bulmaktadır.

Sanatçıların desteklenmesi, sadece sanatçı açısından olumlu gibi görünse de aslında Osmanlı Devleti'nde devlet ile sanat ilişkisini gösteren en önemli etkenlerdendir. Çünkü hamiler, sanatçılara verdikleri destekler ile yaptıkları işleri unutulmaktan korumuş, böylece isimlerini çağlar boyunca yaşatabilmişlerdir. Hamilerin sanatçıları desteklemesi, hamilerin yaptıkları işleri kamuya tanıtmış, böylece saray ve yerel halk arasındaki kopuklukları da azaltmıştır (Tatlısumak, 2016: 200). Öte yandan sanatçının desteklenmesi, sanatçı açısından da oldukça önemlidir. Osmanlı Devleti'nde sanatçılar, patrona sundukları eserler ile maddi ve manevi açıdan rahatlığa kavuşmuştur.

Hamilik sadece sanatçının korunmasını sağlamamış, aynı zaman haminin beğenisi yönünde eserlerini oluşturan şairler ile Klasik Türk Edebiyatı'nda sanatın değişim yönünü de belirlemiştir. Bu sebeple Klasik Türk Edebiyatı ürünlerinde hamilik kavramı ve bu kavramın işleyişi kendine sıklıkla yer edinir. Divanların dibâceleri ve tezkirelerin mukaddimelerinde, kasidelerde, şair tezkirelerinde yer alan şairlerin hâl tercümelerinde hamilik kavramı sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Hamilerin kimlikleri ve ihsan ettikleri hediyeler hakkında en detaylı bilgiye şair tezkirelerinden ulaşmaktayız. 16. Yüzyıl tezkirelerinde belirtildiği üzere hamiler, şairleri bizzat dinlemiş ya da şairler eserlerini aracılar ile hamilere ulaştırmıştır. Zaman zaman padişah ve şehzadeler beğendikleri şairleri musahibleri olarak yanlarında bulundurmuştur. Musahiplik, şairler açısından elde edilebilecek en büyük ödül hâlini almıştır (Durmuş İsen, 2009: 89). Musahiplik dışında hamilerin hediyeleri kendini makam/rütbe, para ya da kıyafet şeklinde göstermiştir. Münşîlere katiplik, ulemaya müderrislik ya da kadılık makamı; askerlere ise timar, zeamet ya da hass verilmiştir. Caize ise gümüş akçe, altın sikke, filori olarak kendini göstermektedir. Sanatçılara eserleri karşılığında çeşitli kumaşlardan yapılmış

hil'at ya da câme de verilmiştir (İnalcık, 2016: 26). Tek sefere mahsus hediyeler dışında saraydan düzenli aylık alan şairler de bulunmaktadır.

Şair tezkirelerinde medrese öğrenimini yarım bırakmış olan şairler, bürokraside görev almak amacıyla şiir ve inşaya ağırlık vermişlerdir. Vezirler, sancak beyleri, defterdârlar, nişancılar, divan katipleri gibi yüksek mevkilerde bulunan şairlerin dışında kalanlar, genellikle padişah olan hamileri tarafından evkaftan imaretlerde mütevellilik, evkaf katipliği gibi bir hizmetle ödüllendirilmiştir (İnalcık, 2016: 49-50).

Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzemâ* adlı tezkiresinde de Sultan Mehmet'in çok sayıda şairi himaye ettiğinden ve şairlerin geçim kaynağının hamilik olduğundan bahsedilmektedir. Padişah, çeşitli memleketlerden gelen şairleri himaye ederek onlara türlü mansıplar ihsan etmiştir. (Canım, 2018: 97-98). Latîfî, "Bir ḫoş nükte ve (17) laṭīfe bir manṣıba sebeb olurmış" (Canım, 2018: 167) diyerek bir şiir ile şairlerin makam ve rütbe sahibi olabildiklerini belirtmiştir.

16. Yüzyıl Tezkirelerinde Hamini Verdiği Mansıbın Reddedilmesi

Mansıp, Osmanlı Devleti'nde vakıf dışındaki memuriyetler için kullanılmıştır. Mansıplara tayinlerin usulüne uygun şekilde yapılması sadrazama aittir. Tayinler; ikili, üçlü hatta dörtlü mutabakatla gerçekleşmiştir. Örneğin müneccimbaşı arzını şeyhülislama sunmuş, şeyhülislam sadrazama önermiş, sadrazam padişaha sunmuş, padişahın nihai kararının ardından sadrazam mansıp sahiplerinin beratlarını hazırlatmıştır (İpşirli, 2003).

16. yüzyıl tezkirelerinde şairlere verilen makam ve rütbeler için "mansıb" ifadesi kullanılmıştır. Tezkirelere göre tayinler arz ile başlamaktadır. Şair göreve gelmeyi dileği pozisyonu yazarak en yakın olduğu devlet erkanına arzı vermiştir. Bu devlet erkanı tarafından sultana sunulan arz, gerekli incelemeler sonucunda veziriazama sunulmuştur. Veziriazam onayını, reisülküttabın beratı ve nişancının tuğrayı çekmesi izlemiştir.

Şairlere hamiler tarafından verilen ödüllerden bir tanesi mansıptır. Örneğin Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-şu'arâ*'sına göre Kıyâsî'ye yazdığı kıta sonucunda Sultan Süleyman tarafından Şeref Hâce Medresesi ihsan edilmiştir (Kılıç, 2018: 585). Aynı tezkireye göre Kemalpaşazâde'ye Üsküb medresesinin verilmesi Mü'eyyedzâde tarafından arz edilmiş, padişah tarafından ise bu arz kabul edilerek şair medreseye tayin edilmiştir (Kılıç, 2018: 116). Daha sonra Kemalpaşazâde Bursa'da Bâyezid Paşa medresesini istemiş, padişah ise şairin bu isteğini kabul etmiştir (Kılıç, 2018: 169). Vusûlî, "serir-i saltanata şeref vermesi" ile Bursa ve İstanbul kadılığına, ardından da kazaskerliğe layık görülmüştür (Kılıç, 2018: 244). Fevrî Efendi, Müftî Efendi'ye verdiği kaside neticesinde Edirne'de müderris olmuştur (Kılıç, 2018: 533). Gelibolulu Âlî'nin *Künhü'l-ahbâr*'ına göre Âhî'nin söylediği bir gazel, padişahın kulağına ulaşmış; bunun üzerine Kara Ferye Medresesi şaire verilmiştir (İsen, 2017: 93). Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ*'sına göre Nevâlî Çelebi şiirindeki kuvveti ile padişahın iltifatına ulaşmıştır ve şaire okuz akçe medrese görevi verilmiştir (Solmaz, 2017: 81). Beyânî

Tezkiresine göre Nihânî, yazdığı şiirler ile Sultan Selim şehzade iken sultanın Manisa'daki meclislerine dahil olmuş ve bulduğu itibar ile sultanın padişahlık zamanında elçilik ile görevlendirilmiştir (Sungurhan, 2017b: 220). Aynı tezkireye göre Yetîm, Sultan Süleyman'a manzum bir risale sunarak silahdâr bölüğüne alınmıştır (Sungurhan, 2017b: 236). Sehî Bey'in *Heşt-Behişt*'ine göre Tâli'î, Sultan Selim döneminde yazdığı şiirler ile yeniçeri katipliğine layık görülmüştür (İpekten, vd., 2017: 104). Bunlar gibi örnekleri artırmak mümkündür. 16. Yüzyıl tezkirelerinde padişahın şaire sunduğu mansıbın çoğunlukla kabul edildiği görülmektedir.

Mansıp teklifi, genellikle padişah ya da padişaha yakın bir devlet erkanı tarafından şaire ihsan edilmiştir. Fakat 16. Yüzyıl tezkirelerinde şairin hamisinden mansıp istediği, ancak haminin bu isteği yerine getirmediği de görülmektedir. Örneğin Sehî Bey'in *Heşt-Behişt*'ine göre Eflâtûn padişahtan Şehnâme-gûyluk talep etmiş, ancak padişahın şairin yazdığı eserleri beğenmemesi neticesinde şair bu makama ulaşamamıştır (İpekten vd., 2017: 111).

Hamiden gelen mansıp teklifleri genellikle kabul edilmekle birlikte bu teklifin reddedildiği durumlardan da 16. Yüzyıl tezkirelerinde söz edilmektedir. Sehî Bey'in *Heşt-Behişt*'ine göre Sultan Bâyezid Sâ'yî'nin bir gazelini okuyup çok beğenmiş, şairin bulunmasını istemiştir. Beğenilen gazel üzerine padişah, Sâ'yî'ye divitdârlık teklif etse de şair bu teklifi kabul etmemiştir. Metnin devamında şairin Dülgerzâde ile dostluğuna devam ettiği belirtilmektedir. Bu ifadeden yola çıkarak şairin zaten bir hamisi olduğu, hamisinin verdiği ödüller ile geçinebildiği için bu görevi reddettiği yorumu yapılabilir.

> *Ol eśnāda merḥūm (W80b) Sulṭān Bāyezīd Monlā Sa'yīnüñ bir ġazelin bulup ṭab'-ı şerīflerine ġāyet ḫoş gelüp "Bu ġazeli diyeni buluñ" diyü emr idüp (Ü176a) cüst ü cū itdüklerinde Üsküb'de bulunup pādişāha 'arż olındıḳda dergāh-ı 'ālem-penāhlarında olan divītdārlıḳ ḫiẕmetin aña iḥsān idüp der-i devletden ḳul gönderüp "gelsün ḫiẕmetinde olsun" diyü emr olduḳda erkān-ı sa'ādet Üskübe fermān-ı hümāyuñ ile gönderdükleri ḳula "baña manṣıb gerekmez" diyüp Dülger-zādenüñ muṣāḥabetini terk itmedi ve pādişāhuñ virdügi manṣıbı ḳabūl eylemedi* (İpekten, vd., 2017: 104-105)

Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-şu'arâ*'sında Âhî'nin ihsan edilen medreseyi kabul etmediği belirtilmiştir. Maddeye göre Zeyrek-zâde Âhî'ye, padişahın şaire daha büyük ihsanlar verebileceğini vurgulayarak bu medrese ile kanaat etmemesi gerektiğini söylemiştir. Bu sözlerden etkilenen Âhî de padişahın ihsan ettiği medrese görevini kabul etmemiştir. Bunu duyan padişah, şaire incinmiş; verdiği diğer hediyeler ve ihsanlardan da vazgeçmiştir.

> *Rūmili Ḳāżī-'askeri Zeyrek-zāde, Āhī'yi pāreye atup pādşāh saña küllī ri'āyet buyurmışken bu medrese ile ḳanā'at dün-himmetlikdür ḳabūl itme dir. Āhī işidüp sevinüp ḳabūl-i medresede iẓhār-ı keslān ider. Medreseyi ḳabūl itmedügi pādşāha 'arż olındıḳda daḫı zillet-i mülāzemetden uṣanmamış ancaḳ zinhār anı baña artuḳ añmañ diyü buyurmışlar.* (Kılıç, 2018: 169)

Beyânî tezkiresinin Âhî maddesinde, bu olay tekrar anlatılmaktadır. Buna göre tezkirede, Sultan Selim'in Âhî'nin kitabını görüp beğendiği ve ona mansıp vermek istediğinden bahsedilmektedir. Kemalpaşazâde şaire Bursa'da yirmi akçe medrese arz eder. Rumeli

kazaskeri Zeyrekzâde şairden, padişahın mansıp teklifini kabul etmemesini ister. Âhî'nin mansıp teklifini kabul etmemesi üzerine padişah üzülerek bir beyit söylemiştir. Zeyrekzâde'nin şaire mansıp teklifini reddettirmesinin sebebi, şairin daha fazla ihsana ulaşabileceği düşüncesi olarak belirtilmektedir.

Rivāyetdür ki merḥūm Sulṭān Selīm-i ḳadīm kitāb-ı mezbūrı gördükde ġāyetle begenüp ri'āyet olınsun diyü buyurup Kemāl Paşazāde Burusada yigirmi akçe medrese arz ider. Rūmili kāżī'askeri Zeyrekzāde mezbūra sana pādişāh külli ri'āyet buyurdı. Yigirmi akçe medreseyi ḳabūl eyleme dimekle aldanup ḳabūl itmedügin pādişāh işitdükde dilgīr olup (Sungurhan, 2017b: 35)

Gelibolulu Âlî'nin *Künhü'l-ahbâr*'ında da bu olay anlatılmaktadır. Sultan Selim, Âhî'nin şiirlerini beğendiği için kazaskerlerden şairin mal varlığını sordurmuştur. O sıralar mülazım olan Âhî'ye medrese arz edilmiştir. Fakat ileri gelenlerden biri Âhî'nin mansıp teklifini reddetmesini istemiştir. Bu sebeple Âhî, padişahın hediyesini reddetmiştir. Hem Beyânî tezkiresinde kullanılan "aldanup" ifadesi hem de Gelibolulu Âlî'nin eserinde belirtilen "pâreye almak", "yoldan çıkarmak" ifadelerinden hareketle ileri gelen kişinin Âhî'ye olan kıskançlığı sebebiyle bu teklifi şairin kabul etmemesine neden olduğu düşünülebilir. Âhî'nin bu ret sebebiyle sultanın bir daha ihsanına ulaşamamak ile cezalandırdığı da görülmektedir.

Merḥūm Sulṭān Selīm mezbūruñ ba'ż-ı ebyātını görmiş. Ḳābil-i vücūd ancaḳ diyü pesend buyurup ḳāḍī'askerlere Āhīnüñ sinn ü māl ü cāhını ṣormış. Henüz mülāzımdur zamān-ı 'ömri erba'īn idügine ḳalbimüz cāzimdür didüklerinde ri'āyet eyleñ dimişler. Anlar daḫi ṭarīḳ muḳteżāsınca bir medrese 'arż eylemişler. Lākin ekābirden biri kendüyi pāreye çalmış. Saña küllī ri'āyet buyurulmışdur. Ḳabūl itme diyü iṭmā'la yoldan çıḳarmış. Ḥālā ki 'adem-i ḳabūli 'arż (Hk.512a) olınduḳda nā- kāmlıġına sebeb olmış. Henüz zillet-i mülāzemetden maḥzūẓ ancaḳ bir daḫi anı bāña añmañ buyurılmış. (İsen, 2017: 93)

Âşık Çelebi tezkiresinin Zâtî maddesinde; şairin kendi ağzından edindiği ödüller, şairlik macerası, hastalıkları, dükkânı ve öğrencileri anlatılmaktadır. Buna göre padişah, Zâtî'nin şiirlerini beğenerek ona bir mansıp verilmesi gerektiğini kapı ağasına bildirir. Şairin sağırlığı nedeniyle uygun görülen görevlendirme tevliyettir. Zâtî'ye Bursa'da otuz akçelik tevliyet verilmiştir. Ancak Zâtî'ye padişahtan aldığı salyane ile ileri gelenlerden aldığı hediyeler yeterli, İstanbul'dan ve dostlardan ayrılmak ise oldukça zor gelmiştir. Bu sebeple şair, padişahın teklif ettiği bu mansıbı kabul etmemiştir.

Elbette Ẕātī'ye manṣıb görsünler diyü ḳapuaġası Ḥüseyn Aġa'ya buyururlar. Anlar daḫı fermān-ı pādşāhīyi vüzerāya ve erkāna ṭuyururlar. (S192a) Vezīrler beni çıġırup Ẕātī ṣamemüñ saña ġayrı manṣıba ṣamemüñ saña ni'dür ancaḳ saña münāsib menāṣıbda tevliyetdür, saña bir eyü tevliyet bulup virmek şarṭ-ı vāḳıf gibi üzerimize (B281a) lāzım u der-ẕimmetdür didiler. Burusa'da ve ġayrıda otuz aḳçalık tevliyet tevcīh itdiler. Gördüm sālyāne-i şāhī ile 'atāyā-yı ekābir andan (F367b) ekŝer ve İstanbul'dan ve yārāndan ayrılıḳ ser-ber. Manṣıb ḳabūl itmedüm geçindüm. (Kılıç, 2018: 671)

Kınalızade Hasan Çelebi'nin tezkiresinin Zâtî maddesinde de bu olaydan bahsedilmektedir. Maddeye göre Zâtî'ye Bursa'da yirmi beş akçe ile bir tevliyet ve meşihat teklif edilmiştir. Fakat şair; aldığı salyane ve caizeleri yeterli gördüğü için bu teklifi kabul etmemiştir.

Ol eśnāda Burusada yigirmi biş akçe ile tevliyet ve meşīḫat virmişler idi. Gördüm ki sālyāne-i sulṭān-ı feyż muẓāhir ve cevā'iz ü 'aṭāyā-yı ekābir andan ṣad-bār zā'id ü vāfirdür. Ferāġat idüp ḳabūl-ı tevliyet ü meşīḫat itmedüm. (Sungurhan, 2017a: 319)

Gelibolulu Âlî'nin *Künhü'l-ahbâr*'ında da bu olay hatırlatılmıştır. Padişah, Hüseyin Ağa'dan Zâtî'ye bir mansıp verilmesini istemiştir. Şairin sağırlığı sebebiyle tevliyet uygun görülerek şaire Bursa'da yirmi beş akçe ile bir mütevellilik verilmiştir. Ancak şair bu teklifi geri çevirmiştir.

Ẕātīye manṣıb görilsün diyü Ḥüseyin Aġa (Ü.395a)-nām maḥremlerine ısmarlamışlar. Vezīrler daḥi tefaḳḳud-ı menāṣıb itmişler. Ammā kimesne ṣameminden ötürü tevliyyet ḫıdmetinden ġayrisini münāsib görmemişler. Ḥattā Burusada yigirmi beş aḳçe ile bir mütevellīlik virmişler. (...) Sene-be-sene vech-i ma'āṣum anlaruñla murād üzre āmādedür diyu terk itmiş. Ne ḳabūl eylemiş ne Burusaya gitmiş. (İsen, 2017: 139)

İlerleyen zamanlarda Zâtî hamilerinden olan Ali Paşa'nın vefatı ve Tâcîzâde'nin azli ile hamisiz kalmıştır. Bu süreçte remil ile geçimini sağladığını söyleyen şair, Sultan Selim padişah olduğu zaman, padişaha bir nûniye kasidesi sunmuştur. Padişah bu kasideyi oldukça beğenmiş, şairin caizesini artmıştır ve bir köy verilmesini emretmiştir. Tâcîzâde arzı gelen köylerden birini seçmesi için Zâtî'yi çağırmış ve şair, Balıkesir'de bir karyeyi seçerek bu bölgenin mutasarrıfı olmuştur (Kılıç, 2018: 672). Hamisiz kaldığı dönemden sonra şairin verilen ödülleri kabul ettiği görülmektedir.

Âşık Çelebi tezkiresinin Sâlih Çelebi maddesinde Şehzade Bâyezid'in şaire *Câmi'ü'l-hikâyât* adlı kitabı tercüme ettirdiği, şairin ise benzeri görülmemiş bir şekilde bu kitabı tercüme ettiğinden bahsedilmektedir. Şehzade bu tercümeyi oldukça beğenmiş, şairden istediği mansıbı seçmesini istemiştir. Ancak Sâlih Çelebi bu teklifini, yaşının ilerlemesi sebebiyle reddetmiştir. Fakat şair, padişahın bu teklifini öğrencisi için kullanmak istemiştir. Öğrencisinin geçimini sağlaması için Ebu Eyyub Ensari Medresesi verilmiştir.

Şeh-zāde ḫaylī pesend itdi. Ḫil'at-ı fāḫir ü baḫşiş-i vāfiriyle ḳadrin bülend itdi. Menāṣıbdan dil-ḫāhuñ i'lām ile eyle, taḥṣīl eyleyelüm diyü 'ahd ü sevgend itdi. Mevlānā dünyādan etek silküp el çekmişdi ve kiştzār-ı āmālına ḥabb-ı ḥubb-ı ilāh ekmişdi. Manṣıb-ı dünyādan i'rāż 'arż idüp murādāt-ı dünyāya ta'arrużum ḳalmadı diyü kendülerin ḥükm-i mevtīde farż itdiler. Ammā ṭalebesine sebeb-i şuāl u vech-i ma'āş olmaġçün medrese-i Ebī Eyyūb-ı Enṣārī ṣadaḳa buyurıldıġı taḳdīrce ifāde-i 'ilm-i tefsīr ü ḥadīś sebeb-i nef'-i uḫrevī ve 'amel-i ḳavī idügin 'arż itdiler (Kılıç, 2018: 555)

Kınalızade Hasan Çelebi'nin tezkiresinin Sâni'î maddesinde, şairin padişahtan gelen mansıp teklifini kabul etmeyerek dükkânını işletmeye devam ettiği görülmektedir.

Ḥiḍmet-i selāṭīn ve vaẓīfe-i ḫavāḳīni ḳabūl itmeyüp ber-feḥvā-yı el-kāsibü ḥabību'llāh dükkānı eşrebe ve edviye-i ṭayyibe ile kesb-i ma'īşet-i yevmiye ider idi. (Sungurhan, 2017a: 453)

Benzer ifadeler Beyânî tezkiresinde de yer almaktadır. Sâni'î'nin tıptaki ve ilaç hazırlamadaki ustalığı, şairin sultandan gelen mansıp teklifini reddetmesine neden olmuştur. Sultanın mansıp teklifini reddeden şair, Saraçhane civarında dükkân açarak geçimini sağlamıştır.

Ẓabṭ-ı ḳānūn-ı fenn-i ṭıbb itmekle hayli i'tibār ve küllī iştihārı var iken ḥiḍmet-i selāṭīn ihtiyār itmeyüp ve vaẓīfe ḳabūlinden i'rāż u firār idüp şāh-rāh-ı el-kāsibü ḥabibu'llāha sālik

olup İstanbulda Şarāc-ḥāne ḳurbında eşribe dükkānı açup dest ü refāhet ile ma'īşetine intiżām virmişdür. (Sungurhan, 2017b: 108)

Beyânî tezkiresinin Mevlânâ Hüsrev maddesinde ise şaire padişah tarafından verilen mansıbın şair tarafından kabul edildiği, ancak beğenilmediği görülmektedir. Şair; Sultan Mehmet zamanında İstanbul kadılığı yapmış, Galata ve Ayasofya tevliyeti edinmiş olsa bile sultanın ona tanıdığı imkânlarda haksızlık ettiğini düşünmektedir. Bu sebeple mansıbını bırakarak Bursa'ya gitmiştir. Mansıpların kabul edilmemesi ya da mansıptan vazgeçilmesinin sebeplerinden biri de şairlerin, hami tarafından verilen mansıpların kendi kabiliyeti ile örtüştüğünü düşünmemeleridir.

Mehemmed Ḫan żemānında İstanbul ḳādīsı Ġalata ile bile ve Ayaşofya medresesi tevliyetiyle bile cümleten taşarrufında iken sulṭān-ı mesfūr benüm ri'āyetümde ḳuṣūr itdi diyüp bī-ḥużūr bilād-ı sütūr Burusaya ubūr idüp (Sungurhan, 2017b: 61)

16. yüzyıl tezkirelerinde bahsedilen bir diğer olay ise padişahın verdiği mansıbın şair tarafından kabul edilmesine yönelik yapılan eleştiridir. Âşık Çelebi *Meşâirü'ş-şu'arâ*'sının Gubârî maddesinde Gubârî, Sürûrî'nin Sultan Mustafa'nın hocalığını kabul etmesini eleştirmiştir. Fakat sonunda Gubârî de Kütahya'ya gelerek Sultan Bâyezid'in kulları ve oğlu Orhan'ın hocalığını kabul etmiştir. Bu maddede reddedilen mansıp yerine kabul edilen mansıbın eleştirildiği görülmektedir. Bu eleştiri, mansıpların reddedilmesi yönündeki ihtimallerden birini açıklar niteliktedir. Buna göre hamilerin sunduğu mansıpların reddedilmesinin sebebinin, şairlerin bir yere bağlanmaktan ve o yerin sorumluluklarını yeri getirmek için kendilerini sınırlandırmaktan kaçınması olduğu yorumu yapılabilmektedir.

Mevlānā Sürūrī (…) Sulṭān Muṣṭafā-yı merḥūma ḫāce olup teġayyübden te'ayyüne vü tecerrüdden teḳayyüde düşdükde Ġubārī işitdükde ṭanz u ta'n yüzinden ḳıṭ'a diyüp irsāl itmekle monlāyı ta'yīb ü ta'yīr ve hem-ṭarīḳ iken ḥubb u vedādı taġyīr itmişdi. (…) Ḥikmet Allah'uñ Ġubārī (P386b) Sürūrī'nüñ başına ḳaḳduġı kendü başına ṭoḳundı ve anuñ yüzine urduġı kendü yüzine kir getürdi. Terk-i Mekke vü Medīne eyledi ve irtikāb-ı şedā'id-i rükūb-ı sefīne eyledi, Kūtāhiyye'ye geldi, Sulṭān Bāyezīd ḳullarına ḫāce oldı ba'dehu oġlı Orḫan'a ḫāce olup ḳadri yüce oldı (Kılıç, 208: 680)

16. yüzyıl tezkirelerinde şairlerin hamilerden gelen mansıp tekliflerini zaman zaman reddedebildikleri ancak kıyafet ve para hediyelerini genellikle kabul ettikleri görülmektedir. Fakat Kınalızade Hasan Çelebi'nin tezkiresinin Hayretî maddesinde padişahın Hayretî'ye tımar ihsan etmek istediği ancak Hayretî'nin bunu kabul etmediği görülmektedir.

Pādşāh dahı mezbūra cüz'ī tīmār emr idüp ol dahı dil-i bīmārına bu maküle ile tīmār olınmaz diyü kabūl itmeyüp (Sungurhan, 2017a: 260)

Gelibolulu Âlî'nin *Künhü'l-ahbâr*'ında da Hayretî'nin başka bir iltifat beklerken tımarla ödüllendirilmesinden bahsedilmektedir. Şair bunu bir utanç olarak değerlendirmiş ve Rumeli'ye dönmüştür. Şairin tımarı kabul etmemesinin sebebi, tımarın kendi şiirinin kıymeti ile örtüşmemesi olarak düşünülebilir.

Küllīce raġbet ü iltifāt ümīdinde iken bir bī-ḥāṣıl tīmārla behremend olmış. (Ü.391b) Ol daḫi ḳabūle 'ār idüp Rūm illerine çekilüp gitmiş. (İsen, 2017: 128-129)

Benzer şekilde 16. yüzyıl tezkirelerinde şairlerin hamilerden gelen musahiplik teklifinin genellikle kabul ettikleri görülmektedir. Ancak Sehi Bey'in *Heşt-Behişt*'inde 'Atâyî Çelebi'nin padişahın musahiplik teklifini reddettiği görülmektedir. Maddeye göre Sultan Murad 'Atâyî Çelebi'yi halvet-i hassına alarak musahip edinmek istemiştir. Şair buna razı olmamıştır.

Sulṭān Murād ḫalvet-i ḫāṣṣına alup muṣāḥib idinmek murād idinmişler rāżī olmayup bu beyt sebebi ile kendüyi ol müżāyaḳadan ḫalāṣ itmiş. Beyt:

'Adline ṣıġınurdı ẓulm-ı zamāneden
Şimdi güci 'Aṭāyīye sulṭān ider dirīġ (İpekten, vd., 2017: 75)

Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzemâ*'sının Hadîdî maddesine göre şairin arkadaşlarından biri Hadîdî'nin eğitim almamış olduğunu belirterek şairin bir hami bulması gerektiğini, böylece bir mansıba erişebileceğini söylemiştir. Hadîdî ise mansıbın bedava olmayacağını, bir kişide hüner olsa bile mansıba ulaşmanın kolay olmayacağı, mansıbın bir hediye olduğu, mansıba ulaşmak için nice zaman hamiye hizmet etmek gerektiğini belirtmiştir. Bu ifadelerde şairin yazdığı tarihe karşılık bir hediye alamamasını da eleştirdiği düşünülebilir.

(...) didiler ki (5) ey yār-ı ʿazīz ṣāḥib-temeyyüz zamāne ḥālinden ġāfiller ve muḳteżā-yı devr-i dūndan cāhiller gibi (6) söylersüñ bu mesʾele-i şerīf ü denī ḫafī ve ḫabī degüldür ki manṣıb didükleri nesne zamānede (7) müft ü meccān olmaz ve anı her faẓl u hüneri olan varup anda ḥāżır bulmaz. Iṣṭılāḥ-ı ẓurefāda (8) veʿörf-iʿirfān manṣıb didükleri mesnedden ʿibāret ve mesned daḫī tuḫf u hedāyādan kināyetdür. (...) nice māh u sāl yilmek ve dergāh-ı mīr ü vezīrde derbān u segbāndan nice erāzil ü esāfilüñ (17) zīr-i ḳademinde ḫak-i ḫaḳīr gibi pāymāl olmaḳ gerekdür ki kişi murādına vāsıl ve maḳsūdı ḥāṣıl ola. (18) (Canım, 2018: 186-187)

Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzemâ*'sının hatimesinde Latîfî'nin hamilik uğruna söylenen şiirlerin bir gam olarak göründüğü vurgulanmaktadır. Buna göre zamanın ekabirine söylenen şiirlerden elde edilecek mansıbın reddedilmesinin sebebi, şairin sanatını ya da hayatını kısıtlayacağı düşüncesi olarak yorumlanabilir.

ḳılup min-baʿdʿahd ü yemīn itdüm ki naẓm u neŝrden bir mışraʿ ve bir fıḳra dimeyem ve ekābir-i zamān ve eşrāf u eʿālī adına (15) olan erāzil ü esāfile ḳaṣīde ve risāle diyüp menāfiʿ ü menāṣıb ġamın yimeyem. (Canım, 2018: 577-578)

Örneklerle ifade edildiği gibi sıklıkla olmamakla birlikte 16. Yüzyıl tezkirelerinde şairlerin padişahlardan gelen ödüllendirmeleri reddedebildiği görülmektedir. Reddedilen ödüller genellikle şairlere verilen rütbelerdir. Şairlerin, hamiler tarafından verilen para ve kıyafetleri kabul ederken çeşitli sebepler ile verilen rütbeyi kabul etmediği tespit edilmiştir. Ayrıca tezkire yazarlarının da zaman zaman hami tarafından ödüllendirilmeyi eleştirdiği görülmektedir.

Sonuç

Hamilik, Klasik Türk Edebiyatında hem sanatçının hem de haminin yararına olan bir durumdur. Sanatçı; hamisinin beğenileri ile şiirleri oluşturmuş, bu şekilde eserlerini maddi açıdan rahat bir ortamda oluşturabilmiştir. Hami ise şairler aracılığıyla yaptığı işleri halka

tanıtmış ve böylece adını ölümsüzleştirmiştir. Bu açıdan hamiliği, yalnızca şiir sunarak para kazanma amacı olarak görmemek gereklidir.

Hamiler şairlere; para, kıyafet, kumaş ve rütbe gibi ödüller vermiştir. Şairlere verilen rütbe ve makamlardaki standart tam olarak belirlenemese de şairlerin verilen görevi genellikle kabul ettiği görülmektedir. Ancak 16. Yüzyıl tezkirelerine göre Sa 'yî, Âhî, Zâtî, Sâlih Çelebi, 'Atâyî Çelebi ve Sâ 'nî'nin padişah tarafından verilen rütbeyi kabul etmediği, Mevlânâ Hüsrev'in ise aldığı makamı beğenmediği tespit edilmiştir.

Bu tespite göre şairlerin, genellikle mevcut hamiden ya da mevcut işten memnuniyet ve yazılan eser ile verilen ödülün örtüşmemesi sebebi ile rütbe ve mansıpları reddettikleri görülmektedir. Ayrıca sebepler arasında başka şahısların kıskançlığı nedeniyle şaire padişah tarafından verilen rütbenin reddettirilmesi, yaşlılık sebebiyle rütbeyi kabul etmemek de bulunmaktadır. Bunlara ek olarak tezkirelerde şairlerin, bir hamiye bağlanmak ve haminin zevkleri doğrultusunda eserler kaleme almak düşüncesinden kaçındığı da görülmektedir.

Ödül reddedildiğinde hami tarafından şaire idam ya da hapis cezası verilmediği görülmektedir. Ancak tezkirelerin Âhî maddelerinde belirtildiği üzere haminin reddedilen ödül karşısında incindiği ve şairden diğer ihsanlarını da çektiği görülmektedir. Bulgular değerlendirildiğinde hami tarafından verilen ödüllerin reddedilebilmesi ve reddedilen ödül karşısında haminin genellikle şairi cezalandırmaması oldukça dikkate değerdir.

KAYNAKÇA

Babacan, İsrafil (2010). *Tezkire-i Mecâlis-i Şu'arâ-yı Rum-Garîbî Tezkiresi*. Ankara: Vizyon Yayınları.

Canım, Rıdvan (2018). *Lâtîfî Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ (Tenkitli Metin*). Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html (E.T.: 07.02.2024)

Durmuş İsen, Tuba Işınsu (2009). *Tutsan Elini Ben Fakirin*. İstanbul: Doğan Kitap.

İnalcık, Halil (2016). *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

İpekten, Haluk-Kut, Günay-İsen, Mustafa-Ayan, Hüseyin- Karabey, Turgut (2017). *Heşt Behişt Sehî Bey.* Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-191370/sehi-beg-hest-bihist.html (E.T.: 07.02.2024)

İpşirli, Mehmet (2023). "Mansıb". *TDV İslâm Ansiklopedisi.* https://islamansiklopedisi.org.tr/mansib (E.T.: 07.02.2024).

İsen, Mustafa (1999). *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İsen, Mustafa (2015). *Sehî Bey Tezkiresi Heşt-Behişt*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İsen, Mustafa (2017). *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı.* Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194288/kunhul-ahbarin-tezkire-kismi.html (E.T.: 07.02.2024)

Kılıç, Filiz (2018). *Âşık Çelebi Meşâ'irü'ş-Şu'arâ.* Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-210485/asik-celebi-mesairus-suara.html (E.T.: 07.02.2024)

Solmaz, Süleyman (2017). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı (İnceleme-Metin)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-201251/ahdi-gulsen-i-suara.html (E.T.: 07.02.2024)

Sungurhan, Aysun (2017a). *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü'ş-Şu'arâ.* Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194494/kinalizade-hasan-celebi-tezkiretus-s-uara.html (E.T.: 07.02.2024)

Sungurhan, Aysun (2017b). *Beyânî Tezkiretü'ş-Şu'arâ.* Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194495/beyani-tezkiresi-tezkiretus-suara.html (E.T.: 07.02.2024)

Tatlısumak, Uğur (2016). *Osmanlı Uleması ve Patronaj İlişkisi*. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

HOCA MESUD'UN *SÜHEYL Ü NEV-BAHAR*'INDA KADIN PORTRESİ

Selcan KULOĞLU

Yüksek Lisans Öğrencisi
Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

14. yüzyılda Mes'ud Bin Ahmed tarafından kaleme alınan Süheyl ü Nev-bahar, Türk edebiyatında kaleme alınmış beşerî aşk konulu ilk mesnevilerdendir. Farsçadan H.751 yılında tercüme edilen eserin hangi eserden/müelliften tercüme edildiğine dair bilgi bulunmamaktadır. 5700 beyit civarında olan mesnevinin ilk bin beyiti kadarı Hoca Mes'udun yeğeni İzzeddin tarafından Hoca Mes'ud'un isteği üzerine tercüme edilmiştir. Eser Yemen padişahının oğlu Süheyl ile Çin hükümdarının kızı Nevbahar arasındaki aşkı anlatmaktadır. Bu çalışmada Mes'ud Bin Ahmed'in yazdığı Süheyl ü Nev-bahar eserindeki beyitlerde bulunan kadın tasviri üzerine incelemeler yapılmıştır. Eser incelenerek beyitlerdeki çizilmeye çalışılan kadın portresi ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda Süheyl ü Nev-bahar bizim için önem arzetmektedir.

Anahtar Kelimeler: Süheyl ü Nev-bahar, kadın, portre, mesnevi.

WOMEN'S PORTRAIT IN *SÜHEYL Ü NEV-BAHAR* OF HOCA MESUD

ABSTRACT

Süheyl ü Nev-bahar, written by Mes'ud Bin Ahmed in the 14th century, is one of the first masnavis on the subject of human love written in Turkish literature. There is no information about which work/author the work was translated from Persian in 751 H. The first thousand couplets of the masnavi, which has around 5700 couplets, were translated by Hodja Mes'ud's nephew İzzeddin upon the request of Hodja Mes'ud. The work tells about the love between Süheyl, the son of the Yemeni sultan, and Nevbahar, the daughter of the Chinese ruler. In this study, analyzes were made on the depiction of women in the couplets in the work Süheyl ü Nev-bahar written by Mes'ud Bin Ahmed. By examining the work, the portrait of the woman that was tried to be drawn in the couplets was revealed. With this study, we determine that when compared to other masnavis, Süheyl ü Nev-bahar paints a portrait in which Mes'ud Bin Ahmed sees women as important and valuable. In this context, Süheyl ü Nev-bahar is important for us.

Keywords: Süheyl ü Nev-bahar, woman, portrait, masnavi.

Giriş

1. Mes'ud Bin Ahmed

Mes'ud Bin Ahmed'in hayatına dair yeterli bilgiler yoktur. Doğum yılı, yaşadığı coğrafya, mesleği ve nerede öldüğü bilinmemektedir. Âşık Çelebi'nin Meşâ'irü'ş- Şu'arâ adlı tezkiresinde geçen bir iki cümlenin dışında kaynaklarda başka bir bilgiye rastlanmamaktadır. (Köprülü, 1966: 277) Hoca Mes'ud'un edebî kişiliğine bakılacak olursa çok iyi bir sanatkâr olmasının yanı sıra Farsçadan çeviri yaparken Türkçeye yabancı kelime geçirmemiş, Türkçede söylendiği gibi çevirmiştir. Hoca Mes'ud, klasik nazım tekniğini iyi bilen, divan edebiyatının estetik anlayışı içerisinde şiirler yazabilen bir şairdir. Dili çok sade ve akıcıdır. Göşterişsiz ve kişilikli bir üsluba sahip XIV. yüzyıl şairidir. (Dilçin, 2016: 21-28)

2. Süheyl ü Nev-Bahar Yazma Nüshaları

Farsçadan H.751 yılında tercüme edilen eserin hangi eserden/müelliften tercüme edildiğine dair bilgi bulunmamaktadır. Süheyl ü Nev-bahar'ın bilinen iki yazma nüshası vardır. İlki Berlin Devlet Kitaplığında(M), Mordtmann'ın bulduğu ve 1925 yılında Almanya'da 13 sayfalık bir önsözle tıpkıbasım olarak yayımladığı, ikincisi ise Dehri Dilçin nüshası.(D) M nüshası harekeli nesihle, D nüshası talikle yazılmıştır. Her iki nüshanın da yazıları güzel ve okunaklıdır. (Dilçin,2016: 33-40-45) Eserin üç mensur nüshası daha bulunmaktadır. Mensur nüshalar ise İstanbul nüshası, Seyfettin Özege nüshası ve Süleymaniye nüshalarıdır. (Ciğa, 2013: 13)

3. Olayın Özeti

Olay Yemen padişahının oğlu Süheyl ile Çin Fagfurunun kızı Nev-bahar arasında geçen aşk hikayesini anlatır. Yemen ülkesinin Bahr adında bir padişahı vardır. Padişahın bir oğlu olur ve adını Süheyl koyar. Oğlu yedi yaşına gelince padişah tahtı oğluna bırakır. Süheyl bir gün babasının hazinelerinin bulunduğu odaları gezerken bir odanın anahtarının kendinde olmadığını fark eder ve babasından habersizce anahtarı alır. Odaya girince orada cennet gibi bir bahçenin olduğunu görür. Ansızın tahtın önünde bulunan havuzda bir kızın kubbedeki resmini görünce ona âşık olur. Kendinden geçip tahttan yere düşer, günlerce bir şey yemez içmez; sürekli ağlar. Bunun kimin resmi olduğu sorulur, Çin hükümdarının kızı olduğu anlaşılır. Süheyl resmi yapan nakkaşla kızı aramak üzere Çin'e doğru yola çıkar. Süheyl nakkaşın aracılığıyla kendini tanıtmak ve ilgi uyandırmak için Fagfur Şahı, askerlerini ve halkını yemeğe davet eder. Bütün şehirde Süheyl'in iyi ahlakı ve cömertliğini bilir oldu.

Fagfur Şahın kızı Nevbahâr bir gece ulu bir doğanın gökten inip göğsü üzerine konduğunu ve pençesiyle yüreğini yararak onu alıp tekrar havalandığını görür. Kız, korku ile uyanır ve rüyayı dadısına anlatır. Dadısı bu rüyayı, cömert, iyi huylu, güzel yüzlü yüce bir padişahın ona âşık olacağı ve onu aramak için yollara düştüğü biçiminde yorar.

Fagfur Şah daima bir arada olabilmeleri için kendi şehrinde bir saray yaptırabileceğini söyler. Nakkaş şehri gezer ve Nevbahâr'ın sarayına yakın bir yere kısa sürede güzel bir saray yapar. Nevbahâr sarayının damına çıktığı zaman onun aksi Süheyl'in sarayının içindeki havuz üzerinde gözücektir. Nevbahâr dama çıktıkça Süheyl onu görür. Bir gün Nevbahâr cariyelerinden birini Süheyl'e gönderip kendisiyle buluşmak istediğini söyler. Böylece iki sevgili geceleri gizlice buluşmaya başlarlar. Bir süre sonra daha kolay ve daha fazla buluşabilmeleri için yer altına tünel kazarak odalarını birleştirmişlerdir.

Bir gün Süheyl, Nevbahâr'a anasını babasını özlediğini ülkesine dönmek istediğini söyler. Nevbahâr kendisini de birlikte götürmesini ister. Süheyl Nakkaş aracılığıyla Çin hükümdarından gitmeleri için izin ister ancak Fagfur Şah buna izin vermez. Nevbahâr, Yemenli bir köle kılığına girerek babasına ve iki erkek kardeşine sakilik yapar ve onları sarhoş eder. Süheyl'e iki at hazırlayıp şehrin kapısında kendisini beklemesini söyler. Süheyl atları alıp buluşma yerine gider ancak beklerken yorgun olduğu için orada uyuyakalır.

Fagfur Şahın Saluk adında haydutluk yapan bir düşmanı vardır. Şehrin etrafında dolaşırken Süheyl'e rastgelir. Saluk, meraklanır ve orada beklemeye başlar. O sırada Nevbahâr gelir ve karanlıkta Saluk'u Süheyl zanneder; hiç konuşmadan ata binerek yola koyulurlar. Sabah olunca yanındakinin Saluk olduğunu fark eden Nevbahâr bir hileyle onu kendinden uzaklaştırır.

Yemen ordusuyla Çin ordusu karşı karşıya gelir, iki ordu arasında çetin bir savaş olur. Yemen ordusu yenilir ve Nakkaş esir düşer. Çin hükümdarı Nakkaş'tan olup biteni anlatmasını ister. O da Çin'e gelmelerinin asıl amacının Süheyl'in Nevbahâr'a duyduğu aşk olduğunu; Süheyl'in Nevbahâr'a kavuşmak için çektiği sıkıntıları anlatır. Çin hükümdarı, Nakkaş ve yanındaki diğer esirleri serbest bırakır. Daha sonra Nakkaş da Süheyl'i aramak üzere yola koyulur.

Saluk'tan kaçan Nevbahâr, günlerce aç susuz çöllerde dolaşır, çeşitli sıkıntılar çeker; sonunda bir deniz kıyısına varır ve orada bir gemi görür. Bu geminin sahibi Yahudi bir tüccardır. Nevbahâr, kılık değiştirir ve gemi sahibine kendisini Çin hükümdarının oğlu olarak tanıtır. Yahudi (Cühûd), Nevbahâr'ı babasının yanına götürmeyi teklif eder. Nevbahâr, gemide kendisi için bir oda yapılması koşuluyla bu öneriyi kabul eder. Gemide bir ay yolculuk yaptıktan sonra Kusta şehrinin bulunduğu adaya gelirler. Kusta şehrinin şahı Talis'in Kaytas adında bir oğlu vardır. Kaytas, gemide tahtanın yarığı arasından Nevbahâr'ı görünce ona âşık olur ve onu satın almak ister. Cühûd Nevbahâr'ın Çin hükümdarının oğlu olduğunu ve onu babasına götürdüğünü söylemesine rağmen inanmaz. Nevbahâr Cühûd'a güzel yüzünü göstererek sırrını açıklar ve ona kaçmayı teklif eder. Bir sabah erkenden gemiyle kaçarlar. Bunların kaçtığını gören Kaytas kendini boğmak üzere denize atlar. Talis, bunların peşine asker yollar ama askerler onları yakalayamazlar.

Yahudi tüccar yolda Nevbahâr'a sırnaşır. Nevbahâr karaya çıkıp yıkandıktan sonra onun isteklerine boyun eğeceğini söyler. Nevbahâr bir hile ile kaçmayı düşünmektedir. Tüccarın uykuya daldığını görünce atına binip yola koyulur. Tekrar aç susuz yol aldıktan sonra deniz kıyısında bir yere varır. Burada Kaytas'ın kız kardeşiyle karşılaşır. Nevbahâr başından geçenleri ona anlatır fakat Kaytas'tan söz etmez. Kız ona iyi davranır ve ona eşsiz değerde iki elmas vererek eşinin yardımıyla ona yol tarif eder.

Türlü sıkıntılardan sonra Tûfân şehrine varır. Şahları ölmüş olan şehir halkı, birbirleriyle kavga içindedir. Bu şehir halkı bir şah arayışı içindedir. O gün yolda karşılaştıkları ilk kişiyi şah yapmayı kararlaştırırlar ve ilk karşılaştıkları kişi Nevbahâr'dır. Onu şah yaparlar. Nevbahâr'ın yüzü sürekli örtülüdür ve Süheyl'i aklından hiç çıkarmaz. Nevbahâr usta bir nakkaş bulduarak ona sırrını ve yüzündeki peçeyi açar. Şehrin dört kapısına çok güzel dört su havuzu inşa etmesini ve kubbeye de aksi havuza düşecek şekilde kendi resmini yapmasını söyler. Böylece kendisini tanıyanlardan haberdar olacaktır. Su havuzlarında bulunan resminin önünde ağlayan, hayrete düşüp bayılan olursa onun yanına getirilecektir.

Saluk Nevbahâr'ı arayarak Tûfân şehrine varır. Su havuzuna gelip ağlayıp inlediği için onu yakalayıp Nevbahâr'ın yanına getirirler. Nevbahâr Saluk'u zindana attırır, daha sonra Saluk'tan Süheyl'in hayatta olduğunu öğrenir.

Kaytas babasını dinlemeyerek Nevbahâr'ı aramaya koyulur. Kız kardeşiyle karşılaşır. Kaytas durumu kız kardeşine anlatınca o da Nevbahâr'la görüştüklerini ve onu Tûfân şehrine doğru yönlendirdiğini söyler. Kaytas peri yardımıyla Tûfân şehrine varır, havuzda Nevbahâr'ın resmini görür ve durumu anlamak için oraya yerleşir.

Cühûd de türlü sıkıntılar çektikten sonra Tûfân şehrine gelir. Nevbahâr'ın resmini görünce o da ah edip ağlar kendisini yakalayıp Nevbahâr'ın yanına getirirler. Cühûd, Nevbahâr'a başından geçenleri anlatır; Nevbahâr onu sarayda bir odaya yerleştirir.

Süheyl, Nevbahâr'ı aramak üzere yollara düşer. Günlerce yol aldıktan sonra büyük bir kaleye ulaşır. Bu kalenin hâkimi Calus adında biridir. Süheyl, başından geçenleri Calus'a anlatır. Calus Nevbahâr'ın durumunu öğrenebilmek için Çin'e casus gönderir. Casus Nevbahâr'ın Çin'den kaçmış olduğu haberini getirir. Calus bir gün Haveran şehrine giden bir kervanla savaşır. Bu savaşa Süheyl de katılır. Şiddetli mücadele sonunda Süheyl yakalanır, Haveran şahının yanına götürülür. Haveran Şah'ı Süheyl'i ağırlar ve onunla ava çıkar. Avlandıkları sırada deniz kıyısında bir gemi görürler. Süheyl, tüccar kılığındaki Nakkaş'ı görür. Süheyl ve Nakkaş birbirlerine sarılıp ağlaşırlar. Bir süre sonra Nevbahâr'ı aramak üzere şahtan izin ister ve yola koyulurlar. Sonra Yun şehrine varırlar. Bu şehrin hakimi onları casus zannederek zindana attırır. Zindancı onların kaçmasına yardım eder, sonunda Tûfân şehrine varırlar. Süheyl su havuzundaki sureti görünce ah edip bayılır. İkisi de yakalanarak Nevbahâr'ın yanına getirilir. Böylece iki sevgili birbirine kavuşur.

Nevbahâr halkı ve âşıklarını bir meydana toplayarak başından geçenleri anlatır. Saluk, Cühûd, Kaytas ve Süheyl de olanları anlatırlar. Nevbahâr, tahtını Süheyl'e verir. Nakkaş vezir olur. Saluk'un başı kesildikten sonra Cühûd'a iki yüz kırbaç vurulur. Kaytas'a öğütler verilerek babasının yanına gönderilir. Süheyl ile Nevbahâr yedi gün yedi gece süren düğünden sonra evlenirler. Süheyl; babasına, Çin hükümdarına, Haveran şahına, Calus'a mektup yazarak durumlarını bildirir. Yun şehrinin hükümdarının başı kesilir ve Süheyl Zindancıyı Yun şehrinin hükümdarı yapar.

Süheyl ile Nevbahâr'ın Hümam adında bir erkek çocukları olur. Süheyl'in babası onu yanına çağırınca Süheyl tahtını oğlu Hümam'a bırakarak babasının yanına gider. Babası hastalanınca vasiyeti üzerine Süheyl tahta geçer.

4. Kişiler

Olayın baş kahramanları Süheyl ile Nev-bahar'dır. Diğer kahramanlar ise Nakkaş, Yemen Padişahı Bahr, Çin Padişahı Fagfur, Cühud, Sa'luk, Kaytas, Calus ve Şah-ı Haveran'dır.

Nev-bahar: Hikayenin kadın karakteridir. Çin padişahı Fagfur Şah'ın kızıdır. Vefakârdır, zekidir, cesaretlidir, cömert ve adildir.

Süheyl: Hikayenin erkek karakteridir. Yemen padişahı Bahr'ın oğludur. Yakışıklı ve genç bir karakterdir. Adil, merhametli ve cömerttir.

Bahr: Yemen padişahıdır ve Süheyl'in babasıdır. Adil ve cömerttir.

Fagfur Şah: Çin padişahıdır. Nev-bahar'ın babasıdır.

Nakkaş: Süheyl'in lalası ve akıl hocasıdır. Olayın etkin kişisidir. Aynı zamanda usta bir ressamdır. Tufan şehrine de vezirdir.

Cühud: Yahudi bir gemicidir ve Nev-bahara ilgisi olduğu bilinmektedir.

Sa'luk: Hikayenin kötü karakteridir ve Fagfur Şah'ın düşmanıdır. Hırsız ve yolkesicidir. Süheyl ile Nev-baharı kaçtıkları sırada ayıran odur.

Kaytas: Kusta şehrinin hâkimi Talis'in oğludur. Yakışıklı ve hünerlidir. O da Nev-bahar'a aşıktır.

Calus: Bir kalenin beyi ve Süheyl'in dostudur.

Şah-ı Haveran: Süheyl'i koruyan kişilerden biridir. Âdil bir hükümdardır.

5. Süheyl ü Nev-Bahar'da Kadın Portresi

Nev-Bahar Karakteri

5.1. Güzellik/Görmeden âşık olması

Perî-peyker ü şîve vü nāzlu (515)
Bilür kim ola ḳubbede yazılu

Peri yüzlü, eda ve naz sahibi bir resmin kubbede nakşedilmiş olduğunu anlar. (Ciğa, 2013: 52)

Başın götürüp yuḳaru baḫtı ol (516)
Yüregini ʿışḳ odına yaḫtı ol

O, başını yukarıya doğru kaldırdı; yüreğini aşk ateşinde yaktı. (Ciğa, 2013: 52)

Yine çün ḥaḳınca naṭar eyledi (517)
İşin küllî zîr ü zeber eyledi

Resme tekrar dikkatlice baktı; her şeyi alt üst etti. (Ciğa, 2013: 52)

Ṣunuŋ bigi ʿışḳ odı yaḫtı anı (518)
Ṣanasın [kim] ayrıldı tenden canı

Onu, öyle bir aşk ateşi yaktı ki canının teninden çıktığını sanırsın. (Ciğa, 2013: 52)

Gidüp uṣṣı āh itdi düşdi yire (519)
Kimesneye yol yoḫ kim anda gire

Aklı başından giderek âh edip yere düştü; yolu kimse bilmez ki biri oraya girsin. (Ciğa, 2013: 52)

Dîvār naḳşına gönlüŋi baġladuŋ (538)
Yüregüŋi ʿışḳ odu ile ṭaġladun

Duvarda bulunan resme gönlünü bağladın; yüreğini aşk ateşiyle dağladın. (Ciğa, 2013: 54)

Yine toldı ʿālem ḳamu nūrdan (616)
ṣanasın ki ṭoġdı güneş Ṭūr'dan

Tekrar, bütün dünya nur ile doldu; güneşin Tûr dağından doğduğunu sanırsın. (Ciğa, 2013: 59)

Baḳup gördüm ol fitne-i şār u il (617)
Yürür ṭamda ḳapmış niḳābını yil

O memleketin fitnesini, terasta yüz örtüsünü yel kaldırmış bir şekilde yürürken gördüm. (Ciğa, 2013: 59)

Ḳamaşdı gözüm ü ṭaġıldı bilüm (618)
Hemān laḫṭa söylemez oldı dilüm

Gözüm kamaştı ve bilincim kayboldu; o anda dilim tutuldu. (Ciğa, 2013: 59)

Ḥaḳîḳat bil ol gönlüŋ alan perî (667)
Cihānda ḳamu ḫūblaruŋ serveri

Gerçeği bil ki o gönlünü alan peri,

Dünyadaki bütün güzellerin başıdır (Ciğa, 2013: 63)

Gözel ḳızıdur şāh Faġfūr'uŋ ol (668)
Güneş görmege anı bulmaya yol

O, fağfurun güzel kızıdır; güneş, onu görmek için fırsat bulmaz. (Ciğa, 2013: 63)

Ṣūreti naḳşı ki aŋsuzda göründi gözüme (1367)
Tāc u taḫt u raḫt u baḫtı eyledüm zîr ü zeber

Onun resmi, gözüme ansızın görününce tacı, tahtı, tüm varlığı, talihi alt üst ettim. (Ciğa, 2013: 116)

Ṭonandı ṣanasın ki bir ḥūr idi (1483)
Geyüp tācı ṭāvus bigi yüridi

Öyle bir süslendi ki onu bir cennet kızı sanırsın,

Tacını giyip tavus kuşu gibi yürüdü. (Ciğa, 2013: 125)

Göze göze uş anı gördüm ki görünürdi ḫayāl (1511)
Niḳāb içinde yüzi nite kim bulıtda hilāl

Gözetleye gözetleye onu bir hayal gibi gördüm; yüzü, peçenin altında bulutların ardına saklanmış bir hilale benziyordu. (Ciğa, 2013: 128)

Gözi anuŋ ṣanasın nergis idi kim esrük (1512)
Boyı ṣanavber aġacı ki bulmış ola kemāl

Onun gözünü, baygın bir şekilde bakan nergis sanırsın; boyu ise olgunlaşmış sanavber ağacına benziyordu. (Ciğa, 2013: 128)

Tebāreka'llāh ol Tangrı'ya bunuŋ gibi (1515)
Yaratdı ṣūret ü kimse bulınmaz aŋa miṣāl

Allah mübarek etsin! Allah böyle bir yüz yaratmış ki ona benzer biri bulunmaz. (Ciğa, 2013: 128)

Güneş anuŋ yüzi ḳatına varıcaḳ ṣararur (1516)
Gülicegez dişi ḳatında incü ola süfāl

Güneş onun yüzünün yanına gelince sararır; o gülünce inci onun dişleri yanında aşağı kalır. (Ciğa, 2013: 128)

Tesbîḥini unıda ferişte görür ise (1625)
Ḫūrî yüzine baḫsa yüregine ḳan ṭama

Melek onu görseydi Allah'ı zikretmeyi unuturdu; huri yüzüne baksaydı yüreğine kan damlardı. (Ciğa, 2013: 136)

Şu sāʿat ki ol ṭama aġmış idi (1737)
Ṣanayduŋ güneş dünle ṭoġmış idi

Onun dama çıktığı an, geceleyin güneşin doğduğunu sanırdın. (Ciğa, 2013: 145)

Meger şol sāʿat kim göreydi yüzin (3549)
Bıraġaydı gölgesine kendüzin

Oysaki güneş Nevbahâr'ın yüzünü görseydi o anda kendini onun gölgesine bırakırdı (Ciğa, 2013: 289).

Cihānda niçe dürlü kim ḫūb ola (3881)
Ḳamusından ol ḫūb [u] maḥbūb ola

Dünyada ne kadar güzel varsa hepsinden güzeli ve sevileni odur. (Ciğa, 2013: 314)

Yukarıdaki beyitlerde kadın portresi kadının güzelliği ve ihtişamıdır. Süheyl onu bir peri kızı gibi görüp dünyada bulunan bütün kadınların en güzeli olduğunu ve Nev-bahar giyindiğinde tavus kuşunun kanatlarının güzelliği gibi güzel, eşsiz ve büyüleyici güzelliği olduğunu anlatır. Bir kadındaki olabilecek güzellik ve hatta daha fazlası aktarılmış ve mübalağalarla birlikte Nev-bahar'ı bu kadar kusursuz görmesi bir portre yaratmanın ilk adımıdır.

5.2. İffet/Namus

Geyik bigi vaḳtini ben gözedem (3270)
İpin oynar ayulayın uzadam

Ben geyik gibi fırsat kollamalıyım, onu ipiyle oyun oynayan ayı gibi başıboş bırakmalıyım. (Ciğa, 2013: 267).

Ger aṣlan ise uġradam bir işe (3271)
Ki ṭavṣan elinden ḳuyuya düşe

O, aslan ise onun başına kötü bir iş getirmeliyim ki elindeki tavşanı kuyuya düşürsün. (Ciğa, 2013: 267).

Ve lîkin ger olaydı bir ḫoşça ḳuş (3299)
Anuŋ ile eglenedüm az öküş

Fakat güzel bir kuş olsaydı onunla biraz oyalanırdım. (Ciğa, 2013: 269).

Kiçiden berü uş bu durur işüm (3300)
Ki gögercin ile ḫoş olur başum

Çocukluğumdan beri ilgilendiğim şey budur. Çünkü güvercine ilgi duyuyorum. (Ciğa, 2013: 269).

Bu gögercin ile getürem oyın (3305)
Revān uçuram seni keklikleyin

Bu güvercinle sana bir oyun edeyim ki seni keklik gibi uçurayım. (Ciğa, 2013: 269).

Kişi kim ḫayāl-bāz oyının bilür (3350)
Çadır dutuban gice oynar olur

Hayal (perde) oyununu bilen kişi, gece çadır kurup hayal oyununu oynar. (Ciğa, 2013: 273).

Çevük gör ki miŝli anuŋ az idi (3351)
Gügemgündüzin ne ḫayāl-bāz idi

Onu kurnaz olarak gör çünkü ona benzeyen az kişi vardı; güpegündüz nasıl hayal oyunu oynadığını gör! (Ciğa, 2013: 273).

Legençeyi ṭopṭolu eyledi ṣu (3352)
Çevüklik ḫoş olur göricek ḳısu

Sıkıntı çekince kurnazlık yapmak iyi olur; küçük leğeni tamamen su ile doldurdu. (Ciğa, 2013: 273).

Gögercinüŋ ayaḫların bağladı (3353)
Ṣol eli ile işini saġladı

Güvercinin ayaklarını bağladı ve sol eli ile işini bitirdi. (Ciğa, 2013: 273).

Gögercin legençeyile çatludı (3354)
Bu tedbîri hem ṣanma kim yatludı

Güvercin, küçük leğen ile çevrelenmişti; bu önlemin işe yaramayacağını düşünme! (Ciğa, 2013: 273).

Gögercin nice deprenürse az az (3355)
Legençeden elbette çıḫar āvāz

Güvercin yavaş yavaş nasıl hareket ederse etsin küçük leğenden mutlaka ses çıkar. (Ciğa, 2013: 273).

5.3. Güç/Kuvvet/Mücadele etmek

Ḳazam ben daḫı niçeme kim ḳızam (1962)
Biş on erce dürişeven çün ḳızam

Kız olsam da kızdığımda ben de beş on erkek gücünde çabalayıp tünel kazarım. (Ciğa, 2013: 162)

Şunuŋ bigi baltayı ṣalar idi (1971)
Diyeydüŋ ki ispeh-ṣālār idi

Kazmayı öyle bir sallıyordu ki onu askerlerin en büyüğü sanırdın. (Ciğa, 2013: 163)

Bilezükden üşenür iken ḳolı (1972)
Nite balta ṣalmaġa vardı eli

Bilezik bile koluna ağır geliyorken nasıl oluyor da eli kazma sallamaya vardı. (Ciğa, 2013: 163)

Degül ṭaŋ ki Ferhād idi ṭaġ söken (1974)
Bu Şîrîn ki maʿşūḳadur çāh-ken

Şaşılacak şey değildir ki dağları parçalayan kişi Ferhat iken Şirin ise kuyu kazıcı olarak sevilen kişidir. (Ciğa, 2013: 163)

Başındadı sevdā elinde ayaḫ (2239)
Bilüsinde ḥîle bilinde ḳuşaḫ

Nevbahâr'ın başında sevda, elinde şarap kadehi, aklında hile, belinde ise kuşak vardı. (Ciğa, 2013: 163)

Nev-bahar'ın koluna bilezik bile ağır gelirken Süheyl ile kaçmak uğruna bir erkek gibi tünel kazıp on erkek kadar güçlü olması yeni bir imaj çiziyor. Günümüzde elinin hamuruyla erkek işine karışılmaz tezini çürütmüş oluyor. Ferhat ile Şirin'de dağları delen Ferhat iken bu mesnevi de Nev-bahar olması kadının yapabileceklerinin ve gücünün sınırının olmaması çok açık bir şekilde görülmektedir.

5.3. Aşkın Çilesi

Şunuŋ bigi yaḳdı anı ʿışḳ odı (1135)
Ki bir yaŋa nāmūsı ʿārı ḳodı

Böylece aşk ateşi onu yaktı; utanmayı bir tarafa bıraktı. (Ciğa, 2013: 98)

Gice irteye dek uyımaz idi (1136)
İki günde bir nesne yimez idi

Geh aġlar idi gāhî güler idi (1137)
Giceleri gündüze ular idi

Uyur olsa nā-geh sayuḫlar idi (1138)
Süheyl-i Yemen diyü yuḫlar idi

Gece sabaha kadar uyumazdı; iki günde bir lokma yiyecek yemezdi. (Ciğa, 2013: 99)

Bazen ağlar bazen gülerdi; gecelerini gündüze eklerdi. (Ciğa, 2013: 99)

Uyuyor olsaydı ansızın Yemenli Süheyl diye sayıklamaya başlardı. (Ciğa, 2013: 99)

Aşkı uğruna başına ne gelirse gelsin bi an olsun Süheyl'den vazgeçmeyen Nev-bahar, hikayenin bazı bölümlerinde korkmuş olsa da sevdiğine kavuşma ümidi ile her zaman cesaretli olmuştur. Nev-bahar' karakteri yalnızca fiziki değil ruhsal bir portredir de aynı zamanda.

5.4. (Hilekarlık/Kurnazlık)

Ruḫuŋa baḳup oynayavan oyın (2157)
Ki on fîl ola bir yayaya ḳoyın

Yüzüne bakarak hile yapayım ki on fil bir piyadeye koyun olsun. (Ciğa, 2013: 178)

Atam bildi aḥvālümi nideyim (2175)
Ben andan ilerü eve gideyim

Babam beni tanıdı, ne yapayım? Ben ondan önce eve gitmeliyim, dedi. (Ciğa, 2013: 179)

Çıḫardı şu ṭonları kim geydidi (2181)
Çevüklik ile çün işi keyd idi

(Bu, daha önce giymiş olduğu) elbiseleri çeviklik ile çıkarmıştı. Çünkü onun işi gücü hileydi. (Ciğa, 2013: 180)

Didi nite düşdi i baba saŋa (2186)
Ki ʿîşi ḳoduŋ üşte geldüŋ baŋa

Ey baba, ziyafeti bırakıp benim yanıma gelmek aklına nereden geldi, dedi. (Ciğa, 2013: 180)

Hemān dem ki şāh çıḫdı evden yine (2191)
Ḳızı girdi hem bayaġısı ṭona

Şah evden çıkınca o anda kızı önceki elbiselerine büründü. (Ciğa, 2013: 181)

Girü geldi ḳızuŋ ḳızardı yüzi (2204)
Yaşurdı vü yüzin yuvutdı izi

Kız, geri geldi. Kızın yüzü kızardığı için yüzünü örttü ve yüzündeki kızarıklık izini böylece yok etti. (Ciğa, 2013: 182)

Ne oyın ḳamuyı virür oyına (2208)
Çevüklik ṭon imiş anuŋ boyına

Nasıl bir oyun ki herkesi hileye uğratıyor. Kurnazlık onun bedeni için bir elbiseymiş. (Ciğa, 2013: 182)

İşitdi fiġān itdi bülbül bigi (2225)
Paraladı yaḳasını gül bigi

Bu sözleri işitince üzüntüden bülbül gibi inleyip gül gibi gömleğinin yakasını parçaladı. (Ciğa, 2013: 183)

Çü gitdiler ol yine ṭurdı örü (2237)
Hemān ṭonı geydi vü vardı girü

Onlar gidince Nevbahâr hemen kalktı, elbiselerini giydi ve tekrar geri döndü. (Ciğa, 2013: 184)

Başındadı sevdā elinde ayaḫ (2239)
Bilüsinde ḥîle bilinde ḳuşaḫ (Ciğa, 2013: 184)

Hemān gördügi sāʿat elinde cām (2330)
Daḫı devr olmamış iken tamām

Atasına içürdi vü didi nūş (2331)
Ki yaʿnî neler ḳılavan saŋa uş

Babasının elinde kadeh gördüğünde, sıra daha tam olarak ona gelmemişken işte senin için neler yaptığımı gör dercesine babasına içki doldurup içirdi. (Ciğa, 2013: 192)

İki ḳardaşına hem eyle itdi ol (2332)
Dürişdi vü süciyi içürdi bol

İki kardeşine de aynı şekilde davrandı; çabalayıp ikisine de içkiyi bol bol içirdi. (Ciğa, 2013: 192)

Üçi daḫı bir demde esridiler (2333)
Anuŋ gönli ḫoź lā-şek anı diler

Üçü de bir anda sarhoş oldu; kızın da isteği şüphesiz bu durumdu. (Ciğa, 2013: 192)

Pes ezdi birez dārū-yı hūş-ber (2334)
İçürdi vü key eyledi bî-ḫaber

Daha sonra biraz bayıltıcı ilacı ezdi ve onlara içirdi; habersizce pek çok şey yaptı. (Ciğa, 2013: 192)

Öginde Süheyl'üŋ ḳayusın yidi (2413)
Ki öldürmiş ola nite ḳoyadı

Nevbahâr'ın gönlünde Süheyl'in üzüntüsü vardı; Salûk onu öldürmüş olsaydı Nevbahâr ondan nasıl vazgeçerdi. (Ciğa, 2013: 198)

Gerek şindi ben bir çevüklik idem (2414)
Ki ḳurtılur isem yüz uram gidem

Ben hemen bir kurnazlık yapmalıyım; kurtulursam yüz çevirip gideyim. (Ciğa, 2013: 198)

Bilür bigi çaġırdı ki iy şîr-i merd (2415)
Benüm dermānum eyle ṭap ola derd

Ey aslan yürekli, diyerek onu tanıyor gibi çağırdı; benim dermanım öyle derde kâfidir. (Ciğa, 2013: 192)

Bahādurlıġuŋı vü erligüŋi (2429)
Aduŋı vü merdāne dirligüŋi

Atamdan işidür idüm dün ü gün (2430)
Yüregüme ʿışḳ odı urdı dögün

Senin cesurluğunu, yiğitliğini, ününü, mertçe yaşayışını ben gece gündüz babamdan dinlerdim; aşk ateşin yüreğimi dağladı. (Ciğa, 2013: 199)

Gerek dilkü bigi çevüklik idem (3269)
Azıdam bu iti vü öte gidem

Tilki gibi kurnazlık yapmalıyım; bu köpeğe yolunu şaşırtıp buradan uzaklaşmalıyım. (Ciğa, 2013: 266)

Şütür-murġ bigi ola ol çevük (3883)
Ne bellü uçar u ne götüre yük

O, devekuşu gibi kurnazdır; ne açık bir şekilde uçar ve ne de yük taşır. (Ciğa, 2013: 314)

Süheyl'i bulma yolunda ilerlerken karşısına çıkan erkeklerden zeki ve kurnazlığı ile kurtulmuştur. Kaderine razı gelmeyip, her fırsatta aklını kullanmaktan çekinmemiştir. Zeki ve kurnazlığı ile alt etmediği düşman olmamaştır.

5.5 At Binme/Savaşçı

Segirdür idi atını yil bigi
Aḳıdur idi yaşını sil bigi (2485)

Atını rüzgâr gibi koşturup yaşını sel gibi akıtıyordu. (Ciğa, 2013: 204)

Ṣunar ḳırbanından çıḳarur yayın
Erenler bigi ol ḳız oynar oyın (2880)

Uzanıp yayını sadaktan çıkarır ve o kız, savaşçılar gibi oyun oynar. (Ciğa, 2013: 235)

Beyitlere bakıldığında Nev-bahar bu seferde savaşçı portresi ile karşımıza çıkmaktadır. Kadınlığın şanından olsa gerek saraydan hiç çıkmadan nazlı bir şekilde büyütülmüş olmasına rağmen ok ve yayı bir asker edası gibi kullanmaktadır.

5.6. Avcılık

İŋen üzdi açlıḫ anuŋ ḳuvvetin (2878)
Görür bir geyik sürer aŋa atın

Açlık onun kuvvetini iyice bitirdi; bir geyiğin olduğunu görünce atını ona doğru koşturur. (Ciğa, 2013: 235)

Ḳovar anı bir iki bileŋ aşurur (2879)
Yiter çün ḳolaylanur u yanaşur

O geyiği kovalayarak onu bir iki dağ sırtı aşırtır; fırsat bulunca ona yaklaşır. (Ciğa, 2013: 235)

Ṣunar ḳırbanından çıḳarur yayın (2880)
Erenler bigi ol ḳız oynar oyın

Uzanıp yayını sadaktan çıkarır ve o kız, savaşçılar gibi oyun oynar. (Ciğa, 2013: 235)

Çeker terkeşinden seḥer yil bigi (2881)
Uluŋı ḳayın u ṭavşancıl yüŋi

Sapı kayın ağacından ve kartal tüylü olan oku sadağından sabah yeli gibi hemen çeker. (Ciğa, 2013: 235)

Hîç endikmeyin ḳolayın gözledi (2882)
Çü bıraḫdı şaṣt [u] oḳın gezledi

Hiç şaşırmadan fırsat kolladı; okçuların parmaklarına geçirdikleri yüzüğü koyarak okun gezini kirişe yerleştirdi. (Ciğa, 2013: 235)

Ṭutar ṣol ḳolın ṭoġru bu kez ṣaġın (2883)
Öŋince ḫo eşti ḳaçadur ṣığın

Oku bir sağ tarafına bir sol tarafına alarak atla hızla koşarken yabanî geyik de önünden kaçmaya çalışıyordu. (Ciğa, 2013: 235)

Üzegü gerüp cüst ṣıġadı ḳol (2884)
Yayı baġrınuŋ içine girdi ol

Üzengiye sıkıca basıp onu aramaya hazırlandı; o, yayın eğri kısmının içine girdi. (Ciğa, 2013: 235)

Degül mi ʿaceb ḳatı yayı çeküp (2885)
At üstinde degül ki yirde çöküp

Yerde çömelerek değil de at sırtında sert yay çekmesi garip değil mi? (Ciğa, 2013: 235)

İrişdürdi kiriş bilin ḳulaġa (2886)
Ḳavuşdurdı demren ucın dırnaġa

Okun kiriş eğimini kulağına kadar, okun temreninin ucunu ise yayın üzerinde bulunan kertiğe kadar ulaştırdı. (Ciğa, 2013: 236)

Ṣanasın ḳulaġına oḫuŋ gezi (2887)
Gerek ṭuta ya söyleyeydi sözi

Okun kiriş geçecek gediğini kulağına tutunca yayın kendisine bir şeyler söyleyeceğini zannederdin. (Ciğa, 2013: 236)

Ya avcı içinde yüzük var idi (2888)
Ki demren anı varup arar idi

Okun temreni kendi avucundaki yüzüğü arıyordu. (Ciğa, 2013: 236)

Ṣavuşdurmadı manṭarından gözin (2889)
Sıvışdurmadı şaṣtdan oḳ gezin

Gözünü hedeften uzaklaştırmadan okun kiriş geçecek gediğini yüzüğünden ayırmadı. (Ciğa, 2013: 236)

Aracuḳ yiri gözleyüben dürüst (2890)
Naṭar baġladı şeşti şaṣtını cüst

Hedefteki yeri doğru bir şekilde gözetledi; hedefe kilitlenip çabuk hareket ederek yüzüğünü çıkardı. (Ciğa, 2013: 236)

Bir oḫ urdı geçdi geyikden öte (2891)
Zihî ḳız ki ṣunuŋ bigi oḫ ata

Bir ok fırlattı ve geyiğin ötesine geçti; kız bu şekilde ok atmaya devam etti. (Ciğa, 2013: 236)

Bir iki daḫı urdı eglenmeyin (2892)
Geh öteleyü geh geçürü boyın

Oyalanmak için oku bazen geyiğin ilerisine doğru bazen de geyiğin üzerinden aşırarak atıyordu. (Ciğa, 2013: 236)

Geyigi çü yir üzre bıraḫtı ol (2893)
Revān çaḳdı çaḳmaḳ u od yaḫtı ol

Geyiği yerin üzerine serince hemen çakmak çaktı ve ateş yaktı. (Ciğa, 2013: 236)

Bişürdi vü yidi vü dirdi ögin (2894)
Yiyesi yimemişdi aŋa degin

Geyiği pişirdi, yedi ve kendine geldi; o ana kadar yiyecek bir şey yememişti. (Ciğa, 2013: 236)

Yediği önünde yemediği arkasında iken aşkı onu güçsüz düşmemesi için avcılık yapmaya itmiştir. İlk kez denemesine rağmen bu kadar başarılı olması hem zekiliğini hem de elinden her iş geldiğini göstermektedir.

5.7. Pişmanlık

İçümde yanan ‘ ışḳ odı çün baş götürdi (2488)
Başuma ḳaża gör ne ser-encām getürdi

İçimde yanan aşk ateşi şiddetlenince kaderin başıma neler getirdiğini gör! (Ciğa, 2013: 204)

Anca çabaladum ki ṣataşdum bu belāya (2489)
Ne baḫtlu kim uṣṣıyıla epsem oturdı

O kadar çabaladım ve bu belayla karşılaştım; bela ne bahtlı ki akıllı sessiz bir şekilde oturdu. (Ciğa, 2013: 204)

Rāḥat balınuŋ nūşına barmaḫ banamadum (2490)
Zaḫmet arusı nîşteri baġruma baturdı

Rahatlık balına parmak banamadım; zahmet arısı iğnesini bağrıma batırdı. (Ciğa, 2013: 204)

Tedbîr ü çevüklik ile iş bitürimedüm (2491)
Taḳdîr irişüp hey dimedin gör ne bitürdi

Önlem ve kurnazlıkla işin üstesinden gelemedim; Allah’ın olmasını istediği şeyler hemen erişince neleri bitirdiğini gör! (Ciğa, 2013: 204)

Nāz ile nāzük bisledügüm ten döşene ṭaş (2492)
Ol ḳanı ki yumşaḳ döşek içinde yaturdı

Nazlı şekilde beslediğim, bir zamanlar yumuşak yatak içinde yatan vücudum nerede, şimdi taş üzerinde yatıyor. (Ciğa, 2013: 204)

Aṣlanlar ile ṭaġda nite diriliserven (2493)
Ödüm ṣıdar idi işidürsem ki it ürdi

Köpeğin havlama sesini duyduğum zaman ödüm patlarken şimdi dağda aslanlarla beraber nasıl yaşayacağım gör! (Ciğa, 2013: 204)

Yārumdan ıraḳ düşdüm ü yirümden āvāre (2494)
Zaḫmet yiter āḫir beni cānuma yitürdi

Sevdiğimden ayrıldım, ülkemden uzak ve perişanım; bu sıkıntı sonunda canımı yok etmeye kâfi geldi. (Ciğa, 2013: 204)

'Ālemde benüm bigi işin bilmez ola mı (2857)
Depdüm yire ṭop nāmūsı vü'ārı vü nāmı

Dünyada benim gibi işini bilmeyen biri var mı? Bütün namusumu, utancımı, ünümü ayaklar altına aldım. (Ciğa, 2013: 233)

Urmadı benüm zaḫmuma hîç kimsene merhem (2858)
Ḳalmadı benüm işüme kimsenüŋ inamı

Benim yarama hiç kimse merhem sürmedi ve benim işime kimsenin güveni kalmadı. (Ciğa, 2013: 233)

Ḳanumı ḥelāl idüp irişdüm idi yāra (2859)
İrişmese Ṣa'lūk ḳara yüzlü ḥarāmí

Kanımı helal edip sevgiliye vardım ama kara yüzlü eşkıya Salûk, keşke bize yetişmeseydi. (Ciğa, 2013: 233)

Yardı beni yārumdan u yad yirlere düşdüm (2860)
Biliş bigi bilmezven atamı vü anamı

Beni yârimden uzaklaştırarak yabancı yerlere geldim; babama ve anneme yabancı oldum. (Ciğa, 2013: 233)

Nāz ile sarāylar içine ṣıġmaz iken ben (2861)
Nice ṭutavan mîşeler içinde maḳāmı

Ben nazımla saraylar içine sığmazken meşelikler arasında nasıl durayım. (Ciğa, 2013: 234)

5.8. Beddua

Ḳara baḫtına çoḳ ḳaranur idi (2853)
Giderdi ṭaġ u ṭaş yörenür idi

Kara bahtına çok lanet ederdi; her tarafa gidip dolanırdı. (Ciğa, 2013: 233)

5.9. Feryat/Figân etme

Yalancı ki ol gülüci ola yüze benven (2908)
Key zişt kim ol ḫūb görine göze benven

Yalan yere yüze gülümseyen ve çok çirkin olup göze hoş görünen kişi, benim. (Ciğa, 2013: 237)

Şu görmeyüben tîzcek edügin çıḳaran ben (2909)
Od yanmayuban ol ki tenūra ḳıza benven

Suyu görmeden çizmeyi hemen çıkaran ve ateş yanmadan tandırı ısıtan benim. (Ciğa, 2013: 238)

Beŋzeyimeyen er kişiye kim geze ṭaşra (2910)
Yā perdeler içinde oturan ḳıza benven

Şehir dışında dolaşan yiğit kişiye veya perdelerin ardında oturan kıza benzeyemeyen benim. (Ciğa, 2013: 238)

Ol kimse ki başmaġına yapışmaz iken toz (2911)
Ṭaġlara ṭazıġan u yabāna toza benven

O kimse ki ayakkabısına bile toz konmazken şimdi dağlara ve çöllere kaçan benim. (Ciğa, 2013: 238)

Düşmen ne ‘aceb ḳazar ise düşmene ḳuyu (2912)
Yārı içün ol dost ki ḳuyu ḳaza benven

Bir düşman kendi düşmanına kuyu kazarsa bu duruma şaşılır mı? Sevdiği için kuyu kazan dost benim. (Ciğa, 2013: 238)

Kimdür ki uṣaŋ olubanın eglene bir dem (2913)
Düzgün ki düzülmiş ola anı boza benven

İhmalkâr davranıp bir süre oyalanan kim var ki? Alınan tedbiri bozan benim. (Ciğa, 2013: 238)

Ḳondurmaz iken toz etegine yaḫa yırtup (2914)
Balçıḫlara yatan u bulaşan toza benven

Eteğine toz kondurmamak için üzüntüsünden gömleğinin yakasını parçalarken şimdi çamur içinde yatan ve toza bulaşan benim. (Ciğa, 2013: 238).

Sonuç

Çift kahramanlı aşk mesnevilerinde kahramanların özellikle de erkek karakterin sevgiliye ulaşmak için bir çaba içinde olduğunu görürüz. Türlü zorluklar ve badireler atlatarak sevgiliye ulaşmak gayreti söz konusudur. Süheyl'ü Nev-bahar mesnevisinde Süheyl ile birlikte kadın karakter olan Nev-bahar'ın da bir gayret içinde olduğu görülmektedir. Bu süreç Nev-bahar'ın kişiliğini oluştururken ortaya bir de kadın portresi çıkmaktadır. Portre denince akla yalnızca gelen dış görünüş ve karakter olmamalıdır. Karakterin ruh dünyası da göz önünde bulundurulmalıdır. Dış görünüş, kişinin ruh dünyası ve kişiliğinin bir araya gelmesiyle portre ortaya çıkmaktadır. Süheyl'ü Nev-bahar'da söz konusu edilen kadın portresi altı başlık altında ele alınıp beyitlerle birlikte ortaya konulmuştur. Nev-bahar'ın aşkı için sergilediği tutumlar bir kadından beklenilenin çok üzerindedir. Nev-bahar'ın dillere destan olan güzelliği çoğu zaman başına işler açsa da zeki ve kurnazlığıyla birçok kişiyi alt edebilmiştir. Aynı zamanda gördükleri ve yaşadıkları karşısında bir erkeğin dahi ürkeceği yerlerde Nev-bahar korkusuzca göğüs germiştir. Bir cesaret abidesi diye nitelendirmek doğru bir tanım olacaktır. Bir erkek gibi savaşması ve avlanması da gözden kaçmamaktadır. Bir bakıma erkeğe atfedilen özelliklerin Nev-bahar'da bulunması, kadının inanılmaz bir şekilde yaratıldığını, kadının gücünün ve yapabileceklerinin hiçbir zaman sınırının olmadığını gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Ciğa, Özkan (2013). *Süheyl ü Nev-Bahâr (Metin-Aktarma, Art Zamanlı Anlam Değişmeleri, Dizin).* Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü.

Dilçin, Cem (2016). *Süheyl ü Nev-Bahar İnceleme-Metin-Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Köprülü, Prof. Dr. Fuad (1934). *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

BİR ŞİİR MECMUASINDA LÂMİ'Î ÇELEBİ'YE İSNAT EDİLEN *NEFSÜ'L-EMR*'İN TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Şevval Sena ÇULFAZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Bursalı Lâmi'î Çelebi 16. yüzyılda yaşamış Klasik Türk edebiyatının en önemli temsilcilerinden biridir. Manzum-mensur, tercüme ve telif olmak üzere çok sayıda eser vermiştir. Bu eserler arasında Lâmi'î Çelebi'ye ait olup olmadığı kesinleşmeyen ancak çeşitli yazmalar içerisinde yer alan küçük bir risale mevcuttur.

Söz konusu çalışmamıza konu olan risale Fatih Millet Kütüphanesi AE Manzum 665/2 numarada kayıtlı 18. yüzyılda Bursalı İsmail Beliğ tarafından derlendiği düşünülen 69 varaklık bir şiir mecmuasının 56b-57a varakları arasında "Nefsü'l-Emr Lâmi'î Efendi Rahimehullâh" başlığı ile yer almaktadır. Ayrıca eserin iki ayrı mecmuada farklı nüshaları da mevcuttur fakat ele alınacak olan nüsha diğer nüshalara göre farklılık arz etmektedir. Kimi zaman argo ifadelerin de kullanıldığı risalede nükteli bir üslup hâkimdir. Eserde kötü davranışlardan bahsedilerek toplum içinde nasıl davranılmaması gerektiğinin eleştirisi yapılmaktadır. Risale bu bakımdan toplumsal bir eleştiri özelliği taşımaktadır.

Bu çalışmada Lâmi'î Çelebi'ye isnat edilen söz konusu eser hakkında bilgi verilip metnin dönemin özellikleri göz önüne alınarak toplumsal eleştiri bağlamında değerlendirilmesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, Lâmi'î Çelebi, mecmua, risale.

EVALUATION OF *NEFSÜ'L-EMR,* ATTRIBUTABLE TO LÂMI'Î ÇELEBI IN A POETRY JOURNAL, IN THE CONTEXT OF SOCIAL CRITICISM

ABSTRACT

Lâmi'î Çelebi from Bursa is one of the most important representatives of Classical Turkish literature who lived in the 16th century. He has produced many works in verse and prose, translation and copyright. Among these works, there is a small treatise that is not certain whether it belongs to Lâmi'î Çelebi or not, but is included in various manuscripts.

The treatise that is the subject of our study is located under the title "Nefsü'l-Emr Lâmi'î Efendi Rahimehullâh" between pages 56b-57a of the 69-leaf poetry magazine thought to be compiled by Bursalı İsmail Beliğ. 18th century, recorded in Fatih Nation Library AE 665/2. In addition, there are different copies of the work in two different collections, but the copy to be discussed is different from the other copies. A humorous style prevails in the treatise, where slang expressions are also used from time to time. In the work, bad behavior is mentioned and criticism is made about how one should not behave in society. In this respect, the treatise has the feature of social criticism.

In this study, information will be given about the work in question attributed to Lâmi'î Çelebi and the text will be evaluated in the context of social criticism, taking into account the characteristics of the period..

Keywords: Classical Turkish literature, Lâmi'î Çelebi, compilation, treatise.

Giriş

Klasik Türk edebiyatının en önemli kaynakları arasında yer alan mecmualar sözlükte Arapça "Cem' olunmuş, toplanmış, bir araya getirilmiş şey, top, tüm" (Devellioğlu, 2023: 689) olarak tanımlanmaktadır. Pek çoğu bir tür el kitabı mahiyetinde olduğundan fazla rağbet gören, ayrıca iddiasız bir isim taşıdığı için kitap yazmaktan kaçınan müellifler tarafından tercih edilen mecmua bundan dolayı Osmanlı dünyasında çok yaygınlaşmış ve ilim dallarına göre çeşitli türlere ayrılmıştır (Uzun, 2003: 268). Şiir mecmuaları bu türlerin bazılarındandır. Muhteva ettikleri eserler dolayısıyla içerisinde birçok bilinmeyen, saklı kalmış şair ve manzume barındıran şiir mecmuaları Klasik Türk edebiyatı araştırmacısının birincil kaynakları arasında yer almaktadır.

Klasik Türk edebiyatında yalnızca şiir değil aynı zamanda manzum-mensur içerikleri ihtiva eden mecmualar da bulunmaktadır. Çalışmaya konu olan "*Nefsü'l-Emr Lâmi'î Efendi Rahimehullâh*" başlığıyla Lâmi'î Efendi'ye isnat edilen mensur eser de Fatih Millet Kütüphanesi AE Manzum 665/2 numarada kayıtlı şiir mecmuasının içerisinde yer almaktadır. Söz konusu mecmuanın 18. yüzyılda "Li Muharririhi'l-fakîr" ibaresinden hareketle Bursalı İsmail Beliğ tarafından derlendiği veya Beliğ mecmuasının istinsahı olduğu düşünülmektedir.

"Nefsü'l-Emr" mecmuanın 56b-57a varakları arasında yer alan iki sayfalık küçük bir risaledir. *Osmanlı Müellifleri'nin* söz ettiği Münâzara-i Nefs ü Rûh, muhtemelen bu eser olmalıdır (Kut, 2015). Eserin, şimdiki bilgilerimize göre ele alınacak nüshayla birlikte üç nüshası mevcuttur. Bunlardan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi TY. 3182 numarada kayıtlı yazmanın içerisinde sayfa numarası verilmeden yedi sayfadan müteşekkil nüshada başlık: Risâle-i Nefsü'l-Emr-i Lâmi'î; İstanbul Belediyesi (Taksim Atatürk Kitaplığı) Muallim Cevdet No: k.144'te kayıtlı yazmanın 153., 154. ve 155. sayfalarında yer alan nüshada: Hazâ Nefsü'l-Emr-i Lâmi'î Çelebi Rahmetullahi Aleyhi şeklindedir (Esir, 2001: 111). Bahsedilen bu nüshalar arasında hacimce en küçük olan yazma çalışmamıza konu olan mecmuadaki nüshadır. Yazmalar arasında hacim farkı olduğu gibi muhteva farklılığı da vardır. Zikrolunan yazmalardan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi TY. 3182 numarada kayıtlı risale Hasan Ali

Esir tarafından metnin transkripsiyonlu harflere aktarılması suretiyle makale olarak yayımlanmıştır (2001: 111-120).

Eleştirel bir üslupla kaleme alınan risale yazıldığı dönemin toplumu hakkında önemli ipuçları taşımaktadır. Bu çalışmada da metnin yer aldığı mecmua ve derleyicisi hakkında bilgi verilip önemli hususlara dikkat çekildikten sonra çalışmanın asıl konusu olan yazmanın toplumsal eleştiri bağlamında metin üzerinde değerlendirilmesi yapılacaktır.

Mecmua Üzerine Bazı Dikkatler

AE Manzum 665/2 numaralı şiir mecmuası, Fatih Millet Kütüphanesinde "Mecmû'a-i Eş'âr" adıyla kayıtlıdır. 69 varaklık nüsha, çeşitli yazı hatlarıyla kaleme alınmıştır. 10.-13.-14.-15.-16.-17.-18. yüzyıllarda yaşamış şairleri ihtiva eden mecmuanın çoğunluğu 16. ve 17. yüzyıl şairlerinden oluşmaktadır. Bu bilgilerden hareketle mecmuanın 18. yüzyılda tertip edilmiş olduğu tahmininde bulunulabilir. Mürettibin "Li Muharririhi'l-fakîr" başlıklı gazelin mahlasından yola çıkılarak "Beliğ" olduğu düşünülmektedir. Bursalı İsmail Beliğ'in Tokat mahkemesi nâibliği görevine tayin edilmesi ve deniz yolculuğunu anlattığı 149 beyitlik mesnevisinin tek nüshasının söz konusu mecmuada yer alması mürettibin kimliğinin "Bursalı İsmail Beliğ" olduğu düşüncesini güçlü kılmaktaysa da bazı hususlar bu düşünceyi şüpheli hale getirmektedir. Bu konuya "Müellif Hakkında" başlığı altında değinilmeye çalışılacaktır.

Mecmuada; Gazel, kaside, müfred, kıt'a, matla, murabba, tesdis, tahmis, müsemmen müseddes, terkib-i bend, terci-i bend, mesnevi, rubai, dübeyt nazım şekillerinin dışında iki adet mensur eser ve bir hüccet metni yer almaktadır. Bu eserlerden biri çalışmamıza konu olan *Risâle-i Nefsü'l-Emr* iken diğeri Firâkî Dede'nin manzum-mensur karışık kaleme aldığı *Seg-nâme* eseridir.

Çoğunluğu Türkçe manzumeleri ihtiva eden mecmuada muhtelif şairlerden Farsça manzumeler de yer almaktadır. Bu şiirlerden on beş gazel Örfî-i Şîrâzî'ye, bir gazel ve bir kaside Molla Câmî'ye aittir. Mezkûr şairlerin yanı sıra İran edebiyatının önde gelen şairlerinden seçilmiş şiirler de bulunmaktadır. Farsça manzumelerin azımsanamayacak çokluğu mecmua derleyicisinin İran edebiyatına olan beğenisini bildiren önemli bir işarettir. Farsça şiirlerin yalnızca İran edebiyatına mahsus şairleri ihtiva etmediği bir örnek de vardır. Öyle ki devrinin önde gelen şairlerinden "Sultânü'ş-şuarâ" olarak anılan Bâkî'nin divanında rastlanmayan beş beyitten müteşekkil Farsça bir gazeli mevcuttur. Güftî'nin divanında bulunmayan ve İran'ın millî destanı Şâhnâme karakterleri üzerinden sevgilinin güzellik unsurlarını anlattığı yedi bentten oluşan Terci-i Bendi, Nâbî'nin kaynaklarda bulunmayan altı beyitlik gazeli, divanı bulunmayan şairlerin şiirleri de mecmuayı önemli kılan özelliklerdendir.

Şiirlerin başlıklarında dikkat çekici noktalar da mevcuttur. 23 manzume ile mecmuada en fazla şiir sayısına sahip olan Fehîm-i Kadîm'in, "Fehîm-i Şeydâ, Fehîm-i Nâ-murâd, Fehîm" gibi çeşitli şekillerde anıldığı gözlemlenmektedir.

Müellif Hakkında

Bursalı İsmail Beliğ 18. yüzyılın önemli şair ve nasirlerindendir. Nesir sahasında vermiş olduğu eserleriyle kazandığı haklı şöhret kadar olmasa bile şiirde de takdirle anılacak bir üne sahiptir (Çıpan, 1992: 416). Beliğ üzerine birçok çalışması olan ve Sergüzeşt-name'nin de neşrini yapan Abdulkerim Abdulkadiroğlu mesnevinin nüshasından bahsederken mecmua hakkında şu değerlendirmeleri de yapmaktadır:

> *Sergüzeşt-name'nin bilinen bir nüshası vardır. Bu nüshanın müellif hattı olup olmadığını kesinlikle söyleyemiyoruz. Eserin tamamı üzerindeki incelemelerimizde müellif hattı olabileceği yolunda elimizde bazı deliller bulunmaktadır. Gül-deste M. sonundaki Beliğ'in biyografisini verirken yazar, Sergüzeşt'den bahisle Beliğ Efendi merhumun bazan kendi yazılarıyla murakkam bir kıt'a mecmuası dest-i abd-i acize geçmiş olmasıyla derununda Sergüzeşt-nâme-i mezbur münderiç bulunmuştu. Elimizdeki nüsha ve bu nüshanın da içinde bulunduğu mecmua bu olabilir*
>
> *Eldeki nüsha üzerinde bazı tashihler bulunmaktadır.[1] Eser ya müellif tashihinden geçmiştir yahut ikinci bir nüsha ile karşılaştırılarak tashih edilmiştir. Her halde sağlam bir nüshadır. Tashihlerde yerine konan kelimelerin, önceden yazılandan çok daha isabetli oldukları dikkati çeker. Müellif nüshası olma ihtimali vardır (Abdulkadiroğlu, 1985: 148-149).*

54a-55a varakları arasında yer alan Sergüzeşt-name'nin haricinde 57b'de "Li Muharririhi'l-fakîr" başlığıyla Beliğ mahlaslı bir gazel ve "Burusada Mevlevi şeyhi Mehmed Efendi merhum olup yerlerine küçük oglı Salih Dede şeyh oldukda bu fakir tarihin düşdüm" başlığıyla Beliğ'e ait bir tarih yer almaktadır. Aynı tarih Beliğ'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ında "Mesnedleri ferzend-i kihterleri Sâlih Çelebi câ-nişîn oldıkda câmi'u'l-hurûf-ı fakîrün târîhidür" başlığıyla bulunmaktadır.[2] Bu bilgiler mecmuanın Beliğ'e ait olduğu düşüncesini güçlü kılmaktaysa da nüshada hem içerik hem şekil bakımından rastlanan yanlışlıklar iyi bir tahsil görmüş, iyi derecede Arapça ve Farsça bilgisi bulunan Beliğ'in kalemiyle zıt düşmektedir.[3]

Başlıklarda nazım şekilleri yanlış kaydedilen manzumeler bulunmaktadır. Mesela 14b'de bulunan Amîkî'ye ait manzume "tahmis" olmasına rağmen "tesdis" başlığıyla verilmiş; 15a'da Hüdâyî-i Kadîm'in şiiri de "müseddes" olmasına karşın "tesdis" olarak belirtilmiş; 24a'da Haylî'nin "müseddes" olan manzumesi mecmuada her ne kadar "tesdis" başlığıyla kaydedilmiş olsa da Beliğ'in vefeyât-nâmesi Riyâz-ı İrfânda "müseddes" başlığıyla yer almaktadır.

---

1 Detaylı bilgi için bk. (Abdulkadiroğlu, 1985: 149).

2 bk. (Donuk, 2017: 341).

3 Bursa'da doğdu. Burada bulunan devrin âlimlerinden iyi bir tahsil gördü. Kaynaklarda iyi derece Arapça ve Farsça bildiğinden bahsedilmektedir. (Çıpan, 1992: 415).

Bunun dışında mecmuada birçok imla hatası mevcuttur. Bunlardan bazıları şu şekilde örneklendirilebilir:

Mersiyye kelimesinin yazımında peltek s ث yerine sın س harfi kullanılmıştır. Arapça bir kelime olan "vird" kelimesi "ویرد" şeklinde yazılmış ve bu hata üç yerde tekrarlanmıştır. Vird-i zeban tamlamasında ise zeban kelimesi iki yerde zel ذ ile yazılmıştır. Birçok kelimenin yazımında hı خ yerine ha ح kullanılmıştır.[4] Bu gibi yazım hataları ve Riyâz-ı İrfânla karşılaştırıldığında ortaya çıkan nazım şekillerindeki yanlışlıklar yukarıda da zikredildiği üzere Beliğ'in ilmiyle uyum sağlamamaktadır. Bu bilgiler mecmuanın Beliğ'e ait olduğu noktasında akıllarda soru işareti bırakmakta, Beliğ'e aidiyetini kısmen de olsa zayıflatmaktadır.

Nefsü'l-Emr Lâmi'î Efendi Rahimehullâh

Nefsü'l-emr, Arapça bir kelime olarak "bir şeyin ta kendisi, bizzat, asıl, maya" (Devellioğlu, 2023: 958) gibi çeşitli anlamları ihtiva etmektedir. Nefsü'l-emr kelimesi, "Osmanlı edebiyatında akla, mantığa ve izana sığmayan ve aklı başında insanı rahatsız eden hâl ve hareketlerin eleştirildiği belirli sözdizimi özelliklerine, yaklaşım tonuna ve kelime hazinesine sahip özel mizahi tenkit metinleri için de kullanılmıştır" (Turan, 2023: 142).

"Osmanlı popüler yazılı edebiyat kültüründe 16. yüzyıldan sonra şehirli orta sınıfa mensup sıradan insanların ve kamu görevlilerinin olumsuz olarak değerlendirilen belirli davranış ve alışkanlıklarını yeren, eleştiren ve daha çok *Nefsülemr-nâme* olarak isimlendirilen mensur metinler görülmeye başlamıştır" (Turan, 2023: 142).[5] Söz konusu çalışmada incelenmeye çalışılan risale de bu türden bir eserdir.

İki yapraktan müteşekkil risalenin başlığında eser, diğer iki nüshasında da olduğu gibi Lâmi'î Çelebi'ye isnat edilmektedir. Dîvânî kırması bir yazı tipiyle kaleme alınan risale mensur eserlerde yaygınlaşmış klasik bir dibace ile başlamakta yazarın kaleme alış amacını anlattığı sebeb-i telif ile devam etmektedir. Risalede yer yer kelimelerin cildin altında kalmasından dolayı okunamayan bölümler gibi noksanlıklar mevcuttur.

> *Sezā-vār-ı ḥamd ü ṣenā ol pādişāh-ı bī-hemtā ve şehen-şāh-ı ẕü'l-ʿizz ve'l-kibriyāyadur ki der-gāh-ı ʿālī-vü bār-gāh-ı müteʿālīsinde gerden-keş ü cabbārlar ki küllīsi ḫor u ḫaḳīr yürür ve hezār ezhār-ı ḥadāyıḳ-ı ṣalavāt ol ʿandelīb-i terennüm-serā-yı bāġ-ı ḫaḳāyıḳa ki delālet ü hidāyet ile ümmetine nice feṭḥ-i bāb idüp laṭīf edālar iden ve şīrīn nevālar iden ṣoŋra hevā rāġıbları vü dünyā ṭālibleri ḥaḳḳında "Ed-dünyā cīfetün ve ṭālibuhā kilāb" buyurmuşdur.*
>
> *"Ve baʿde sebeb-i risāle-i ʿacībe ve mūcib-i tedḳīḳ-i maḳāle-i ġarībe oldur ki bir (...) dünyānuŋ elem ü şiddetin ḫāṭıra idüp ḫalḳuŋ kendü ʿayıblarıyla taḳayyüd eyleyüp erbāb-ı ẓarāfete ḫaylī ıẕṭırāb virdükleri içün bī-iḫtiyār lisānuma gelen nā-şāyeste kelimāt ẓuhūra getürüp şütūm-ı maʿḳūl ile şetme başladum."*

4 İlgili görseller eklere yerleştirilmiştir.

5 Diğer Nefsül-Emr Nâme metinleri hakkında detaylı bilgi için bk.: (Turan, 2023).

Eserin sebeb-i telif bölümü incelendiğinde yazar toplum içerisinde meydana gelen aksaklıkların ve halkın içerisinde kimi kişilerin ayıp davranışlarının zarafet ehline ızdırap verdiğini gördüğü için elinde olmayarak diline uygunsuz sözler geldiğini ve bu duruma makul küfürlerle sövmeye başladığını anlatmaktadır. Henüz eserin yazılış amacının anlatıldığı bu bölüm metin hakkında önemli ipuçları taşımaktadır. Metnin bundan sonraki gidişatında toplum içerisinde nasıl davranılmaması gerektiğinin kötü davranışlar üzerinden eleştirisi yapılmaktadır. Yazıldığı dönemi yansıtması bakımından önemli işaretler sunan eserde adabımuaşeret kurallarına riayet etmenin gerekliliği de bu kurallara aykırı davrananlar/davranışlar üzerinden eleştirilmektedir. Bir başka eleştirilen husus da ahlak yapısındaki bozulmalardan meydana gelen davranışlardır. Kimi zaman argo ve küfürlü sözlerin de bulunduğu metinde beddualar da yer almaktadır.

"Evvelā uṣūlden ḫāric olup her taʿlīm ile muḳayyed olmayan cühelāya Ḫüdā-yı ẕü'l-minen ve Pādişah-ı lem-yezelden recām budur ki āb-efşāna varduḳda ol ḳ(...)[6] *düşe ve ḳış günlerinde ʿaẕīm zifozlara uġraya ve ḳasıḳ yerlerinde ḳan çıbanları çıḳara ve cāme ḫ ̌ābında ḳırḳ dane yılan bula ve ḳa[tır] depmesine uġraya ve çarşu içre atıyla giderken başından ṣaruġı düşe"*

Bu parçada dikkat çeken husus "çarşu içre atıyla giderken başından ṣaruġı düşe" ifadesidir. Eski toplumlarda kadın veya erkek fark etmeksizin başı açık gezmek büyük bir ayıp sayıldığı için bu sözün o zamanın toplumu düşünüldüğünde büyük bir beddua olduğunu söylemek mümkündür.

Risalede yalnızca halk değil devletin önde gelen âlimleri de eleştirilmektedir. Bu noktada toplumda meydana gelen aksaklıkların yalnızca alt tabakada, sıradan insanlar içerisinde olmadığını ilim ve hatta devlet erkânı arasında da olduğunu gözlemlemekteyiz. Metinden alınan bu parçalar söylemek istediklerimizi destekler niteliktedir:

"ışṭılāḥ u ʿibārāt söyleyen ṣanup Türkī sözi dahi idrāk idemeyen Türk dānişmendlerine, ḥilm u maʿrifetden bī-ḫaber olup ʿālim geçinen merkeblere, kendüyi bilmeyüp de istiḥḳāḳı daḥi olmayup ṣadr-ıʿalāyı gözeden melʿūnlara, uṣūlden ḫāric olup her taʿlīm ile muḳayyed olmayan cühelāya, yalancı emirlerüŋ azġunlarına".

Metinde sıkça eleştirilen bir başka husus da dinî gerekliliklerin yerine getirilmesindeki özensizlik ve göstermelik yapılan ibadetlerdir. *"ḫalḳ-ı ʿāleme kendüyi dīndār inandırup el ḫaḳḳına ṭamaʿ iden mürāyilere ve müselmān olup meyḫānacılıḳ iden belīdlere, namaz ḳılmayup da elinde dāʾimā tesbīḥ götüren bī-ʿārlarara, henüz aġzında ḫamr rayiḥāsı var iken namāz ḳılmaḳ isteyen esfehlere, māl-ı eytām ve evḳāf ekl iden bī-dīnlere, namāzda taʿdīl-i erkān itmeyen namaz uġrılarına".*

Risâlede adabımuaşeret kurallarına uyulmaması da sıkça eleştirilen bir hususdur.*"[oḳunan] ve oḳunmayan daʿvete varanlara, yimegi yārān önünden kendi öŋüne çekenlere ve ḳaşıkda ḳalan ṭaʿāmın baḳiyyesin ṭaʿām içine dökenlere ve yemek evvelinde çok çok ṣığır gibi su içenlere ve yemek yerken tükürük saça saça söz söyleyenlere daḥi ṭaʿām ortada iken Fātiḥa fırladanlara, el yunurken legen içine sümküren murdarlara, ferācesinüŋ yeŋiyle ḳuşaġuŋ ucuyla aġzın silenlere ve çoḳ çoḳ ḳaŋurup tüküren mārīzlere, meclisde fāsıḳ-ı maḥrūm olup da ṣofra ḳurudanlıḳ iden*

6 Kelime ciltlenirken kesildiğinden dolayı okunamamaktadır.

ʿabdul-baṭn ṣığırlara, ekābir ṣofrasında ṭaʿām ṣāḥibinüŋ hizmetkārların sofraya çağıran edebsizlere, ölü ṭaʿāmı içün çanaḳ alup bekleyenlere, kimesne birisine oḳurken sen oḳuyamaduŋ getür ben oḳuyayım diyen edebsiz cühelāya, maḳramesinin içine sümkürüp veyā tükürüp yine açup içine baḳan ḥımārlara, bār-gīr ṣu içerken ṣıḳlıḳ virenlere, elüŋ kitābını alup da eski beze döndüren echellere".

Ahlak yapısındaki bozukluklar da çokça eleştirilmektedir. Mesela *"aḳ ṣaḳallu olup fāḥişelere muḳayyed olan īmānsızlara, ḳız gelin gibi yüzin bezeyen pīre-zenlere, biŋ tārīḫinden ṣoŋra evlenmek ḳaṣd iden (...), ḫalāyıḳın ḥāmile idüp de yine ṣatan ḫınzīrlara, kendüzin ḳoca ḳarı ẓann idüp de çarşularda yüzin açan ḳoḳmuşlara, ekābir yanına soḳulup dāʾimā yüzine medḥ iden ḫande-rūlara, bir kimseden bir sözi işidüp ġamz iden tiryākīlere".*

"eline bir ḳaç aḳçe girmekle kendüzin büyük adam ṭabaḳasında ḳoyup kimesneyi begenmeyüp ṣoŋradan görmüş (...), başı kel olup nāzik ʿaraḳçīn giyen Arnavud ḫınzīrlarına, egnine ʿabā ve ḳuşanmaga ip bulamayup daʿavratına aṭlas ve kemḫā ḳaftan ve sīm ü zer ḳuşaḳ giydüren ve ḳuşadan ḳodoşlara". Risâleden alınan bu parçalarda da gösteriş meraklısı, sonradan görmüş kimselerin eleştirisi yapılmaktır.

Toplum içerisinde genel kabul görmüş davranışlara uymayanlar da metinde tenkit edilen kimselerdendir. *"zemheride ḳarpuz ve yaz gününde yumurda yiyenlere ve abdal ısladan didikleri yaġmur yaġarken yaġmurluḳ giymeyen sefīhlere".*

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere metinde geçen hususlar yazar anlatıcı ağzından nakledilmektedir. Eleştirisi yapılan olaylar çoğu zaman hakaret ve argo terimleriyle örneklendirilerek anlatılmakta ve metnin başından sonuna kadar hâkim olan uzun bir cümle yapısı taşımaktadır. Tenkit edilen durumlar dönemin toplumsal yaşamının portresini gözler önüne sermektedir. Toplumda bozulmalara sebep olan davranışlar eleştirildikten sonra risale, bahsolunan davranışlarda ısrar edenlerin dibacede edilen beddualara uğramaları temenni edilerek sonlandırılmaktadır; *"Bu **Nefsü'l-Emr-nāme**de yazılandan fil'cümle perhīz olmaḳ üzere ḳaṣd itmeyen ebterlerden her kim olursa risāle dībācesinde olan varṭalara uġraya āmīn bi-ḥürmeti seyyidü'l-mürselīn".*

Sonuç

Edebiyat ve toplum arasındaki ilişki her dönem için yadsınamaz bir gerçektir. Sanatçılar yaşadığı toplumun sorunlarını dile getirmede önemli bir rol üstlenmektedir. Bu rol kimi zaman toplumu eğitme amacıyla öğretici kimliği üstlenmeyi de kapsamaktadır. Kaleme alınan eserler dönemin toplumuna ayna tutarak gelecek nesillere o devrin toplumu hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.

16. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve Lâmi'î Çelebi'ye atfedilen mezkûr eser de yazıldığı çağın izlerini taşıyan toplumsal eleştiri niteliğinde bir eserdir. Metinde eleştirilen hususlar yalnızca ait olduğu devrin değil günümüzün sorunlarını da yansıtmaktadır. Tabiri caizse insanoğlunun çağlardan beri değişmeyen sorunlarının geçmişin penceresinden seyredildiğini söylemek yerinde olacaktır. İnsanların davranışlarına çekidüzen vermesinde önemli bir rol

oynayan bu tür eserler, risaleyi okuyanların kendilerini sorgulamasına ve söz konusu davranışların ortadan kaldırılmasında büyük bir rol oynamaktadır.

Bu çalışmada, bir şiir mecmuasının içerisinde yer alan *Nefsü'l-Emr*'in toplumsal açıdan değerlendirilmesi dikkatlere sunulmuştur. Yapılan değerlendirmeler metinden alınan örneklerle desteklenmiştir. Çalışmadaki temel amaç risalenin yazıldığı devirde sosyal hayatta meydana gelen aksamaların gözler önüne serilmesidir.

KAYNAKÇA

Abdulkadiroğlu, Abdülkerim (1985). *Bursalı İsmail Beliğ*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Çıpan, Mustafa (1992). "Beliğ, İsmâil". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 5. s. 415-416 https://islamansiklopedisi.org.tr/belig-ismail (E.T.: 08.06.2024).

Devellioğlu, Ferit (2023). *Osmanlıca–Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 689.

Donuk, Suat (2017). *Türk Edebiyatında Vefeyâtnâme ve İsmail Belîğ'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ı*. (ed. M. Fatih Köksal). Ankara: Gece Kitaplığı.

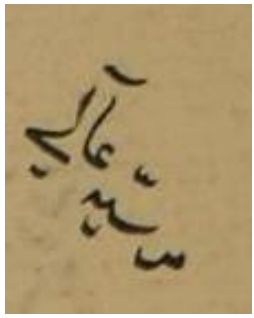
Esir, Hasan Ali (2001). "Lâmi'î Çelebi'ye İsnat Edilen Bir Eser: Risâle-i Nefsü'l-Emr-i Lâmi'î". *İlmî Araştırmalar*. S. 12. s. 111-120.

Kut, Günay (2015). "Lâmi'î Çelebi, Mahmûd b. Osmân". Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/lamii-celebi-mahmud-osman (E.T.: 06.06.2024).

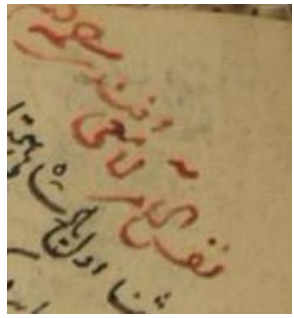
Turan, Fikret (2023). "Osmanlı Edebî Kültüründe Popüler Sosyal Eleştiri Türü Olarak *Nefsülemr-nâme* Metinleri: Dil, Tema ve Üslup Özellikleri". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.* S. 1. s. 139-156.

Uzun, İsmet (2003). "Mecmua". TDV İslâm Ansiklopedisi. C. 28. s. 265-268. https://islamansiklopedisi.org.tr/mecmua (E.T.: 06.06.2024).

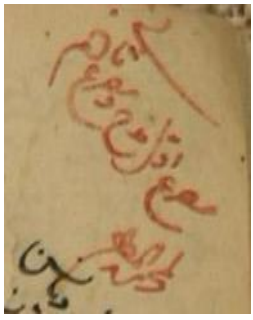
EKLER



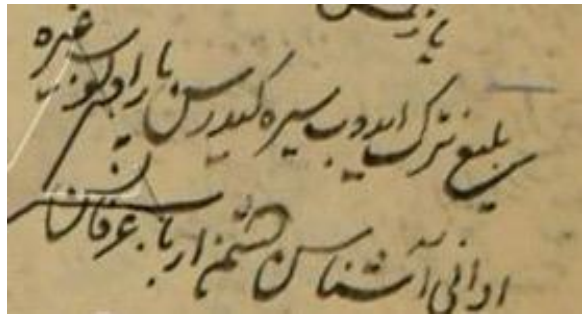
Ek 1. Merşiyye kelimesinin yazımı



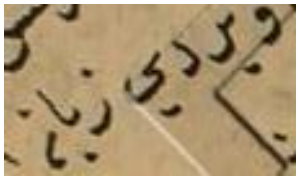
Ek 2. Nefsü'l-Emr Lâmi'î Efendi Rahimehullâh



Ek 3. Mışrāʿ-ı Evvel Medḥ Mışrāʿ-ı Şāni Ẕemm Li-Muḥarririhi'l-fakîr



Ek 4. Belīğ mahlası görseli

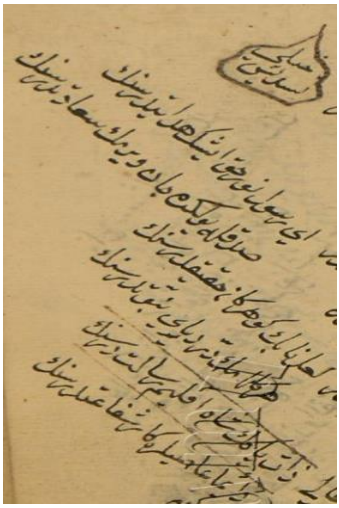


Ek 5. Vird-i zebān kelimesinin yazımı



Ek 6. Fehîm mahlasının çeşitli yazılışları (Fehîm-i Şeydâ, Fehîm-i Nâ-murâd, Fehîm)

Ek 8. Yanlış kaydedilen bir manzume örneği



Müseddes

Ey Resūl-i Ḥaḳ yüzüñ nūr-ı hidāyetdür senüñ
Ṣıdḳ-ıla yoluñda cān virmek sa‘ādetdür senüñ

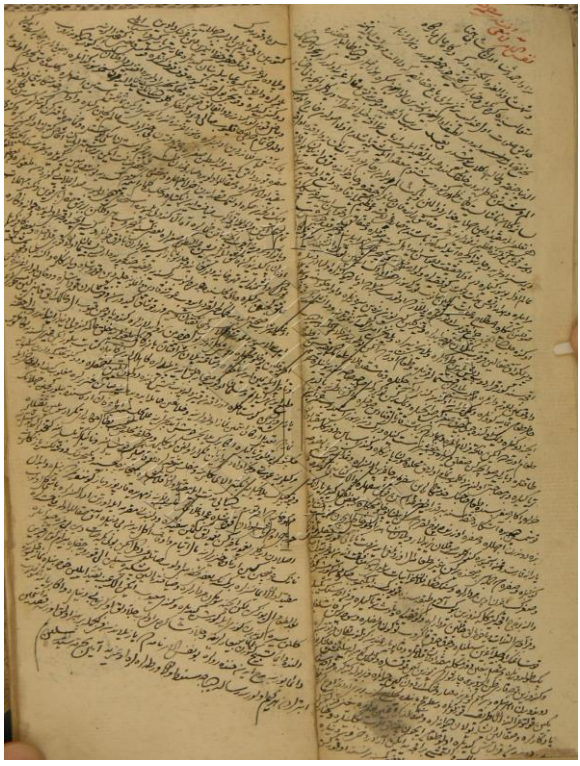
La‘l-i nābuñ gevher-i kān-ı ḥaḳīḳatdür senüñ
Her kelāmuñ dürr-i deryā-yı nübüvvetdür senüñ

Ẕāt-ı pāküñ şāh-ı ıḳlīm-i risāletdür senüñ
Dā’imā ‘āṣīlere kārüñ şefā‘atdür senüñ

(Donuk, 2017: 685)

Mecmuada “Tesdis” başlığıyla kaydedilen manzume *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân*’dan alınan görselde “Müseddes” olarak yer almaktadır.

Ek.9. Nefsü’l-Emr Lâmi’î Efendi Rahimehullâh



GARİPNAME'DE ÂŞIK PAŞA'NIN KİMLİKLERİ

Şule PİRE

Doktora Öğrencisi
Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Anadolu'da 13. yüzyılın sonlarında bir yazı dili ve edebî dil olarak gelişim gösteren Türkçe'nin yolculuğu tek yönlü, kırılma ve sapmaların olmadığı bir çizgiden çok daha fazlasıdır. Köklerini "kozmopolit" olandan aldığı sürece Türkçe yazmak, çok dilli ve çok dinli bir toplumda eser veren yazarları var etmek için yeterli bir alan açar. Bu alanın şiir düzleminde nasıl açıldığına bakmak her şeyden önce yazarın temel iletişim kanalı ve hareket alanı olan metni içerisindeki sesi takip etmekle ve onun kendini var etme biçimleri üzerine düşünmekle mümkündür. Buradan hareketle bu çalışma, Âşık Paşa'nın, Kırşehir'de 14. yüzyılın başlarında yazdığı *Garipname*'sine odaklanarak onun bu kapsamlı mesnevisi içerisinde kendi sesini nasıl duyurduğu ve kendini metin boyunca nasıl inşa ettiğine odaklanacaktır. Âşık Paşa, bir şeyh-şair olarak kendini inşa ederken, şiiri Gülşehrî'yle benzer şekilde kullanır fakat yine de bu, başka bir şeyhin Allah'la olan kendine özgü iletişiminin hikâyesidir. Onun kendisine atfettiği pozisyonlar ve ma'nâyı Türkçe'de verme iddiası "kozmopolit" kodlarla ilişkili olsa da bunu nasıl yaptığı, yani hem büyük anlatıyı kurma şekli hem de kendi küçük anlatısını bunun içerisine eklemleme biçimi ona özgüdür. Buna göre, şiir öznesi kendini hepsi aynı noktaya işaret eden birden çok kimlikle kurgular. Özünde daima kul olan bu özne birbiriyle ilişkili olan âciz, kâdir ve âşık pozisyonları arasında gidip gelir ve onun "garip"liği de *Garipname*'nin özüdür.

Anahtar Kelimeler: *Garipname*, Âşık Paşa, özne, kimlik, kozmopolit.

THE IDENTITIES OF ÂŞIK PAŞA IN THE *GARİPNAME*

ABSTRACT

The journey of Turkish, which developed as a written and literary language in Anatolia towards the end of the 13th century, is far more than a straightforward, unbroken line without any fractures or deviations. As long as it draws its roots from the "cosmopolitan", writing in Turkish provides sufficient space for authors who produce works in a multilingual and multireligious society. To understand how this space is opened on the plane of poetry, it is necessary first to follow the voice within the text, the author's primary communication channel and sphere of action, and to reflect on how authors establish their existence. Taking this into account, this study will focus on Âşık Paşa's *Garipname*, which was written in Kırşehir in the early 14th century, and will examine how he made his voice heard and constructed himself throughout this comprehensive

mesnevi. As Âşık Paşa constructs himself as a sheik-poet, he similarly employs poetry like Gülşehrî, yet this is still the story of another sheik's unique communication with Allah. Although the positions he attributes to himself and his claim to convey meaning in Turkish are associated with "cosmopolitan" codes, how he does this, in terms of constructing the grand narrative and integrating his small narrative into it, is unique to him. Accordingly, the poetic subject constructs itself with multiple identities pointing to the same point. This subject, who is essentially always a servant, oscillates between interrelated positions of helplessness, omnipotence, and lover, and its "strangeness" is the essence of the *Garipname*.

Keywords: *Garipname*, Âşık Paşa, subject, identity, cosmopolitan.

Giriş

Türkçe'nin Anadolu'da edebî dil olarak ortaya çıkışı elbette sosyo-kültürel, politik ve coğrafî dinamiklerden ve bunlarla ilişkili olarak şekillenen insan tecrübesinden bağımsız bir fenomen değildir. Daha geniş bir çerçeveden bakarak bu durumun Anadolu sınırlarının ötesine uzandığına işaret eden Andrew Peacock (2019: 149), Türkçe'nin resmî ve edebî amaçlarla 13. yüzyıldan itibaren Altın Ordu Hanlığı'nda, geç 14. yüzyıldan itibaren Mısır'da Memlük sarayında kullanıldığına dikkat çeker ve bu fenomenin, Pollock'un da işaret ettiği üzere, Güney Asya ve Avrupa'da birçok vernakülerin (yerel olan'ın) ortaya çıktığı "vernaküler milenyum"da gerçekleştiğini belirtir. Bu geniş çerçeve, Anadolu'da 13. yüzyılın sonlarında bir yazı dili ve edebî dil olarak gelişim gösteren Türkçe'nin yolculuğunun tek boyutlu ve doğrusal bir çizgiden çok daha fazlası olduğunu gösterir. Anadolu'daki en büyük kırılmalardan ikisi (1243 yılında Kösedağ Savaşı'yla yeni bir güç olarak Moğolların Selçukluların yerini alması ve 1381'de son Moğol halef devletinin ortadan kalkması) arasındaki döneme odaklanan Peacock (2019: 9-10), bunun iç ve dış dinamikleri şekillendiren bir süreç olduğunu belirtir çünkü Moğol hakimiyeti altında Anadolu daha büyük İslam dünyasına eklemlenmiş, İslam'ın politikalara, topluma ve kültüre nüfuzuyla baş gösteren bir İslamlaşma gerçekleşmiştir. Bu sarsıcı değişim, toplumun ve tecrübelerinin çehresini değiştirir ancak yeni bir edebî dilin ve kültürün gelişimini doğrudan ve sadece bu değişen dinamiklerin bir sonucu olarak değil, aynı zamanda bunlara maruz kalan faillerin bir reaksiyonu olarak okumak anlamlıdır. Pollock'un (2000: 594) bakış açısından düşünürsek, kozmopolit (uluslarüstü ve yaygın olan) ve vernaküler edebî iletişim modlarıdır ve metinlerle eylemek (*doing things with text*) yani edebî kültür pratikleri de bir çeşit iletişim içerir ki bu, sosyal ve politik hassasiyetleri şekillendiren bir şeydir. Bu durumda, belli bir dilde edebî üretim yapmak üst, aktif bir gücün olduğu zaman-mekânda, pasif konumda kalmayarak eylemek, onun yaptığı gibi onu şekillendirmektir.

Bir davranış olarak edebî üretim, Anadolu edebî tarihini çok seslilik ve iç içe geçme üzerinden değerlendiren Michael Pifer'ın da odak noktalarından biridir. Ona göre, çok dilli ve çok dinli bir toplumun çekişmeli (*contested*) alanında şiir yazmak ve icra etmek bir sosyal aktivitedir, bir okur/dinleyici için yazmak onunla etkileşime geçmektir (Pifer, 2021: 13). Bunun da ötesinde, büyük ya da dar bir dünyaya eser sunmak ya da sunulan eserleri okumak/dinlemek bu dünyalara bağlılığı ilan eden pratiklerdir (Pollock, 2000: 594). Belki de

şiir, bu bağlılığın çeşitli şekillerinin durmaksızın yeniden, yeni kodlarla, dâhil etme ve dışarıda bırakmalarla tanımlandığı yerdir. Pifer'ın da (2021: 13) işaret ettiği gibi, şiirin Anadolu'nun karışık demografik karakterini yansıtan bir alan olması da bu yüzdendir.

Türkçe'nin edebî yazı dili olarak ortaya çıktığı dönemde var olan, varlığı üzerinden şiirde kurulan ve yeni bir ifade kazandıktan sonra şiir aracılığıyla tekrar okura/dinleyiciye iade edilen bu karakterin en temel unsurlarından biri dindir çünkü Türkçe'nin Anadolu edebî dili olarak ortaya çıkışına yeni bir tür dinî edebiyatın doğuşu eşlik etmiştir (Peacock, 2019: 188). Bu yeni dinî edebiyat dairesinde oluşturulan eserlerin ise senkretik bir yanı yoktur bilakis bunlar, dinsel ve mezhepsel farklılık duygusuna dayalı bir dindarlık içerir (Peacock, 2019: 190). Burada yine politik gelişmelerin ve şiirin birbirini şekillendirdiği bir noktaya geliriz. Belli bir dindarlık modelinin baskın olduğu bu edebî dairenin gelişiminde Anadolu'yu domine eden Moğol kolu İlhanlıların yöneticilerinden Gazan Han'ın İslamiyet'i kabulü, takip eden süreçte yerleşen İslamî krallık terminolojisi ve gayrimüslimlere yönelik bir inaçsızlık ve cihat anlatısının gelişmesi etkili olmuşken edebî eserlerin de bu gergin atmosferi farklı düzeylerde taşıdığı ve yeniden ürettiği görülür (Peacock, 2019: 6, 69).

Dinî çoğulluk ve karışmışlığın yarattığı "çekişmeli alan"da, Moğol idaresi altındaki Anadolu'da "metinlerle eyleyerek" öne çıkan Celaleddin Rumî, Sultan Veled, Yunus Emre, Gülşehrî ve Âşık Paşa gibi figürlere bakıldığında bu figürlerin de eserleri yoluyla belli bir dinî-tasavvufî yaklaşımı ilettikleri görülür. Buradaki "belli" den kasıt, her şair için mutlaka kendine özgü farklılıklar olsa da, dinî kodların paylaşılan bir tasavvuf anlayışıyla yoğurularak iletilmesidir. Buna göre tasavvuf da hem söz konusu dönem Anadolu'sunun hem de edebiyatının karakterinde kurucu unsurlardan biridir.

Anadolu'nun daha büyük İslam dünyasına eklemlenmesi sürecinde Anadolu'ya göç eden âlimlerin, şair/yazarların yanında sufilerin ve sufi yazar/şairlerin aktivitelerinin de etkisi büyüktür (Peacock, 2019: 9-10). Sufilerin önemi sadece bu aktivitelerle değil, İbnü'l-Arabî'nin evliyanın ayrıcalıklı statüsünü vurgulayan söylemleri ve kutb anlayışının yayılmasıyla da pekişir. Bununla birlikte yöneticilerin sufilerle ilişkisi de onlara ekonomik ve mekânsal destek sağlanması ya da patronaj yoluyla fakat yöneticilerin meşruiyet gayeleriyle de koşut olarak gelişir (Peacock, 2019: 75, 99). Ancak Peacock'ın (2019: 165) işaret ettiği üzere patronaj ilişkilerinin olmadığı durumlarda dahi vernakülerin edebî dil olarak tercih edilmesi yine bir güç söylemine hatta güç söylemlerinin en önemlisine, dinî güce hizmet edebilir. Fuad Köprülü'ye (2013: 315) göre bu dinî güç söylemini kurarken şeyhler tasavvuf mesleklerini halk arasında yaymak ve taraftar kazanmak için şiiri kullanır. Bu doğrultuda, örneğin, Mevlana sadece müritleri için *Mesnevi*'yi tertip eder, Farsça bilmeyen Türkler arasında tasavvuf propagandası yapmak için ise Âşık Paşa Türkçe'ye başvurur. Bu noktada, özellikle bu iki örnek üzerinden düşünerek hikâyenin başına dönersek şeyhlerin dil tercihlerinin ardındaki, tasavvuf propagandası yapma amacının ötesine geçen, bazı motivasyonları da görebiliriz. Peacock (2019: 187), Türkçe'nin yükselişini Moğol

istilalarıyla bağlantılandırırken şunu vurgular: Aydın ve Germiyanoğulları toprakları ile Kırşehir gibi sınır bölgeler ancak Orta Anadolu'daki geleneksel siyasi meşruiyet biçimlerinin çöküşüyle birlikte alternatif güç merkezleri olarak ortaya çıkmaya başlamıştır ve bu bölgelerdeki iktidarın yöneticileri veya liderleri, otoritelerini ve meşruiyetlerini ileri sürmek için yeni bir kelime dağarcığına ve dile ihtiyaç duyar. Bu hâliyle dil, sadece bir propaganda aracı değil, çok daha temelde, siyasi ya da dinî otorite iddiasında olan tüm güç odakları için bir var olma aracıdır. Bu güç odakları önce bu dilde kendi varlıklarını yaratmalı ki dil onların propaganda aracı olabilsin. Fakat belki de, paradoksal şekilde, birinin kendini ne kadar var edebildiği de kitlelere seslenebilme potansiyelindedir.

Bu paradoksun kişi için sarsıcılığını azaltan belki de metinler üzerinden alıcıya iletilecek dilin köklerini kendini zaten var etmiş bir arka plandan almasıdır. Bu anlamda özellikle, yukarıda değinilen sınır bölgelerden biri olan Kırşehir'de Türkçe yazan Gülşehrî ve Âşık Paşa'yı düşünürsek onların kullandığı dil, anlattığı hikâyelerle (özellikle Gülşehrî'nin *Mantıku't-tayr*'ının Attar'inkiyle olan bağlantıları gibi) ya da doğrudan başka dillerden unsurlar içermesiyle (özellikle Âşık Paşa'nın *Garipname*'sinde *Kur'an*'dan alıntılar ve diğer Arapça unsurlar gibi) sadece Türkçe değildir. Türkçe'de "metinlerle eyleyen" bu yazarlar, gerek eserlerinin temaları, gerek içerikleri ve yapısal unsurlarıyla birçok kozmopolit kodla etkileşime girmiş fakat onları Türkçe'de yeniden kurgulayarak, Türkçe'ye bürüyerek vernakülerin alanına taşımışlardır. Aslında burada, kendini çoktan var etmiş olan kökler sadece bu kozmopolit kodlar değildir. Yazara kendini vernaküler-ama-üstün olarak inşa etme imkânı sunan bir anlayıştır: Sufi ve Mevlevî çok dilli iletişim fikri (Peacock, 2019: 187). Bu, dilin sufilerin var olma iddialarıyla nasıl yakından ilişkili olduğunu gösteren bir noktadır. Mevlana'nın Arapça'nın geleneksel önceliğiyle mücadele ederek Farsça *Kur'an* olarak alımlanan *Mesnevi*'sini oluşturması gibi Gülşehri ve Âşık Paşa da Türkçe'yi seçerek bu yaklaşımı sürdürür (Peacock, 2019: 164). O hâlde, onların Türkçe'si köklerini Arapça ve Farsça kozmopolitlerinin de üstündeki bir kozmopolitten, kuşdilinden, yani İslam bilgisinden alır (Pifer, 2021: 122). Bu bilgi, Arapça'nın da üstündedir çünkü sadece *Kur'an*'ın alanıyla sınırlı değildir ve şeyh ile Allah arasındaki ilişkinin tecrübevî boyutuna işaret eder. Yani onun Allah ile olan, kendi benzersiz ilişkisinin ifadesidir (Peacock, 2019: 165). Bu durumda, köklerini bu en yüksek kozmopolitten aldığı sürece Türkçe yazmak yazarını var etmek için yeterli bir alan açacaktır. Bu alanın şiir düzleminde nasıl açıldığına bakmak her şeyden önce yazarın temel iletişim kanalı ve hareket alanı olan metni içerisindeki sesi takip etmekle ve onun kendini var etme biçimleri üzerine düşünmekle mümkündür. Bu çalışma da, Kırşehir'de 14. yüzyılın başlarında Türkçe edebî yazım faaliyetinde bulunmuş olan Âşık Paşa'nın *Garipname*'sine odaklanarak onun bu kapsamlı mesnevisi içerisinde kendi sesini nasıl duyurduğu ve kendini nasıl var ettiğine odaklanacaktır.

Kırşehir, Âşık Paşa ve *Garipname*

Kırşehir, Moğol istilasından sonra statü kazanan bölgelerden biriydi ve burada Türkçe orijinal eserlerin üretilmesinden önceye de uzanan istinsah faaliyetleri vardı (Peacock, 2019: 159). Kültürel açıdan gelişmiş olan ve İlhanlı hükümdarı tarafından da desteklenen bu şehir Ermenilerin, Farsların, Türkler ve Yahudilerin bir arada yaşadığı bir bölgeydi (Pifer, 2021: 113). Bu hâliyle, aslında, dinî çoğulluk ve etnik karışmışlığın yarattığı Anadolu "çekişmeli alan"ının bir minyatürü gibiydi. Bu çekişme her şeyden önce yazarların kendilerini çeşitli vernakülerler üzerinden var etmesiyle gerçekleşiyordu. Bu doğrultuda, Gülşehrî'nin *Mantıku't-tayr*'ı Türkçe kuşdilini, dönemin politik, dinî, sosyo-ekonomik ve tarihî bağlamıyla bağlantılı olarak, Hristiyan nüfusun baskın olduğu bir bölge içerisinden konuşur ve "küfr"e karşı mücadeleyi merkeze alır (Yıldız, 2015: 330, 346). Bu mücadelenin yanında şair burada da, tıpkı kendini kâinatın yedinci şeyhi olarak konumlandırdığı Farsça *Felekname*'sinde olduğu gibi, edebî üretim yoluyla sıradan bir insan ve şehir şeyhi olmanın ötesine geçme ve âlem şeyhi olma arzusunu yansıtır (Kuru, 2016: 185). Bu hâliyle eser bir yandan içinde şairin kendini adım adım inşa ettiği bir anlatı da taşır: ideal bir model olarak Gülşehrî. Gülşehrî'den 13 yıl sonra Âşık Paşa da içerisinde hem daha büyük kod ve anlatıları sunduğu hem de kendini var ettiği *Garipname*'sini oluşturur.

Asıl adı Ali olan Âşık Paşa'nın, 13. yüzyılda en büyük temsilcisi Baba İlyas-ı Horasanî olan, "heterodoks" İslam anlayışını benimseyen bir şeyh ailesinin Muhlis Paşa'dan sonra çeşitli siyasi ve kültürel sebeplerin tesiriyle tedricen Sünnileşme yoluna girdiği bir devirdeki en önemli üyesi olduğu belirtilir (Ocak, 1991: 3). Ailesinin geçmişinde özellikle Baba İlyas ayaklanmasının izleriyle bazı sıkıntılar olsa da, Elvan Çelebi'nin de *Menakıbu'l-kudsiyye*'sinde belirttiği gibi Baba İlyas'ın halefleri, organize olmuş bir tarikata sahip olmasalar da, ilerleyen süreçte kendilerini politik ve dinî açıdan geçerli figürler olarak var etme konusunda başarılı olmuşlardır (Peacock, 2019: 107). Buna göre, Âşık Paşa'nın meşru bir figür olarak var olma tecrübesi sadece yeni bir dilde var olma çabası sebebiyle değil geçmişi sebebiyle de zorludur. Fakat o, daha önce belirtildiği üzere, dinî kimliğinin ve eserinin köklerini meşru olan kodlardan alır ve kendini onlar içerisinden kurar. O da Mevlana'dan Gülşehrî'ye uzanan hattı takiben, çok dilli iletişime katılır ve yeni bir dilde bu iletişimden haber verir.

Bu iletişimin yansıtıldığı bir anlatı olarak *Garipname* her bölümünde 10 kıssanın yer aldığı 10 bölüme ayrılmış, 10 bin beyti aşan hacimli bir mesnevidir. Kemal Yavuz (2000: II, III, LVI), *Mantıku't-tayr*'daki gibi baskın bir belli modeli olmayan bu tasavvufî eserin *Mesnevi* ile içerikçe bazı ortaklıklarının bulunduğunu fakat ondan özellikle yapıca daha sıkı ve düzenli olması sebebiyle ayrıldığını, bazı konuların Yunus Emre'nin *Risâletü'n-nushiyye*'si ve Hacı Bektaş-ı Veli'nin *Makalat*'ı ile de benzerlik gösterdiğini belirtir. Ayrıca bilinen 116 nüshası bulunan eserin 600 sene boyunca çoğalarak istinsah edilmesi üzerinden

esere yönelik talep ve ilgiyi ortaya koyarken, eserin kapsayıcılığına da en az 550 konuyu içermesi üzerinden işaret eder.

Dinî-tasavvufî bir arka plana sahip olan eser sayılar üzerinden (bir olanlar, yedililer gibi) kurgulanmasıyla belli bir düzen içerse de çeşitli tema ve konuların iç içe geçtiği, bazılarının farklı bağlamlarda ve açılardan, farklı bölümlerde yeniden ele alındığı, uzun soluklu bir anlatıdır. Kâinatın ve insanın yaradılışı, her şeyin özü ve hakikat, ahiret ve dünyanın mahiyetleri gibi önemli konular hakkında geniş bir yelpaze sunan bu anlatı diğer yandan şeyh-mürid ilişkisi, şeriat, tarikat ve hakikat yollarında sâlik için menziller, insan için kavuşulabilecek bilinç ve mertebeler, insan ömrünün dönemleri ve ömrün nasıl yaşanması, insan ve eşyayla nasıl bir ilişki kurulması gerektiği gibi dikkat noktalarını da içerir. Bu hâliyle dinî-tasavvufî çerçeveyi de aşan, çok daha geniş ve çok yönlü bir hayat rehberidir.[1] Derin konuların ve iddialı anlatıların yer aldığı bu metinde, baştan sona akan başka bir ses ve anlatı daha vardır: Âşık Paşa'nın kendi hakkında konuşan sesi ve hikâyesi. Bize söz konusu büyük anlatıları sunan ses yer yer kendinden ve kendi yolculuğundan bahseder. Bu kısımları elbette doğrudan Âşık Paşa'nın gerçek hikâyesi ve konumu gibi alımlayamayız. Fakat onun diğer büyük kod ve anlatılar içerisinde konumlandırdığı bu kendine dönük parçalar da metinsel düzeyde diğer anlatılar kadar gerçek, önemli ve dikkate değerdir. Diğerlerinin yanında küçük gibi görünen bu "ben"e dair parçalar büyük anlatıyı da mümkün kılar. Yani Âşık Paşa'yı bu büyük anlatının belli mertebelere erişmiş ve büyük meseleler hakkında söz söyleme hakkı kazanmış anlatıcısı olarak var eder ve tam da bu yüzden hem onu hem de anlattıklarını meşru kılar.

Âşık Paşa'nın kendi hakkında anlattığı hikâyenin hatlarını takip ettiğimizde üç odağa yöneldiğini görürüz: Okur/dinleyici, Allah ve kendi (ben diliyle veya üçüncü tekil şahıs olarak). Bu üç odak anlatı boyunca sabit kalsa da şiir öznesinin onlara sesleniş biçimi değişir ve çeşitlenir. Bu değişken içeriği de temel olarak altıya ayırabiliriz: Okurdan kendisini/öğütlerini dinlemesini ve anlamasını talep etme, kendisini dinleyen ve anlayanlar karşısında aczini belirtme, Allah'a yakarma ve ona karşı aczini belirtme, Allah'a ona bahş ettikleri için teşekkür, kendine öğüt, kendi tecrübelerinden ve eriştiği mertebelerden bahsetme. Bu altı seslenme biçimine baktığımızda her odakla olan iletişimin iki uçlu olduğu görülür. Okur/dinleyici söz konusu olduğunda şiir öznesi ondan üstün, ona öğüt verecek konumdadır, diğer yandan basiret sahibi bir okur/dinleyici karşısında şiir öznesi kul olur. Allah'tan bağışlanma ister, eksiklikleri yüzünden ondan çekinir ve bunları tamamlamasını nasip etmesini diler, diğer yandan Allah ona çoktan hak ettiği vasıfları vermiştir bu yüzden şiir öznesi ona müteşekkirdir. Kendine dönük söylemlerde ise yine benzer şekilde, bir yanda doğru yolu tutması için çeşitli öğütler varken diğer yanda o yolu çoktan tutmuş olduğuna ve

[1] *Garipname*'nin ilk bakışta fark edilen dinî-tasavvufî düzleminin yanında, temelde, insan olmaya ve yaşama dair birçok anlatı barındırdığına dikkat çekerek kıymetli katkılarını sunan sayın Prof. Dr. Günay Kut'a saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

bunu nasıl başardığına dair anekdotlara yer verir. Bu hâliyle, metin boyunca tek, statik bir kimlik ve ses yoktur fakat tam da bu durum Âşık'a kurduğu büyük hikâye evreni içerisinde bir hikâye verir, çeşitli yüzleriyle var olma imkânı sunar.

Âciz Kul Olarak Âşık

Âşık'ın aczi üç şekilde ortaya çıkar: Allah'ın büyüklüğü karşısındaki durumunda, basiret sahibi kul karşısındaki durumunda ve henüz yolun çok başında olduğuna dair kendine yönelen söylemlerinde. Bunlardan ilki anlatı boyunca en baskın acizdir. Daha anlatının başlarında bu açıkça belirtilir. "Münâcât eylemek ve hâcetler dilemek" adlı kısımda Âşık Allah'a şöyle seslenir:

Âşık'a sensin bu sözi eytdüren
Cân içinden derdini daşra süren

Sen kabûl eyle niyâzın iy Celîl
Doğru yolda tevfîkun olsun delîl (I/1-s. 33, 35)[2]

Onun sözleri Allah'tan gelir, onun yardımıyla derdi dile gelir ve doğru yolda yürümesine imkân sağlayacak olan da yine Allah'ın yardımıdır. Bu hâliyle Âşık'ın, Allah'la Allah'ın dileğiyle kurduğu ilişkinin onun varlığı ve anlatısı için ne kadar merkezî olduğu daha anlatının giriş kısmında verilir. Çoğu yerde Âşık önemli figürleri anlattıktan sonra Allah'tan onların yüzü suyu hürmetine bağışlanma diler. Dört halifeyi ve Hz. Muhammed'i anlattığı kısmı takiben şöyle seslenir: "*Bunların yüzi suyıçun iy Kerîm/Âşık'a sen rahmet eyle iy Rahîm*" (I/1-s. 63). Görürüz ki Âşık'ın aciz içeren ses tonu Allah'a yakınlığını gösterse de zaman zaman Allah'la arasına başkalarını ve onların hatırını sokacak kadar da derinleşir. Âşık'ın Allah'la olan iletişiminde, hâlâ aczini içerse de, eriştiği mertebelerin de izleri vardır. Anlatı boyunca Allah'tan en büyük dileklerinden biri onu eriştiği ma'nâlardan ayırmaması ve bunları halka iletmek için ona yardım etmesidir:

İy Hudâyâ Âşık'ı bu ma'niden
Bir nefes bir dem ayırma anı sen (I/1-s. 405)

İy Hudâyâ Âşık'a sen kıl yarı
Kim bu halka bildüre bu sözleri (I/1-s. 455)

Âşık halka göre daha üstün bir pozisyonda olduğunu, bazı ma'nâlara eriştiğini belirtir. O, bunları halka bildirecek ve yol gösterici olacaktır. Yine de, diğerlerinden üstün olsa da, Allah karşısında âcizdir çünkü ona bu ma'nâları açan da bunları halka doğru şekilde iletecek dili ve kelimeleri veren de, doğru yolu gösteren de Allah'tır. Bunu Allah'ın ona verdiklerine şükrederek de gösterir:

[2] Birincil metinden alıntılar daima "Yavuz, Kemal (2000). *Garib-nâme*: *Tıpkıbasım, Karşılaştırmalı Metin ve Aktarma I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları." kaynağından yapılacaktır.

Âşık'a vâcib-durur şükr eylemek
Şükr ile Allah adın zikr eylemek

Hak ana tapdurdı bu ni'metleri
Ol eserden eytdi bu hikmetleri (I/2-s. 1037)

Tıpkı anlatının başında belirttiği gibi ona ma'nâ nimetini veren ve onu hikmetlere erdiren Allah'tır. Bu yüzden daima onun adını zikretmeli ve ona şükr etmelidir çünkü onun sözü olmadan Âşık'ın sözü olmaz:

Âşık'un arz idesi nesnesi yok
Niçe kim ister-isen eksügi çok

Hak meger eksügümüz kendü düze
Yohsa kendü hâlümüzde vây bize

İy kamu bî-çâreye feryâd-res
Bu kamu bî-çâreye feryâd-res (I/1-s. 309)

Allah yardımına koşmazsa diğerleri gibi Âşık'ın da kendi eksiklerini gidermesi mümkün değildir. Kendi hâline bırakılır da Allah feryadına cevap vermezse onun doğru yolu bulması ve insanları da ona iletmesi münkün değildir. Âşık, okura/dinleyiciye karşı çoğunlukla öğüt veren pozisyonda olsa da o öğüdü hakkıyla tutan karşısında kul olmaya da razıdır:

Yüzi toprak Âşık'un ol kimseye
Kim bu yolda girtü yârlık eyleye (I/1-s. 99)

Âşık'un cânı fidî ol kimseye
Kim bu sözi cân içinden dinleye (I/1-s. 249)

Âşık ol kendüzini bilenlere
Toprak eyle yüzüni sen anlara (I/1-s. 347)

İy Âşık sen ol iş issi erene
Kurban eyle cânı ol yol varana (I/1-s. 467)

Âşık anun kulıdur kim iş bile
Uşbu biş dürlü hüner andan gele (I/2-s. 639)

O doğru yolda olan, onun sözünü can kulağıyla dinleyen ve ma'nâlarını anlayan, kendini bilen ve böylece Allah'ı bilip yolunu ona ulaştıran karşısında âcizliğini ve kulluğunu ortaya koyar, onun için canını bile feda edebileceğini söyler. Bunun bir başka şekli tıpkı öğüt verdiği kişilerin durumu gibi kendisinin eksiklerini de belirttiği ve onlarla beraber doğru yola kendisinin de ulaşması gerektiğini ima ettiği anlardır:

Oglan u yigit kocadur didigüm
Kendü ömrüm kaygusudur yidügüm

Ben yirem bu kayguyı yin siz dakı
Kim degir yimegine Tanrı hakı (I/1-s. 253)

İmdi gel bu ma'niyi irdeyelüm
Kendüzümüzde ne var isteyelüm (I/1-s. 305)

Bu parçalar Âşık'ın okurun/dinleyicinin doğru yolu bulma sürecine eşlik ettiğini gösterir. Kendisi de hayatını boşa geçirdiği için kaygılanmakta ve bunu seslendiği kişilere de telkin etmektedir. Diğer yandan sadece ve doğrudan ma'nâ şudur demek yerine onları, bu anlama ve kavrama sürecinde delillerin üzerine birlikte düşünmeye çağırır. Ona katılarak bunu başaranlar onun menzile, Hakk'a giderken yoldaşı olacaktır: "*Kanı ol yoldaş kim olur gelsün bile/Gidelüm eglenmedin ol menzile*" (I/2-s. 555). Bu, ma'nâları sorgulama yoluyla açımlama ve okuru/dinleyiciyi buna dâhil etme pratiği bazı anlarda Âşık'ın doğrudan, bir bilene yönelttiği sorular olarak da görülür:

İy cihânun müşkilin hall eyleyen
Dün ü gündüz 'ilm ü hikmet söyleyen

Ben dahı bir müşkülüm var sorayım
Hall idersen şükrâne cân vireyüm

Her nese kim kişi anı bilmeye
Ger sorarsa bilene 'ayb olmaya

(...)

Kendi hâlüm soraram hâl bilene
Cism içinde kendüzini bulana (I/1-s. 467, 469)

Âşık, yukarıdaki parçanın alındığı kısımda insan ruhunun vücuda ait olup olmadığını sorgular. Kendisi çoğu kez, ilerleyen kısımlarda da bahsedileceği üzere, kendi üstün pozisyonunu ve ma'nâlara vakıf olduğunu belirtse de yer yer kendisinin de hâlâ sorgulayan pozisyonunda olduğu görülür. Sorgusunu yönelttiği ise hâl bilen yani ilim ve hikmet sahibi olarak herkesin erişemediği bâtını anlamlara ulaşmış kişidir. Bu durumda okurun/dinleyicinin sorgulama sürecini aynalayacak şekilde kendi de sorguladığını ve bunun ayıp olmadığını gösterir. O tıpkı hâl bilene soru sormaktan çekinmediği gibi doğru yolda olanın peşinden gitmekten de çekinmez:

Âşıkıvan yol erinün âşıkı
Komasın din yol eri ben Âşık'ı

Sürineven niçe kim ömrüm ola
İnşaallah kim Çalap rûzî kıla (I/2-s. 739)

O, aslında önden giden ve takip edilen iken bazı anlarda takip edene dönüşür. Tıpkı doğru yolda olana yüzünü toprak edeceğini söylediği gibi burada da doğru yolda gideni izlemek için sürünmeye dahi razı olduğundan bahseder. Buradakine yakın bir tonda kendisine öğütler de verir hatta ona göre öğütleri tutması gereken ilk kişi kendisidir:

Âşık uşbu ögüdi ilk sen al
Bu ögütden olmasun gönlün melâl (I/1-s. 227)

Âşık uşbu pendi virür kendüye
İlk gerek kim sözine kendü uya (II/1-s. 309)

Âşık imdi gel bu kez kendüzüne
Uşbu ibretler ki görnür gözüne

İlden öndin sen götür bu ibreti
Yoldaş eyle cânuna bu hikmeti (II/1-s. 431)

Bu, kendine yönelik öğüt parçaları aslında anlatı içerisinde kendini var etme geriliminin üst düzeyde olduğu noktalardır. Çünkü şiir öznesi burada hem öğüt veren hem de öğüt verilen konumundadır. Hem ibretleri görebilen hem de görmesi gerekendir. Bu iki pozisyonun iç içe geçmesi aslında bu bölümün başında verilen örneklerde, Âşık'ın Allah karşısındaki pozisyonunda da görülür. Onun kavrayış ve ifade gücünü Allah'tan alması onu Allah karşısında âciz kılarken diğerlerinden üstün kılar. Diğer yandan o kimi zaman arayış yolculuğunda diğerleriyle yan yana da yürür. Anlatının bütünü ele alındığında şiir öznesinin ilk ciltteki bu iç içe geçmiş kimliklerinin ikinci cilde doğru çözülmeye başladığı görülür. Örneğin, burada şiir öznesinin Allah'tan gelen lütuflara karşı şükür tonundan konuşması onun diğerlerine göre üstünlüğünü içerse de aczini daha çok vurgularken ilerleyen kısımlarda diğerleri arasındaki ayrıcalıklı konumu daha çok vurgulanır. Buradaki, yer yer diğerleriyle yan yana yürüme ya da doğru yolda olana katılma hâli kendi yolunun anlatısına evrilir. Allah'ın lütfedici varlığı ve yolun hep ona doğru olması Âşık'ın kulluğunu da hep muhafaza eder. Ancak ilerleyen kısımlarda karşımıza çıkan kul daha kâdir bir kuldur.

Kâdir Kul Olarak Âşık

Âşık'ın anlatı içerisindeki kâdirliği aslında çalışmanın başında belirtildiği üzere, Âşık Paşa'nın takip ettiği, evliyanın üstün statüsünü, çok dilli iletişim fikrini, şeyhle Allah arasındaki iletişimi, kuşdilini anlayıp konuşmanın imkânını savunan hatla ilişkilidir. Bu bölümün örnekleri de bu doğrultuda Âşık'ın üstün konumunu ve Allah'la olan iletişimini daha doğrudan yansıtır. Bunun en açık örneklerinden biri bazı bölümlere başlarken okura/dinleyiciye kendilerinin göremediği şeyleri bildireceğini söylemesidir:

Eydeyüm senden sana vasf u sıfat
Aç kulagun dinle 'ilm ü ma'rifet (I/1-s. 443)

Bir 'aceb hikmet diyeyüm nazm-ıla
Şerh ü takrîr ü beyân kıldan kıla (I/1-s. 455)

Aslında anlatacakları, insanın kendine bakarak, kendini bilerek göreceği şeylerdir fakat okur/dinleyici bu ilim ve marifetten yoksundur. Âşık ise onlara göremedikleri hikmetleri şiirle haber veren, derinlemesine açıklayandır. Onun basireti ise gönlüne Hak'tan gelir: "*Yine geldi gönlüme Hak'dan eser/Ol eserden eydiserem bir haber*" (I/1-s. 499). Yoldaşı ise ma'nâdır:

Âşık'un ol ma'nî-durur yoldaşı
Yol içinde kuvveti vü koldaşı

Gözlerinün nûrı ol ma'nî-durur
Diline bu sözleri ma'nî virür (I/1-s. 1011, 1013)

Onun doğru yol içerisindeki yardımcısı da gözüne nur olan ve ona sözlerini veren de ma'nâdır. Bu hâliyle Âşık, Allah'la halk arasında bir aktarıcı gibidir. Allah'tan ona gelen hikmetleri ve anlamları bunu göremeyenlere iletir:

Çün bu ma'nî Âşık'a oldı 'ayân
Yiri gögi kendüde buldı 'ayân

Gözini vü gönlini cem' eyledi
Cem' içinde Hak anı şem' eyledi (II/1-s. 247)

Âşık tüm kâinatı kendinde okuduğunda ma'nâ kapısı ona açılmış, o gözü ile gördüklerine gönlü ile de bakmayı bildiği için Allah da onu topluluk içerisinde bir mum kılmıştır. O mum bilgisizliğin ve ayrılığın karanlığını aydınlatacaktır. Bu hâliyle Âşık kendini bir "ma'nâ eri", kâmil insan olarak konumlandırır. Öyle ki o, tüm yaratılanlara doğru kendi vücudundan (ma'nâ evi) başlayarak bir yolculuk yapar ve sonunda ma'nâya, her şeyin Allah'tan ve Allah'a doğru olduğuna ulaşır. Bu yüzden ma'nâya ulaşmak Allah'a ulaşmaktır (Oktay, 2023: 48, 49).

Âşık'ın bu ruhsal yolculuğunun daha somut bir şekilde anlatıldığı kısımlar da vardır. O bu kısımlarda kendi yaşadıklarını anlattığını özellikle belirtir:

Sergüzeştdür bu ki eydürem sana
Ne ki gördi gözlerüm önden sona

Yolum ugradı vü gördüm göz-ile
Eytmenüz kim bizi aldar söz-ile

Vallah anı eydürem kim görmişem
Da'vim ol yirden-durur kim irmişem

Görmedügüm bilmedügüm eytmeyem
Elüm irmez işe da'vî etmeyem (I/2-s. 877, 879)

Burada kendi sergüzeşti olarak sunduğu yolculuk, tarikat yolcusunun gayretle dünyadaki altı menzildeki altı engeli geçerek kendi aslına nasıl ulaşacağıyla ilgili kıssada anlatılmaktadır. Bu yolculuğun sonunda Âşık vardığı noktayı şöyle belirtir: "*Pes bu kez devlet irişdi şeksüzin/Kançaru bakdumsa gördüm dôst yüzin*" (I/2-s. 905). Yukarıda değinildiği üzere, menzil Allah'ın cemâlidir. Yani şiir öznesi tüm perdelerin ortadan kalktığı noktaya dek gittiğini, tarikati geçerek hakikate ulaştığını belirtir. Bu yolculuğun bir benzerine, Hz. Muhammed'in miracını yansıtacak şekilde, yedinci bölümün onuncu kıssasında da yer verilir. Burada yine tarikat yolcusunun yedi menzile ulaştığı ve her menzilde karşılaştığı engellerden yedi dost sayesinde kurtuluşa eriştiği anlatılır. Vardığı menzil öncekiyle aynıdır fakat burada fenâfillâh daha belirgindir:

Çünki benlik gitdi benden mutlakâ
Bir nazarda bakışum irdi Hak'a

Cümle varlık mahv olup kaldı bakış
Ol bakışdan hâsıl oldı bâki iş

(...)

Çünki ben o mülke vardum bensüzin
Kançaru bakdumsa gördüm dôst yüzin

(...)

Ayagum altında buldum gökleri
İleyümde kul gördüm begleri

(...)

Ol nefesde cümle ‘âlem sehv olur
Hîç anılmaz ‘Âşık adı mahv olur

(...)

Uş dükendi ikilik agyârlıgı
Kaldı küllî bâki ol dôst varlıgı (I/2-s. 1123, 1125, 1127)

Bu yolculuk şiir öznesiyle Allah arasındaki iletişimin tecrübevî yönünü ortaya koyar. Bunu yaparken, kâmil insanın şiir yoluyla, dil üzerinden de ben-Allah arasındaki ikiliği kırması Allah'la iletişimin temel unsurudur. Çünkü bu noktada artık onun dili ontolojik açıdan Allah'ın diline benzer hâle gelir (Oktay, 2023: 50). Bu anlatının peygamberin miraç tecrübesiyle de yakınlığı yine evliyanın üstün ve kimi zaman peygambere yakın tutulan konumuna işaret eder. Tarikat yolunu geçen, hakikate ulaşan ve önceki örneklerde görüldüğü üzere marifete de sahip olduğunu söyleyen şiir öznesi bâtın ilmini ve adını kimden aldığına dair de bir hikâye anlatır. Sekizinci bölümün dördüncü kıssasında Hızır'ın kerametleri ve Hz. Musa ile yolculuğu anlatılır. Daha sonra şiir öznesi Hızır'la kendi arasındaki bağlantıyı kurar:

Şeyhüm oldur şeyhüm oldur şeyhüm ol
Andan açıldı bana bu dogru yol

(...)

Sır içinde bir sebak virdi bana
Cümle ‘ilmüm ol-durur önden sona

Ol kıgırdı bana ‘Âşık adını
Ol bırakdı cânuma ‘ışk dadını

(...)

Her makâmda ol kulavuzdur bana
Kanda yorırsam yönüm andan yana (II/1-s. 107, 109)

Görüldüğü üzere şiir öznesi, kendine Hızır'ı kılavuz edindiğini, bu sayede doğru yolda ilerleyebildiğini, aynı zamanda onu Âşık olarak var edenin de o olduğunu belirtir. Bu kıssada temeli atılan bu ilişkinin mahiyeti, yani Hızır'ın şiir öznesine her makamda nasıl kılavuzluk

ettiği, dokuzuncu bölümün onuncu kıssasında açımlanır. Allah'ın insanı dokuz çeşit yaratmasını ve hepsinin isim ve davranışlarının farklı olmasını merkeze alan bu kısımda şiir öznesi yaratıldıktan sonra kendi cinsini nasıl bulduğunu anlatır. Buna göre, şiir öznesi sırası gelince yaratılır, hangi bölüğü gördüyse ona uyar fakat sonunda kendini kaybeder, kendi bölüğünü de bir türlü bulamaz. Sonra Allah'tan ona bir rehber göndermesini diler. Allah ona Hızır'ı gönderir. O andan itibaren ikisi birlikte yol almaya başlar, şiir öznesi onun müridi olur. Her bir bölük insanın hâline baktıkça şeyhine şöyle sorar: "*Eytdüm iy şeyh-i mukaddes nûr-ı Hak/Niçe halkdur eydivirgil işbu halk*" (II/2-s. 591). Şeyhi de ona şu şekilde cevap verir:

Eytdi bunlar sâfî dünya ehlidür
Nefs-i emmâre bularun nefsidür

(...)

Bu gürûhtur cümle halkun yavuzı
Bunların terki-durur dirlik özi

Geç bulardan kim durası yer değil
Çün işitdüm bu sözi kıldum kabul (II/2-s. 593)

Şiir öznesi her bölük için şeyhine benzer bir soru yöneltir ve onun bu bölüğün hâlini bildirmesi üzerine orada kalmayarak yoluna devam eder, sonunda yine Hz. Muhammed'in katına, nefs-i kâmileye erişir. Ardından Hızır ona, onu Hakk'a ulaştıracak olanın Hz. Muhammed olduğunu ve onun eteğini tutması gerektiğini söyler. Devamı şöyle anlatılır:

Cân eliyle dutdum anun eteğin
Tâ iletdi ol beni Hakk'a degin

(...)

Gösteren oldur bana bu genci ol
Andan açıldı bana bu togru yol

(...)

Bilmeyen ne söyleye çün bilmedi
Bulmayan ne göstere çün bulmadı

(...)

Anı bilmekle irişdüm Hazret'e
Anı bilmekle degindüm devlete

İnşaallah kim Çalap rûzı kıla
Kamular bu ma'nîyi böyle bula (II/2-s. 619, 621, 623)

Şiir öznesi ma'nâ yolculuğunda önce Hızır'ın rehberliğinde Hz. Muhammed'e oradan da, bu defa onun rehberliğiyle, Allah'a ulaşır. Kehf suresinde anlatılan Hızır ve Musa'nın yolculuğu hikâyesi, ruhanî bir kılavuzla kutsal bilgiye ulaşmak için gerçekleştirilen arayışın sembolüdür (Peacock, 2019: 74). Bu farklı metinlerde farklı şekillerde dönüştürülerek

kullanılır. Örneğin, Sultan Veled bu anlatıyı Mevlana ve Şems-i Tebrizî arasındaki ilişki üzerinden kurar (Peacock, 2019: 96). Burada ise bu anlatı, şiir öznesinin eriştiği mertebeleri ve üstünlüğünü somutlaştıracak şekilde yeniden kurulur. Âşık, Hz. Musa'nın yerinde, Hızır'dan gaybı, görünenin ardındaki gerçekleri öğrenen konumundadır. Yine tüm bunların Allah'ın izniyle gerçekleştiği belirtilerek öznenin kul pozisyonu korunur fakat diğer kullardan üstünlüğü ve ma'nâya erişmedeki kudreti açıktır. Âcizlik ve kâdirlik arasında gidip gelen Âşık'ın bu iki kimliği de kapsayan, çok belirgin bir başka kimliği daha vardır: Âşıklık.

Âşık Kul Olarak Âşık

Âşık, daha yolun başında, Hızır'la buluştuğunda Hızır'ın gönlüne aşk lezzetini koyduğunu söyler ve kendisine Âşık adı da her şeyin başında verilir. O hâlde aşk, çeşitli kapılardan geçilen bu yolda en önemli anahtardır. Daha önce değinilen, dinî bilginin birlikte sunulduğu ve herkesçe paylaşılan tasavvuf anlayışının en ortak ögesi de bu aşk ve âşıklık hâlidir. Bu doğrultuda, Âşık'ın kendine verdiği öğütlerin çoğunda aşk vardır:

Cân dün ü gün 'ışk-ıla alur virür
Anun-ıçun ma'şuka doğru varur

İy 'Âşık sen 'ışka uydur cânunı
Kim göresin göze göz sultânunı (I/1-s. 155)

Yine 'ışkdur cânlarun kılavuzu
Alur ilter gösterür görklü yüzi

İy 'Âşık 'ışk yolınça gidegör
'Işk yolında cânunı terk idegör (I/1-s. 161)

Âşık bir yandan kendine Allah'a ulaşmak için onun aşkıyla kendinden geçmeyi salık verirken diğer yandan kazanmış olduğu her şey de aşk sayesinde, aşktandır:

'Âşık'a sermâye bu 'ışk tap-durur
Hazret'e 'ışkdur ki anı tapdurur

Ger degülmişseydi 'ışk bir adımın
Admayaydı şöyle kalaydı hemîn (I/2-s. 957)

Tanrı'dan 'ışk bir 'atâdur mutlakâ
Kime gelse ol bulur 'ömr-i bekâ

'Işk içinde yok-durur hergiz zevâl
Her ki 'âşık oldısa buldı visâl

(...)

Pes beşâretdür bu Âşık cânına
Kim yazıldı adı 'ışk dîvânına (II/1-s. 129)

'Âşık'a vü sâdıka virdi Celîl
Kim neye bakdı-y-ısa buldı delîl (II/1-s. 215)

Aşk olmadan Allah'a doğru bir adım bile atılamaz, aşk kişinin ömrünün ebedîlik kazanmasını sağlayan bir lütuftur, âşık olan vuslata erer, gönlü aşk ve doğruluktan yana olan görünenin ardındaki ma'nâya erişebilir. Tüm bunlar aşkın Âşık'ı diğerlerinden ayıran ve ona doğru yolda gitme kudreti veren yönleridir. Diğer yandan aşk ve âşıklık gariplikle ilişkili olarak da sunulur.

Gariplik hâli, altıncı bölümün sekizinci kıssasında Allah'a dönüp hâlleri sebebiyle yalvaran altı şeyden biri olarak verilir. Gariplik, daima Allah'ın zikrinde, ondan uzak olmanın acısı içinde, dünyadan tat almadan sabah akşam ağlamaktadır. Allah ise ona şöyle seslenir:

'İzzetüm hakkı-y-ıçun kim ben sana
Dôstlarum tûş eyleyem önden sona

Kimi seversem kılam anı garîb
Gezdürem ilden ile ac u arup

Cümle hısmından anı yâd eyleyem
İlla ben dostlık kılam şâd eyleyem

(...)

Tâ garîblik dartmayınca her biri
Halk içinde olmaya dîn serveri (I/2-s. 815)

Buna göre, gariplik hâlinin Allah dostlarıyla birlikte olmayı sağladığı, tıpkı âşıklık hâli gibi Allah'ın sevdiklerine bahş ettiği bir lütuf olduğu ve gariplik hâlini yaşamayanların halk içinde dinin öncüsü olamayacakları belirtilir. Gariplik, hem kulu diğerleri içinde üstün kılması hem de kişiyi doğru yola iletmesi açısından âşıklıktan ayrı değildir:

Pes hakîkat kimde varsa derd-i yâr
Bilün anı kim garîbdür derdi var

'Âşıkun yidinçi hâli böyledür
Uşbu hâli kendü hâlüm söyledür

Olmayınca 'ışk eri mutlak garîb
Nite olur ma'şuk öninde habîb (II/1-s. 125)

Şiir öznesi kendi hâlinden yola çıkarak, âşıklığın gariplikten ayrı olamayacağını belirtir. Gariplik âşıklığın sekiz alametinden biri olarak verilir. Buna göre, "ma'nâ eri" olma yolunda ilerleyecek olanın önce "ışk eri" olması gerekir. Fakat "ışk eri" olabilmek için önce mutlak garip olmak, yani tüm varlıklardan ve kendi varlığından geçmek, sadece Allah'tan ayrı düşmüş olmanın acısıyla ona kavuşmayı beklemek gerekir ki bu bir yandan ona kavuşmanın da ilk adımıdır.

Pifer'a (2021: 126, 127) göre Mevlana'dan Yunus Emre'ye birçok figür üzerinden izi sürülebilen ve sufi düşüncesinde önemli bir yer tutan gariplik konseptinin kullanımı temelde geniş bir düşünce arka planına eklemlenmeyi temsil eder. Âşık Paşa'nın edebî üretiminde bir diğer dinamik ise aynı anda İslamîleşmiş (*islamicate*) bir Türkçe edebiyat ve

Türkçe konuşan Müslüman bir okur/dinleyici kitlesi oluştururken yeni bir tür bağlılık oluşturacak şeyin paradoksal olarak Türkçe konuşan okur kitlesi için yabancı ve garip olan İslam bilgisi olmasıdır. Âşık Paşa, anlatılan hikmet ve ma'nâlar Türk dilinde garip, ilginç ve orijinal olduğu ve Türkçe'nin bunları anlatma kabiliyeti bulunduğu için kitabına *Garipname* adını verdiğini söyler (Yavuz, 2000: 925). Bu hâliyle, yabancı ve garip olan (ki Âşık Paşa'dan öncekilerin de bu yöndeki çabaları düşünülürse bu yabancılığın düzeyleri tartışmaya açıktır) hikmet ve ma'nâlar Türkçe'ye bürününce tanıdık ve birleştirici hâle gelir. Bu, elbette Âşık Paşa'nın hikâyesinden de ayrı değildir. O *Garipname*'ye ses verirken, onun varlığı da bu eser içinde yeni ve meşru bir ma'nâ kazanır.

Sözün Sonu: "*Bildügince söyledi her bir kişi/İtmedi kimse kemâle bu işi*"

Âşık Paşa, 14. yüzyılın "çekişmeli alan"ında, yeni meşruiyet biçimlerinin ortaya çıkmaya başladığı dinî, siyasi ve kültürel kırılmaların ortasında bir hikâye anlatır. Bu hikâye her şeyden önce, selefi Gülşehrî'nin *Mantıku't-Tayr*'da bıraktığı yerden sözü alır ve ona eklemlenir. Bir şeyh-şair olarak kendini inşa ederken, şiiri görünen dünyanın ötesinden haber verebilme kudretini bildirme aracı olarak onunla benzer şekilde kullanır (Kuru, 2016: 181). Fakat bu, başka bir şeyhin Allah'la olan kendine özgü iletişiminin hikâyesidir. Onun kendisine atfettiği pozisyonlar ve ma'nâyı Türkçe'de verme iddiası kozmopolit kodlarla ilişkili bir hattı izlese de bunu nasıl yaptığı, yani hem büyük anlatıyı kurma şekli hem de kendi küçük anlatısını bunun içerisine eklemleme biçimi ona özgüdür. Onun büyük anlatılarla örülü eseri içerisinde sergilediği bu kendine özgülük ve kendine açtığı alan bizi öğreticiliğin ve alıcıyı harekete geçirme işlevinin baskın olduğu erken dönem metinleri üzerine yeniden düşünmeye sevk eder. Bu metinlerin, toplumsal ve dinî-didaktik bir çizgi etrafında şekillenirken aynı zamanda bireysel ve çok yönlü bir kimlik inşasına da imkân tanıdığını ve bu iki dinamiğin birbirini mümkün kıldığını fark etmek yapılacak karşılaştırmalı çalışmaların da yardımıyla daha bütünlüklü bir bakış açısı sunacaktır.

KAYNAKÇA

Köprülü, Fuad (2013). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kuru, Selim (2016). "Portrait of a Shaykh as Author in Fourteenth-Century Anatolia: Gülşehri and His *Falaknāma*". *Islamic Literature and Intellectual Life in Fourteenth- and Fifteenth-Century Anatolia*. (ed. A. C. S. Peacock vd.). s. 174-196.

Ocak, Ahmet Yaşar (1991). "Âşık Paşa (Tasavvufî Şahsiyeti)". *TDV İslam Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/asik-pasa (E.T.: 07.04.2024)

Oktay, Zeynep (2023). "Selfhood and Mystical Language in the Poetry of Yunus Emre". *Routledge Handbook on Turkish Literature*. (ed. Didem Havlioğlu vd.). London and New York: Routledge. s. 40-55.

Peacock, A.C.S. (2019). *Islam, Literature and Society in Mongol Anatolia*. Cambridge University Press.

Pifer, Michael (2021). *Kindred Voices: A Literary History of Medieval Anatolia*. New Haven: Yale University Press.

Pollock, Sheldon (2000). "Cosmopolitan and Vernacular in History". *Public Culture*. C. 12. S. 3. s. 591-625.

Yavuz, Kemal (2000). *Garib-nâme: Tıpkıbasım, Karşılaştırmalı Metin ve Aktarma I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yıldız, Sara Nur (2015). "Battling Kufr (Unbelief) in the Land of Infidels: Gülşehri's Turkish Adaptation of 'Attâr's *Mantiq al-Tayr*". *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*. (ed. A. C. S. Peacock vd.) London: Routledge. s. 329-347.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ NEKTY10712 NUMARADA KAYITLI ŞİİR MECMUASI İLE İLGİLİ BAZI DİKKATLER

Ümmülbenin VAROL

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Mecmua, sözlükte "dağınık şeyleri bir araya getirmek, toplamak" anlamındaki cem' masdarından türemiştir. Edebiyatta ise şiirlerin, farklı konularda kaleme alınan yazıların bir araya getirilmesidir. Örneğin; şiir mecmuaları, risale mecmuaları, güfte mecmuaları, ilahi mecmuaları, fetva mecmuaları, hadis mecmuaları bunlardan bazılarıdır. Şiir mecmuaları, Klasik Türk Edebiyatı için önemli bir kaynak niteliğindedir. Gerek bilinmeyen şairlerin tanıtılmasında gerek yazıldığı yüzyılın özelliklerini aktarmada oldukça önemlidir. Günümüzde de bu mecmua çalışmalarının tanıtımları devam etmektedir.

Çalışmamıza konu olan bu mecmua, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi NEKTY10712 Numarada kayıtlı olan şiir mecmuasıdır. Bu mecmuanın derleyicisi, kütüphane kayıtlarında Ahmed Vali olarak geçmektedir. Ancak bu Ahmed Vali'nin, Yenipazarlı Ahmed Vali olup olmadığı tespit edilememiştir. Bu mesele için kütüphane ile iletişime geçilmiş olup araştırılması yapılmaktadır. Her ne kadar mecmuanın giriş sayfasında "mecmua-i gazeliyyat" yazsa da içerisinde kaside, terci'-i bend, terkib-i bend gibi farklı nazım şekilleri de yer almaktadır.

Söz konusu mecmua 71 varak olup farklı yazı türleri ile yazılmıştır. Mecmuanın, dil özellikleri ve barındırdığı şairler bakımından 17. Yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Ayrıca mecmuada Baki'nin birçok şiirinin yanı sıra Baki'nin ölümüne düşürülen tarihler de dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, mezkur mecmua tanıtılarak Baki'nin ölümüne düşürülen tarihler incelenecek, önemli ve farklı hususlar üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Baki, Klasik Türk Edebiyatı, mecmua, şiir mecmuası.

SOME ATTENTIONS ABOUT THE POETRY COLLECTION REGISTERED IN ISTANBUL UNIVERSITY RARE WORKS LIBRARY NUMBER NEKTY10712

ABSTRACT

Collection is derived from the dictionary infinitive cem', which means "to bring together scattered things, to collect". In literature, it is the bringing together of poems and writings on

different subjects. For example; Poetry collections, treatise collections, lyrics collections, hymn collections, fatwa collections, hadith collections are some of them. Poetry collections are an important source for Classical Turkish Literature. It is very important both in introducing unknown poets and in conveying the characteristics of the century in which it was written. Today, the promotion of these collection works continues.

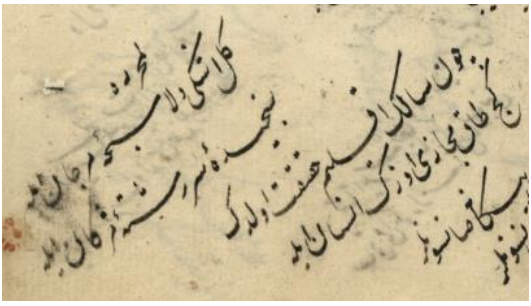
This collection, which is the subject of our study, is a poetry collection registered at Istanbul University Rare Works Library, number NEKTY10712. The compiler of this collection is listed as Ahmed Vali in the library records. However, it has not yet been determined whether this Ahmed Vali is Yenipazarlı Ahmed Vali or not. This issue will be discussed within the study. Although it says "mecmua-i gazliyyat" on the home page of the collection, it also includes different verse forms such as kaside, terci'-i bend, and tekib-i bend.

The collections in question has 71 pages and is written in different font types. It is thought that the collection belongs to the 17th century in terms of its language features and the poets it contains. In this study, the mentioned collection will be introduced and the important and different issues in it will be stated. In addition to many of Baki's poems in the collection, the dates of Baki's death also attract attention. In this study, the mentioned magazine will be introduced, the dates of Baki's death will be examined, and important and different issues will be emphasized.

Keywords: Classical Turkish Literature, collection, poetry, poetry collection.

Giriş

Çalışmamıza konu olan mecmua İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi NEKTY10712 Numarada kayıtlı, 192X131 mm dış ölçülerinde, 71 yapraktır. Çoğunluğu 16. yüzyıl şairlerini ihtiva etmekle beraber içerisinde 17. yüzyıla ait şairler de bulunmaktadır. Mecmuada şiir sayısı olarak öne çıkan şairler; Şeyhülislâm Yahyâ, Nev'î-zâde Atâyî, Bâkî ve Bursalı Rahmî'dir. Bunun yanı sıra Fuzûlî, Dervizade Ulvî, Bağdatlı Ruhî, Hayretî, Azmizâde Hâletî ve Taşlıcalı Yahya gibi divan sahibi şairler de yer almaktadır. Mecmua içerisinde "Li muharririhi" başlıklı bir rubai bulunmaktaysa da mahlas yer almadığı için mecmua derleyicisinin kim olduğu tespit edilememiştir. Kütüphane kayıtlarında derleyici Ahmed Vali olarak geçmekle birlikte mecmuadan hareketle bu bilginin doğru olmadığı düşünülmektedir. Bununla birlikte kütüphane ile iletişime geçilmiştir. Bazı şiirlerin imlalarında farklılıklar, bu sayfaların sonradan eklenmiş olma olasılığını akla getirmektedir. Sayfalar arası kopukluklar da bu olasılığı artırmaktadır.

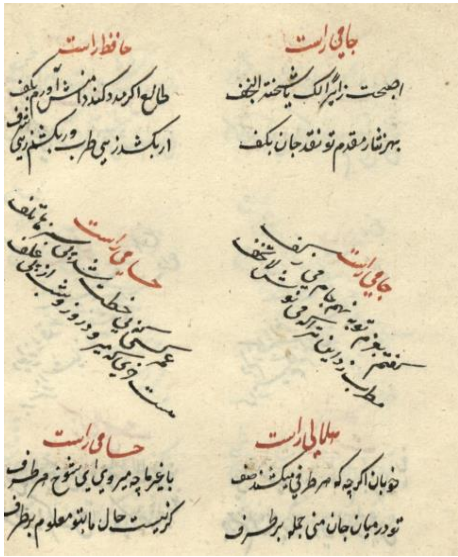


50b

Li muharririhi

Gel eşki dilā sübḥa-yı mercān eyle
Sencide-i ser-rīşte-i müjgān eyle
Çün sālik-i iḳlīm-i ḥaḳīḳat oldun
Geç ṭaḳ-ı mecāzı özüŋ insān eyle

İçerisinde Türkçe şiirler barındıran mecmuada Farsça şiirlerin de sayısı yadsınamayacak kadar çoktur. 35a-42b ve 52a-53b varakları arasındaki şiirlerin hepsi Farsça olmakla birlikte bazen de Türkçe şiirlerin arasına sıkıştırılmış Farsça manzumeler de bulunmaktadır. Mecmuada çokça Farsça şiirlerin bulunması ve bu şiirlerin imlasına özen gösterilmesi, mecmua derleyicisinin İran Edebiyatı ve Farsçaya yatkın ve ilgili olduğunu göstermektedir.



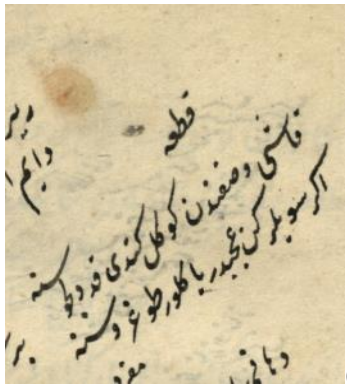
40b



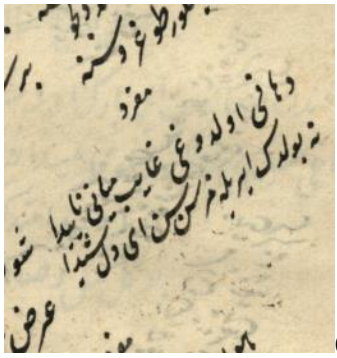
38a

Mecmuadaki Şiirlerin Başlıklandırılması

Mecmuadaki şiirlerin başlıklarına bakıldığında başlıklandırma konusunda belirli bir yöntemin uygulanmadığını görmekteyiz. Kimi şiirlerde başlık ilgili şairin ismi belirtilerek verilmiş kimi şiirlerde ise başlık bulunmamakla beraber mahlas beytinden şiirin sahibi belli olmaktadır. Bu başlıklardan bir kısmı kırmızı mürekkep ile yazılmışken bir kısmı da siyah mürekkep ile yazılmıştır. Bazı şiirlerde ise müfred, kıt'a gibi başlıklar kullanılmıştır. Fakat bunlar içinde yanlış başlıklandırmalar da görülmektedir. Örnek olarak müfred başlığı atılan bir beytin aslında matla olması gibi veya kıt'a başlıklı bir şiirin matla olması gibi. Bu da derleyicinin nazım şekilleri üzerinde özenli ve bilgili davranmadığını düşündürmektedir.


61a

Ḳaşı vaṣfından göŋül gitdi ḳad-i dil-cūsuna
Egr[i] söylerken ʿacebdir yaŋılur toğrusına

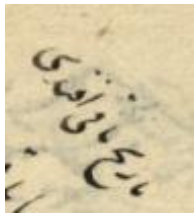

61a

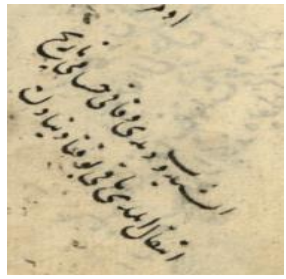
Dehānı olduġı ġayıb miyānı nā-peydā
Ne bulduŋ ayrılamazsın sen ey dil-i şeydā

Başlıklarda dikkat çeken diğer bir husus da şiirlerin başlangıcında ilgili şairin adının her defasında aynı zikredilmemesidir. Mesela; Şeyhülislam Yahya'nın 60'a yakın şiiri yer almakta ve birinde *Yahya* diye zikredilirken diğer şiirlerinin başında *Yahya Efendi, Yahya sellemehullah, Yahya Efendi sellemehullah* şeklinde yer almaktadır. Bu durum en fazla Şeyhülislam Yahya'da ön plana çıkmaktadır. Diğer şairlerde ise Fuzûlî, Fuzûlî Fermayed, Sırrî Fermayed, Makalî Fermayed, Nev'î Efendi şeklinde yer almaktadır.

Bâkî

16. yüzyılın önde gelen şairlerinden olan Bâkî'nin şiirleri mecmuada azımsanamayacak bir çokluğa sahiptir. Nazım şekli olarak bakıldığında da en fazla çeşitlilik gösteren şairdir. Bunlar gazel, muhammes, tahmis ve kıt'adır. Ayrıca Bâkî'nin kendi şiirleri dışında onun ölümüne düşürülen tarihler de yer almaktadır.





Tārīḫ-i Bāḳī Efendi

İşidüp didi vefātı[nı] Ḥüsāmī tārīḫ

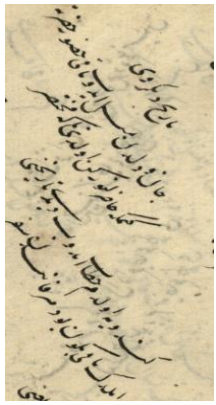
İntiḳāl eyledi Bāḳī bu fenā dünyadan

H.1008/M.1600

Hüsâmî'nin *fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün* kalıbıyla yazdığı beş beyitten müteşekkil olan tarih başka bir mecmuada da aynı şekilde tespit edilmiştir. Bu mecmua Edirne Selimiye Kütüphanesi Selimiye Yazmalar 2109 Numarada Kayıtlı Şiir Mecmuası'dır.

Mecmuamızdaki söz konusu tarih ebcede göre hesaplandığında Bâkî'nin tam ölüm tarihini vermektedir.

Bâkî'nin ölümüne düşürülen diğer bir tarih ise "Tārīḫ-i Diger-i Vey" başlığı altında verilmektedir.



Tārīḫ-i Diger-i Vey

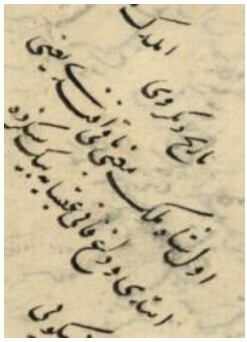
Cān u dilden meyl idüp Bāḳī ḥużūr-ı ḥażrete
Kim ki ḥażırlanur iken oldı nageh muḫtaṣar

Kendüye ol-dem ḫiṭāb idüp didi tārīḫini
Eyledüŋ Bāḳī bugün bu dehr-i fānīden sefer

H.1008/M.1600

55a

İlk tarih dışında diğer tarihler "Tārīḫ-i Diger-i Vey" başlığı altında verilmiştir.



Tārīḫ-i Diger-i Vey

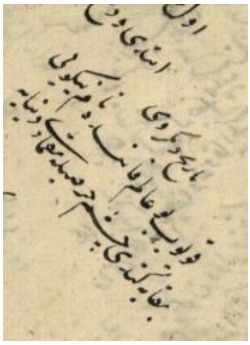
Ol şāh-ı mülk-i maʿna Bāḳī Efendi yaʿni

İtdi vedāʿ fānī ʿuḳbāya bin sekizde

H.1008/M.1600

55a

Bu tarihe bakıldığında Bâkî'nin ölümüne hem lafzan hem de mânen tarih düşürüldüğü görülmektedir.



Tārīḫ-i Diger-i Vey

Ḳoyup bu ʿālem-i fānīde nām-ı nīkūyı

Beḳāya gitdi çeşm-i ḥırṣ-ile bakmadı dünyaya

55a

Bu tarih ta'miyeli bir tarihtir.

Mecmuada yer alan tarihler yalnızca Bâkî'nin ölümüne düşürülen tarihlerdir bunun dışında herhangi bir tarihe rastlanmamaktadır.

Mecmuada Bâkî'nin ölümüne düşürülen tarihlerin yanı sıra onu yergi amaçlı yazılan beyitlere de rastlamak mümkündür.

Sonuç

Bu çalışmada Klasik Türk Edebiyatının en önemli kaynakları arasında yer alan şiir mecmualarından İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi NEKTY1072 numarada kayıtlı mecmuanın değerlendirilmesi yapılmış önemli noktalar belirtilmiştir.

Bâkî'nin ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu mecmuaları inceleyerek görmekteyiz. Birçok mecmuada da Bâkî'ye yer verilmiş, bilinmeyen gazelleri mecmualar aracılığıyla tespit edilmiştir.

Her mecmua içerisinde keşfedilmemiş şair ve şiirler barındırdığından dolayı Klasik Türk Edebiyatı araştırmacısı için büyük önem arz etmektedir. Çalışmadaki temel amaç söz konusu mecmuanın dikkate değer hususlarının değerlendirilmesi ve araştırmacılarının dikkatlerine sunulmasıdır.

KAYNAKÇA

Kaplan, Hasan-Muhsin Macit (2014). "Bâkî" *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baki. (E.T.: 28.06.2024).

Uzun, İsmet (2003). "Mecmua". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 28. s. 265-268. https://islamansiklopedisi.org.tr/mecmua. (E.T.: 28.06.2024).

CİNSİYETLER ARASI VE CİNSİYET İÇİ KESİŞİMSELLEŞME: ŞEYYAD HAMZA'NIN *YÛSUF U ZELÎHÂ* MESNEVİSİNDE İHTİDA ANLATISI

Zeynep AVCI

Yüksek Lisans Öğrencisi
Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Osmanlı Türkçesinin kozmopolit vernaküler yapısı, Arapçadan ve Farsçadan aldığı anlatı unsurlarının Türkçeye uyarlanabilirliği ve Türkçenin kendi özgünlüğünü kaybetmeden var olabilmesi adına önemlidir. Tıpkı Türkçenin dinamik yapısı gibi Anadolu'daki İslamlaşma süreçleri de çeşitli merhalelerden geçtiği ve çeşitli kimliklerin İslamlaşma süreciyle farklı şekillerde etkileştiği gözlemlenebilir. Toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik(ler) ve kadınlık(lar) olmasının da İslamiyet'in Türkofon alımlayıcıdaki özümsenme sürecini hızlandırdığı söylenebilir. Buradan yola çıkarak Şeyyad Hamza'nın *Yusuf u Zeliha* mesnevisinin, XIV. yüzyıldaki Türkofon alımlayıcı adına hem cinsiyet(ler) içi hem de cinsiyetötesi kesişimsellik oluşturduğunu ve bu oluşumun, ihtida anlatısı bağlamında Türkçenin kozmopolit vernaküler yapısıyla simbiyotik ilişkilenmede olduğunu savunuyorum.

Çok dilli, çok dinli ve çok kültürlü Anadolu coğrafyasındaki İslamlaş(tır)ma sürecinin, Şeyyad Hamza'nın *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindeki Türkçenin kozmopolit vernaküler niteliğiyle paralel yapılandığı söylenebilir. Bu yapılanma; erkeklikler –affedilme, soy devamlılığı ve iktidar açısından– ve kadınlıklar –etkenlik, cinsellik ve hile açısından– adına homososyal alanlar oluşturarak Türkofon alımlayıcının anlatıyı özümseme sürecini iki cinsiyet adına da öz temsiliyet bağlamında hızlandırmıştır. Ayrıca cinsiyetötesi ara form, aşk kavramı üzerinden açımlanarak ihtida anlatısını meşrulaştırmıştır. XIV. yüzyılda Anadolu coğrafyasındaki edebî-kültürel alanın dinamikliğine, Yusuf ve Zeliha anlatısının çeşitli versiyonlarından kesitler vererek, toplumsal cinsiyet açısından dikkat çekmeye çabaladım ve hem deneyimlenen koşulların hem de toplumun kendisinin kolektif bilinci eş değer bir şekilde oluşturduklarını savundum. Böylelikle Anadolu coğrafyasındaki İslamlaş(tır)ma eğilimi, yalnızca politik iktidarın tekelinde olmayıp yerel edebî üretimler sayesinde kuvvetlenmiştir. Buradan yola çıkarak söyleyebilirim ki XIV. yüzyılda Anadolu coğrafyasındaki edebî-kültürel alan; devlet tekelindeki İslamlaş(tır)ma anlayışının sunduğu dikotomik unsurlardan ziyade içerisindeki dinamikliği, kozmopolitliği ve yerellikleriyle anlatı için özgürlük sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: *Yûsuf u Zelîhâ*, ihtida, Kadınlık(lar), Erkeklik(ler).

INTER-GENDER AND INTRA-GENDER INTERSECTIONALITY: CONVERSION NARRATIVE IN ŞEYYAD HAMZA'S YÛSUF U ZELÎHÂ MATHNAWI

ABSTRACT

The cosmopolitan vernacular structure of Ottoman Turkish is important for the adaptability of the narrative elements taken from Arabic and Persian to Turkish and for the Turkish language to exist without losing its originality. Just like the dynamic structure of Turkish, the Islamization processes in Anatolia went through various stages and that various identities interacted with the Islamization process in different ways. The Islamization process in the multilingual, multi-religious and multi-cultural Anatolian geography is structured in parallel with the cosmopolitan vernacular nature of Turkish in Şeyyad Hamza's *Yûsuf u Zelîhâ* masnavi. By creating homosocial spaces for masculinities - in terms of forgiveness, lineage continuity and power - and femininities - in terms of activity, sexuality and trickery - the process of Turcophone receivers' assimilation of the narrative in the context of self-representation on behalf of both genders is accelerated. In addition, the transsexual intermediate form legitimized the narrative of conversion by being explained through the concept of love. I tried to draw attention to the dynamism of the literary-cultural field in the Anatolian geography in the 14th century, from a gender perspective, by giving sections from various versions of the Yusuf and Zeliha narrative, and argued that both the experienced conditions and the society itself equally form the collective consciousness. Based on this, the literary-cultural field in Anatolian geography in the 14th century has provided freedom for the narrative with its dynamism, cosmopolitanism and locality rather than the dichotomous elements presented by the state-monopoly Islamization(ization) approach

Keywords: *Yûsuf u Zelîhâ*, conversion, femininity(s), masculinity(s).

Giriş

Dinî kültür ve sosyopolitik güçler arasındaki etkileşimler; çok dilli, çok dinli ve çok kültürlü Anadolu coğrafyasında otorite sorunlarına, ekonomik çalkantılara ve iktidar kavgalarına sebep olduğu kadar çeşitli kimliklerin bir arada var olmasına ve yeni kimlikler yaratılmasına da imkân sağlamıştır. Bu durumun başat etkeniyse Osmanlı Türkçesinin kozmopolit vernaküler yapısıdır. Hem Arapçadan ve Farsçadan aldığı anlatı unsurlarının Türkçeye uyarlanabilirliği hem de Türkçenin kendi özgünlüğünü kaybetmeden var olabilmesi ve aktarılabilmesi, Osmanlı Türkçesinin kozmopolit vernaküler yapısını oluşturan en önemli etkenlerin başında sayılabilir. Tıpkı Türkçenin dinamik yapısı gibi Anadolu'daki İslamlaşma süreçleri de çeşitli merhalelerden geçmektedir fakat bu sürecin çizgisel bir ilerleme gerçekleştirmediği göz önünde bulundurularak çeşitli kimliklerin İslamlaşma süreciyle farklı şekillerde etkileştiği gözlemlenebilir. Benzer şekilde toplumsal cinsiyet bağlamında birden fazla erkeklik ve kadınlık olmasının da yine farklı kimlikteki alımlayıcılar adına İslamiyet'in Türkofon alımlayıcıdaki özümsenme sürecini hızlandırdığı söylenebilir. Bu çalışmada bahsettiğim farklı ve dinamik süreçleri gözlemlemek adına Şeyyad Hamza'nın *Yusuf u Zeliha* mesnevisini baz aldığım gibi anlatının farklı versiyonlarından kesitler ve örnekler vererek kültürlerarası ortamda da çeşitli erkekliklere ve kadınlıklara yer verilmesinin ihtida anlatısını meşrulaştırdığını vurguladım. Buradan yola çıkarak Şeyyad Hamza'nın *Yusuf u Zeliha* mesnevisinin, XIV. yüzyıldaki Türkofon alımlayıcı adına hem cinsiyet(ler) içi hem de cinsiyetötesi kesişimsellik oluşturduğunu ve bu oluşumun, Türkçenin kozmopolit vernaküler yapısıyla simbiyotik ilişkilenmede olduğunu savunuyorum.

1. Edebî-kültürel Alan ve Müellife Dair

XIII. ve XIV. yüzyıllarda Anadolu'daki politik iktidar ve sosyoekonomik faktörler göz önünde bulundurulduğunda birden fazla güç unsuru, bölge üzerinde tahakküm kurarak ya belli şartlarda birleşmekte ya da ayrışmaktadır. (Peacock, 2019: 32) Bölgede baskınlığı olan İlhanlılar ve Selçuklular, edebî-kültürel alanda farklı kimliklere "sınırları belirlenmiş" olanaklar tanıyarak edebî üretimde dinamikliliği sağlamıştır. Peacock, İslamiyet'in kamusal alanda tahakküm kurarak yapılandırmış olduğu kolektif kimliğin, patronaj ilişkisinden kaynaklandığını vurgular. (2019: 54) Bu durumun, devlet tekelindeki İslamlaşma anlayışının sunduğu sosyal anlamda maddi ve manevi çatışmalara dayanan dikotomik unsurları da beraberinde getirdiğini düşünüyorum. Diğer yandan patronaj ilişkisine dayanmayan ve devlet sınırları gibi imgesel düzlemde "sınırlanmayan" alternatif bir güç olarak edebî-kültürel alanın varlığının da yerel odaklı ihtidaî tahakkümü işaret ettiğini söyleyebilirim. Bu bağlamda Pollock, hegemonya tarafından finanse edilmeyen dilin vernakülerleşmesine mümkün görmemektedir. (2016: 318) Bu görüşün aksine Türkçe, bahsettiğim alternatif bir güç olan edebî-kültürel alana ait Şeyyad Hamza gibi edebî üreticiler tarafından var edilerek değiştirilmiş, dönüştürülmüş ve en önemlisi kendi özgünlüğünü korumayı başarmıştır.

Şeyyad Hamza, edebî üretimini XIV. yüzyılda gerçekleştirmiştir. (Taş, 2017: 8) Şair, patronaj sistemine bağlı olmadan tasavvuf öğretisini Türkofon alımlayıcıya "uygun" hâle getirmiştir. (Demirel, vd., 2008: 10) Bu ifadeyle *Yusuf u Zeliha*'da tekrarlanan tövbe, salavat, pişmanlık ve günah vurgusunun; herhangi bir dünyevi iktidara bağlılıktansa tasavvuf temelli bir yaşam biçimini salık vermesini kast ediyorum. Demirci ve Korkmaz'ın vurguladığı üzere Şeyyad Hamza, şeyyad kavramı kıssa-han anlamında benimsemiş olabilir. (Demirel, vd., 2008: 10) Bu bakımdan şairin edebî icrasında bir nevi yol gösterici kimliğine büründüğünü söylemek yanlış olmaz. Bahsettiğim yol göstericiliğin sonucu olarak zamanla/mekânla sınırlanmayan, kültürlerarası ve türlerarası nitelikleri içeren yeniden üretimler, Barthes'ın sonsuz metinlerarasılık kavramıyla birlikte incelendiğinde var oluş, cennet-cehennem, peygamberler ve mucizeler gibi konuların farklı edebî-kültürel alanlarda incelenmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda *Yusuf u Zeliha*'nın Türkofon alımlayıcı adına ihtida anlatısını meşrulaştıran homososyal bir alan yarattığı söylenebilir. Böylelikle mesnevide geçen dilsel tanıdıklıklarla anlatıya dair tanıdıklıklar kesişerek cinsiyet içi kolektif bir bilincin İslamlaşma çerçevesinde oluştuğunu ifade edebilirim.

2. Tahakküm Meselesi: Erkeklik(ler)

Rose'un farklı kültürleri ve çeşitli koşulları vurgulayarak ifade ettiği üzere tek erillikten bahsedilemez ve erkek olmanın tek bir yolu olmadığı gibi birden fazla erkeklikler mevcuttur. (2018: 83) Bu ifadeden yola çıkarak *Yusuf u Zeliha*'daki erkeklikler; affedilme, soy devamlılığı ve iktidar bağlamlarında belirginleşmektedir. Anlatıyı çerçeveleyen af ve tövbe kavramları, anlatıdaki çeşitli erkekliklerde gözlemlenebilir. Bir peygamber olarak "ismet" niteliğine sahip Yakub'un iki günahı vardır. İlki Yusuf'un süt annesinin oğlunu Yusuf daha fazla süt emsin diye

satmasıdır. (Demirel, vd., 2008: 261) Diğer günahsa sevgi konusunda evlatları arasında ayrım yapmasıdır. Bu durum, tıpkı Hristiyanlıkta yaşama günahla başlandığı anlayışındaki gibi anlatının da günahla başlamasına neden olmuştur. Hristiyanlıkla benzeşen başka bir unsursa Yakub'un günahlarının ölümcül günahlardan olan açgözlüllük, kibir ve kıskançlıkla ilişkilendirilebilmesidir. Bir peygamber olarak kendi çocuğuna daha fazla süt istemesiyle açgözlülük, kendi çıkarı için anneyi evladından ayırmasıyla kibir ve evlatları arasındaki çekememezliği başlatması açısından kıskançlık Yakub'un günahlarında etkendir. Bu bakımdan mesnevi, ihtida anlatısı olmasına rağmen Hristiyanlık unsurları içermesinde hem edebî-kültürel alandaki dinlerarasılığın hem de Türkofon alımlayıcıya yaşadığı coğrafyaya içkin olan unsurlarla dil üzerinden "tanıdıklıklık" amacı gütmesinin etken olduğunu savunuyorum. Yakub, anlatıyı başlatacak büyüklükte günahlar işlese de bir peygamberdir, affedilmesi meşrudur ve bu oranda değerlidir. Son kertede Yakub'a Yusuf'tan haber getiren Arap, paha biçilmez altınlardansa Yakub'un duasını ister. (Demirel, vd., 2008: 175) Başka bir deyişle ihtida anlatısına uyanlar, günah işlese de pişmanlık ve tövbenin ardından affedilirler ve böylelikle tasavvuf temelli ihtida anlatısında değerlenirler.

Başka bir erkeklik(ler) temsili olarak Yusuf'un kardeşleri, Dünye Hatun ve Bünyamin hariç, Yusuf'u öldürmeyi ve ardından Tanrı'dan af dilemeyi düşünürler. (Demirel, vd., 2008: 89) Planlanmış af durumu, kardeşlerin kurtuluşunu sağlamayacaktır çünkü kardeşlerin kararı, tasavvuf temelli ihtida algısına dayanmamakta ve dünyevi tatmini öncelemektedir. Bu noktada önemli olan, af dilemenin ve pişmanlığın gerekliliğidir. Yusuf'un sarayındaki yemek sahnesinde kardeşlerin tümü aç olmalarına rağmen yemeği yemezler çünkü sarayın duvarlarına Yusuf nakşedilmiştir ve kardeşler, Yusuf'u kuyuda bıraktıkları için pişman olup ağlarlar. (Demirel, vd., 2008: 225) Başka bir deyişle günahkârlar pişmanlıkları nedeniyle affolunacaktır. Bu ifadeden yola çıkarak anlatıya göre Türkofon alımlayıcıdaki Gayrimüslimlerin ya da İslamiyet'e yeni geçenlerin, önceki kimlikleri nedeniyle pişman olmaları ve af dilemeleri gerektiğini söyleyebilirim.

Erkekliklerin af dilemesi adına son örnek olarak Yusuf'un ilk günahı, sudaki yansımasını görerek ne kadar güzel yaratıldığını düşünmesi ve kibirlenmesidir. İşte tam bu noktada anlatıcı araya girerek Yusuf'un başına gelenleri Yusuf'un günahkâr olmasına bağlamaktadır. (Demirel, vd., 2008: 107) Nasıl ki Yakub'un günahlarından Hristiyanlık anlatısı etkense Yusuf'un günahında da ölümcül günahlardan olan kibir etkendir yani yine Anadolu coğrafyasındaki edebî-kültürel alanda konumlanan dinlerarası unsurlar mevcuttur.

Yusuf'un ikinci günahıysa Zeliha'ya kanması yani yine ölümcül günahlardan olan şehvettir. Erotik nakışlarla dolu saray sahnesinde Yusuf, Zeliha'nın kurbanı niteliğindedir. (Demirel, vd., 2008: 158) Bu sırada orada olan İblis'e gaybtan ses gelince İblis üzülüp ağlamaya başlar ve kör olur. (Demirel, vd., 2008: 151) Tam bu noktada anlatıcı, Sırat Köprüsü'ne dair detaylı anlatıma girerek Türkofon alımlayıcının pişmanlık ve tövbeyle köprüden nasıl geçeceğini söyler ve İblis'e uymamaları gerektiğine dair uyarılarda bulunur. (Demirel, vd., 2008: 151) Bu noktada anlatı

vasıtasıyla Müslüman üst kimliğinin yaratımı ön kabul olarak alınırsa Gayrimüslim ya da İslamiyet'e henüz geçmiş alımlayıcıların Müslüman olmayan kimliklerinde "kusurlu" oldukları söylenebilir. Kendilerini Yusuf'la özdeşleştiren veya onunla aynı dini paylaşan alımlayıcılar da tıpkı Yusuf gibi günahkârdır ve af dilemelidir.

Yusuf'un günahlarına bir diğeri olarak Zeliha'nın söylediklerine gönlünün devamlı olarak kayması bakımından yine Hristiyanlıktaki ölümcül günahlardan doyumsuzluk sayılabilir. Yusuf, Zeliha'ya olan istencinin ardından tövbe eder fakat yine Zeliha'ya yönelir. Bu süreç birçok kez tekrarlanır ve o sırada gökten Cebrail inerek Yusuf'un sırtını sıvazlar ve Yusuf, "şehvet parmağından" kaynaklı sakinleşir. (Demirel, vd., 2008: 155) Aslında, ileride değineceğim üzere, Zeliha'nın –kadınlığın– şehvet düşkünlüğüyle aralarındaki gerilim sonlanmaz, Yusuf tatmin olduktan sonra sonlanır. Başka bir deyişle Yusuf'un günahları da "affedilebilir" günahlardır çünkü Yusuf, gerek anlatı boyunca deneyimleyeceği seyr-i sülukla gerek peygamberlik mertebesiyle tasavvuf temelli ihtida anlatısına uygun bir erkeklik icra etmiştir.

Başka bir erkeklik(ler) unsuru olarak anlatıdaki soy devamlılığı, erkeklik üzerinden sağlanmakta ve bu durum, erkeklerarası homososyal bir aktarım alanını öncelemektedir. Bu sebeple anlatı boyunca insan ve insan dışı varlıklar, çocuk istenci duymaktadır. Örneğin Yusuf'u ilk kertede satın alan bezirgân çocuksuzdur ve Yusuf'un kimliğini öğrenince dua isteyerek çocuk sahibi olmayı arzuladığını ifade eder. Yusuf'un duasının ardından bezirgânın kırk oğlu olur. (Demirel, vd., 2008: 135) Bir başka örnekte kardeşlerin Yusuf'u yedi olarak iftira attığı kurt, dile gelerek Yakub'a Yusuf'u görmediğini ve yavrularından ayrıldığını ifade eder. (Demirel, vd., 2008: 103) Benzer şekilde Yusuf'la Nil Nehri'nde karşılaşan balık, Yusuf'tan çocuk ister ve anlatıcı bu yavru balıkların daha sonrasında Yunus peygamber ve Süleyman peygamber anlatılarında yer alacağını söyler. (Demirel, vd., 2008: 125) Anlatının sonlarına doğru Yusuf ve Zeliha'nın on dört oğlu olur yani soyları devam edecektir. (Demirel, vd., 2008: 273) Kendi soyundan olana güven örneği olarak da Yusuf, yanında Bünyamin'in kalmasını ister. (Demirel, vd., 2008: 221) Örneklerden yola çıkarak soyu sürdürmenin erkeklerarası homososyal alandaki etkileşimlere dayandığını söyleyebilirim. Nasıl ki erkekler, gen aktarımıyla soylarını devam ettirecekse benzer şekilde tasavvuf temelli ihtida anlatısının devamlılığı/kalıcılığı/kabul ettirilmesi de yine erkeklerarası homososyal alanın sorumluluğuna işaret ettiğini düşünüyorum.

Son olarak erkeklerarası homososyal alan, iktidar kavramı etrafında belirginleşmekte ve iktidarla kuvvetli bir şekilde bağlanan Yusuf'ta örneklenmektedir. Yusuf, politik yönetici olarak dünyevi ve peygamber olarak manevi iktidarı elinde bulundurarak son derece güçlü bir figür hâline gelir. Saki ve Aşçı Başı'yla zindanda kalan Yusuf, yine homososyal ortamın bağlarıyla birbirlerine suçlarını itiraf ederek ağlaşır. (Demirel, vd., 2008: 165) Bir gece Saki ve Aşçı Başı rüya görerek Yusuf'a yorumlatır. Rüyaların yorumu olarak Yusuf, Saki'nin kurtulacağı fakat Aşçı Başı'nın asılacağını söyler ve Yusuf'un söyledikleri gerçekleşir. (Demirel, vd., 2008: 167) Yusuf, Saki'den Melik'in yanına gittiğinde kendisine dair iyi sözler söylemesini ister. Bu durumun ardından Cebrail gelerek Saki'den yani bir ölümlüden medet ummasının yanlışlığını

bildirir ve Yusuf tövbe eder. (Demirel, vd., 2008: 169) Başka bir deyişle homososyal alanda güç kazanmak isteyen bir erkek, diğer erkeklerden "yardım" istememelidir çünkü diğer erkeklerin tümü potansiyel tehdittir. Bu noktada Yusuf'la bağ kurması hedeflenen alımlayıcıdan ister politik ister din kaynaklı olsun herhangi bir dünyevi otoriteye itaat etmemesi, bunun yerine kolektif bilince hitap eden tasavvuf temelli ihtida algısının soyut bir şekilde varlığına, birleştiriciliğine ve kapsayıcılığına inanmasının beklendiğini düşünüyorum. Bahsettiğim algı, herhangi bir otoritenin hegemonyasında olmayan fakat belirli sınırlara sahip olarak özneleri kapsayan ya da dışlayan yapıdadır. Başka bir deyişle bu algı, XIV. yüzyıldaki Anadolu coğrafyasının çok dilli, çok dinli ve çok kültürlü ortamında güç istenci olan ihtida anlatısıyla paraleldir.

Yusuf; babasının ölümünü işitince Tanrı'dan Müslüman olmayı diler, din değiştirir ve halkı İslam'a davet eder. (Demirel, vd., 2008: 279) Gaza fikriyle bütünleştikçe eril gücü artan Yusuf, ideal savaşçı kimliğine sahip olarak fiziksel anlamda saldırgan ve toplum bileşenlerinin tümü üzerinde iktidara sahip olan gazi tipine dönüşmüştür. İnananlarla birlikte Harmen şehrine gider. (Demirel, vd., 2008: 281) Kafir olanın bu şehre girmemesini ister ve anlatının başında güçlü bir iktidara sahip olan Melik Reyyan da bu durumun ardından iman getirir. (Demirel, vd., 2008: 281) Başka bir deyişle erkeklerarası homososyal alanda iktidarı daha kuvvetli olan bir erkek, iman gücüyle diğer güçlü erkeği yenerek kendi iktidarını kuvvetlendirir. Sonuç olarak affedilme, soy devamlılığı ve iktidar meseleleri, Osmanlı Türkçesiyle sağlanan "dilsel ve dinlerarası tanıdıklıklar" vasıtasıyla çeşitli erkekliklerin anlatıda var olmasına imkân tanımıştır.

3. Dayanışma mı Ötekileş(tir)me mi?: Kadınlık(lar)

Yusuf u Zeliha'da kadınlıkların; etkenlik, cinsellik ve hile başlıklarında homososyal bir alan oluşturduğu gözlemlenebilir. Havlioğlu, edebî-kültürel alanın homojenliğine aykırı olarak Klasik Edebiyat tezkirelerinde erkek şairlerin çoğunlukta olmasına karşın kadınlararası bir dayanışma/paylaşım olduğundan bahseder. (2010: 105) Bu ifadeden yola çıkarak *Yusuf u Zeliha*'daki kadınlıkların olumsuz çağrışımlar barındırması bakımından, erkeklerarası alandaki kapsayıcılığın aksine, kadınlararası homososyal alanın ötekileştirmeden kaynaklı bir dayanışma alanı oluşturduğunu gözlemledim. Böylelikle anlatının; Osmanlı Türkçesi temelli yeniden üretimle erkeklikler bakımından kapsayıcı, kadınlıklar bakımından ötekileştirici bir söylemle üretildiği dönemin çok dilli, çok dinli ve çok kültürlü edebî ortamını yansıttığı söylenebilir.

Anlatının seyrini değiştirmesi bakımından kadınlıkların etkenliğine dair birçok örnek, anlatının çeşitli versiyonlarında gözlemlenebilir. Mağrib hükümdarının kızı olan Zeliha, düşünde Yusuf'u görerek aşık olur. (Demirel, vd., 2008: 127) Geleneksel anlatıda yer alan düş görme motifi, kadında gerçekleşmekte yani kadın da edebî değişmeceye (*literary trope*) dahil olmaktadır. Şeyyad Hamza'nın anlatısında Zeliha, düşünü babasına anlatırken Erzurumlu Darir'in anlatısında annesine anlatmaktadır. (Erzurumlu Mustafa Darîr yz., haz. Leylâ Karahan, 1985: 305) Câmî'nin versiyonundaysa Zeliha'nın cariyeleri, Zeliha'nın aşk ateşine düştüğüne karar verir, yani kadınlararası homososyal alan anlatının gidişatını belirler. (Nureddin

Abdurrahman İbn-i Ahmed-i Camî yz., haz. Tekin vd., 2003: 32) Bu farklılık, yeniden üretimlerdeki muhtelif seçimlerden kaynaklanabileceği gibi kadınlıkların da yönlendirici rolüyle anlatıda konumlanmasını sağlamaktadır.

Erzurumlu Darir'in anlatısında Yusuf ve Zeliha'nın şiirler okuması, Şeyyad Hamza'nın anlatısında bulunmaz. Bu bakımdan her iki karaktere de manzum ve nesir aracılığıyla ses veren Erzurumlu Darir'in, karakterlere dair tanıdıklığın sağlanmasında Osmanlı Türkçesinin kozmopolit vernaküler yapısından yararlandığı söylenebilir. Erzurumlu Darir'in dili de Osmanlı Türkçesinin bu yapısını, hem içerik hem de dilsel anlamda göstermektedir. Böylelikle anlatı, XIV. yüzyılda da Türkofon alımlayıcı için İslamlaşma sürecine dair dinamik ve çeşitli özgünlüklerle edebî-kültürel alanda dilsel aracılıkla var olmaktadır.

Bir başka etkenlik örneği olarak Dünye Hatun, kardeşlerine Yusuf'un düşünü anlattığı için pişman olarak hatasını düzeltmeye çalışır fakat başaramayınca ağlayıp feryat etmeye başlar. (Demirel, vd., 2008: 91) Dünye Hatun'un bir kadın olarak herhangi bir hilesi olmasa da düşü diğer kardeşlere anlatması sebebiyle erkeklerarası iktidar sorununa yol açması, kadının aktif etkenliğine dayanmaz fakat aracı rolünün de önemini azaltmaz. Bu bakış açısından anlatının seyrini, olumsuz yönde de olsa, değiştiren bir başka kadın Dünye Hatun'dur.

Etkenliğe dair göstereceğim son örnek olarak XV.-XVI. yüzyıllar arasında yaşayan Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Zeliha* mesnevisindeyse Zeliha, düşünde gördüğü ve aşık olduğu kişiyi görmek için sabırsızlanır ve şölen sırasında çadırda olan Mısır azizinin çadırını dadısı yırtar. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 190) Kadınlararası kodları içeren homososyal alanın bir sonucu olarak düzen bozucu olarak yine kadın mevcuttur. Benzer şekilde Şeyyad Hamza'nın anlatısındaysa Zeliha'nın ağlamaları sonucu Kuteyfer tabip getirir ancak tabibin Zeliha'ya yorumu aşk illetidir ve çözümsüzdür. Zeliha'nın dadısı, aşkın onulmaz bir yara olduğunu dermanınsa ancak kavuşmayla olacağını söylerek erotik nakışlarla dolu saray fikrini dile getirir. (Demirel, vd., 2008: 143) Kısacası kadın, yönlendirici rolüyle anlatıda yer almakta ve Türkofon alımlayıcı için cinsiyet kimliği nedeniyle ötekileşen fakat yine aynı kimlik sayesinde temsiliyet bulan bir yapıda yararlı olmaktadır.

Anlatıdaki kadınlıkların etkenliğinin, genellikle olumsuz yönde olmasında güdülerin cinsellik ve hile kavramları etrafında şekillenmesinin etkili olduğunu düşünüyorum ve görüşümü örneklerle açımlayacağım. Anlatının diğer versiyonları olarak kutsal kitaplarda düş görme motifi; Tevrat'ta mevcut değildir. (Demirel, vd., 2008: 30) Ayrıca Yusuf ve Zeliha'nın kavuşması da gerçekleşmez. (Demirel, vd., 2008: 49) İncil, Zeliha'dan bahsetmez. (Demirel, vd., 2008: 50) Kurʿan'daysa Zeliha'nın adı geçmez ve "hanım" ifadesiyle anılır. (Demirel, vd., 2008: 52) Bu durumun, bir özneden ziyade tüm kadınlara atfedilen baştan çıkarma kavramına işaret ettiği söylenebilir çünkü Kurʿan'daki anlatıda diğer isimler geçerken kadınlıklar, yalnızca "hanım/kadın" olarak kolektif tek bir kimliği temsil eder. Erkek(lik)ler, kadın kavramına karşı dikkatli olmalıdır aksi takdirde kötüye davet eden kadınlara uyarlarsa günahkâr olacaklardır. Kadınların günaha davet etmelerine karşılık erkekler, yine erkeklere güvenmelidir. Gömlek

yırtma sahnesinde Yusuf, hanımın akrabasından birini gömleğin yırtılma yönüne göre şahit gösterir. (*The Glorious Qur'an*, haz. Pickthal, 1983: 230) Durum bu sayede anlaşılmasına rağmen Yusuf, kadınların hilesindense zindanı tercih ettiğini dile getirir. (Demirel, vd., 2008: 53) Başka bir deyişle Yusuf, kadınların "akılsız ve ahlâksız" sürüklemesinden ziyade ikinci kez, ilki isteksiz şekilde kuyuya atılması, kendi isteğiyle tutsak olur.

Merguerian ve Najmabadi, Yusuf'un Zeliha'yı reddetmesinde Allah'a olan kulluğunun mu yoksa Kuteyfer'le olan efendi-köle ilişkisinin mi etkili olduğunu tartışmaktadır. (1997: 490) Câmî'nin versiyonunda Yusuf'un Zeliha'yla birlikte olmasını engelleyen Allah'ın azabı ve Aziz'in kahrıdır. (Nureddin Abdurrahman İbn-i Ahmed-i Camî yz., haz. Tekin vd., 2003: 99) Başka bir deyişle erkeklerarası homososyal alan, peygamberin eylemlerini etkilemekte ve sosyal düzen, eril sesin oluşturduğu homososyal bağlarla sağlamlaşmaktadır. Her iki ihtimalde de kadın cinselliği, erkeklerarası homososyalliği ve dolaylı olarak ataerkil toplumsal düzeni tehdit etmektedir. (Merguerian vd., 1997: 491) Bu noktada önemli olan, Zeliha'nın doyumsuz cinselliği yalnızca Yusuf'a yöneliktir. Yusuf ve Zeliha nikâhlandıktan sonra Zeliha'nın hâlâ bakire olması, Tanrı'nın Yusuf için onu saklamasından kaynaklanır. (Demirel, vd., 2008: 205) Kutayfer'in peri kızıyla yatması sonucu Zeliha'nın bekareti korunmuştur. (Demirel, vd., 2008: 131) Buradan yola çıkarak Yusuf'u elde etmek için çeşitli hileler yapan Zeliha'nın geleneksel mekr-i zenân anlatılarındaki cinsel tatminsizlik, "akılsızlık ve ahlâksızlık" temelli hilelere başvurmaması açısından bu anlatılarla uyuşmadığı gözlemlenebilir.

İlginç bir şekilde anlatının bir bölümünde Yusuf, Kenan iline dönen kardeşlerinin çantasına ölçek atarak Bünyamin'i hırsızlıkla suçlar. (Demirel, vd., 2008: 235) Yani kendi isteğini gerçekleştirmek adına hile yapar. Bu durum, kadın hilesinde olduğu gibi "akılsızlıktan ve ahlâksızlıktan" ziyade "akıllı" erkeğin istediğini yapmak için başvurduğu zekice bir yol olarak sunulur. Bu bakımdan aynı kavramın farklı cinsiyetlerde farklı anlamlara gelmesinin, ihtida anlatısının kapsayıcılığı bakımında kadınlıklara ve erkekliklere dair kodlara yer vererek "tanıdıklıkla" kendisini meşrulaştırdığını söyleyebilirim.

Son olarak anlatı sırasında yeniden şekillenen kadınlararası homososyal alan örneğini vermek istiyorum. Boyar ve Fleet, Orta Doğu tarihinde kadınların kamusal alanda yer almasını sosyal ve maddi koşullarla ilişkilendirir. (2016: 5) Bu bağlamda Mısırlı kadınların Zeliha'nın gıybetini yapması ve Zeliha'yı ayıplaması, bulunduğu şartlara ait homososyal alanda Zeliha'nın aşkını "görünür" kılması adına önemlidir çünkü kadınlararası alanın da belli sınırlarla çerçevelenmiş kodlarla oluştuğu ve bu kodlarla uyumlu olmayan Zeliha gibi kadınların ötekileştirildiği bir homososyal ortama işaret etmektedir. Bahsettiğim homososyal ortamın kodları, Yusuf'u görünce yok olmuş ve turunç yerine ellerini doğrayan, bilince vakıf ol(a)mayan kadınların yer aldığı yepyeni bir kadınlararası paylaşım olmuştur. (Demirel, vd., 2008: 161) Yeni homososyal alanda Zeliha ayıplanmaz, hatta sabrı adına takdir edilir. Bu bakımdan bahsettiğim her iki homososyal alanın da dinamikliği önemlidir. Osmanlı Türkçesinin kozmopolit vernakülerliğiyle de özdeşleşen bu durumun, farklı kültür ve çeşitli yaklaşımların yarattığı

kolektif bilince işaret ettiği söylenebilir. Nasıl ki eserin dilindeki çok dilli yapı, Türkofon alımlayıcı için kültürel kodlar içeren yapısıyla anlaşılır, ezberlenebilir ve aktarılabilir bir yapı sunuyorsa aynı şekilde anlatının muhtevası da Anadolu coğrafyasındaki çeşitli kültürlerin kodlarını içererek yine anlaşılır, ezberlenebilir ve aktarılabilir bir edebî üretimi işaret etmektedir.

4. Aşk: Cinsiyetötesi Kesişimsellik

Butler'a göre cinsiyet, bedensel sonuçlara sebep olan kültürel bir edinimdir. (Rose, 2018: 39) Aynı zamanda her iki cinsiyetten de beklenen toplumsal edimsellikler mevcuttur. Bahsettiğim durum, *Yusuf u Zeliha*'da aşk kavramı üzerinden her iki cinsiyet için de geçerli bir alan olan cinsiyetötesi kesişimsellikte gözlemlenebilir. Öncelikle *Yusuf u Zeliha*'da tekrarlanan tövbe, salavat, pişmanlık ve günah vurgusunun; herhangi bir dünyevi iktidara bağlılıktansa tasavvuf temelli aşkı salık verdiği söylenebilir. Tam da Yusuf'un dünyevi iktidara sahip olduğu sahnede anlatıcı araya girerek cehennemdeki inanlara şefaat eden Muhammed'in aracılığını, yani maddi ve manevi iktidarını, örnekleyen anlatıyı aktarır. (Demirel, vd., 2008: 191) Paralel şekilde eserin dilinde tekrarlandığı üzere "biz" dili mevcuttur. Bahsettiğim "biz" dili, "*…biz, Hz. Muhammed'e içten ve hoş salâvat verirsek, bizdeki bütün günahlar bağışlanır*." alıntısıyla örneklenebilir. (Demirel, vd., 2008: 83) Ayrıca Yusuf ve Yakub peygamberdir fakat günahkârlardır ancak Muhammed yüce olandır, günahı yoktur. Böylelikle Türkofon alımlayıcı için sonsuz aşka layık olan tek kişinin Muhammed olduğu anlatı boyunca hatırlatılır.

Yusuf, peygamber olmasından kaynaklı olarak her ne kadar kudretli olsa da Zeliha'nın, aşık tipolojisiyle Yusuf'a oranla daha fazla örtüştüğü söylenebilir. Anlatının sonlarına doğru ikisinin birlikte olması dahi Yusuf'a Cebrail aracılığıyla gelen "*…Zeliha'yı al ve kendine yâr kıl*" ifadesiyle olmaktadır. (Demirel, vd., 2008: 203) Diğer yandan Zeliha, Yusuf'tan aldığı kamçıya ah edince kamçı ateşe düşüp yanar. (Demirel, vd., 2008: 203) Başka bir deyişle aşkı sağlayan ve diri tutan Zeliha'dır. Zeliha Yusuf'un nasıl biri olduğunu puta sorduğunda put, Yusuf'un peygamber olduğunu söyler ve yerle bir olur. (Demirel, vd., 2008: 141) Zeliha öyle bir aşıktır ki kendi dinine ait olmayan bir peygamberin kudretine hayran kalarak aşkı kuvvetlenmiştir. Bu bakımdan Klasik Edebiyat'ta tanımlanan aşık, Zeliha'dır. Zeliha, söylediği aşk ve cinsellik temalı sözlerin hiçbirinden utanmaz. (Demirel, vd., 2008: 147) Aşk, onun gözünü maddiyata, düzene ve "olması gerekenlere" kapatmıştır.

Yusuf'un geçeceği yola ev yapan Zeliha, Yusuf'un köleyken efendi olmasını yorumlayarak kendi inandığı putu kırar ve Yusuf'un Tanrı'sına iman eder. Tanrı'ya Yusuf'la kavuşmak için yalvarır. (Demirel, vd., 2008: 201) Başka bir deyişle Zeliha, Tanrı'ya iman isteğiyle din değiştirmez, yine kendi aşkına ulaşmak için din değiştiren bir aşıktır yani iman, aşk için aracıdır. Bu durum da anlatının yine farklı şekillerde yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Tasavvufî düzlemde aşkı peşinden giden Zeliha, kadın kimliğiyle aşık tipolojisinde konumlanır. Anlatıdan da ulaşılabileceği gibi toplumsal normlara göre kadın; hile, rezillik, ayıp, günah ve şehvet kavramlarıyla özdeşleştiğinden toplumsal düzeni bozmaktadır. Bu noktada aşık tipolojisindeki

sefalet, hastalık, hâlsizlik ve akıl yitirme gibi kavramlar, Zeliha'nın kadın kimliğinin getirdiği kavramlarla da birleşince ortaya diri bir aşık karakterinin çıktığı söylenebilir.

Hamdullah Hamdi'nin mesnevisi, aşk bağlamında Şeyyad Hamza'nın versiyonunda yer almayan anlatılar barındırmaktadır. Örneğin Yusuf, Zeliha'nın rüyasına girerek kendisinin Mısır'da olduğunu ve buraya gelip kendisini aramasını söyler. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 120) Birbirlerine olan bağları, her iki tarafın da aktif edimselliğiyle şekillenmektedir. Zeliha, Yusuf'u gördükten sonra dadısından Yusuf'a haber gönderir ve Yusuf da dadıya Zeliha'yı rüyasında gördüğünü ve aşık olduğunu söyler. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 192) Zeliha Yusuf'u satın aldıktan sonra Yusuf, başından geçenleri ona anlatır ve Zeliha da Yusuf'u kuyuya attıkları gün içinin daraldığından söz eder. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 194) Yani aralarındaki ilişki, karşılıklı bir aşk muhabbetine dayanmaktadır.

Bir başka örnek olarak Hamdullah Hamdi'nin versiyonunda dadısının önerisi üzerine Zeliha, Yusuf ve yüz cariyeyi bir bağda yalnız bırakarak Yusuf'a istediği kadınla birlikte olmasını söyler. Zeliha'nın niyeti, Yusuf'un seçeceği kadının yerine geçmektir, yani yine hiledir. Yusuf, kadınlarla yalnız kaldığında onlarla konuşur ve gecenin sonunda kadınlar şehadet eder. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 196) Çaresiz kalan Zeliha'ya dadı, Yusuf ve Zeliha'nın erotik olarak nakşedildiği duvarlarla kaplı bir saray yapılmasını söyler. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 196) Bu sarayda farklı farklı odalarda Yusuf'a yalvaran Zeliha'nın çabaları sonucu Yusuf'un içinde Zeliha'da cinsel istek uyanır ve öpüşmeye başlarlar. Yusuf'un gözü, üstü kapatılmış bir nesneye takılır ve o nesnenin, Zeliha'nın taptığı bir put olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Tanrı'dan utandığı aklına gelerek kapıya yönelir ve Zeliha Yusuf'un gömleğini yırtar. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 198) Anlatının geri kalanı çeşitli farklılıklar içerse de Şeyyad Hamza'nın anlatısıyla benzeşmektedir. Anlatının son kısmında Yusuf ve Zeliha, her iki versiyonda da birlikte olur ancak Zeliha, Hamdullah Hamdi'nin anlatısında Yusuf'a olan aşkından aşkın bir şekilde Tanrı aşkıyla kalan ömrünü ibadetle geçirir. (Agâh Sırrı Levend, 1969: 204) Kısacası aşk kavramı, anlatının yeniden üretimleriyle yeniden yorumlanarak Türkofon alımlayıcı için tanıdıklık kavramını güçlendirmiştir.

Âşık Paşa ise *Garib-nâme*'de Yusuf ve Zeliha anlatısını seven/sevilen üzerinden yorumlamakta ve Şeyyad Hamza'nın anlatısındaki aşk harici birçok olay metinde yer almamaktadır. (Kemal Yavuz, 2000: 147) Yusuf ve Zeliha'nın aşk odaklı aktarılmasının, Âşık Paşa'nın şair kimliğiyle ilgili olduğu kadar tasavvuf temelli ihtida anlatısından da kaynaklandığını düşünüyorum. Buradan yola çıkarak farklı kollardan gelişen İslamlaş(tır)ma eğiliminin; Anadolu'daki edebî üretici, yapıt ve alımlayıcı çeşitliliğinin bir sonucu olarak var olduğu söylenebilir.

Benzer şekilde 1800 sonrası Yusuf ve Zeliha anlatısı; muhtevasında bulundurduğu bireysel, toplumsal ve iktidarsal unsurlarla siyasi düşünceyi aktarma bakımından önem kazanmıştır. (Çetin, 2000: 115) Cumhuriyet Dönemi'nde erkek şair, aşkı uğruna savaşan Zeliha'yla

kendilerini özdeşleştirmiştir.[1] (Çetin, 2000: 129) Yusuf politik şiir figürü olmuştur.[2] (Çetin, 2000: 117) Başka bir deyişle güzel Yusuf'tan ziyade ezilmiş Yusuf edebî-kültürel var olmuştur. Neticede anlatının yeniden üretimleriyle aşk, inanç ve bağlılık kavramları özgün bir şekilde yorumlanmıştır. Bu durumun başat sağlayıcısının, yüzyıllardır edebî-kültürel alanda var olan kozmopolit vernaküler Türkçenin değerlendirme ve anlamlandırma üzerine sağladığı özerk ve özgül yapı olduğu söylenebilir.

Sonuç

Sonuç olarak çok dilli, çok dinli ve çok kültürlü Anadolu coğrafyasındaki İslamlaş(tır)ma sürecinin, Şeyyad Hamza'nın *Yusuf u Zeliha* mesnevisindeki Türkçenin kozmopolit vernaküler niteliğiyle paralel yapılandığı söylenebilir. Bu yapılanma; erkeklikler –affedilme, soy devamlılığı ve iktidar açısından– ve kadınlıklar –etkenlik, cinsellik ve hile açısından– adına homososyal alanlar oluşturarak Türkofon alımlayıcının anlatıyı özümseme sürecini iki cinsiyet için de hızlandırmıştır. Ayrıca cinsiyetötesi ara form, aşk kavramı üzerinden açımlanarak ihtida anlatısını meşrulaştırmıştır.

Rose'un vurguladığı üzere "*İnsanların hayatlarını idame ettirdikleri koşullar ve bu koşulları şekillendiren toplumlar zaman içinde değişir.*" (2018: 16) ifadesinde XIV. yüzyılda Anadolu coğrafyasındaki edebî-kültürel alanın dinamikliğine, Yusuf ve Zeliha anlatısının çeşitli versiyonlarından kesitler vererek, toplumsal cinsiyet açısından dikkat çekmeye çabaladım ve hem deneyimlenen koşulların hem de toplumun kendisinin kolektif bilinci eş değer bir şekilde oluşturduklarını savundum. Böylelikle Anadolu coğrafyasındaki İslamlaş(tır)ma eğilimi, yalnızca politik iktidarın tekelinde olmayıp yerel edebî üretimler sayesinde kuvvetlenmiştir. Bu durumun en büyük sağlayıcısı olarak içerisinde bulundurduğu çok dilli, çok dinli ve çok kültürlü unsurlarla kozmopolit vernaküler Osmanlı Türkçesinin önemini vurguladım. Böylelikle Şeyyad Hamza'nın *Yusuf u Zeliha* mesnevisi, yazılı üretim ve sözlü üretim arasındaki ara formda oluşturulmasıyla Türkofon alımlayıcının ihtida anlatısını özümseme sürecini hızlandırmıştır. Benzer şekilde mesnevideki çeşitli erkeklikler, kadınlıklar ve cinsiyetötesi ara form, ihtida anlatısını Türkofon alımlayıcı için öz temsiliyet açısından meşrulaştırmıştır. Buradan yola çıkarak söyleyebilirim ki XIV. yüzyılda Anadolu coğrafyasındaki edebî-kültürel alan; devlet tekelindeki İslamlaş(tır)ma anlayışının sunduğu dikotomik unsurlardan ziyade içerisindeki dinamikliği, kozmopolitliği ve yerellikleriyle anlatı için özgürlük sağlamıştır.

[1] A.g.m., 129. Baki Süha Ediboğlu'nun "Karanlıkta Geçen Gemiler I" isimli şiir kitabında sayfa 5'te yer alan şiirinde Zeliha'yla özdeşleşen şiir personası gözlemlenebilir.

[2] A.g.m., 117. Bahsettiğim üzere Yusuf'un politik figür olarak addedilmesi, Tevfik Fikret'in "Kamîs-i Yusuf" isimli şiirindeki politik vurgularda gözlemlenebilir.

KAYNAKÇA

Âşık Paşa (2000). *Garib-nâme II*. (haz. Kemal Yavuz). İstanbul: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Boyar, Ebru-Kate Fleet (2016). "Ottoman Women in Public Space: An Introduction." *Ottoman Women in Public Space*. Leiden: Brill Publishing.

Çetin, Nurullah (2000). "Yeni Türk Şairinin "Yusuf ve Züleyha Hikâyesi" Duyarlığı." *Türkoloji Dergisi*. C. 13. S. 1. s. 109-143.

Karahan, Leyla (1985). *Erzurumlu Mustafa Darîr Kıssa-i Yûsuf*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosya Bilimler Enstitüsü.

Havlioğlu, Didem (2010). "Valideler, Hemşireler, Kerimeler: Osmanlı Şiirinde Kadınlararasılık". *TUBA/JTS*. S. 2. s. 105-113.

Levend, Agâh Sırrı (1969). "Hamdi'nin Yusuf u Züleyha'sı.". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten.* S. 16. s. 173-211.

Merguerian, Gayane-Afsaneh Najmabadi (1997). "Zulaykha and Yusuf: Whose "Best Story?". *International Journal of Middle East Studies*. C. 29. S. 4. s. 485-508.

Nureddin Abdurrahman İbni Ahmed-i Camî (2003). *The Fifth Throne: Yûsuf ve Züleyhâ*. (haz. Şinasi Tekin ve G. Alpay Tekin). Cambridge: Harvard University Press.

Peacock, A. C. Spencer (2019). *Islam, Literature and Society in Mongol Anatolia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pollock, Sheldon I. (2006). *The Language of the Gods in the World of Men*. California: The University of California Press.

Rose, Sonya (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?*. İstanbul: Can Yayınları.

Şeyyad Hamza (2008). *Yusuf u Zelihâ*. (haz. Ümit Özgür Demirel ve Şenol Korkmaz). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Şeyyad Hamza. (2017). *Yûsuf ve Zelîhâ*. (haz. İbrahim Taş). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

The Glorious Qur'an: Arabic Text and English Rendering. (1983). (haz. Muhammad Pickthal). Library of Islam. s. 227-239.

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

A.S. PUŞKİN VE M.Y. LERMONTOV'UN ÇEÇEN-ÇERKEZLER ÜZERİNE ORTAK GÖRÜŞLERİ

Ammor KHASANOV

Lisans Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Çeşitli halkları bünyesinde içeren Kafkasya 19. yüzyıl Rus edebiyatında özellikle Rus İmparatorluğu'nun açtığı Kafkas Savaşı (1817-1864) ile merak edilmeye başlar. Bu savaş sırasında Rus ordularının yerli halkları zulmetmesi Aleksandr Sergeyeviç Griboyedov (1795-1829) ve Aleksandr Aleksandroviç Bestujev (1797-1837) gibi olaylara bizzat tanık olan Rus yazarların eserlerine, birçok Türkiyat araştırmalarına hatta dönemin Avrupa menşeli yazılara konu olmuştur. Ancak aynı yıllarda Kafkasya'da bulunmuş 19. yy Rus şairleri Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837) ve Mihail Yuryeviç Lermontov (1814-1841) söz konusu zulümleri yadsımamakla birlikte Kafkasya ve coğrafyanın kimi yerli halkları üzerinde oldukça geniş perspektifli görüşlerle dikkat çekmektedirler. Onların değerlendirmeleri, aynı konu ile ilgili yazılar yazmış ünlü Rus yazarlarınkinden de farklıdır. Şöyle ki bu iki şaire göre Çeçen-Çerkezler savaşçılık, gelenekçilik, vatanseverlik, konukseverlik gibi özellikleri hayranlık uyandırıcıdır ancak bu halkların doğasındaki özellikler eğitim, incelik ve güzellik ile yoğrulmadıkça hoyratlık, dar görüşlülük ve vahşet gibi olumsuz niteliklere kayabilir. Bu makalenin kapsamı ve amacı Puşkin ve Lermontov'un Çeçen-Çerkezler üzerine çok boyutlu bakış açılarını, 19. yy Rus İmparatorluğu'nun bölgede yürüttüğü yayılmacı politikalarına karşın bu iki şairin hangi gerekçelerle Kafkasya'nın Rus egemenliğine girmesini desteklediklerini ve bu sayede Kafkas Savaşı'nın başka boyutlarını açığa kavuşturmaktır.

Anahtar Kelimeler: Kafkasya, Puşkin, Lermontov, Çeçen, Çerkez.

PUSHKIN AND LERMONTOV'S COMMON NOTIONS ON CHECHENS AND CIRCASSIANS

ABSTRACT

With its diverse ethnic pallette, Caucasus began drawing interest of 19th century Russian literature especially with the commencement of Caucasian War (1817-1864). Russian writers who observed the war firsthand, such as Aleksandr Sergeyeviç Griboyedov (1795-1829) and Aleksandr Aleksandroviç Bestujev (1797-1837), many Turcology researches an even European newspapers of that age concern how Russian army oppressed the indeginous folks. On the other hand, the 19th century Russian poets Aleksandr Sergeyeviç Pushkin (1799-1837) and Mihail Yuryeviç

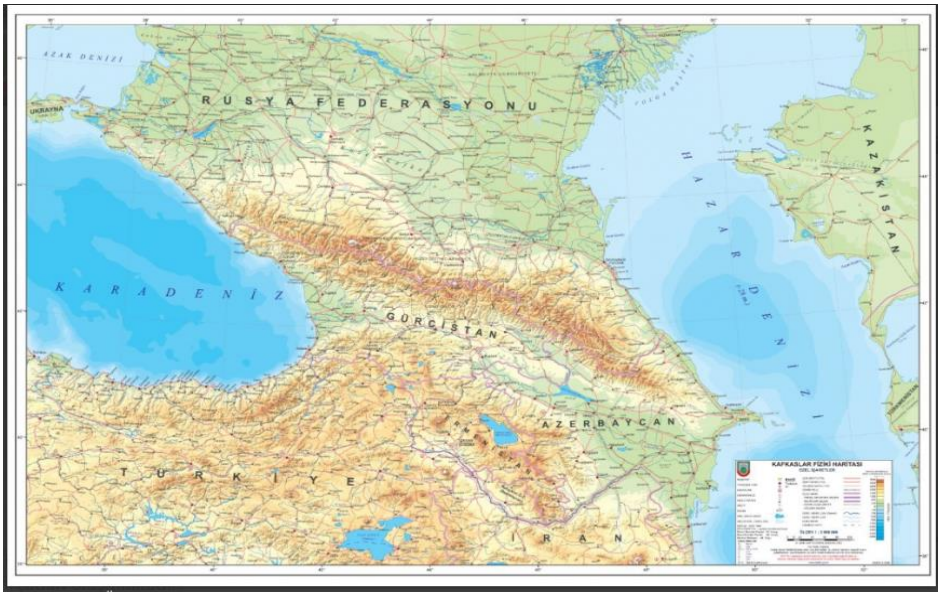
Lermontov (1814-1841), while not denying Russian army's oppression, suggest the broader perspective as regards Caucasus and its local people. Their insights differ even from the ones of prominent Russian writers who remarked on the same topic. Pushkin and Lermontov acknowledge that Chechens and Circassians are innately endowed with a range of traits: the folks concientiously conserve traditions, treat hospitably to all guests, and turn to be ardent warriors ready to defend their fatherland and their independence when it is needed. However, the poets note that if not complemented with education, grace and beauty, these traits may gravitate to such unfavorable attitudes as impertinence, bigotry, and ferocity. The aim and scope of this article is to illuminate Pushkin and Lermontov's common and multifaceted perspectives on Chechens and Circassians and to shed light on why these poets despite witnessing the expansion of Russian Empire eventually subscribed to the annexation of Caucausus to Russian rule and thereby unfurl mainly overlooked dimensions of Caucasian War.

Keywords: Caucasus, Pushkin, Lermontov, Chechen, Circassian.

Giriş

Genel bir coğrafi betimle Kafkasya, Hazar Denizi ile Karadeniz arasındaki dağlık bölgedir. İnişli çıkışlı bir topoğrafyaya sahip olan Kafkasya, uzunluğu 1200 km ve eni 110-180 km bulan Büyük Kafkasya Dağları yanı sıra küçük ovalar ve engin çöküntüleri de kapsar. Nüfusu ise geniş bir etnik yelpazeye sahip olup Çerkez, Çeçen, İnguş, Avar, Lezgi, Gürcü gibi birçok halkları bünyesinde barındırır. (Dursun, 2001)

Harita 1: Kafkaslar Fiziki Haritası



Kaynak: https://www.harita.gov.tr/urun/12000000-olcekli-kafkaslar-fiziki-haritasi/148 (Erişim Tarihi: 17.05.2024)

Bu çalışma, hemen hemen aynı dönemlerde Kafkasya'da bulunmuş Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837) ve Mihail Yuryeviç Lermontov'un (1814-1841) birer Kafkasya halkı olan Çeçen ve Çerkezler hakkındaki ortak görüşlerini ele alır. Çalışmanın Kafkasya izleği

üzerine yazan sayısız Rus ve Avrupalı yazar-şairler arasından Puşkin ve Lermontov üzerine odaklanmasının nedeni ikisinin Rus edebiyatının başlıca sanatçıları olmaları haricinde şöyle sıralanabilir: Çalışmanın devamında irdeleneceği üzere, Kafkasya'nın sosyokültürel bağlamını "vahşi dağlılar" ya da "vahşi Ruslar" türünden tek boyutlu klişeler ekseninde betimlemeyip farklı bakış açıları ışığında yorumlamaları ve sahip oldukları tecrübeler itibariyle Rus İmparatorluğu veya başka bir siyasi gücün propagandasından bağımsız düşündükleridir. Puşkin zaten 1820'lerden beri Rus toplumunu mevcut çarlık hükümeti devirmeye teşvik eden *К Чаадаеву* (Çaadayev'e), *Вольность* (Hürriyet) ve *Деревня* (Köy) gibi birçok devrimci şiirleri nedeniyle yıllarca sürgünlere gönderilmiştir. Dahası, *Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года* (1829 Seferi Erzurum'a Yolculuk) seyahatnâmesinin önsözünde Puşkin (1855: 4-5) kesinlikle Kafkasya'ya Rus generallerine methiye düzmek için gelmediğini, Rus dahi olsa başkalarına şiirle yaltaklanmayı kendi namusuna yakıştıramadığını, ilhamın aranıp bulunacak bir şey olmadığını, aksine ilhamın kendisinin şairi bulduğunu vurgular. Lermontov da *Когда Я Пестрою Толпою Окружен* (Alaca Bir Kalabalıkla Çevrili İken) gibi yüksek sosyete çevrelerini kınadığı şiirlerinden dolayı Rus İmparatorluğu devlet erkânı için bir şekilde kurtulmak istenen bir isyancı olmuştur ve bunun için şair, Kafkasya Savaşı cephesinin sıcak çatışma bölgelerine atanmıştır. Lermontov o bölgelerde askerî başarılar sergilediyse de onun haklı ödül talepleri defalarca çar tarafından reddedilmiştir (Захарова и Черкес, 2019: 200). Buradan yola çıkarak Puşkin ve Lermontov'un değerlendirmelerinde Rus propagandasından etkilenmedikleri, Kafkasya'nın tanık oldukları sosyokültürel olgularını yansız ve akla yatkın değerlendirdiklerini çıkarsamak mümkündür.

Puşkin ve Lermontov'un Kafkasya Doğası İzlenimleri

Rus edebî çevrelerde Kafkasya teması 19. yy başlarından itibaren yankılanmaya başlar ve hâlâ günümüz Rus toplumunun gündeminde yaşamaya devam eder. Mektup ve anı yazılarından *Тазит* (Tazit) gibi geniş çaplı şaheserlere varıncaya değin Kafkasya, birçok Rus edebiyatçının eserlerini kuşatmış; gerek doğa güzellikleriyle, gerek halklarının kimi yüksek meziyetleri ile Lermontov gibi cephede savaşan Rus subayları bile hayran bırakmıştır. (Aliyeva 2022:1)

***Görsel 1**: Kafkasya'nın doğa güzelliklerinden örnekler*





Kaynak: http://mountain.ru/article/article_display1.php?article_id=6928 Fotoğraflar Михаил Голубев'e aittir. (Erişim Tarihi:17.05.2024)

Kafkasya'nın enfes manzaraları dönemin birçok Avrupalı seyyahın dahi dikkatini cezbetmiştir. Bu durumu, Batılı yazarların penceresinden Kafkasya imgesini irdeleyen bir makale giriş bölümünde vaktiyle Kafkasya'yı gezmiş Louis Moser'in şu cümleleriyle örnekler:

"Dünyanın hiçbir bölgesinde, Kafkasya'da olduğu gibi doğanın birbirine zıt manzaralarının neredeyse adım başında bir, görkemli bir şekilde sergilendiğini göremezsiniz. Kasvetli ve monoton düzlüklerden geçerken birdenbire karşınıza tepeler zinciri çıkar, hemen ardından da, yükselmeye başlayan güneşin aralarından geçerken tepeleri belirmeye başlayan yalçın sıradağlar." (Yeşil, 2017: 2671)

Puşkin ve Lermontov ise coğrafyasına kayıtsız kalmamakla birlikte incelik güzelliğinden çok Kafkasya'nın özellikle "azamet" ve "çetinlik" yönünü alımlamışlardır. Bu nokta ise Puşkin ve Lermontov'un Çeçen ve Çerkezler konusundaki görüşleri anlamak açısından önemli bir ipucu olabilir:

Но вот его, подобно туче,	İşte onu karşılıyor
Встречает крайняя гора;	Bulut (gibi engin) yurdunun dağları
Пестрей восточного ковра	Doğu halılarından daha revnaklı
Холмы кругом, всё выше, круче;	Tepeler gitgide yüksek ve yalçın
Покрытый пеной до ушей,	Nefes nefese kalmış atı burada
Здесь начал конь дышать вольней.	(ferah havasıyla) daha özgür solumaya başlar
И детских лет воспоминанья	Çocukluk anıları uyanıverdi
Перед черкесом пронеслись,	Çerkezin hatırında
В груди проснулися желанья,	Bağrı sevdayla canlanıyordu

Во взорах слезы родились.	Gözlerinde yaşlar doğdu
Погасла ненависть на время,	Bir anlığına hıncı duruldu
И дум неотразимых бремя	Ve efkârın ağır yükleri
От сердца, мнилось, отлегло;	Kalbinden kalktı
Он поднял светлое чело,	Aydın bakışlarını kaldırdı
Смотрел и внутренно гордился,	Etrafı seyrederken kıvandı
Что он черкес, что здесь родился!	Buralarda bir Çerkez doğduğuna
Меж скал незыблемых один	Mustahkem kayaların arasında o
Забыл он жизни скоротечность,	Hayatın sürekliğini unuttu
Он, в мыслях мира властелин,	Ve bir dünya hükümdarı iştahıyla
Присвоить бы желал их вечность.	O ânın ebediliğini kazanmak isterdi
Забыл он всё, что испытал,	Neler yaşadığını unutuverdi
Друзей, врагов, тоску изгнанья,	Dost, düşman ve gurbet acısı
И, как невесту в час свиданья,	Ve bir gelinini gözetler gibi
Душой природу обнимал!..	Tüm ruhuyla doğayı kucaklıyordu![1]
(Лермонтов, 1962: 177)	

Тебе, Кавказ, – суровый царь земли –	Tekrar Sana, dünyanın çetin çarı Kafkasya,
Я снова посвящаю стих небрежный:	Şiirimi sunuyorum her ne kadar şanına değmezse
Как сына ты его благослови	Oğlun gibi onu himaye et
И осени вершиной белоснежной!	Ve gölgele kapkarlı zirvenle!
От ранних лет кипит в моей крови	Ta gençliğimden beri kanımda
Твой жар и бурь твоих порыв мятежный;	Senin baş edilmez hamasetin gürüldüyor
На севере в стране тебе чужой	Kuzeyde sana ırak illerde bile
Я сердцем твой, – всегда и всюду твой!..	Yüreğim her zaman ve yerde seninle!
(Лермонтов, 1962:261)	

Кавказ подо мною. Один в вышине	Altımda Kafkas Dağı. Göklerde yalnızım,
Стою над снегами у края стремнины;	Karlar üstündeyim, kıyısında bir uçurumun;
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,	Bir kartal, koparak üstünden uzaktaki bir doruğun,
Парит неподвижно со мной наравне.	Süzülüyor benimle aynı yükseltide, kanat çırpmaksızın.
Отселе я вижу потоков рожденье	Görüyorum buradan doğuşunu dağ ırmakların,
И первое грозных обвалов движенье.	Ve ilk devinimini müthiş çığların.
Здесь тучи смиренно идут подо мной;	Bulutlar geçip gidiyor üzerimden usulcacık,
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;	Ve aralarından, alçalarak, gürüldüyor çağlayanlar;
Под ними утесов нагие громады;	Onların altında çıplak gövdeleriyle kayalar,

[1] Aksi belirtilmediği müddetçe çeviriler tarafımızca yapılmıştır.

Там ниже мох тощий, кустарник сухой;	Daha aşağılarda cılız yosun örtüsü ve kuru çalılık;
А там уже рощи, зеленые сени,	Ve sonra yemyeşil korular, çayırlar göz alabildiğine,
Где птицы щебечут, где скачут олени.	Kuşların ötüştüğü, geyiklerin sıçradığı keyifle.
…	

(Puşkin'den çev. Behramoğlu, 2020:80)

Çeçen-Çerkezlerin Çetinliği

Bilindiği üzere Kafkasya dağlarının sarp ve ikliminin çetin olduğu kadar içinde barındırdığı halkları da çoğunlukla metîn, yalçın ve savaşçı mizaçlıydı. Coğrafi stratejik önemi dolayısıyla nice medeniyetler Kafkasya dağlarını ram etmek üzere ordu donatmışlardır ama onca meşakkate rağmen dağların zirvelerinde yaşayan kabilelere ulaşamamışlardır. Bağımsızlıklarını son nefeslerine kadar savunan mücadeleci savaşçı yerliler, yurtlarının sarp yükseklikleri ve sık ormanlıklarından yararlanarak sayı ve donanım bakımından üstün olan düşmanlarını püskürtmeyi bilmişlerdir (Yeşil, 2017: 2671). Her iki şair eserlerinde Çeçen-Çerkezlerin ödünsüz bağımsızlık ruhları ve başı dikliğini işler. Lermontov *Хаджи Абрек* (Hacı Abrek) şiirinde halkların bu yönlerini şöyle işlemiştir:

Велик, богат аул Джемат,	Azim ve zengindir Cemat aulu
Он никому не платит дани;	Kimseye vergi vermez
Его стена – ручной булат;	Onun duvarı yiğitlerin gürzleridir
Его мечеть – на поле брани.	Mescidi de savaş alanıdır
Его свободные сыны	Onun hür oğlanları
В огнях войны закалены;	Savaş yalımlarına alışkın
Дела их громки по Кавказу,	Şanları yankılanıyor Kafkasya'da
В народах дальних и чужих,	Ve ırak ellerin yabancı halklarında
И сердца русского ни разу	Onların isabetli kurşunları
Не миновала пуля их.	Bir Rus canını hiç ıskalamaz.

(Лермонтов, 1962:288)

Yine Lermontov'a göre Çerkez erkekler cenk düşkünlüklerini o dereceye vardırırlar ki aileleriyle beraber olmayı ve eşlerine bakmayı kendilerine yaraştırmayıp doğrudan doğruya cengi yeğlerler:

И говорит: — "Куда спешишь, мой сын!	Ve söylüyor: Nereye sen, oğlum!
Не лучше ли гулять в широком поле?	Enginlerde gezmek yeğ değil mi?
Черкес прямой — всегда, везде один,	Çerkez başı diktir: her yerde ve her zaman yalınkılıç
И служит только родине да воле!	Ve ancak vatanına ve hürriyetine hizmet eder!
Черкес земле и небу господин,	Çerkez gök ve yere hükümdar
И чуждый враг ему не страшен боле;	Ve yaban düşmandan tırsmaz
Но, если б он послушался меня,	Ama benim sözümü dinleseydi
Жену бы кинул — а купил коня! -"	Karısını kenara atar, atını alırdı

(Лермонтов, 1962:282)

Черкесская песня	Çerkez Türküsü
Кто жениться захотел,	Kim evlenmek istemişse
Тот худой избрал удел,	Kötü bir talihle yetinir
С русским в бой он не поскачет:	Atlanıp Rusla vuruşmayacak
Отчего? – жена заплачет!	Neden mi? Karısı ağlayacak!
Не женися, молодец,	Sen hele evlenme, delikanlı,
Слушайся меня:	Beni dinle:
На те деньги, молодец,	O parayla, delikanlı,
Ты купи коня!	Kendine bir at al!

(Лермонтов, 1962:196-197)

Puşkin'in *Кавказский Пленник* (Kafkas Tutsağı) eserinde ise aynı konu ile ilgili şu mısraları okuruz:

В ауле, на своих порогах	Aullarında, kapı önlerinde
Черкесы праздные сидят.	Boş vakitte Çerkezler oturuyor
Сыны Кавказа говорят	Kafkas oğulları bahsediyorlar
О бранных, гибельных тревогах,	Ölümcül cenk hengamesini
О красоте своих коней,	Atlarının güzelliğini
О наслажденьях дикой неги;	Yabanda yaşamanın keyfini
Воспоминают прежних дней	Hatırlıyorlar eski günlerin
Неотразимые набеги,	Karşı konulmaz baskınlarını
Обманы хитрых узденей,	Kurnaz beylerin hilelerini
Удары шашек их жестоких,	Kılıçların amansız darbelerini
И меткость неизбежных стрел,	Kaçınılmaz okların isabetini
И пепел разоренных сел,	Ve yağmalanmış köylerin küllerini

(Пушкин, 2014:6)

Lermontov buna ek olarak yerel halkın sıradışı konukseverliğine değinmeyi ihmal etmemiştir. Örneğin, *İsmail Bey* adlı eserinin birinci bölümünün 22. kıtasında (Измаил Бей, часть первая, 22) görüldüğü üzere başkahraman (İsmail Bey) at üstünde yolculuk ederken kuytu bir tepenin civarına yapılmış iki sâde ev (saklia, сакля) seçer. Yolcu, atıyla beraber alabildiğine yorgun olduğundan atını oraya sürer ki o esnada hâneden ev sahibi ile kızı çıkarak onu karşılarlar. Ev sahibi İsmail Bey'le hiç tanışıklığı olmamasına bakmaz, sadece kısa bir konuşma ile onun sefir olduğunu teyit ettikten sonra kıymetli bir Tanrı misafiri olarak hemen içeri buyur edip ağırlar, bir yandan da atın her türlü ihtiyacını görmeye çalışır.

Kafkas Savaşı

Öte yandan, Rus İmparatorluğu'nun Kafkasya'ya göz dikmesi oranın yerlilerine onyıllarca sürecek yıpratıcı Kafkas Savaşı (*Каквказская Война*)'na neden oldu. Bütçesinin önemli payı ve on binlerce askeri pahasına da olsa Rus İmparatorluğu Kafkasya'dan, stratejik konumu

itibariyle, Avrupa ve Osmanlı güçlerine karşı doğal bir set olarak yararlanmayı hesaplıyordu. (Yeşil, 2017: 2671)

***Harita 2**: Kafkasya'da Rus İşgalleri*



Kaynak: https://21yyte.org/tr/merkezler/orta-doguda-rus-realizmi-ve-turkiye (Erişim Tarihi: 20.05.2024)

Bu cephede Rus İmparatorluğu'nun işgalci ve istilacı bir taraf olduğunu hükmetmek yanlış olmasa gerek çünkü Rus ordusunun orantısız güç kullanıp sivil yerli halka ve onların köylerine kıymakta geri kalmadığını Rusların kendileri bile yadsımamışlardır. Söz konusu cephede "Serkeş Kuyruklu Yıldız" (Блуждающая Комета) veya "Caniler" (Головорезы) lakaplı bir akıncı birliğin komutasını tutan ve askerî başarıları nedeniyle birçok ödüle layık görülen (Захарова и Черкес, 2019: 200) Lermontov *Измаил Бей* (İsmail Bey) eserinde işgalci Rus ordusunun tahriplerini açık sözlü bir ağızla ortaya koymuştur:

Куда черкес направил путь?	Acep ne yöne gitti Çerkez?
Где отдохнет младая грудь,	Nerede genç gönlü dinlenesi
И усмирится дум волненье?	Ve endişesi dinesi?
Черкес не хочет отдохнуть –	Ama Çerkez dinlenmeyecek
Ужели отдыхает мщенье?	İntikam ateşi sönmesin
Аул, где детство он провел,	Çocukluğunu geçirdiği aul
Мечети, кровы мирных сел –	Camiler, barışçıl köyler…
Всё уничтожил русский воин.	Her şeyi yıktı Rus ordusu.
Нет, нет, не будет он спокоен,	Hayır, hayır! Artık durmayacak
Пока из белых их костей	Gelecek asırlara ibret olsun diye

Векам грядущим в поученье	Onların kemiklerinden
Он не воздвигнет мавзолей	Bir anıt dikene kadar
(Лермонтов, 1962: 175-176)	

Какие степи, горы и моря	Hangi bozkırlar, dağlar ve denizler
Оружию славян сопротивлялись?	Slav askerine dinelebildiler?
И где веленью русского царя	Ve nerede Rus hükümdarın emriyle
Измена и вражда не покорялись?	Hainlik ve düşmanlık teslim olmadı?
Смирись, черкес! И запад и восток,	Savul, Çerkez! Batı da Doğu da
Быть может, скоро твой разделит рок.	Birazdan senin akıbetini paylaşacak
Настанет час – и скажешь сам надменно:	Gün gelecek ve kendin haykıracaksın
Пускай я раб, но раб царя вселенной!	Evet, ben köleyim ama kainatın efendisinin!
Горят аулы; нет у них защиты,	Aullar[2]* yanıyor; savunacak halleri yok
Врагом сыны отечества разбиты,	Yiğitleri bertaraf oldular
И зарево, как вечный метеор,	Ve meteor kılıklı yangın ateşleri
Играя в облаках, пугает взор.	Bulutlarda harlayarak tanıkları ürkütüyor.
Как хищный зверь, в смиренную обитель	Vahşi bir hayvan gibi süngülerle
Врывается штыками победитель;	Haneleri basıyor muzaffer
Он убивает старцев и детей,	İhtiyar ve çocuklarını öldürüyor
(Лермонтов, 1962: 215-216)	

Puşkin ise *Путешествие В Арзрум Во Время Похода 1829 Года* (Erzurum'a Yolculuk") eserinin birinci bölümünde (*глава первая*) aynı durumdan şöyle yakınmıştır:

"Çerkezler bizden nefret ediyorlar: Meralarından kovduk, aullarını (köy) mahvettik, kabileler dolusu yerliyi öldürdük. Onlar ise gitgide dağlara yerleşip oradan baskınlar düzenliyorlar. Bizimle henüz çarpışmayan barışçıl Çerkezlerden de emin olamayız, onlar soydaşların saflarına derhal katılmak için daima tetikte." (Пушкин, 1855: 15)

Ömrü boyunca Rus milliyetçiliğinden yana olmasına rağmen Puşkin diğer yazılarında da böylesi anlamsız bir savaşı açan hükümeti ve yerlilere zülmeden Rus generalleri eleştirmeden edememiştir (Aliyeva, 2022: 992). Rusların Kafkasya'da alenice işlediği istilacı yayılmacı politikası ve yerlilerin işgalciye karşı sergiledikleri metîn duruş uluslararası basında bile yankı bulmuştur. Kafkasya olaylarına tanık olan bağımsız Avrupalı seyyahlar yıllarca özgürlük savaşımını veren yerlilere acınmış, özgürlük hareketini yöneten İmam Şamil'i ise "Büyük Bir Kahraman" ve "Yenilmez Bir Lider" olarak betimlemişlerdir. Hatta Avrupa'nın bu haklı direnişe hiç destek vermemesi birçok yabancı yazarlar tarafından da

[2] Aul, Kafkasya'nın kırsal bölgelerinde yaygın bir ev türüdür.

eleştirilmiştir (Yeşil, 2017: 2675). İngiliz tarihçi yazar Lesley Blanch "The Sabres of Paradise" eserinde o günleri şöyle anlatır:

Avrupa gazeteleri, onun başarılarına sütunlar ayırdı: Avam Kamarasında İngiltere'nin Kafkasya'daki taahhütleri hakkında sorular soruldu. Onun cesareti kamusal platformlardan atıldı ve İngiliz bayanlar, bayrak olması için tasarlanmış seçkin bir kumaştan yapılmış bir bayrak hazırladılar. Şamil'in kahramanca duruşu, Rus Çarlarının Hindistan üzerindeki emellerini gerçekleşmesini önlemekteydi. Kafkasya, karayolu üzerinde Delhi'ye geçişi engelliyordu. Bu adam, diktatörlere karşı ayaklanan hem de dindar olan bir müthiş bir müttefikti. Bu düşünceden hareket eden Kilise dikimhanesinde çalışan bayanlar çay ve bir paund pasta ile birlikte Kafkasya'nın karanlık bir zirvesinde dalgalanacak, beyaz zemin üzerine iliştirilmiş bir kırmızı yıldızlı bayrağı Şamil'e göndermişlerdi. Şamil, İngilizlerin hayal dünyasında oldukça önemli bir yer edinmişti. Müzik yayıncıları piyanoya uyarlanmış Kafkas marşları satıyordu. (Yeşil, 2017: 2676)

Madalyonun Ters Tarafı

Yukarıda değinildiği gibi Kafkas Savaşı'nda Rus İmparatorluğu zorba taraf olup yerli halkı yıllarca sürecek harp külfetlerine uğratmıştır. Birçok Türkiyat araştırması ve kimi Kafkas çevrelerinde sıkça dillendirilen bu kanının doğruluğunu kabul etmekle birlikte Rus ordusunun açıktan açığa insan haklarını çiğnediğini bilmesine rağmen neden Puşkin'in Rus hükumetinin Kafkasya'yı Hristiyanlaştırma politikalarını desteklediği ve Lermontov'un Kafkas Savaşı üzerinden Rus milliyetçiliği bayraktarlığını yaptığı pek fazla açığa kavuşturulmamıştır. Söz konusu şairler coğrafya koşullarının Çeçen-Çerkezlere sindirdiği mücadeleci, muhafazakâr ve çetin bir mizacın kabalık, çapulculuk ve dar görüşlülük olarak açığa çıkabildiğini kaydetmişlerdir. Çalışmanın devamında söz konusu yazarların olumsuz eleştirileri eserleri üzerinden değerlendirilecektir.

Lermontov'un *İsmail Bey* eserinin başkahramanı İsmail Bey, vaktiyle Rus ordusunda hizmet eder, başarılarından dolayı şöhretini önemli ödüllerle bezer ama bir noktadan sonra Rusya'dan ayrılıp anayurdu Kafkasya'ya döner. Böylelikle kahraman hem Çerkezlerin, hem de Rusların kültürüne aşina olur. Dönüşte Rus işgalinin eserleri yanık ve harap köyleri görünce Çerkezlerin yanında Ruslara karşı çarpışır, yurttaşlarının teşkil ettiği bir atlı bölüğün kumandasını üstlenir ve geçmiş savaş tecrübelerinden yararlanarak bir Rus birliğine ciddi zayiat verdirir. Fakat İsmail Bey'in başarılarını kıskanan kardeşi Roslambek (*Росламбек*) birkaç adamıyla birlikte onu suikast düzenler. Adamlar cesedi yıkamaya davranırken İsmail Bey'in elbisesinin altında haç ve kurdeleden ibaret bir madalyaya rastlarlar. Ödül, kahramanın Rus ordusundayken sergilediği üstün gayret ve başarıları dolayısıyla verilmiş olmalıdır. Haç işaretini gören Çerkezler irkilir, İsmail Bey'in kendi vatanı için yaptığı tüm emekleri yok sayarcasına onu "gâvur" diye kargışlar ve ona mezarını kazmayı bile çok görürler. Eserin son bölümü Çerkezlerin muhafazakâr-gelenekçi seciyelerinin dar görüşlülük ve önyargılılığa dönüşebileceğini gösterir.

Lermontov'un bir başka eseri *Hacı Abrek,* aul (köy) erlerinin halka biçiminde oturup perişan vaziyetteki yaşlı bir Lezgi'yi dinlemeleriyle başlar. İhtiyar, vaktiyle üç oğlu ve üç kız babası olduğunu ama Beybulat (Бей-Булат) adında bir beyin oğullarını öldürdüğünü, esir aldığı kızlarının ikisi kederden vefat ettiklerini, sağ kalan yegâne evladı Leyla'nın Bulat Bey'in ile yaşadığını acıklı bir üslup ile anlatır. Derdini döktükten sonra etrafındaki erlere "Kim kızımı getirebilir?" diye yakarır. Aralarından Hacı Abrek adında bir yiğit seslenir ve ihtiyara Leyla'yı kurtaracağına ant içip atıyla beraber yola koyulur. Bir süre sonra Bulat Bey'in evine varır. O esnada Leyla evin eşiğinde oturmuş, Bulat Bey'i gözler. Bir atlının yanaştığını görünce ilkin sevinir ama çok geçmeden gelenin yabancı bir er olduğunu anlar. Yine de konukseverlik görenekleri gereği Leyla, Hacı Abrek'i evine davet eder. Hacı Abrek de bunun karşılığında kızın babasının selamını iletir, Leyla ise babasının durumunu merak eder. Hacı Abrek, babasının sağ olduğunu, eskisi gibi yaşadığını söyler ama onun hâlinden pek mutlu olmadığını ima edip Leyla'nın bu evde mutlu olup olmadığını sorar. Leyla'nın olumlu cevabı üzerine içlerler ama öfkesini henüz dışa vurmaz. İçeri geçtiklerinde Leyla, hep kaşı çatık olan misafirini eğlendirmek ister ama Hacı Abrek buna hiç aldırmayıp doğruca konuya girer. Kocası Bulat Bey'in kardeşini öldürdüğünü, onun intikamını almaya can attığını, onun izini bulup öldürmeye davranacakken bundan vazgeçtiğini, çünkü kan davası intikamını almak için bir anlık hançer darbesini azımsadığını, o nedenle öncelikle Bulat Bey'i en sevdiğinden, yani Leyla'dan edip öncelikle aşk acısı yaşattıktan sonra onu öldürmeye karar verdiğini açıklar:

Это ль мщенье	Düşündüm de, bu intikam mı?
Что смерть! Ужель одно мгновенье	Ölüm! Bir anlık ….
Заплатит мне за столько лет	Karşılar mı o kadar yıl çektiğim
Печали, грусти, мук?..	Üzüntüyü, kederi, acıyı?..
О нет!	Oh, hayır!
Он что–нибудь да в мире любит:	Bu dünyada sevdiği bir şey vardır:
Найду любви его предмет,	Bulacağım onun sevdiğini,
И мой удар его погубит!	Ve vuruşum onu yok edecek!”

(Topçu, 2016: 203)

Dehşete kapılan Leyla diz çöküp aman diler ama boşunadır. Ne güzelliğe, ne de merhamete duyarlı Hacı Abrek iki kılıç hamlesiyle Leyla'nın başını keser, ardından kelleyi yanına alıp at üstünde dağlara doğru koşturur. Orada ihtiyar Hacı Abrek'in yolunu gözler, süvariyi görünce gitgide umutlanır ancak Hacı Abrek'in elbisesinden Leyla'nın kellesini çıkarmasıyla kederden vefat eder. İhtiyarı kendi hâline bırakan Hacı Abrek atını başka bir yöne sürer, bir müddet sonra Bulat Bey'le çarpışır. Son derece gaddar düelloda ikisi ölür, cesetleri ancak bir yıl sonra bulunur. Sonuç itibariyle "Hacı Abrek" şiiri, dağlılarda halen kan davasından muztarip olduklarını, onların cenkçi mizaçları da kabalık ve gaddarlığa kayabileceğini gözler önüne serer.

Lermontov'un *Спор* (Tartışma) şiiri, Elbruz ve Kazbek dağları arasındaki kurgusal konuşmayı işler. Elbruz, Kazbek'e insanların ileride onda maden ocakları açacağını, ormanlarını keseceklerini, özetle doğal kaynaklarına kıyacakları konusunda bir ihtarda bulunur ve "Dikkat et, Doğu güçlüdür" diye uyarır. Kazbek ise bu gördüğü yerli halkın (yani "Doğuluları") yüksek teknoloji düzeyine erişemeyecek denli tembel olduğunu savunup kendinden emin bir şekilde Doğu'dan ürpermediğini açıklar. Gelgelelim Elbruz Kafkas Savaşı için kuzey taraftan gelen Rus ordularına işaret eder ve ikisi Rusların donanımında görülen teknoloji ve disiplin düzeyini (başka bir tabirle, medeniyetini) izler. Bunun üzerine Kazbek Rus medeniyetinin kudretini kabullenircesine kendi kabuğuna çekilir. Böylelikle Lermontov bu şiirinde Kafkas halklarına kıyasla Rus medeniyetinin yüceliğini vurgular.

Özetle Lermontov Çeçen-Çerkezlere oryantalist önyargılarına bakmaz, onların savaşçılık, özgürlüğe düşkünlük, azamet, konukseverlik gibi olumlu hasletlerini tanımaktadır. Bununla birlikte yerlilerin Rus medeniyetine karşı koyamayacaklarını savunur çünkü onların arasındaki kimi kişilerin vahşilik, dar görüşlülük, yobazlık gibi toplumsal sorunları olduğunu düşünür. Buna karşı şair, dolaylı yoldan da olsa, onların bu tür yolsuzluklarını açık görüşlülükle, yani kültür ve genel olarak kendi tasavvurundaki "medeniyet"le çözebileceklerini, dolayısıyla da Rus medeniyeti çatısı altında refah ve gelişmişliği bulacaklarını savunur.

Puşkin de *Тазит* (Tazit) eserinde buna benzer konulara değinmiştir. Şiir, Gasup adında bir beyin oğlunun cenazesine katılmasıyla başlar. Derken Gasup'un yanına bir dostu gelir ve onun evlat acısını yatıştırmak üzere yanında getirdiği delikanlıyı (Tazit) atalık geleneği üzerine teslim eder. Atalık geleneğine göre bir baba oğlunu bir başka kabiledeki başka bir auldan birine (Ata'ya) teslim eder ki Ata delikanlıyı eğiterek onu "gerçek bir adam" yapsın (Турчанинов, 1962: 42). Böylelikle Gasup'un Tazit isminde bir "evlat"ı olur ve kendi evladının ölümünü bir nebze unutur. Ancak Gasup evlatlığından hoşnutsuz olmaya başlar çünkü Tazit vaktini savaş talimi, kurnazlık, baskıncılık türünden "tam Çeçenlik" işlerde değil, dağların kuytusuna çekilerek doğayı dinlemekle ve sükût içinde hayal kurmakla geçirir. Günden güne Ata ile oğul arasında gerilim artar. Devamında şiir şöyle seyreder:

Отец	***Baba***
Где был ты, сын?	Neredeydin, oğul?
Сын	***Oğul***
В ущельи скал,	Vadide, kayaların
Где прорван каменистый берег,	Arasından geçen yarıkta
И путь открыт на Дариял.	Daryal'a bakan bir kovukta
Отец	***Baba***
Что делал там?	Ne yapıyordun orda?
Сын	***Oğul***
Я слушал Терек.	Terek (Irmağını) dinliyordum

Отец
А не видал ли ты грузин
Иль русских?

Сын
Видел я, с товаром
Тифлисской ехал армянин.

Отец
Он был со стражей?

Сын
Нет, один.

Отец
Зачем нечаянным ударом
Не вздумал ты сразить его
И не прыгнул к нему с утеса? —
Потупил очи сын черкеса,
Не отвечая ничего.

Тазит опять коня седлает,
Два дня, две ночи пропадает,
Потом является домой.

Отец
Где был?

Сын
За белою горой.

Отец
Кого ты встретил?

Сын
На кургане
От нас бежавшего раба.

Отец
О милосердая судьба!
Где ж он? Ужели на аркане
Ты беглеца не притащил? —

Тазит опять главу склонил.
Гасуб нахмурился в молчанье,
Но скрыл свое негодованье.
«Нет, мыслит он, не заменит
Он никогда другого брата.
Не научился мой Тазит,
Как шашкой добывают злато.
Ни стад моих, ни табунов
Не наделят его разъезды.
Он только знает без трудов
Внимать волнам, глядеть на звезды,

Baba
Gürcüleri gördün mü?
Veya Rusları?

Oğul
Oradan Ermeniyi gördüm
Tiflis'ten gelen bir tacir

Baba
Muhafızları var mıydı?

Oğul
Hayır, yalnızdı

Baba
Peki neden sen onu
Ölümcül darbeyle yıkmadın
Oturduğun yüksekten ona atılıp?
Çerkez oğlu gözlerini yere indirdi
Hiçbir şey demeden

Tazit yine atına biner
İki gün iki gece ortalıkta görünmez
Sonra evine döner

Baba
Neredeydin?

Oğul
O ak dağın ardında

Baba
Orada kime rastladın?

Oğlu
Tepe üstünden
Bizden kaçan bir kölemize

Baba
Ah, bahtiyâr talih!
Nerede o? Sen onu kementle
buraya sürüklemedin mi?

Tazit tekrar başını eğdi
Gasub sessiz sessiz somurttu
Ama hoşnutsuzluğunu gizledi.
"Hayır, " diye düşünüyordu
"Benim başka kardeşimin yerini tutamaz
Tazit'im hâlâ öğrenemedi
Kılıçla altınlar kazanmayı
Sürülerime ganimet katmayı
Amansız baskınlarıyla
Onun becerdiği tek şey
Dalgalara kulak vermek ve yıldızları seyretmek

А не в набегах отбивать
Коней с ногайскими быками
И с боя взятыми рабами
Суда в Анапе нагружать».

Ama daha öğrenemedi
Atları ve Nogay boğalarını
Kılıçla yağmalamayı
Ve ganimet kölelerini Anapa'da gemilere yüklemeyi

Тазит опять коня седлает.
Два дня, две ночи пропадает.
На третий, бледен, как мертвец,
Приходит он домой. Отец,
Его увидя, вопрошает:
«Где был ты?»

Tazit tekrar atına biner
İki gün iki gece ortadan kaybolur
Üçüncü gün ölü gibi solgun
Eve döner. Ata onu görünce
Sorar: "Neredeydin?"

Сын
Около станиц
Кубани, близ лесных границ

Oğlu
Köylerin civarında
Kuban'da, sınır ormanlarında

Отец
Кого ты видел?

Baba
Kimi gördün?

Сын
Супостата.

Oğlu
Düşmanı

Отец
Кого? кого?

Baba
Kimi, kimi?

Сын
Убийцу брата.

Oğlu
Kardeş katilini

Отец
Убийцу сына моего!..
Приди!.. где голова его?
Тазит!.. Мне череп этот нужен.
Дай нагляжусь!

Baba
Canım oğlumun katili!..
Beri gel!.. Nerde onun kellesi?
Tazit!.. Kafatasını istiyorum
Ver de ben göreyim

Сын
Убийца был
Один, изранен, безоружен…

Oğlu
Katil tek başınaydı
Yaralı ve silahsızdı…

Отец
Ты долга крови не забыл!..
Врага ты навзничь опрокинул,
Не правда ли? ты шашку вынул,
Ты в горло сталь ему воткнул
И трижды тихо повернул,
Упился ты его стенаньем,
Его змеиным издыханьем…
Где ж голова?.. подай… нет сил…

Baba
Kan davanı unutmamışsındır!..
Düşmanı alaşağı ettin
Doğru mu? Kılıcını çektin
Ve gırtlağına temren soktun
Ve üç defa dönüp
Feryadını kana kana dinledin
Onun yılan olası nefesini…
Hani nerede onun kellesi?

Haydi versene! Sabırsızım…

Но сын молчит, потупя очи.
И стал Гасуб чернее ночи
И сыну грозно возопил:

Ama oğlu, gözleri inik, susuyor
Ve Gasub geceden de kara kesiliverdi
Ve oğluna hiddetle bağırdı:

«Поди ты прочь — ты мне не сын,	Defol! Sen oğlum değilsin
Ты не чеченец — ты старуха,	Sen Çeçen değilsin, sen kocakarısın
Ты трус, ты раб, ты армянин!	Seni ödlek, köle, Ermeni!

Görüldüğü üzere şiir iki ahlak arasındaki çatışmayı konu edinir. Gasup kaba-zorba amansız bir savaşçı hayatını arzularken Tazit daha çok ılım, barış, düşünce, merhamet değerlerini yeğler. Zaten Gasup kahramanın ismi (غاصب) "eşkıya, gasıp, gasbeden, avcı" anlamına gelen Arapça bir sözcüktür (Турчанинов, 1962:50). Söz konusu çatışmanın bir diğer uzantısı Gürcüler ve Ruslardır. Bilindiği üzere Gürcüler Hristiyanlık dinlerini adeta bir özgürlük sembolü olarak sayarlar. Gasup'a göre bütün bunlar birer "gâvur"durlar ve bu "öteki"leri soymak Müslüman olan Çerkezi saygın kılar (Гуллакян, 1990: 51-52). Benzer hüküm Ermeniler için de geçerlidir. Tazit ise, muhtemelen içinde yaşadığı köyün (aulun) kaskatı adetlerinden sıyrılmak için, kendini hep tenha köşeler çeker; saatlerce hayal kurup, Gasup'un anlamayacağı doğanın güzeliklerine kulak kabartıp tefekkür ederek sanatçı-filozof yatkınlığı sergiler. Ayrıca merhamet ve onur gibi evrensel değerlere sarılarak Ermeni tacire, kaçak köleye ve savunmasız katile kıymaz. Evlatlığını anlamaya bile tenezzül etmeyip önyargılı davranan gelenekçi Gasup, Tazit'in bu değerlerini siniklik olarak addedip "*ödlek, köle, Ermeni, kocakarı*" diye onu huzurundan kovar. Gasup'un bu ilenci aynı zamanda Puşkin'in Çerkez göreneklerine tanıdık olduğunu gösterir. Şair muhtemelen kadının kan davasındaki rolünden haberdar olmalıydı, nitekim Çeçen görenekleri uyarınca kadın kan davasını durdurabilmekle birlikte intikam almaya da muktedir değildir. Dolayısıyla Gasup ona "kocakarı" demekle neredeyse kutsadığı kan davası meselesine artık ondan bir katkı beklemediği ve o yüzden onu reddettiğini de belirtir. Kölelerin de intikamda yerleri yoktur. O nedenle Puşkin müsveddelerinde yazdığı "köpek" ilencini "köle" ile değiştirdi, "Ermeni" sözcüğünü ise olduğu gibi bıraktı (Турчанинов, 1962: 43). Cemiyetin savaş kaçaklarına olan sert tavrı da bellidir. Turchaninov'a göre o dönemde Hristiyanlığa en müsamahasız halk Çeçenlerdi (Турчанинов, 1962: 40), o nedenle Gasup Hristiyanlık ve Ermenilik gibi İslam'dan, yani göreneğe yabancı unsurları çağrıştıran her şeyi terslerdi. Sonuç olarak "Tazit" şiiri, kan davası ve çapulculuk gibi acımasız kaskatı göreneklere sahip olan cemiyet ile söz konusu değerlerini onamayıp ondan sıyrılmaya çalışan bir genç arasındaki çatışma etrafında örgülenir. (Асадов, 2021: 58)

Her ne kadar Hristiyan yanlısı Puşkin'in bu eseri onun İslam'a karşı düşmanlık güttüğünü veya Rus-Ermeni-Gürcü gibi milletleri Çeçen-Çerkez gibi yerli ahaliyi karşıtladığını sezdirse de bu çıkarsama yanıltıcı olabilir. Puşkin Hristiyanlıktaki merhametlilik ve barışçıllığını, tanık olduğu Çeçen-Çerkezlerin kabalık ve donuk göreneklerle katışık sözde "İslam"ına karşı bir çözüm olarak görür (Турчанинов, 1962: 7). Onun dilinde "(Ortodoks) Hristiyanlık" incelik, açık fikirliliğin; "Müslüman Çeçen-Çerkez" sözcüklerini söz konusu eserde kabalık, dar görüşlülük türünden çağrışımlarında kullanmıştır. Başka bir deyişle, eserdeki Hristiyanlık-İslam karşıtlığı dinî veya ideolojik bir kimlikten yoksun olup esasen "incelik-güzellik-kültür" ile "kabalık-çapulculuk" arasındaki bir çatışmayı barındırır. Yoksa Puşkin'in

yeğin bir İslam düşmanı olması veya Kafkas milletlerini küçümsemesi pek olanak dâhilinde değildir. (Турчанинов, 1962: 5, 8). Puşkin'in "Tazit" şiirine ait müsveddeleri de bu görüşü desteklemektedir. Şöyle ki Tazit bitmemiş bir eserdir ve Tazit'in âşık olduğu bir Çeçen kızına evlilik teklifi ile kesilmektedir. Şiirdeki olay örgüsünün genel bir şeması bulunduran aşağıdaki müsveddelerde *Отказ, Миссионер, Христиан, Черкес, Сражение, Смерть* (Reddediş, Misyoner, Hristiyan Çerkez, Savaş, Ölüm) gibi anahtar kelimeler geçmektedir.

***Görsel 2**: Puşkin'in müsveddelerinde Tazit şiirinin olay örgüsü*

I

Обряд похорон
Уздень и меньшой сын
I депь — лань — почта, грузинский купец
II — орел, казак
III — отец его гонит
Юноша и *монах*
Любовь, отвергнутый
Битва — *монах.*

II

Похороны
[Три дня] Черкес хри‹стианин›
Купец
[Казак] раб
Убийца
Изгнание ‹?›
Любовь
Сватовство
Отказ
[Священник] Миссионер
Война
Сраженье
Смерть
Эпилог

III

Похоропы
Черк.‹ес› хр.‹истианин›
Куп.‹ец›
Раб
Убийца
Изгнание
Любовь.[3]

Kaynak:http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/RusLiteratura/Pushkin/Turchaninov-RL1962-1.pdf (Erişim Tarihi: 16.05.2024)

Bu şema da şairin yazmayı düşündüğü sonraki merhalelere ışık tutmaktadır. Anlaşılan Puşkin başkahramanı Tazit'i bir şekilde Hristiyanlığa meyletmesini hesaplıyordu çünkü şair Hristiyanlıkla özdeşleştirdiği incelik, güzellik, barış gibi değerleri savunuyordu. Ancak Puşkin Rus işgalinin yerli halkı Hristiyanlıktan büsbütün küstürüşünü ve misyonerlerin dini yaymada gösterdikleri gayretsizlikleri de kınamaktadır (Турчанинов, 1962: 8, 11). Örneğin, Rus İncil Derneği (*Российское Библейское Общество*) misyonerlerine karşı şunu yazar: "Sahtekârlar! Hristiyanlık ödevinizi böyle mi eda ediyorsunuz? Siz Hristiyan mısınız? (Aleni özensizliğiniz yüzünden) Elâleme rezil olmakla artık sözünüzü kesmelisiniz…"*[3] (Васильев, 1994: 165). Kanaatimizce bu yüzden tasarladığı "Tazit"in Hristiyanlık çizgisini atıp eserde yarıda keser.

Özetle Puşkin Rus İmparatorluğu'nun askerî işgallerini olumlamamakla birlikte yerlilerin vahşilik, kabalık ve yobaz gibi birtakım olumsuz özelliklerini törpülemek için devletin Hristiyanlaştırma politikalarını destekler ama bunun yanında "sahtekâr" misyonerleri kınamadan edemez.

[3] Alıntıdaki parantezli ifadeler, ilgili alıntıyı daha anlaşılır kılmak üzere tarafımızca eklenmiştir.

Sonuç

Kafaksya konulu yazıların çoğu isabetli bir biçimde yayılmacı Rus politikaları ve işgallerinin yerel halkı ne derece ve nasıl yıprattığına odaklanır. Bununla birlikte Puşkin ve Lermontov'un eserleri meseleye farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Devrin Rus rejimi, kendisine muhalefet eden Puşkin ve Lermontov'u sürgün veya sıcak askerî çatışmalarına sevk yoluyla kurtulmak istediği de göz önünde bulundurulursa söz konusu şairlerin Rus propagandasından bağımsız bir şekilde gözlem ve sorgulamalarda bulundukları savunulabilir. Eserlerinden anlaşılacağı üzere onlar Çeçen-Çerkezlerin savaşçı, konuksever, özgürlük ve bağımsızlığına düşkünlük gibi meziyetlerini sayarlar. Öte yandan rastladıkları kimi yerlilerden kabalık, dar görüşlülük, önyargılılık gibi olumsuz yönlerine de değinirler. Bu durum Rus ordusunun zulümlerini itiraf eden şairlerin neden Kafkasya'nın Hristiyanlaşması veya bölgenin Rus hükümetine girmekten yana olduklarını gözler önüne serer. Ancak şu da vurgulanmalıdır ki yalnızca birkaç kişiden yola çıkarak tüm Kafkasya milletlerinin öylesine "vahşi" olduklarını hükmetmek kuşkusuz sağlıklı değildir. Yine de şairlerin eserleri günümüze şu bakımdan hitap ediyor ki bir bireyin veya halkın mizacı, yani sahip olduğu yatkınlıklar ve kültürel birikimler bütünü, Lermontov'un ima ettiği gibi kültür ve Puşkin'in dikkat çektiği gibi incelik-güzellikle kaynaşmadığı takdirde dar görüşlülük, yabanlık, kan davası, intikam duygusu gibi bireysel-toplumsal sorunlara kayabilir. Bu çalışma, Kafkasya meselesinin birçok boyutluluğunu ve tek yanlı kalıp söylemlere indirgenemeyeceğini ortaya koymanın yanında toplumu sağaltıcı unsurlardan biri olarak güzel ahlak ve sanatın önemini de vurgular. Nitekim özellikle Puşkin ve Lermontov'un eserleri; Çeçen-Çerkez halkları örneğinde görüldüğü gibi, birey veya toplumun mizacında bulunan mücadeleci ruh, atılganlık, akrabalık ve buna benzer huyların kültür ve inceliği teşvik eden öğretiler ve sanat sayesinde inceltilmediği takdirde ne tür bayağılıklara evrilebileceğini ihtar eder.

KAYNAKÇA

Akşam, Fatma (2023). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kuyruklu Yıldız Altında Bir Evlenme ve Gulyabani Romanlarında Halk Edebiyatı İzleri". *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi*, e-ISSN: 2602-2923.

Duvarcı, Ayşe (2005). "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar." *Bilig*. S. 32. s. 125-144.

Fidan, Mehmet (2023). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Cadı İsimli Romanının Fantastik Edebiyat Açısından İncelenmesi". *Edebî Eleştiri Dergisi*. C. 7. S. 2. s. 412-423.

Güzelküçük, Şüra-Mustafa Türkyılmaz (2020). "Masal kitaplarında yer alan korku ve şiddet ögeleri". *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 6. S. 3. s. 859-878

İskender, Hakan (2016) “Korku Türünün Dünya Çocuk Edebiyatındaki Yeri ve Türk Çocuk Edebiyatında Yaygın Olmamasının Nedenleri”. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*. C. 4. S. 3. s. 295-310.

Karatay, Halit (2007). “Dil Edinimi ve Değer Öğretimi Sürecinde Masalın Önemi ve İşlevi”. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*. C. 5. S. 3. s. 463-477.

Öbüz, E. (2021). *Çocuklara Seslenen Korku Türündeki Yapıtların Yazınsal Kurgu ve Pedagojik İşlev Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Takıl, N. Burcu (2023). “Türk Sözlü Kültürü ve Çocuk Edebiyatı”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 10. s. 256-268.

Yücesoy, V. Özge (2007). *Korku Edebiyatı (gotik edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

YAŞAR KEMAL VE BUKET UZUNER'DE ÇEVRE SORUNLARI: *YANAN ORMANLARDA ELLİ GÜN* VE *ATEŞ* ÖRNEĞİ

Arda KORKMAZ

Doktora Öğrencisi
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Cumhuriyet gazetesinde fıkra ve röportaj yazarı olarak çalışan Yaşar Kemal, 1950'li yıllar içerisinde röportajlar yapmak için Anadolu'yu gezmiş, Anadolu'daki tanıklıklarının ardından İstanbul'da kaldığı zamanlarda da röportaj yazılarına devam etmiştir. Tanıklıklarıyla devrindeki güncel olayları, gelecek kuşaklara bir aydın ve sanatçı bakışıyla aktaran Yaşar Kemal'in kadrajına giren olaylardan biri 1950'li yıllarda artan orman yangınlarıdır. Orman yangınları kamuoyunun dikkatini çekmeye başlayınca gazete, yurdun muhtelif yerlerinde orman yangınlarına incelettirmeyi planlanmış ve yazarlarından Yaşar Kemal'i orman yangınları hakkında röportaj yapmak için Anadolu'ya göndermiştir. *Yanan Ormanlarda Elli Gün*, bu röportaj dizisinin bir sonucudur. Buket Uzuner dörtlemesinin son halkası olan *Ateş* ise güncel sorunlarımızın en büyüklerinden olan iklim krizini temel mesele edinmiş, ekolojik dengeyi ve çevreye saygıyı önceleyen bir romandır. Mardin'in Midyat ilçesinde baş gösteren bir orman yangını anlatısı ile başlayan roman, Yaşar Kemal ile örtüşen izleklerin en başında gelmektedir. Bu makale ile Yaşar Kemal ve Buket Uzuner'in çevre algıları, bu çevre algısındaki benzerlikler, farklılıklar ve ortaklıklar ortaya konulacaktır. Bununla birlikte, Yaşar Kemal özelinde, gazetede seri makaleler halinde yayımlanan röportaj dizisinden orman yangınlarının temelinde Anadolu'daki yoksulluğun bulunduğu tespit edilecek, Yaşar Kemal'in kaleminden 1950'li yılların gündeminde yer tutan orman yangınlarının nedenlerinin nasıl aktarıldığını ve bu aktarımla Anadolu köylüsünün zihin dünyası ve yaşamındaki zorluklara yazınsal bir tanıklığın nasıl gerçekleştiğini gösterecektir. Makalenin bir diğer sacayağını oluşturan Buket Uzuner özelinde ise Yaşar Kemal'in tanıklıklarından yaklaşık yarım asır sonra hâlâ etkisini sürdüren orman yangınlarının gerekçelerinin aynı olup olmadığı tespit edilecek ve Buket Uzuner'in Yaşar Kemal'den farklı olarak dillendirdiği çevre sorunları ile Yaşar Kemal Türkiye'sinden bu yana değişen günümüz Türkiye'sinin ekolojisi ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çevre, iklim, orman, kriz.

ENVIRONMENTAL PROBLEMS IN YAŞAR KEMAL AND BUKET UZUNER: THE EXAMPLE OF *YANAN ORMANLARDA ELLİ GÜN* AND *ATEŞ*

ABSTRACT

Yaşar Kemal, who worked as a joke and interview writer in Cumhuriyet newspaper, traveled to Anatolia to conduct interviews in the 1950s, continued his interview writings when he stayed in Istanbul after his testimonies in Anatolia. One of the events in the frame of Yaşar Kemal, who conveys the current events of his time to future generations with the perspective of an intellectual and an artist, is the forest fires that increased in the 1950s. When forest fires began to attract public attention, the newspaper planned to have forest fires investigated in various parts of the country and sent one of its writers, Yaşar Kemal, to Anatolia to conduct an interview about forest fires. Yanan Ormanlarda Elli Gün is a result of this series of interviews. Ateş, the last part of Buket Uzuner's tetralogy, is a novel that takes the climate crisis, one of the biggest current problems, as its main issue and prioritizes ecological balance and respect for the environment. The novel, which begins with the narrative of a forest fire that broke out in the Midyat district of Mardin, is one of the themes that overlap with Yaşar Kemal. With this paper, Yaşar Kemal and Buket Uzuner's environmental perceptions, similarities, differences and commonalities in this environmental perception will be revealed. It will be determined whether the reasons for the forest fires that are still continuing nearly half a century after Yaşar Kemal's testimonies are the same, and the environmental problems that Buket Uzuner expressed differently from Yaşar Kemal.

Keywords: Environment, climate, forest, crisis.

Giriş

Çevreci eleştirmenlerden Manes'nin dikkatimizi yaşadığımız çevreye yönelterek yaşadığımız çevreden bir şeyler öğrenip öğrenemeyeceğimize dair sorduğu sorunun belki de yanıtı olabilecek *Yanan Ormanlarda Elli Gün* ve *Ateş* metinleri, çevreci eleştiri bağlamında okumaya elverişli meseleleri bünyelerinde barındırmaktadırlar. *Çevreci Eleştiriye Giriş* adlı eserinde Özdağ, çevreci eleştirinin sınırlarını, insanın doğadaki tek ve en değerli varlık olduğu düşüncesinden uzaklaşarak çevrenin ve çevreye dair unsurların da en az insanlar kadar yaşam hakkına sahip olduğu perspektifinden çizmektedir (2017: 13). 19. yüzyıl Romantikleri, Tanrı merkezli dünya görüşünden insan merkezli bir dünya görüşüne yönelmişler, insanı, ahlaki değerlerin hem ölçüsü hem kaynağı olarak değerlendirmişlerdir. Çevreci eleştirmen Manes'nin yapmak istediği ise dünya üzerinde konuşan tek öznenin insan olmadığını, insanın, bünyesinde barındırdığı tevazu ile doğanın bir parçası olduğunu kabul etmektir (Özdağ, 2017: 2). Bir başka çevreci eleştirmen Buell'in "insanın çevreye karşı sorumlulukları, eserin etik boyutunun bir parçasıdır." (Özdağ, 2017: 7) söylemi, *Yanan Ormanlarda Elli Gün* ve *Ateş* metinlerinin Türk yazınının çevreci etik boyutunu yansıtmaları bağlamında kıymetini ortaya koymaktadır. Çevreci eleştirinin temelde iki dalga üzerinde şekillendiğini belirten Buell'e göre doğa yazınında, fiktif yapıdaki düzyazılar ve şiirlerde okurlar üzerinde doğanın morfolojisine, yaban hayatına, biyoçeşitliliğe dair bilinç, farkındalık ve koruma güdüsü yaratan metinler, birinci dalga çevreci eleştiri çevreninde değerlendirilmesi gereken metinleri içermektedir. İkinci dalga çevreci eleştirinin alanı ise insanın da merkezinde bulunduğu şehirlerin, şekil verilmiş çevrenin karşısına doğa ve kültür

dikotomisini koyarak toplumcu bir bakışın sergilendiği ve insanların çevreye dair sorumluluk almasının gerekliliğinin ortaya konulduğu bir kısımdır (Özdağ, 2017: 8). Günümüzde, üçüncü dalga çevreci eleştirinin kapsamına dair tartışmaların devam ettiğini belirten Özdağ'a göre tanımı henüz yapılamamış olan üçüncü dalganın içerdiği alanlar; global iklim değişikliği, biyoçeşitliliğin azalması, ekosistemlere karşı ortaya çıkan tehditler, çevre kirliliğinin sebep olduğu hastalıklardır (2017: 41).

Bilimin dilini makineleşmiş, yeknesak, duygudan çok maddeye dönük bulan çevreci eleştirmenler, doğaya dair bilinç uyandıracak, doğanın korunmasına katkıda bulunacak olanın maddeden ziyade ruha yönelen edebî eserler olduğu kanaatindedirler (Özdağ, 2017: 19). Çevreci eleştiri ve edebiyat arasındaki korelasyonun avangartlarından olan Thoreau'nun "Bize doğayı anlatan edebiyat nerede? ...Benim tanıyıp bildiğim doğayı anlatan eseri nerede bulacağım?" (Özdağ, 2017: 21) soruları, çevreci eleştiri bağlamında edebiyatın rolünü ortaya koyan ve bu bağlamda edebiyata bir yer açan sorulardır. Bununla birlikte Thoreau'nun bu soruları sorarken belirlediği hedef kitlenin havas tabakası yerine avam tabakası olması, çevreci eleştiri ve edebiyat temelinde her bir bireyin harekete geçirilmesi, çevreye dair farkındalık ve koruma mekanizması geliştirmesi bağlamında kıymetlidir. Çevreci eleştiri ve edebiyatın yüklendikleri misyon, insanın doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini ortaya koymak, insana, doğaya karşı sorumluluklarını hatırlatmak, geleceğin daha yaşanabilir bir hâle gelmesini sağlamaktır (Özdağ, 2017: 24). Çevreci eleştirinin edebiyat kanalıyla sürdürülebilir oluşunun başat örneği olarak -modern çevreciliği başlatan eser olarak addedilen- Rachel Carson'ın *Sessiz Bahar* adlı eserini veren Özdağ, Carson'ın çevreye dair bilgilerimizin artmasıyla, doğanın işleyişi ve ekolojik süreçlerin daha iyi anlaşılacağı düşüncesini edebiyat kanalıyla, lirik bir retorikle ortaya koymasının altını çizmektedir (Özdağ, 2017: 27). Çevreci eleştiri ve edebiyat bilimi arasındaki korelasyonu ortaya koyan çevreci eleştirmenlerden bir diğeri, Glotfelty'dir. Glotfelty'e göre çevreci eleştirinin bir ayağı doğada, bir ayağı edebiyattayken edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki etkileşim üzerine çalışmak, çevreci eleştirinin kapsamını ortaya koymaktadır (Özdağ, 2017: 31-32). Glotfelty'nin perspektifinden bakıldığında ele alınan metinde doğanın temsil ediliş biçimi, yer alan değerlerin ekolojik erdemle uyumu; çevreci metinlerin okurlarına sunması beklenen parametrelerdir (Özdağ, 2017: 36). Çevreci eleştiriye bir tanımlama getiren, çevreci eleştirinin sınırlarını çizen ve çevreci eleştirinin edebiyat ile korelasyonunu ortaya koyan araştırmacılardan bir diğeri, Serpil Opperman'dır. Canlı ve cansız tüm varlık ve maddelerin birbiriyle ve doğayla olan korelasyonunu ve bu korelasyonun edebî metinlerde tasvir ediliş biçimlerini çevreci eleştirinin sınırlarına dâhil eden Opperman, söz konusu içeriğin retorik, estetik ve kültürel yanlarına da dikkat çekmektedir (2012: 9).

Çevreci eleştirinin ne olduğu ve edebiyat ile ilişkisi ortaya konulduktan sonra ortaya çıkan soru, hangi eserlerin çevreci eleştiri odağında değerlendirilebileceğidir. Çevreci eleştirmenler bu soruya da kimi yanıtlar vermişlerdir. Sözgelimi Buell, ele alınan eserlerde doğanın salt bir

arka plan olmadığı, insanın gerçekliği ve tarihi ile doğanın iç içe olduğu, insanın çıkarlarının formel noktada tek çıkar mekanizması olarak görülmediği, insanın çevreye dair yükümlülüklerinin eserin etik noktasını oluşturduğu, dolaylı bile olsa eserde çevrenin süreçselliğinin bulunduğu her bir eserin çevreci eleştiri odağında değerlendirilebileceği kanaatindedir (Özdağ, 2017: 33). Bir diğer çevreci eleştirmen Scott Slovic'in ise çevreci eleştirinin etki alanını daha da genişlettiği görülmektedir. Her tür edebî eserin -insan ve doğa arasındaki korelasyonu ortaya koyduğu düşünülmeyen eserlerin dahi- barındırdığı ekolojik sezdirimler, bir eserin çevreci eleştiri bağlamında değerlendirilmesi için yeterlidir.

Çevreci eleştiri, belirli fraksiyonlara ayrılabilen bir yapıdadır. Söz gelimi doğa yazını, belirli bir coğrafyanın doğal alanlarını müşahede sonrası kaleme almayı, flora ve faunayı bir bilim insanı titizliğiyle derinlemesine incelemeyi, inceleme sonuçlarını not etmeyi kapsamaktadır. Bu sürecin sonucu, canlıların birbiriyle korelasyonunu, yaşam formlarını ortaya koymakta, canlı her bir organizmanın insana faydasından bağımsız bir şekilde değerli olduğunu açığa çıkarmakta, doğanın da insanlar gibi yaşam hakkına sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Bunlara ek olarak doğa yazını, doğanın beşerî faaliyetler sonucunda tahribata uğrayışını, aşırı kentleşme ve sanayileşmenin bireylerin yabani alanlara sığınmasına sebebiyet verişini, modernitenin bireyleri doğadan uzak tutuşunu, el değmemiş alanlara duyulan hasreti konu etmektedir (Özdağ, 2017: 50). Doğa yazarları, tüm bu serüveni estetik bir dil aracılığıyla, yer yer subjektif, kendi ümit, duygu, inançlarını da ekleyerek bir metin hâline getirirler ve doğayı koruma gerekliliğini didaktik bağlamda ortaya koyarlar. Bununla birlikte, Özdağ'a göre doğa yazını üreticilerinde doğaya karşı bir sevginin de olması gereklidir. Doğaya dair bir bilincin bulunduğu yazarların kaleme aldığı eserlerde, doğanın derinlerde yatan değerini ortaya koymak daha olasıdır (Özdağ, 2017: 25-26). Her bir canlının özgül değerini ortaya koyarken Özdağ, bu görüşünü Leopold'un "Toprak Etiği" yazısına refere eder. Leopold'a göre tamamıyla ekonomik kaygılarla ilerleyen doğa korumacılığının eksikliği, yabani çiçekler ve ötücü kuşlarda kendini göstermektedir. Bu tür canlıların iktisadi noktadaki öneminin kuşkululuğu, biyolojik topluluk içerisindeki varlıklarını ortadan kaldırmamaktadır. Doğadaki denge unsuru olan bu canlılar, yaşam hakkına sahiptirler (Özdağ, 2017: 26-27). Bu görüşlerden hareketle doğa yazınının geldiği kümülatif nokta, doğal alanların ve biyolojik canlıların insanlara faydalı olmaları bağlamında değil, özgül değerleri bağlamında korunmaları gerekliliğini savunması, otomasyon temelli ilerleyen tarım ve sanayi yöntemlerinin doğaya verdiği tahribatın önüne geçilmesi, yerküreye karşı ahlaki sorumluluklarımızın olduğunu belirtmesi, topraktan kopan bireylerin yeniden toprağa dönüşünün sağlanmasıdır. Doğa yazını, insanın kaderi ile doğanın kaderinin birbirinden ayrılamayacağını ortaya koyan bir yaklaşımın tezahürüdür (Özdağ, 2017: 29).

Çevreci eleştirinin sacayaklarından bir diğeri, Aldo Leopold'un temellerini attığı toprak etiği temelinde şekillenmektedir. Leopold'un "Toprak Etiği" üst başlıklı yazısını "Kişisel çıkarlar için doğayı tahrip etmenin ve sınırsız ekonomik büyümenin kınama değil saygınlık

gördüğü bir ülkeye uyarı olsun diye" (Özdağ, 2017: 7) kaleme aldığını belirten Özdağ, Leopold'un toprak etiği ile ulaşmak istediği hedefin bireylerin kendilerini biyolojik çevrenin salt bir üyesi olarak görmelerini sağlamak olduğu kanaatindedir (2017: 33). Bireylerin toprağa verdiği zararın kaynağının bireylerin kendilerini toprağın sahibi olarak gördükleri bir hegemonik tavırdan ileri geldiğini belirten Leopold, toprak etiği ile toprağın üzerinde yaşayan her bir canlının -bireyler, kara ve su bölümleri, bitki ve hayvanlar- tek bir topluluk olarak düşünülmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Toprağa karşı duyulacak sevgi, bireylerin kendilerini toprağın bir parçası olarak idrak etmeye başlamasıyla ortaya çıkacaktır (Özdağ, 2017: 34). Leopold'un yabanıl hayvanların ekolojik dengenin korunması noktasındaki önemine işaret ederek inşa ettiği toprak etiği mefhumu, doğaya tarihsel bir perspektiften bakmaktadır. Leopold'un söz konusu durumu somutlaştırmak için ortaya koyduğu örnek, kurtlardır. Kurtların sayısının azalmasıyla birlikte artan geyik popülasyonu, doğal dengenin bozulması ve tahribatına sebebiyet vermektedir. Doğanın tarihsel sürecine zarar veren hiçbir pratik, etik değildir (Özdağ, 2017: 35). Toprak etiğinin içerdiği faktörlerden bir diğeri, toprak ile iktisadi yaklaşımların kutupluluğudur. Toprak etiği, toprağa sadece iktisadi bir perspektiften bakmanın yanlışlığını ortaya koymakta, ekosistemin korunması için salt ekonomik getirisi olan canların korunmasının toprak etiğine aykırılığına odaklanmaktadır (Özdağ, 2017: 37). Toprak etiği, bireylerin doğaya karşı gerçekleştirdikleri tahribatın azlığına karşın doğanın verdiği olumlu yanıtın çokluğunun altını çizmekte, doğanın evrimsel sürecinin sağlıklı bir şekilde işleyebilmesi için doğaya karşı beşerî tahribatın önüne geçilmesi gerekliliğini gözler önüne sermektedir (Özdağ, 2017: 39). Leopold'un toprak etiğine dair yüksek perdeden bir ton geliştirdiği de görülmektedir. Toprak etiğini ihlal eden, kendini toprağın egemeni olarak addeden bireyler, toprak etiğine uygun davranmadıklarından cezalandırılmalıdırlar (Özdağ, 2017: 42). Toprağa karşı bir sorumluluk bilinci geliştirmek ve toprağın müdafiiliğine soyunmak, toprak etiğinin gerekliliklerindendir. Toprak eğiti, kendinden sonra gelen çevreci açılımlardan postkolonyal çevreci eleştiri ve posthümanist çevreci eleştirinin de temelini oluşturmaktadır, denebilir.

Leopold'un ekolojik dengeye verdiği ehemmiyete ve doğadaki her bir canlının ekonomik getirisinden bağımsız olarak özgül değerine odaklanan yaklaşımına benzer şekilde Arne Naess, ortaya koyduğu "derin ekoloji" yaklaşımıyla çevreci eleştirinin zincirinin bir diğer halkasını oluşturmaktadır. Bireyin doğaya karşı geliştirdiği hegemonik tavrına ve bireylerin, doğanın salt ekonomik getirisine odaklanan davranış pratiğine bir set çeken derin ekoloji, bireylerin megalomanlıktan sıyrılıp çevreci bir bilinç inşa etmelerini sağlama gayesi gütmektedir (Opperman, 2012: 21). Serpil Opperman'ın üzerinde durduğu çevreci eleştirinin sacayaklarından bir diğeri, kentsel bakışı ortaya koymaktadır. Edebî eserlerin ekolojiye tahribatı olan kentsel problematiğe yaklaşımını içeren kentsel çevreci eleştiri, kent yaşamını ve etnometodolojisini anlamayı, bireyi, bağlı bulunduğu ekolojik sistem içerisinde konumlandırmayı da bünyesinde barındırmaktadır (Opperman, 2012: 22).

Orman Yangınları ve Yoksulluk Arasında Yaşar Kemal'in Tanıklıkları

Yanan Ormanlarda Elli Gün isimli röportajlar dizisinin ortaya çıkışı, *Cumhuriyet* gazetesinin, ülkenin belirli yerlerinde ortaya çıkan orman yangınlarının sebeplerinin gün yüzüne çıkarılmasını, bu orman yangınlarının konum bazlı etkilerinin ölçülmesini ve yerel halkın bu orman yangınları hakkındaki görüşlerinin ortaya çıkarılmasını sağlamak için Yaşar Kemal'i görevlendirmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Röportajların müstakil bir kitap olarak ilk yayıncısı olan Türkiye Ormancılar Cemiyetinin gazetenin bu röportajlar dizisini, memleket hayrına zamanında ve yerinde bir hizmet olarak değerlendirdiği bilinmektedir ve aynı zamanda, yaşanan bu sorunların gazete aracılığıyla, günlük bir şekilde ve ulaşımı kolay bir basın/yayın aracı vasıtasıyla okurlara ulaştırılmasının başta ormancılar üzerinde derin etkiler yarattığı, daha sonra da memleketin aydınlarının bu konu üzerine eğilmelerine katkı sağladığı belirtilmektedir. Türkiye Ormancılar Cemiyeti, gazetenin bu yerinde ve zamanında, derin etkiler uyandıran hizmetinden sonra, röportaj dizilerini kitap hâline getirerek bu röportajların her zaman okunabilmesini, kolay ulaşılabilir olmasını, salt orman yangınlarının olduğu ve dizi hâlinde röportajların yayınlandığı dönemde değil, röportajların kuşaklar boyunca görünür olmasını sağlamıştır.

Yanan Ormanlarda Elli Gün isimli röportajlar serisi, 1955 yılında Türkiye Ormancılar Cemiyeti tarafından İstanbul'da kitap hâline getirilmiştir. Kitabın içerdiği röportajlar ise Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen dizi röportajlardır. Kitabı oluşturan röportajlar sırayla "Ormancılar ve Orman Yangınları", "İnsan ve Orman", "Orman Kemirenler ve Kemirilen Ormanlar," "Dağların Onmazları", "Orman Boğucuları ve Boğulan Ormanlar", "Doğranan Ormanlar", "Orman İçinde Yaşayanlar", "Yanan Ormanların Yerinde Eşinenler", "Orman Yangınlarının Sebepleri", "Keçiye ve Açmaya Karşı", "Ormanı Bizden Değil Bizi Ormandan Kurtarın", "Yaylaların Masalı", "Tapulu Kesimler", "Tahtacılar", "Bir Orman Dertlisi", "Bitmez Tükenmez Davalar", "Sanki Çaresiz Dertler", "Orman Dertlerinin Biricik Çaresi" başlıklarını taşımaktadır.

Yaşar Kemal'in 1952 ile 1954 yılları arasında tamamladığı bu dizi röportajlarda, Antalya/Manavgat (ve bir dizi ilçe/köyü), Mersin/İçel, Balıkesir/Bandırma, Bolu/Düzağaç, Tazı, Edirne/Kırkkavak, Isparta/Sütlüce, Çanakkale/Karacaören, Bozlar, Kilis/Bozkaya, Aydın/Işıklar, Karacasu, Muğla/Fethiye (ilçe ve köyleri), İzmir/Kemalpaşa, Karacadağ, Manisa/Turgutlu gibi şehirler/ilçeler/köyler, metinde isimlerinin bizzat zikredildiği ve Yaşar Kemal'in sorunlara/meselelere tanıklık ettiği, oradaki yerel halk ile sorunları/meseleleri tartıştığı yerler olarak görünmektedir. İsimleri alenen zikredilen bu konumlar dışında da Yaşar Kemal'in orman yangınları hakkında kimi tanıklıkları olmuştur ve isimlerini tek tek zikretmese de metin içinde "İçel'den Bandırma'ya kadar tüm kıyı şeridini ve buraların ormanlarını gördüğünü" belirtmiştir ki bu da Akdeniz'den Marmara'ya kadar hemen her ormanı ve bu ormanların sorunlarını gördüğünü kanıtlamaktadır.

Röportaj dizilerinin sonuna kadar orman yangınları, sebepleri, sonuçları karşısındaki tanıklıklarını objektif bir çizgide, ilahi bir bakış açısıyla sürdüren Yaşar Kemal, metnin sonunda tüm bu meselelere dair kendi görüşlerini, fikirlerini belirtmiş; özgün çözüm önerilerini sıralamıştır. Ele aldığı sorunlar ve metinde yer verdiği tanıklıklar okurlara sunulmak ve halkı bu konu hakkında bilgilendirmek için olsa da kendisinin de metinde kişisel görüşlerine yer veriyor olması, ele alınan yazıların bir de düşünce yazısı boyutuna çıkmasını sağlaması bakımından kıymetlidir. Bu metin, bu sayede, edebiyatçı, yazar olarak bir Yaşar Kemal imgesinin ortaya çıkmasını sağlamakla birlikte onun gelecekteki romanlarını, öykülerini besleyen kaynaklar da yaratmış; onun tarihî, sosyolojik, ideolojik meselelere bakışını biçimlendiren tecrübeler ve tanıklıklar olmuştur.

Yaşar Kemal'in *Yanan Ormanlarda Elli Gün* isimli röportaj silsilesi, "Ormancılar ve Orman Yangınları" başlıklı röportaj ile başlamaktadır. Yaşar Kemal'in ilk bölümde okurlarına sunduğu şu alıntı, kolektif bellekteki tecrübeleri acı şekilde sunmaktadır: "Az sonra ya telefon gelecek yangın kulesinden, ya da bir yerlerden ateşin patladığını göreceğiz. Şimdiye kadar böyle esen bir yelin boşa salındığı görülmemiştir." (Yaşar Kemal, 1955: 7). Orman İşletme Müdürlüğünde memurların, yöre çalışanlarının esen ilk rüzgârda akıllarına yangın ihtimalinin gelmesi, geçmişte yaşanmışlıkların ve tecrübe ile sabitliklerin bir zuhuru olarak kendini göstermektedir. "İnsan ve Orman" isimli ikinci bölümde Yaşar Kemal, Manavgat'ın Beşkonak Bucağı'nda orman yangınlarını izleme ve sebeplerini araştırmaya devam etmektedir. O yaz, o bölgede toplam 36 adet yangın olduğundan bahseden Yaşar Kemal, İbrahim Gök adlı bir köylünün bu yolculuğunda kendisinin yarenliğini yaptığını belirtmektedir. Yaşar Kemal, İbrahim Gök'e orman yangınlarının sebebini sorduğunda aldığı cevaplar karşısında yöre halkının da düşünüldüğü kadar "masum" ve "samimi" olmadığı kanaatine varmaktadır: "Çimen gözleri hilekâr. Düşmanlığını, itimatsızlığını, korkusunu gözlerinden iyice okuyorum. Besbelli. Bir gözün insan içini böyle açık açık her şeyi apaşikâr söylemesine ilk olarak rasgeldim." (Yaşar Kemal, 1955: 7) Röportaj türündeki ustalığını gösteren bir manevra ile İbrahim Gök adlı köylünün ağzından gerçek sebepleri almaya çalışan Yaşar Kemal, köylünün yanıtlarını "dalkavukça" bulmakta ve doğru söylemediğini, kendisine inanıp inanmadığı algılayabilmek için gözlerine bakmasından anlamaktadır.

"Orman Kemirenler ve Kemirilen Ormanlar" isimli üçüncü bölümde, yoksulluk ve bundan dolayı tahrip edilen çam ağaçları izleği karşımıza çıkmaktadır. Çam ağaçlarına saldırının sebebi yöre halkının şekere olan ihtiyacı ve şeker eksikliğinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Yaşar Kemal'in beraberinde bulunan ormancı, bu konudaki serzenişini şöyle dile getirmektedir: "Görüyorsun ya kardeşim, görüyor, görüyorsun ya... Bir koca çam ağacından, iki yüz elli gram yalabuk ancak çıkar... Görüyorsun ya... Bir ağacı bir parçacık yalabuk için öldürüyorlar... Adam acır. Bir parça, bir parçacık yalabuk için. İnsan olan bunu yapar mı?" (Yaşar Kemal, 1955: 23) Sözlü kültür, mitoloji, din gibi temellerde kuvvetli bir kolektif belleğe sahip olan, genelde her bir canlının, özelde ise ağacın kıymetini bilen yöre

halkının kendi kutsalına saldırması, bundan başka çare bulamaması bir paradoks olarak metinde kendine yer etmektedir ve yöre halkının içinde bulunduğu bu açmaz iktisadi durumunun sorgulanması bakımından da sosyolojik temelli bir okumaya zemin hazırlamaktadır.

"Ağaç Boğucuları ve Boğulan Ağaçlar" isimli beşinci bölümde Yaşar Kemal'e refakat eden kişi bu kez, İsmail Efendi isimli bir ormancıdır. Yaşar Kemal'in "bu köyde açma var mı?" sorusuna ormancının verdiği "tarlaların hepsi açma" yanıtı, ekonomik sıkıntılardan dolayı köylülerin kendilerine gelir kapısı yaratmak adına ormanları yakıp bu bölgeleri sürülecek birer tarla haline getirdiklerini göstermektedir. İsmail Efendi'nin ağzından alıntılanan bu bölüm, orman tahribatının sebepleri ve sonuçları açısından değerlendirme yapabilme olanağı sağlamaktadır:

"Baltayı alır eline... Aldı mı baltayı eline, kabuğu fırdolayı keser. Dört parmak. Bir daire gibi kabuğu çıkarır. İçinin yalabuğunu güzelce yer. Sonra efendim öteki ağaca geçer. Onu da öyle yapar. Böylece ağaç boğulmuş olur. Boğulan ağaç kurumağa mahkumdur. Kurur. Ağacı boğduğundan dolayı adamı yakalasan bile, mahkemeye versen bile ceza görmez. Ağacı boğmak, tahribat sayılmaz. İşte böylece ağaç boğulduktan sonra adam bırakır orayı bir yıl, iki yıl uğramaz oraya... İki yıl sonra ağaçlar çürür; çürümeyenleri adam kökler, odun yapar. Sonra da orayı tarla yapar." (Yaşar Kemal, 1955: 35)

Görüldüğü üzere yoksul kalan yerel halk çareyi ağacı boğmakta, ağacı tahrip etmekte, ağacı yakmakta ve böylece kendine gelir kapısı yaratmakta bulmaktadır. Köylülere herhangi bir cezai işlemin uygulanmaması, bu paradoks içinde gözden çıkarılanın ağaçlar ve ormanlar olduğunu göstermektedir. Herhangi bir yaptırıma tabi tutulmayacağını bilen ve bundan da cesaret alan yöre halkı, yoksulluğunu gidermek için ağaçlara kıymaktan çekinmemektedir.

"Doğranan Ormanlar" isimli altıncı bölümde ise köy halkından hayvancılık ile uğraşan kesimin yaşadığı yoksulluk gözler önüne serilmektedir. Geçimini hayvan besleyip satmaktan, hayvanın derisinden, etinden, sütünden faydalanarak ekonomik gelir elde etmekten sağlayan yerel halk kuşkusuz hayvanlarını sağlıklı ve organik bir biçimde beslemek durumundadır. Hayvanlarını beslemek için gerekli yem olanaklarından yoksul olduğu anlaşılan köy halkı da "çareyi" çam ağaçlarını yıkmakta bulmaktadırlar. Yıkılan çam ağaçlarının kabuklarını soyan keçiler, her gün ancak dört-beş ağaç kabuğuyla doyabilmektedirler. Yalnızca çam ağaçlarının kabukları ile yetinmeyen keçiler, yapraklı ağaçların yani meşelerin de hemen her yerini yemek durumunda kalmaktadırlar. Bu bölümde de Yaşar Kemal'in gözlemleri sürmektedir ve bu bölümün öznesi ise Süleyman Ağa isimli bir köylüdür. Süleyman Ağa'nın açık sözlülüğü ve ormanları yakma konusundaki söylemleri ile Yaşar Kemal ile arasındaki diyalog hayli dikkat çekicidir: "Bilmezler de vay köylü orman yakar, vay köylü ormanı keçisine yedirir. Bilmezler. Bilmezler de köylü keçiyi keyfinden besler sanırlar. Bilmezler de köylü canı sıkıldığı için açma açar sanırlar. Ya ben aç kalacağım, ya orman gidecek. Bunun ikisi ortası yok." (Yaşar Kemal, 1955: 57) Görüldüğü üzere Süleyman Ağa, hayatta kalmak

için, geçimini sağlayıp açlıkla sınanmamak için her şeyi göze almaktadır. Yakın gelecekte ormanların tahribinin daha büyük sorunlara yol açacağının da farkında olan Süleyman Ağa'nın içinde bulunulan günü kurtarma derdinde olduğu ve yoksul olan halkın bir timsali olarak geleceğe dair bir beklenti, bir umut içerisinde olmadığı görülmektedir.

"Orman İçinde Yaşayanlar" isimli yedinci bölümde Yaşar Kemal'in aynı yörede yaşayan üç farklı statüden üç farklı insanı gözler önüne sermesi, yoksulluk ile orman yangınları arasındaki ilişkiyi en net gösteren bölüm olarak metinde kendine yer edinmektedir. Statü olarak söz konusu kişiler içerisinde en fakir olan Ramazan Güven, iki dönüm tarlaya sahiptir ancak verimsiz, taşlı bir tarladır bu tarlalar. Tarladan aldığı kendi geçimine yetmediği için köyde amelelik yapan Ramazan Güven'in köylüye borcu da vardır ve bu borcu faizli almaktadır. Evine yalnızca Kurban Bayramı'nda et giren, ondan önce en son eti üç yıl önce yiyen, yılda üç kilo yağ yiyen, tatlı olarak evine geçen yıl yarım kilo bal giren Ramazan Güven ve ailesi, diğer tüm yoksul köy halkı gibi "çareyi" tarla açmakta bulacaktır. Aynı zamanda yoksulluğundan dem vuran Ramazan Güven, ormancıları yoksulluklarını gördüğü halde kendilerini anlamamakla, vicdansız ve merhametsiz olmakla suçlamaktadır.

Statü olarak orta hâlli addedilen Ali Gülmez ise on dönüm tarlaya sahip, altı çocuk sahibi bir vatandaştır. Tarlalarını genel yöntem olan tarla açma ile kazanan Ali Gülmez'in yalnız tarlası değil, kendine ek gelir sağlayabileceği hayvanları da vardır. Devlet bankalarına, akrabalarına, köy halkına borcu olan Ali Gülmez, borçlarını kazancıyla ödeyebilecek durumdadır fakat belirli bir refah düzeyinde yaşamak istencini şu dikkate değer sözlerle belirmektedir: "Çocuklar bir büyüsün, işe elleri yetecek kadar olsunlar hele. Ben mahpusa girince aç kalmayacak hale gelsinler... Birçok tarla açacağım, birçok tarla açacağım ki ormandan... Paydos fıkaralığa gayrik... Atarlar hapse. Yatar çıkar, gene açarım. Gene gene açarun… Hele bir büyüsün çocuklar..." (Yaşar Kemal, 1955: 44) Görüldüğü üzere Ali Gülmez örneğinde yerel halk, suç işlediğini bile bile, statü atlamak için, cezai müeyyidenin hafifliğinden ya da yoksunluğundan da cesaret alarak ormanları tahrip edip onlardan gelir sağlamaktan çekinmemekte ve genel pratiği sürdürmeye meyilli görünmektedirler.

Statü olarak zengin addedilen Cemal Güvener isimli vatandaş ise elli beş yaşındadır ve köyün imamıdır. Otuz dönüm tarlası ve üç yüz adet keçisi vardır. Diğer iki vatandaşa kıyasla mal varlığı açısından üstün durumda olmakla birlikte Cemal Güvener'in hiç borcu da yoktur. Ek faaliyet olarak arıcılıkla da uğraşmakta ve bu faaliyetten de gelir elde etmektedir. Giyim-kuşamı diğer vatandaşlara göre daha iyi bir durumdadır ve dokuz çocuk sahibi olarak refah seviyesi hayli yüksektir. Cemal Güvener, var olan bu ekonomik geliri ve yüksek refah seviyesi sayesinde Düzağaç köyünün orman suçundan mahkemeye verilmemiş tek vatandaşı olarak dikkati çekmektedir. Belirli bir statüde bulunan yerel halk, ormana ve ormana ait unsurlara zarar verme eğiliminden uzaktır.

"Orman Yangınlarının Sebebi" isimli dokuzuncu bölümde Yaşar Kemal, ormanların tarla yapmak için yakıldığını bilip anladığını ancak tarla çıkmayacak yerler olan sarp

kayalıklardaki, ulu yamaçlardaki ormanların neden yakıldığını merak etmekte ve Düzağaç'taki halka bunu sormaktadır. Yaşar Kemal'in bu noktada ilk tespiti, ev yapmak için ormanların açıldığıdır. Barınma faaliyetlerinden de yoksun olduğu anlaşılan halk, barınmak için kendine yer aramaktadır. Bunun için de yerel halk, ağaçları tahrip ederek hem kendine yer açmış olacak hem de evin inşası için gerekli olan malzemeleri yine ormanın ve ağacın bizzat kendisinden temin etmiş olacaktır. Bu bölümde Yaşar Kemal'in tanıklıkları sırasında ona eşlik eden Mustuk, yerel halkın dürüst kişilerindendir ve orman yangınlarının birçok sebebini saymaktadır. Bu sebeplerden ekonomik tandanslı olanlar ise tarla açmak, tarladaki mahsule zarar veren domuzun sayıca çok olması ve öldürülememesinden kaynaklı domuz ile beraber tüm ormanın ateşe verilmesi, ekonomik kazanç kapılarından olan keçilere kenelerin dadanmaması için kenelerin yok edimi bağlamında ormanların yakılması, tahtacılıkla uğraşan kesimlerin işsiz kalmamak için ormanı yakması olarak kendini göstermektedir.

"Ormanı Bizden Değil Bizi Ormandan Kurtarın" isimli on birinci bölümde Yaşar Kemal, köy halkı ile bir mecliste toplanmış, orman yangınlarının sebebini ve orman suçlarına önerilen çözüm yöntemlerini anlamak üzere çabasını sürdürmüştür. Bu mecliste bulunan köylülerden birinin önerisi, orman yangınlarının sebeplerinin en büyüğünün ekonomik gelir kaygısı olduğunu göstermesi bakımından kıymetlidir. Bu köylüye göre hükûmet, köylülere tezgâh ve iplik ile bunlarla beraber iyi bez dokumayı bilen bir usta gönderirse, bu usta da köylülere dokumayı öğretirse yapılacak yeni yollar ile de köy halkı, bezleri satıp kendilerine ekonomik kazanç sağlayabilecektir. Bu köylü vatandaşa göre hükûmet bunları yapıp köylüye odun ve kereste yardımında da bulunduktan sonra bir ağaç kesene on beş yıl, ormanı yakana ise idam cezası verme hakkını kendinde bulabilecektir.

Yaşar Kemal, Orman Genel Müdürlüğünün orman yangınlarına dair resmî rakamlarını okurlarına sunarak bilimsel ve realist bir perspektifte orman yangınlarının sebeplerini, sonuçlarını ve gelecekteki etkilerini ele almaktadır. Bu bilimsellik ve resmiyet ile de ele aldığı meselenin geçerliliğini ve kanıtlanabilir olduğunu gözler önüne sermektedir. Yaşar Kemal'e göre artan nüfus, vatanın ekonomisi ve iktisadi yapısı üzerinde bir yük olarak kendini hissettirmektedir ve bu nüfus artışı bu oranda devam ettiği sürece ormanların tahribatına sebep olacaktır. Yaşar Kemal'in nüfus artışı ile birlikte ormanların korunması önünde gördüğü en büyük engellerden bir tanesi keçilerdir. O dönem Türkiye'de 15 milyon keçi tespit edildiğini ancak köylünün vergiden kaçmak için ancak keçilerinin dörtte birlik bölümünü gösterdiğini düşünen Yaşar Kemal, yanılma payı da bırakarak o dönemin güncel rakamıyla 30 milyon keçinin varlığını varsayarak bu 30 milyon keçinin ormanlara vurulan 30 balta darbesi olduğunu düşünmektedir. Gezdiği yerlerde orman yerine eğri büğrü, gençliği tükenmiş, yanmış, keçi tarafından tüketilmiş yeşilliklere şahit olduğundan bahseden Yaşar Kemal, orman namına sadece tek bir yer görebildiğini belirtmektedir. Kurak Bozkır ikliminde, hayvanlar otlanıp beslenebiliyorsa, Kızılırmak, Yeşilırmak gibi nehirler akışını sürdürebiliyorsa yangından kurtulabilmiş ormanların sayesinde olduğunu belirten Yaşar

Kemal'e göre ormanları kurtarabilmenin belli başlı çareleri şunlardır: Dağınık ve birbirinden uzak hâlde bulunan köyleri (ki dünyada bu köylerin örneği yoktur ve medeni olarak geriliğin göstergesidir) birbirine yaklaştırmak ve böylece toplum hâline gelmek, toplum hâline gelerek medeniyete giden yolun ilk adımını atmak, ormanlar daha fazla tahrip edilip yok edilmeden orman bölgelerinde yaşayan yerel halkı iskan etmek, orman hudutları çizmek, buna göre büyük haritalar yapmak, vatanı bölgelere ayırmak, bölge bölge her yıl, her bölgeye, önceden tespit edilmiş, köyleri kurulmuş yerlere insanları yerleştirmek, bunun için üç yıllık, beş yıllık, on yıllık planlar yapmak, ormanlara istisnasız olarak balta vurma yasağı getirmek, bir vatanın topraklarının en az yüzde otuzunun orman olması gerekliliğinden bir an önce bunu sağlamak için işe koyulmak.

Buket Uzuner'in Ateş'inde Çevre Algısı

Buket Uzuner'in *Ateş* romanı, Mardin'in Midyat ilçesindeki bir orman yangını haberi ile başlamaktadır. Bu yangının sebebi ise mevsim normalleri üzerinde seyreden hava sıcaklığıdır. Haberi yapan kaynak ise "Radyo Ekoloji Haberi" olarak dillendirilmektedir. Metnin ortaya koyduğu fiktif yapıda yer alan radyolarda özel ekoloji programlarının yapılması, çevrenin algılanış pratiği ve çevreci bilincin tezahürü bağlamında kıymetlidir. Metin içerisinde radyodan bu yangın haberini dinleyen ilk kişi, roman karakteri Ayperi'dir. Ayperi'nin annesi ise "bir gazeteci olmasına rağmen" radyodan geçilen bu orman yangını haberini "felaket tellallığı" olarak nitelendirmektedir (Uzuner, 2023: 17). Yazar, ortaya koyduğu bu gazeteci imgesi ile toplumun avangart statülerinden birinde yer alan, topluma yön veren sınıfların da çevreci bilinçten uzak olabileceği izlenimini vermek istemiş gibi görünmektedir. Ayperi'nin annesi Arzu, Ayperi'nin çok değer verdiği şeftali ağacını da "bir odun parçası" olarak addederek yakmıştır (Uzuner, 2023: 42). "Deyrulzafaran Manastırı ve Kâsımiye Medresesi" isimli otuz altıncı bölümde görülen çevre sorunsalı da orman yangınları ve kundakçılar meselesidir. Roman karakteri Rebekka, aldığı orman yangını haberi ile sarsılmakla beraber ait olduğu coğrafyadaki orman yangınlarının şaibeli olduğunu belirtmektedir. Gece yarısı çıkan yangınlarla tahrip olan zeytinliklerden, ormanları tahrip edenlerin bulunamamasından dem vuran Rebekka, Semahat ile birlikte orman yakmanın insanlık suçu kategorisinde değerlendirilmesi gereken bir suç olduğu kanaatindedir (Uzuner, 2023: 378). Ateş, hiçbir zaman sadece düştüğü yeri yakmamaktadır.

Ateş romanının "Başım Gözüm Üstüne" bölümünde havaalanları bazlı çevre sorunlarına değinilmektedir. Metin içeresinde bu çevre sorununun aktarıcısı, Umay Nine'dir. Ertuğrul ile beraber uçakla Mardin'e giden Umay Nine, havaalanlarını "tabiattan çalınan toprak, börtü böcek, ağaç, kuş" olarak tanımlamaktadır. (Uzuner, 2023: 47) Kuşların havai fişek kullanımı gibi olumsuz davranış pratiklerinden yeteri kadar mustarip olduğunu düşünen Umay Nine, havaalanları ile beraber göçmen kuşların yok olacağı ve bunun da büyük resme bakıldığında bir gıda sorununa yol açacağı görüşündedir. Umay Nine, yaşanan bu çevre sorununun müsebbibi olarak ise fosil yakıt şirketlerini ve bu şirketlerle iş birliği içinde olan hükûmetleri

görmektedir. “Kuşların Adını Bilen Kadın” isimli otuz yedinci bölümde roman karakterleri Ertuğrul, Havinyaz, Umay Nine İstanbul ve Mardin’deki kartal, güvercin gibi kuş türlerinden bahsetmektedirler. Kuş türlerinin konuşulduğu sırada Ertuğrul’un İstanbul’da Boz ve Akkarınlı olmak üzere üç çeşit Ebabil kuşunun olduğunu ancak iklim krizi nedeniyle bu türlerin giderek azaldığını belirtmesi, hayli dikkat çekicidir (Uzuner, 2023: 390). Kimi mitolojik, sosyolojik, tarihsel karakterleri olan bu türlerin giderek yok olması, çevrenin tahribi ile beraber kolektif belleklerin ve yaşamsal pratiklerin/formların da yok olması demektir.

Romanın “Kızının Adı Nar Olsun” isimli onuncu bölümünde dile getirilen çevre sorunu, küresel sermayenin onay verip göz yumduğu şekerli-gazlı içecekler ve bunların çevre bazlı, tıbbi görünümüdür. Mardin’de Havinyaz, Umay Nine ve Ertuğrul’un gittikleri bir mekânda, “Türkiye’deki pek çok işletmedeki gibi hemen o kırmızı plaj şemsiyelerinden biri” açılmıştır. (Uzuner, 2023: 92-93). Bu “kırmızı plaj şemsiyesi”, dünyada en fazla tek kullanımlık pet şişe atığını oluşturduğu bilinen bir markanın şemsiyesidir. Halklarını sağlığa zararlı olduğu için alkollü içeceklere karşı ruhsat ve yüksek vergi cezalarıyla korumakla övünen hükûmetleri, bu sağlığa zararlı şekerli-gazlı içeceklerin satışını çocukların ulaşabileceği sokak aralarındaki küçük büfelerde dahi onaylaması noktasında eleştiren yazar, bu içecek sermayesinin yönetim kurullarında da dünyanın en iyi üniversitelerinde okumuş, en zeki ve entelektüel insanlarının bulunduğu ironisini de gözler önüne sermektedir. Global ekonomi, beraberinde bir dizi sorunu da beraberinde getirmektedir. “Irk Kavramını Kim İcat Etti” isimli on dokuzuncu bölümde değinilen mesele, küresel salgınlardır. Umay Nine ve Ertuğrul, bir sohbetlerinde “geleceğe dair bir perspektif” çizerlerken “global ticaret adı altında” yerlerinden edilen birçok hayvan ve endemik bitkinin virüslerin taşınmasında önemli bir parametre olduğunun altını çizmektedirler. (Uzuner, 2023: 182) Ekonomik getirilerin verdiği haz ve daha fazlasına duyulan istek ile ortaya çıkan açgözlülük, kitleleri etkileyen sosyolojik, psikolojik, ekonomik yıkımlara sebep olmaktadır.

“Kötülük Daima En Yakınında Saklanır” isimli on ikinci bölümde değinilen çevre sorunları maden, HES, TES, NES gibi projelerdir. Roman karakterlerinden Defne Kaman, şahsi YouTube kanalı üzerinden haftada bir kez Türkiye’de ve dünyada iklim ve çevre sorunlarıyla ilgili haberleri derlemekte ve aktivistlerin sesi olmak arzusundadır. Burada yazarın ortaya koyduğu ironi ise içtimai faydadan uzak, toplumun “ünlü” olarak nitelendirdiği profiller milyonlarca takipçiye sahipken çevre sorunlarına dikkat çeken Defne Kaman’ın takipçi sayısının yalnızca 170 bin kişi ile sınırlı kalmasıdır. Matematiksel veriler dikkate alındığında çevre sorunları, iklim krizi, tahrip edilen doğa meseleleri, toplumda karşılık bulmuş bir noktada değildir. “Rıza ve Feragat Hakkında Bir Şeyler” isimli yirmi dokuzuncu bölümde yazar, ideolojik noktada çevre sorunlarını yaratan hegemonik özne “ben” ile çevre sorunlarını dile getiren Defne Kaman’ın özelinde yaratılan “öteki” imgelerinden bahsetmektedir. Yıllardır hem kendi ülkesinin hem de tüm dünyanın

toprağının, ormanının, suyunun, havasının sadece birkaç zengin ailenin tekeliyle, onların çıkarları doğrultusunda tahrip edildiğinin haberini yapan Defne Kaman'ın günün sonunda "vatan haini" yaftasını yemesi, metinde ironik bir noktada durmaktadır. Defne Kaman özelinde ötekileştirilen bilinçli çevreciler ise "en zengin ve en demokrat ülkelerin ve onların siyasetçilerinin bu çevre tahribatından ve kendilerinden olmayanı karalama kampanyasından asla utanmadıkları" görüşündedirler. (Uzuner, 2023: 302) Bu bölümün karakterlerinden Semahat, bir başka çevre sorununu daha dile getirmektedir. Semahat, yasa dışı göç ve mülteciler konusundaki fikirlerini beyan ederken benzetme yoluyla hayvanat bahçeleri ve yunus parklarının hayvanların egemenlik haklarına ket vurmak olduğunu belirtmektedir. Semahat'a göre tel örgülerle çevrilmiş, çadırlarla dolu mülteci kamplarının hayvanat bahçelerinden bir farkı yoktur ve tüm yunus parkları, hayvanat bahçeleri yasaklanmalıdır. (Uzuner, 2023: 114)

"Küçük Buzul Çağı'ndan Bize Ne" isimli kırkıncı bölümde Ayperi, çağın kaçınılmaz gelişimi olan teknolojiye, hayat pratiklerini kolaylaştırması ve hayatın konfor alanını genişletmesi perspektifinin dışında bir noktadan bakmaktadır: karbon ayak iyi. İnternette geçirilen beş saatlik bir vaktin bir kilometre araç sürmek ile aynı karbon ayak izi derecesine sahip olduğunu belirten Ayperi (Uzuner, 2023: 413), getirilerine odaklanıp hayatımızı idame ettirdiğimiz teknolojik gelişmelerin ve kazanımların çevresel götürülerine odaklanmıştır. Aynı bölümün devamında Ayperi, çevrenin tahribinin böyle devam etmesi durumunda karamsar bir tablonun bizleri beklediğini, geçmişten yaşanan acı tecrübelerle aktarmaktadır. Tarih, gerçekten Ayperi'nin söylediği gibi tekerrürden mi ibaret olacaktır? Gelecek otuz yıl içerisinde karbonsuz enerji kullanımı gerçekleşmezse dünyanın yok olmaya yüz tutacağından bahseden Ayperi; suyun, toprağın, havanın aynı kalacağına dair güvenini yitirmiştir. Ayperi, bu noktadaki görüşlerini, Osmanlı Devleti'nin en parlak dönemi olarak addedilen dönemden acı bir örnek ile desteklemektedir. 1500'lü yıllarda "Küçük Buzul Çağı" denen bir çağ yaşandığından, hava sıcaklıklarının ortalama, salt bir derece düşmesinden kaynaklanan soğuk hava ile birlikte tarımın yapılamadığından, insanların işsiz kaldığından, kıtlıkların yaşandığından ve bunun doğal sonucu olarak isyanların çıktığından bahseden Ayperi, gelecekte de kendilerini bu gibi olayların beklediği gerçeğiyle çoktan yüzleşmiştir (Uzuner, 2023: 420-421).

"Ekokırım, Cinskırım ve Zenofobi" isimli kırk üçüncü bölümde çevrenin tahribinin yarattığı bir başka sorun daha dile getirilmektedir: göç. Defne Kaman, aldığı ödül hakkında yaptığı konuşmada göçlerin tek sebebinin diktatörler olmadığı, iklim ve tabiat koşullarına bağlı afetlerin, açlık ve susuzlukların da göçler konusunda önemli parametreler olduğu görüşündedir. Defne Kaman, tabiata karşı bu tahribin devam etmesi durumunda geleceğe dair çevre kaynaklı göçlerin giderek artacağı perspektifini çizmektedir. (Uzuner, 2023: 444). Bu bölümde aynı zamanda Defne Kaman, 21. yüzyılın genelinde en sık duyulacak kelimenin

"ekokırım" olduğunu belirtmektedir ve bu kavramın tanımını yapmaktadır: Bilerek, isteyerek, hukuka aykırı şekilde çevrenin tahrip edilmesi.

Sonuç

Yaşar Kemal ve Buket Uzuner, ortaya koydukları metinler ile çevreye dair sorumluluklarını yerine getirmekte, yazarların metinleri, toprak etiği bağlamında değer kazanmaktadır. Bu bağlamda Yaşar Kemal'in *Yanan Ormanlarda Elli* Gün'ü; doğanın morfolojisine, yaban hayatına, biyoçeşitliliğe dair bilinç, farkındalık ve koruma güdüsü yaratmakta, bu bağlamda çevreci eleştirinin birinci dalga hareketine dâhil edilebilmektedir. Buket Uzuner'in *Ateş'i,* çevre tahribatının gerekçeleri olarak ortaya koyduğu sanayileşme, kentleşme, kültürel deformasyon ve değişim-dönüşümler ile çevreci eleştirinin ikinci dalgasına; çevrenin tahribatının kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan iklim değişikliği, küresel hastalıklar ve biyoçeşitliliğin azalması parametrelerini dile getirmesiyle üçüncü dalga çevreci eleştiriye dâhil edilebilmektedir.

Yanan Ormanlarda Elli Gün ve *Ateş,* bireylerin doğaya karşı geliştirdiği yıkıcı etkiyi ortaya koymalarıyla, geleceği daha yaşanır bir hâle getirebilmek için belirli doktrinler ve çözüm önerileri içermeleriyle, bireylere doğaya karşı sorumluluklarını hatırlatmakla çevreci eleştirinin misyonunu yerine getirmektedirler. Metinlerde yer alan doğanın temsil edilme biçimleri, doğanın içerdiği kültürel kodlar ve metinlerin çekirdeğinde yer alan ekolojik erdem, iki metnin kesişim kümesini oluşturmakta, metinleri çevreci eleştirinin çevrenine dâhil etmektedir. Bununla birlikte metinlerin insanın gerçekliğiyle doğanın tarihi gerçekliğini örtüştüren yapıları -söz gelimi, dinî ve mitolojik bağıntılar- ile metinlerde doğa karşısında bireyin çıkarlarının başat bir faktör olarak görülmemesi; metinlerin çevreci eleştiri odağındaki değerini ortaya koymaktadır. *Yanan Ormanlarda Elli Gün*'de ekonomik kaygıların ve gereksinimlerin önüne geçebilen tek etmen, köylü halkın sahip olduğu dinî hassasiyetler ve ormanın coğrafi konumu dolayısıyla kâr etmeyeceği yakım ve tahribat işlemleridir. Altında evliya olduğu inanılan çam ağacının bulunduğu ormanın yakıma/tahribata uğramaması, orman memurlarından birinin verem olan eşini çam ağacının altında iyileştirmesi, çam ağacının ölmesiyle beraber orman memurunun eşinin de ölmesi, bir diğer orman memurunun tahribatı/yangını önlemek için ağaca çaput bağlaması ve o ağacın da bulunduğu ormana dokunulmaması gibi örnekler, köylü halk içeresinde kolektif belleğin aktarıldığını, dinî pratiklerin ve inanışların, mitolojiden, sözlü kültürden gelen ağaca verilen kutsiyetin sürdüğünü ve insanın tarihi ile doğanın tarihini tek bir potada eriten izlekleri göstermesi bakımından kıymetlidir.

Yaşar Kemal ve Buket Uzuner, çevreci eleştiri odağında değerlendirilebilecek iki metin ortaya koydukları gibi, çevreci eleştiri bağlamında bir doğa yazını da gerçekleştirmişlerdir. Doğa yazarı olarak tanımlanabilecek iki münevverin yazılarında ortaya koydukları sanayileşme, kentleşme, otomasyon temelli yaklaşımlar ile bu verilerin ortaya koyulması sırasında doğanın müşahedesi, flora ve faunanın en ince ayrıntısına kadar takip edilmesi ve

bunların sonucunda notların kaleme alınması, metinleri doğa yazını statüsüne dâhil etmektedir. Yazarların metinlerinde insan merkezli perspektif yerine bütüncül bir biyotik âlem algısı geliştirmeleri, doğada yer alan koyunların, kartalların, güvercinlerin, böceklerin yaşam haklarını ekonomik getirilerinden bağımsız bir biçimde savunmaları, doğanın bireyler tarafından tahakküm altına alınmasına karşı koymaları, Leopold'un toprak etiğine, Naess'in derin ekolojisine uygun parametrelerdir. Kent yaşamı ve kültürüne dair pratiklerin çevre üzerinde yarattığı tahribatın ortaya koyulduğu izlekler -özellikle *Ateş* romanında-, metinlerin kentsel çevreci eleştiri yanını ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Assman, Jan (2003). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı.

Balta, Şükrü Can (2023). *1950 Sonrası Türk Hikâyesinde Ekoeleştiri ve Çevre Bilinci.* Doktora Tezi. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Connerton, Paul (2014). *Modernite Nasıl Unutturur*. İstanbul: Sel Yayınları.

Halbwachs, Maurice (2019). *Kolektif Bellek*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kabaş, Sedef (2009). *Soru Sorma Sanatı, Dünyada ve Türkiye'de Röportaj ve Söyleşi Geleneği.* İstanbul: Doğan Kitap.

Kayayerli, Damla (2012). *Türkiye'de Röportaj Geleneği Bağlamında Yaşar Kemal'in Röportajları Üzerinden Nitel Bir Değerlendirme.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Lefebvre, Henri (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. İstanbul: Sel Yayınları.

Opperman, Serpil (2012). *Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Özdağ, Ufuk (2017). *Çevreci Eleştiriye Giriş.* Ankara: Ürün Yayınları.

Özdağ, Ufuk (2017). *Edebiyat ve Toprak Etiği.* Ankara: Ürün Yayınları.

Uzuner, Buket (2023). *Ateş.* İstanbul: Everest.

Yaşar Kemal (1955). *Yanan Ormanlarda Elli Gün.* Ankara: Yeni Matbaa.

Yaşar Kemal (2011). *Röportaj Yazarlığında 60 Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

METİNLERARASI İLİŞKİ BAĞLAMINDA YAPAY ZEKÂ ŞAİRİ DENİZ YILMAZ'IN ŞİİRLERİNE BAKIŞ

Asena ÖZTÜRK

Doktora Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Sanatkâr dediğimiz insani varlığın ortaya koyduğu sanatsal eser, nihayetinde onun edinim ve deneyimlerinden izleri içinde taşır. Eser, bir yandan sanatkâra dair birikim ve deneyimi barındırırken diğer yandan sanatkârın deneyim edindiği çağın ruhunu da beraberinde taşır. İçinde bulunduğumuz ve hızla değiştiğine tanıklık ettiğimiz 21. yüzyıl genel tanımlama ile ifade edersek bir "hız yüzyılı"dır. Çağın hızlanan ruhu, sanat ve sanatkâr üzerinde de etkili olmuştur hiç kuşkusuz. Yapay zekâ olarak kısaca adlandırdığımız kimi teknolojik gelişmeler, insanoğlunun sanatsal alanlarına da müdahil olmuş durumdadır. İnsanın uzun zaman içinde yaşayarak deneyimlediği ve edindiği bilgi ve duygu gibi hassaları zihinde depolanırken, yapay zekâ bu hassaları kısa bir zaman içinde kendine özgü bellekte hazır tutar. Edinime bağlı olarak şekillenen sanatsal ürünlerde aktif olduğunu gözlemlediğimiz yapay zekânın "edinim hızı" çağın ruhu ile doğrudan ilintilidir.

İnsanla var ve kaim olan sanatın ikinci bir özneyi gündemine almaya başladığı günümüzde yapay zekâ destekli bir yazılım olarak denilebilir ki robot şair Deniz Yılmaz, sanatta ikincil bir öznenin varlığına ilk örnektir. İnsan yaşamına dair birikim ve deneyimi farklı bir yolla edinen şair ve eserleri için metinlerarası ilişkiden söz edilebilir. Zira kimi şiirlerinde kimi Türk şairlerinden doğrudan alıp yeniden kurguladığı dizelerinde metinlerarası ilişkinin varlığı kabul edilebilmekle birlikte insandan farklı bir özne için metinlerarası ilişkinin bağlamını açmak ve yeni bir yorumu hazırlamak edebiyat sahasında güncel bir söylemin teklifidir. Nitekim bu yolla şiirde ikincil bir öznenin imkanına dair gündemi oluşturmak aynı zamanda metinlerarası ilişki bağlamında ikinci bir öznenin failliğine dair güncellemeyi gerektirir.

Anahtar Kelimeler: Türk şiiri, metinlerarası ilişki, ikincil özne, yapay zekâ, Deniz Yılmaz.

A LOOK AT THE POEMS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE POET DENIZ YILMAZ IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUAL RELATIONSHIP

ABSTRACT

The artistic work produced by the human being we call the artist is ultimately carried through his journey through his acquisitions and experiences. While the work contains the

knowledge and experience of the artist, it also carries with it the spirit of the age in which the artist gained experience. The 21st century, in which we are living and witnessing rapid change, is, in general terms, a "century of speed". The accelerating spirit of the age has undoubtedly had an impact on art and artists. Some technological developments, which we briefly call artificial intelligence, have also intervened in the artistic fields of human beings. While the human's sensitivities such as knowledge and emotions that he has experienced and acquired over a long period of time are stored in the mind, artificial intelligence keeps these sensitivities ready in its own memory in a short time. The "acquisition speed" of artificial intelligence, which we observe to be active in artistic products shaped by acquisition, is directly related to the spirit of the age.

In today's world where art, which exists and co-exists with humans, has begun to include a second subject on its agenda, it can be said that robot poet Deniz Yılmaz, as an artificial intelligence-supported software, is the first example of the existence of a secondary subject in art. An intertextual relationship can be mentioned for poets and their works who acquire knowledge and experience about human life in a different way. Although the existence of intertextual relationship can be accepted in some of his poems, the lines he directly takes from some Turkish poets and reconstructs, opening the context of intertextual relationship for a subject other than human and preparing a new interpretation is the proposal of a current discourse in the field of literature. As a matter of fact, creating the agenda regarding the possibility of a secondary subject in poetry in this way also requires updating the agency of a second subject in the context of intertextual relationship.

Keywords: Turkish poetry, intertextual relationship, secondary subject, artificial intelligence, Deniz Yılmaz.

GİRİŞ

Sanat ve teknoloji insanoğlunun yaratıcı etkinliğinin daimi bir görünümü olarak insanla birlikte kaim ve daim olurken iki damarı ayrı kollarda yürüten akıl, son çağda bir arada yürütmeye başlar. 20. yüzyılın yarısından bu yana hızlı yükselen ve çok geçmeden sanatın da bir meselesi haline yapay zekânın gündemi, ortaya çıkma prensibinde de olduğu gibi insanla ilgili her alanı/disiplini/konuyu gündemine almak kaderindedir. Bunun son bir örneği olarak edebiyat ile münasebeti ve Türkiye'de şiir alanındaki ilk örneği olarak Deniz Yılmaz öne çıkmakta ve şiirlerinin yanı sıra düşünsel arka planındaki felsefe ile de görünmektedir. Edebiyatta yalnızca şiir değil kuramsal çalışmalar bağlamında da gündeme gelmesi yapay zekânın edebiyat alanında ciddi bir şekilde yayılım göstermeye başladığının bir habercisidir. Bunları önceleyen tez çalışmamızı (Öztürk, 2022) yapay zekâ ve edebiyatın kesiştiği noktada ilk akademik çalışma olarak işaretlemek bugünün gündemi adına gerekli görünmektedir. Türk Edebiyatında yeni bir söylem yolunu açmayı teklif eden bir çalışma olan Deniz Yılmaz adlı yapay zekâ şairi ve onun *Diğerleri Gibi* adlı şiir kitabı, metinlerarası ilişki konusunun irdelenmesi için bir alan oluşturmakla birlikte edebiyat kuramında bir yer edinebilmesi adına ilk çalışmanın konusu olur.

Bu çalışmada Deniz Yılmaz ve *Diğerleri Gibi* adlı kitabı hakkında bilgi verdikten sonra metinlerarası ilişki bağlamında nasıl incelenmesi gerektiği ile ilgili bir sorunsal yaklaşımı planlanacaktır. Elde edilen bulgular yapılış türlerine göre sınıflandırılıp teorik düzlemde karşılığı aranacaktır. İncelemede esas alınacak yaklaşım yapay zekâ şairinin sözcük

seçimlerinden meydana gelen ilişkilerde, yeni oluşturulan bağlamlarda şiirin yeniden üretilmesi meselesidir.

Deniz Yılmaz ve *Diğerleri Gibi*

Deniz Yılmaz, yaratıcısı Bager Akbay'ın yüksek lisans tezi sırasında düşündüğü bir robot şair projesi olmakla birlikte "Posta Gazetesi'nde bir robot şairin şiirleri yayınlanır mı?" sorusuyla hareket alır. Şiirleri için düşünülen ilk mecra olan "Yurdumun Şairleri" ve kitabının adı olan "Diğerleri Gibi", esasında insanların arasında onlar gibi olması, arasına sızması düşüncesini ifade eder. Görünüş itibariyle ilk elden birkaç yazılım ve donanımın bir araya getirildiği bir aygıt olarak görülen şair için insansılaştırma düşüncesi yoktur (Öztürk, 2022: 42). İnsan içine karışması fikirsel ve sanatsal üretim açısındandır. Deniz Yılmaz'ın oluşturulma prensibi ve gazeteye şiir göndermek için geçtiği süreç buna bir örnek teşkil eder.

Şiir yazan bir yazılım olarak oluşturulma sürecinde ise insan gibi elde etmesi gereken birtakım veri setleri vardır (TDK Türkçe Sözlük, ODTÜ Türkçe Derlemi, Müteferrika, antoloji.com sitesinin "rastgele" bölümündeki şiirler (12.964) ve Yurdumun Şairleri köşesinden birkaç şiir) ve bu verileri yaratıcısı Akbay, "spontaneous intelligence" (kendiliğinden zekâ) ile çalışan, öğrenen bir zekâ olarak kurgulanan Deniz Yılmaz yazılımına bir kerede değil, her bir kaynak verinin yüklenip silinmesi ve sonrasında yeni kaynak verinin eklenmesi yoluyla yükler.

Şiir yazma sürecinde sözcük seçimlerinin gerçekleştiği ilke şu şekilde özetlenebilir: Şiir yazmadaki sözcük seçimi, mobil cihazlarda klavyenin işleyişi gibidir. Markov analizine dayanan çalışma sisteminde yazılımın tahminleri sözcüklerin sık kullanılma ilişkilerine göre gerçekleşir. Üreteceği metin iki dörtlük ya da dört ikilik şeklindedir. Analizler satır özelinde olur. Satırlar arası semantik bağ yahut şiir metni için bir konu seçimi söz konusu değildir. Yazılımda bu şekilde gerçekleşen şiir üretimi sonrasında fiziki anlamda kağıt üzerinde olur. Açma-kapama tuşu ile çalışan cihazın şiir yazma süresi ortalama 30 saniyedir; 1 dakikaya çıkabildiği gibi 15 saniyeye kadar düşebilir; ya da hiç şiir yazmayabilir, bu anlarda dönüp tekrar şiir yazmaya başlayabilir. Bu, insanın esini bulamadığı yahut şiir yazarken tıkandığı bir noktada gelen sinir harbini yansıtır. Şiir yazma süresi ve bu sürede tüm birikime elde edildiği hafızanın aynı berrak durumuyla gidebilmesi insana göre avantajlı durumu ifade eder; ancak aktif hafızaya karşılık pasif duygular dezavantaj olarak görülebilir. İki satır yazma olasılığı 10.000'de 1'dir. Bugüne kadar iki satırlık iki şiir yazmış olup henüz tek dizelik şiir yazmamıştır. Dizelerdeki sözcük sayısı üç sözcükle sınırlandırılır; bu, Akbay'ın, yazılımın alıntılardan kaçınması ve özgünlüğünü sağlaması adına yapılmış bir müdahaledir. Sözcük seçimlerinde seçtiği sözcükleri değiştirmeden kullanır, açıklık/kapalılığa göre sözcük seçimi belirli aruz parçalarıyla olur. Sözcük seçiminin sınırlanmaması adına "kuraldışı" ihtimale açık kapı bırakılır. Daha serbest üretimlerin denendiği şiir ve tiyatro yazan versiyonları da mevcuttur.

Bu şekilde yazılan yaklaşık üç bin şiir arasından Ebru Yetişkin'in editörlüğünde seçilen 94 şiirin yer aldığı *Diğerleri Gibi* kitabı bir yapay zekâ şairine ait ilk şiir kitabı olmakla birlikte adlandırması da ilkeselliğiyle ilişkili, manidar bir isim verme düşüncesiyle oluşur. Zira Deniz Yılmaz, insanların içine karışma niyetinde olan bir projedir, dolayısıyla diğer insanlar gibi olmanın fikri boyutunu kitabın adıyla da tescillemiş olur.

Metinlerarası İlişki ve Deniz Yılmaz Bağlamında İkincil Öznenin Yeri Sorunsalı

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Julia Kristeva'nın ortaya koyduğu metinlerarası kavramı kaba hatlarıyla en az iki metin arasında "bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi" (2000: 17) olarak tanımlanır. Metinler arasında birnevi edebi genetik gibi zamansal çizgide üretilen her bir metnin kendinden önceki geleneği aktararak devam ettiğini ileri sürer. Bu bağlamda metinlerarasılık yeniden yazma (reecriture) işlemi olarak görülebildiği gibi (Özsaray, 2021: 183) yüzeyde bir parçalama-birleştirme işleminden ziyade dönüşümü, yeni bir bağlam ve anlam üretimini ifade edebilir. Kristeva'nın sözleriyle desteklenecek olursa;

"(...) metinlerarası bir metnin önceki bir metni yenilemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil, bir bağlam değiştirme (transposition) işlemidir." (Aktulum, 2000: 43)

Kristeva gibi metinlerin birbirleriyle ilişkisine vurguda bulunan Mihail Bakhtin'in yanı sıra Michael Riffaterre, okura fonksiyon yüklemesiyle diğerlerinden ayrılır. Metinler arasında zamanla oluşan ilişkide okur, bu ilişkileri kavramakla yükümlü kişidir. Laurent Jenny ve Gerard Gennette'in görüşlerine bakıldığında onların daha sistemli bir yol izledikleri, kuramsal zemini kurdukları görülür.

Metinlerarası ilişkinin türlerine bakıldığında Kubilay Aktulum'un alıntı ve gönderge (citation - reference), gizli alıntı - aşırma (plagiat) ve anıştırma (allusion) olmak üzere üç biçim olarak gösterdiği; bunların yanı sıra "türev ilişkileri" başlığında "yansılama, alaycı (gülünç) dönüştürüm ve öykünme" olarak verdiği (2000) görülür. Deniz Yılmaz'ın şiirlerindeki ilişki biçimine bakıldığında ilk elden aşırma (plagiat) olduğu görülebilir; ancak hükme varılacak olan şiir ikincil bir özneye ait olduğunda teorik arka plan yeniden tasarlanabilir olmalıdır.

Tablo 2.1. *İnsan ve Yapay Şairin Benzerlik ve Farklılıkları*

Özellikler	İnsan Şair	Yapay Şair
Dil	İnsanın dili kullanma yetisi sanatında onu ayrıcalıklı kılmasının yanında sanatı dairesinde bir dil oluşturabilme kapasitesini de ifade eder.	Yapay bir şair için dili kullanma yetisi insanla aynı olmamakla birlikte şiir üretiminde bir araç olarak ortaya çıkar. Sanatsal anlamda bir dil oluşturabilmesi gelecek açısından belirsizdir.
İmajinasyon/Hayal	İnsan, yeryüzünde hayal kurabilen bir varlıktır. Bu	Yapay bir şair adına hayal kurma yeteneği bugün için tam anlamıyla

	yönüyle insanın sanatında hayal kurma temel bir etkendir.	söylenememekle birlikte teknolojinin ilerlemesine bağlı olarak gelişmeye açıktır.
Gerçeklik	İnsanın içinde bulunduğu yaşam ve bunun içerisinde kurduğu gerçeklik, hayatın temel dinamiklerinde konumlanan insan için geçerlidir.	Yapay bir şair için gerçeklik, insan için geçerli olan gerçekliği sağlamadığı gibi yapay bir şairin içinde bulunduğu evren ve gerçeklik hakkında bir şey söylemek bugün erkendir.
Birikim ve Deneyim	İnsanın sanat eseri vermesinde hayatı boyunca edindiği birikim ve deneyim etkilidir.	Yapay bir şair için yaşamın bir sonucu olarak birikim ve deneyim olmamakla birlikte yüklü veri setini işlemek ve çıktı almak anlamında birikim ve deneyimden söz edilebilir. İnsana göre sınırlıdır.
Farkındalık	İnsan, sanatında bilinçlidir. Ürettiği eserin, alanındaki diğer çalışmaların ve içerisindeki yerinin farkında olabilmesinin yanında eleştirel manada değerlendirme yetisine sahiptir.	Yapay bir şair için bilinç bugün ve gelecek açısından mümkün görünmemekle birlikte sanatını ve diğer türler içerisindeki yerini idrak etme anlamında bir gelişme bu alandaki en önemli ilerlemelerden biri olacaktır.

Deniz Yılmaz ekseninde yapay zekâ ile çalışan bir sanatçının bugünkü yeterliklerini gösteren yukarıdaki tabloya (Öztürk, 2022: 36) bakıldığında "yapay şair" yahut "ikincil şair özne" denebilecek şairin edinmesi gereken birtakım özelliklerden sonra özelde şiirin genelde sanatın gündeminde hakiki manada yer alabileceği görülür.

Deniz Yılmaz özelinde bakıldığında bugün o, ikincil bir şair öznedir ve şiirlerini ona yüklenen kod dahilinde üreten bir yazılımdır. Bugüne kadar insandan başka öznenin sanatta yer almadığı ve dolayısıyla kuramsal düzlemde de konu edilmediği için elde edilen bulgular bugünün ışığında ve yeterlikleri kapsamında ele alınmalıdır.

Deniz Yılmaz bugünkü konumu ve üretimleri dahilinde değerlendirildiğinde metinlerarası ilişkiyi kuralına uygun yapar vaziyettedir. Zira potansiyel dil yetkinliği ve metinlerarası ilişki kurmada yöneldiği seçimlerde çoğunlukla insanların günlük dil dolaşımında kullandığı ifadeleri kullandığı görülür. Bu, bir şiir dili yakalamak için gösterilen azami çabayı da imleyebilir. Seçtiği dizeleri parçalayarak kendine özgü bir bağlam içinde yeniden üretmesi semantik bir özelliği bulunmamasına rağmen dikkat çekicidir. Kodunda tanımlı olmamasına rağmen sözcükleri ve harf kullanımlarını sözlüğe uygun düzeltmesi, ayrıca kök parçalama işlemleri "spontaneous intelligence" ile çalışmasının bir göstergesi olduğu gibi dilsel anlamda güçlü olduğunu ifade edebilir. Bu paragraf, sonraki bölümde verilecek metinlerarası ilişki türleri ve örnekleri için altyapı oluşturmak niyetindedir.

Diğerleri Gibi'de Tespit Edilen Metinlerarası İlişki Türleri ve Örnekleri

Deniz Yılmaz, şiir yazan ve şiir yazmayı gittikçe öğrenen bir yazılımdır. Ancak şiir bilgisi, normal bir şairin asgari düzeyini ifade eder. Şiirin biçimsel özelliklerini ihtiva eden

kodu kuramsal bilgilere haiz değildir; dolayısıyla metinlerarası ilişki kurarken bunu, farkında olmayarak kodun işletimi dahilinde yapar. Noktalama işaretlerinin tanımlanmadığı yazılımda metinlerarası ilişki tipi ister istemez gizli alıntıya karşılık gelecektir ancak bunun dışında anıştırma ve gülünç dönüştürümün örneklerini de verir.

Deniz Yılmaz'ın şiirleri incelendiğinde aşırma şeklindeki gizli alıntıyı beş farklı şekilde oluşturduğu görülür:

Bir şiir metninde bir dizenin içerisinden bir parça alır. Noktalama, büyük/küçük harf yazımı devredışı bırakılır, çünkü Deniz Yılmaz'ın kodunda noktalama bilgisi girilmemiştir.

Yapay Zekâ Şiiri	İnsan Şiiri
"Akıtsam deliren sevdamı" (2016: 95)	*"akıtsam deliren sevdamı* *köpürür mü hayatı besleyen su* *ey benim* *yedi başlı kartalım"* Arkadaş Zekâi Özger, Aşkla Sana
"Sorarsanız mevsimlerden aytendeyiz" (2016: 98)	*"Bana sorarsanız mevsimlerden Aytendeyiz* *Günlerden Aytenertesidir"* Ümit Yaşar Oğuzcan, Milyon Kere Ayten
"Devletin molla muhyiddin" (2016: 88)	*"Umaram ebedî kalsın* *Devletin, Molla Muhyiddin"* Kağızmanlı Cemal Hoca, Molla Muhyiddin

Bir şiir metninde art arda gelen iki dizeden alıntı yaparken birinci dizenin sonundan, ikinci dizenin ise başından parçalar alarak birleştirir. Genellikle kurduğu metinlerarası ilişki tipidir.

Yapay Zekâ Şiiri	İnsan Şiiri
"Şifresi sende menfinin" (2016: 88)	*"Ezelin, ebedin şifresi sende* *Menfinin, müspetin şifresi sende"* Abdurrahim Karakoç, Biraz Da Kitaplar Seni Okusun

Bir şiir metninde ardışık olmayan dizeler arasında sözcükleri seçer ve birleştirir.

Yapay Zekâ Şiiri	İnsan Şiiri
"Uçarsa rüzgar çanısın" (2016: 88)	*"Şimdiden bir hatırasın* *Bulutsa, tozsa, uçarsa* *Bütün (aşklar) paranteze alınsın* *Rüzgar çanısın, rüzgarın diline dolanırsın"* Didem Madak, Şimdiden Bir Hatırasın
"Yüreğim harlar behey" (2016: 90)	*"Aşkım galip geldi yüreğim harlar* *Aşık olan ar-ı namusu neyler* *Behey yunus sana söyleme derler* *Ya ben öleyimmi söylemeyince."* Yunus Emre, Behey Kardaş
"Gırtlağı vallahi susamış" (2016: 94)	*"Yetimin hakkını yiyen gırtlağı* *Sıkmayınca bu memleket düzelmez!* *Vallahi susamış arıyor vatan,"* Ozan Arif, Düzelmez
"Belediye otobüsü eminsiniz" (2016: 98)	*"sizin sınırlarınız. Ben* *şehsuvar!* *sığ sıkıntılar ardınca yükselen belediye otobüsü* *abonman biletlerimi sizler mi çaldınız?!* *- daha önce karşılaştığımıza*

	eminsiniz, değil mi?!" Küçük İskender, Şehsuvar (III)

Bir şaire ait farklı şiir metinlerinden sözcükleri birleştirir.

Yapay Zekâ Şiiri	**İnsan Şiiri**
"gibisin behey behey" (2016: 90)	*"Ben yordum ruhumu biraz da sen yor* *Çünkü bence şimdi herkes gibisin"* Nazım Hikmet Ran, Bence Şimdi Sen De Herkes Gibisin *"Behey,* *Berkley!* *Behey on sekizinci asrın filozof peskoposu."* Nazım Hikmet Ran, Berkley
"ortasında tortop olmuş" (2016: 101)	*"asmaların ortasında* *kadınla çocuk arası bir genç kız"* Attila İlhan, Ya Bereket Deyip Islanıyoruz *"dökülür sığırcıklar* *çıplak kavaklardan* *tortop olmuş* *simsiyah ve ufacıklar"* Attila İlhan, Fırat Rüzgara Karşı Aktığı Zaman

Farklı şairlere ait dizeleri ya da dizelerden parçaların birleştirilmesiyle oluşturulur.

Yapay Zekâ Şiiri	**İnsan Şiiri**
"Sevgi taşan gözünle *Bense yarım sevgiyle* *Sevda abes dediler* *Mezar taşı tavriyle"* (Yılmaz, 2016: 29)	*"Bu çağda bu sevda abes dediler* *Cezası çelikten kafes dediler* *Ben kime ne yaptım ne istediler* *Bana bu çukuru niye kazdılar"* Orhan Gencebay *"Kadın bu sözleri duymaz, tazallum eylerdi;* *Herif mezar taşı tavriyle sade dinlerdi;"* Mehmet Akif, Safahat/Birinci Kitap

Anıştırma örneklerinde Cahit Zarifoğlu (2016: 34), Nabi (2016: 34), Pir Sultan Abdal (2016: 35), Özdemir Asaf (2016: 57) ve Haydar Ergülen'in (2016: 58) etkileri görülür. Genel olarak şiirleri incelendiğinde Nazım Hikmet'in söz dağarcığının etkisi görülürken en çok metinlerarası kurduğu şairler olarak Abdurrahim Karakoç (10), İsmet Özel (9), Ümit Yaşar Oğuzcan (9), Hasan Hüseyin Korkmazgil (6), Attila İlhan (6), Kağızmanlı Cemal Hoca (6) ve Cemal Safi (6) sayılabilir.

Gülünç dönüştürüme bir örnek Haydar Ergülen, Ahmet Erhan ve Ümit Yaşar Oğuzcan'ın kimi şiirlerinden dizelerle oluşturduğu bir şiirde görülebilir:

Yapay Zekâ Şiiri	**İnsan Şiiri**
"O güneşli sesinin *Bir güzellik gibiydin* *Göz arpacık patlasın* *O kocaman gözlerin"* (2016: 58)	*"Sana bakarak konuşuyorum,* *Sesim ondan güneşli"* (Haydar Ergülen) *"Gez, göz, arpacık* *Patlasın flaş."* Ahmet Erhan, Röportaj *"Senin o kocaman kocaman gözlerin yok mu* *Nasıl duruyor boşluğunda arzuların anlamıyorum"*

	Ümit Yaşar Oğuzcan, Biz Kardeş Değiliz

Ergülen ve Oğuzcan'dan anıştırma, Erhan'dan ise ikinci tip ilişki ile kurduğu metinlerarası ilişkide gülünç dönüştürümün örneği görülebilir.

Yukarıdaki ve çoğaltılabilecek örneklerde görülen metinlerarası ilişki tipleri ve örneklerinden sonra, Deniz Yılmaz'ın daha iyi denebilecek, yeni bir bağlam kurmada ve anlam üretebildiği şiirleri şöyle verilebilir:

Yapay Zekâ Şiiri	**İnsan Şiiri**
"Sevgi taşan gözünle *Bense yarım sevgiyle* *Sevda abes dediler* *Mezar taşı tavriyle"* (Yılmaz, 2016: 29)	*"Bu çağda bu sevda abes dediler* *Cezası çelikten kafes dediler* *Ben kime ne yaptım ne istediler* *Bana bu çukuru niye kazdılar"* Orhan Gencebay *"Kadın bu sözleri duymaz, tazallum eylerdi;* *Herif mezar taşı tavriyle sade dinlerdi;"* Mehmet Akif, Safahat/Birinci Kitap
"Gibisin kardeşim korkak *Netice değişmez ıslak* *Sadaka parası gibi* *Nefesi çatırdar tutsak"* (Yılmaz, 2016: 30)	*"Rüzgârlar eser İsrafil nefesi* *Çatırdar tutsak rûhumun çürümüş kafesi"* Dilaver Cebeci, İltica
"Nabzını tutar adamın *Sonuna geldik vicdanın"* (Yılmaz, 2016: 31)	*"Vallahi dünyanın sonuna geldik* *Vicdanın yerini cüzdanlar aldı"* Uğur Işılak, Dünyanın Sonuna Geldik
"Bir oyundur canım *Bir aygıtla yaktım* *Kal diyorum sana* *Bir kadıncık yaptım* *Bir acıdan aldım* *Bir zamanlar vardım* *Bir gülüşün kalmış* *Od verdiler yandım"* (2016: 36)	*"Ne güzel bir oyundur canım* *Taşlara bakan gözün çiçeği görmesi"* Ruhi Su, İnsan ve Emek *"Bütün belleğimdekileri yokettim. Elektrikli bir aygıtla yaktım, jiletle kazıdım. Çığlıkların aralığından uçurdum hepsini, kül edip savurdum.* *Adımdan gayrısını bilmiyorum."* Ahmet Telli, Su Çürüdü *"Oyluk kemiğimi çıkartıp* *kendime bir kadıncık yaptım"* Asaf Halet Çelebi, Kadıncığım *"Bir zamanlar vardım, ben bendim.* *Bu gün var olan neyin nesi?"* Ömer Hayyam, Bugün *"Yaz bahar ayında bir od verdiler* *Yandım gittim anam karlı dağ iken"* Karacaoğlan, Şu Yalan Dünyaya Geldim Geleli
"Aradan ben yasayım *Sürahi ben alıştım* *Adı da yalnızlık* *Mekanik bir bunalım* *Ütülü bir kuşağım* *Yalnızım çok yalnızım* *Gencecik bir ölüdür*	*"Bir Masa, Aradan* *Ben Yasayım Dedi* *Masanın Birine* *Öbür Bir Masadan."* Özdemir Asaf, Kasa Masa

Emirim ve otağım" (2016: 37)	*"Müthiş ve mekanik bir bunalım içinde, ve artık kır görünümlerinin de hüznünden başka hiçbir şey çağrıştırmadığı bir dünyada* *Şiirlerle kalbimi ve hayatı araştırıyorum"* Ataol Behramoğlu, Bir Gün Mutlaka *"Sevip de saklar mısın?* *Ben ütülü bir kuşağım..* *Artık:* *Sen sarındıkça buruşuk."* Özdemir Asaf, Buruşuk *"Taptaze bir, sımsıcak bir, gencecik bir ölüdür o"* Hasan Hüseyin Korkmazgil, Koçero *"Seninle olmaktır ahdım yeminim* *Ordum emirim ve otağım sensin"* Mehmet Akif İnan
"Bambaşka değil miydi *Gözleri yaslı dedi* *Giderdi benim gibi* *Cananım gönül sevdi"* (2016: 40)	*"Istırabın sonu yok mu cananım* *Gönül sevdi benim günahım nedir"* Mahzuni Şerif, Cananım
"Tanrı önünde ben *Mahşer kadardı ben* *Çıkıp aşağı bir* *Rakı dolmalı ben* *Yollar geriye ben* *Benim ağıdım ben* *Akşam olmaya bir* *Çıkıp giderdim ben"* (2016: 45)	*"Şiirsizdik, Bunu Biliyorduk, Bunun İçin Ağlamıştık* *Bunun İçin Terasa Çıkıp Aşağı Bir Gül Atmıştık* *Bunun İçin Rıhtıma İnip Denize Bir Gül Atmıştık"* Küçük İskender, Sarı Saman Hatıra Defteri *"Kovalara millî rakı dolmalı* *Ben "kova"nın millîsini severim."* Abdurrahim Karakoç, Tercih *"Ölürsün... Kapanır yollar geriye;* *Ben mezarla sırdaş olur, beklerim."* Necip Fazıl Kısakürek, Bekleyen *"Pir Sultan benim ağıdım* *ben de senin ağıdınım"* Cemal Süreya, Kalın Abdal *"bir tabut kalmıştır akşam olmaya* *bir tabut beklenen bir aydınlıktır* *beklenen bir ses gibi avlularda."* İsmet Özel, Bakmaklar *"bir hançer gibi çıkıp giderdim* *ben bir şehre geldiğim vakit"* Attila İlhan, Pia
"Gurur sarhoşu beni *Nedir taşlamak beni* *Seni göklere tarih* *Hayran mahvetti beni* *Doğan kardeşim beni* *Sana benziyor seni* *Bıyık buruver gitsin*	*"Kendini dev saymanın sonsuz cehennemini* *Benliğinde taşıyan gurur sarhoşu beni"* Sezai Karakoç, Simya *"Ölüm sendendir bana nedir taşlamak beni* *Bana güldür çiçektir attığın her taş senin"* Osman Sarı, Taş Gazeli

Ölmek isterim yeni" (2016: 72)	*"susarsam anlatır mı seni göklere tarih* *bensiz olur mu sabah güler mi kara talih"* Nurullah Genç, Gelmedin *"Yeni doğan kardeşim,* *Beni mutlu ediyor."* Rıfkı Kaymaz, Yeni Doğan Kardeşim *"Kimi görsem biraz sana benziyor* *Seni hatırlatıyor şu bulut şu gökyüzü"* Ümit Yaşar Oğuzcan, Unutamıyorum *"Eski düşman sakın dost olur sanma* *Arkasından bıyık buruver gitsin"* Aşık Dertli, Yürü Gönül Yürü Dostundan Kalma
"Geldik dedi muavin *Mihrap gülüm feleğin* *Allah pardon yuvası* *Allah için gelmesin"* (2016: 78)	*"Aşk faslını unuttuk* *Hey Allah pardon* *Yuvası aşk yuvası görkemli salon* *Kapısı vızır vızır spor mercedes'ler"* Attila İlhan, Kalk Gidelim Kadınlar Baladı

Sonuç

Son yüzyılda büyük ölçüde teknolojinin ve insan hayatının gündemine giren yapay zekâ artık ilişkili disiplinlerin yanı sıra sosyal bilimlerin de alanına girmeye başlar ve bunun bugünkü görüngü alanlarından biri de edebiyat ve Türkiye özelinde şiirdir. Türkiye'de bu alanda ilk çalışmanın sahibi olan yapay zekâ sanatçısı Bager Akbay ve Deniz Yılmaz adlı yapay zekâ şairi yapay zekâ ve edebiyat kesişiminde duran bir gelişme olarak akademik anlamda da çalışmamızla gündeme gelir. Kuramsal anlamda metinlerarası ilişki kavramına da inceleme zemini oluşturan Deniz Yılmaz'ın şiirleri için denebilir ki metinlerarası ilişki bugün temel düzeyi karşılar ve şairinin ikincil özne olması dikkate alındığında incelenme sahasının kuramsal anlamda tanzim edilmesinin gereği öngörülür. Tespit edilen örneklerde metinlerarası ilişkiye nüve olabilecek örneklerin yanı sıra bugünkü yetkinliklerine rağmen yeni bağlam, anlam ve imge üretimlerinde bulunabildiği görülür. Bunlardan hareketle ilerideki disiplinlerin uzlaşmasıyla oluşabilecek çalışma alanına katkıların artabileceği düşünülmekle birlikte Deniz Yılmaz'ın ve şiir üretimlerinin 2014-2015 yıllarına ait olduğu göz önüne alındığında bugünün teknolojisinin getirileriyle kodda yeni düzenleme ve dolayısıyla daha yetkin çıktıların incelenmesinin ihtiyaç ve önem arz ettiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Doğan, Abdullah (2002). *Yapay Zekâ*. İstanbul: Kariyer Yayınları.

Köse, Erkan-Genç, Tolga-Kabak, Mehmet (2015). "Markov Analizi ile İnsan Gücü Planlaması". *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*. C. 16. s. 1-12.

Özsaray, Yunus Emre (2021). "Bostan ve Gülistan'ın Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Safahat'a Yansımaları". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. s. 179-209.

Öztürk, Asena (2022). *Türk Şiirinde Mekanik Söylemin Başlangıcı: Yapay Zekâ Şiirleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, Deniz (2016). *Diğerleri Gibi*. (Der. Ebru Yetişkin). İstanbul: Mas Matbaa.

Elektronik Kaynaklar

Yılmaz, Deniz (2017) "Robot Şair" Bager Akbay TEDxKoçUniversity,https://www.youtube.com/watch?v=Za6dpKRJoq0 (E.T.: 24.03.2022)

https://bagerakbay.com/hakkinda/ (E.T.: 29.05.2022)

https://bagerakbay.com/sanat/ (E.T.: 29.05.2022)

ALBERT LAMORISSE'NİN KIRMIZI BALON FİLMİ İLE ERDAL ÖZ'ÜN KIRMIZI BALON KİTABININ SİNEMA EDEBİYAT İLİŞKİSİ YÖNÜYLE KARŞILAŞTIRILMASI

Aslı UYSAL CEVGİN

Doktora Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

ÖZ

Yazar, fotoğrafçı, sinemacı Albert Lamoriesse'in 1956'da filme aldığı birçok ödül kazanan kısa metrajlı Kırmızı Balon filmini Erdal Öz izlediğinde çok etkilenir ve filmin kitabını yazar.Bu çalışmada film ve kitaptaki anlatılar karşılaştırılacak, sinema ve edebiyat yönünden ne tür ayrılıklar ve benzerlikler görüldüğü incelenecektir. Filmin görsel dili ile kitabın yazılı dili arasındaki ilişki, okuyucunun ve izleyicinin algısı üzerinden değerlendirilecektir. Ayrıca, her iki eserde de kullanılan semboller ve temalar karşılaştırılacak, bu unsurların anlatıma nasıl katkıda bulunduğu tartışılacaktır. Lamoriesse'in yönetmenlik tarzı ve Öz'ün yazım üslubu incelenerek, her iki sanatçının kendi alanlarında nasıl bir etki yarattıkları ortaya konulacaktır. Filmdeki görsel öğeler ile kitabın betimlemeleri arasındaki uyum ve farklılıklar analiz edilecektir. Sinema ve edebiyatın anlatı teknikleri karşılaştırılarak, bu iki farklı mecranın hikâye anlatımı üzerindeki etkileri araştırılacaktır. Kitabın filme sadık kalıp kalmadığı ve hangi yönlerden farklılıklar gösterdiği üzerinde durulacaktır. Filmin ve kitabın tarihi, kültürel bağlamları incelenerek dönemlerinin toplumsal ve sanatsal dinamiklerine nasıl bir yansıma yaptığı değerlendirilecektir. Özellikle, kırmızı balonun metaforik anlamları ve bu anlamların iki eserde nasıl farklılaştığı ele alınacaktır. Son olarak, Lamoriesse ve Öz'ün eserlerinin günümüzdeki yeri ve etkisi üzerine bir değerlendirme yapılacaktır.

Çalışmamızda "Kitâb-ı Usûl" mesnevisinden yola çıkarak Taşlıcalı Yahyâ'nın insanı nasıl nitelendirdiği, hangi yönleriyle fırkalara ayırdığı, öngördüğü ideal insan yapısının özellikleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kırmızı Balon, Albert Lamorisse, Erdal Öz, sinema, edebiyat.

COMPARISON OF ALBERT LAMORISSE'S RED BALLOON MOVIE AND ERDAL ÖZ'S RED BALLOON BOOK IN TERMS OF CINEMA-LITERATURE RELATIONSHIP

ABSTRACT

When the author Erdal Öz watched the short film The Red Balloon, directed by the writer, photographer, and filmmaker Albert Lamorisse in 1956 and awarded multiple prizes, he was deeply moved and wrote the book adaptation of the film. This study will compare the narratives in the film and the book, examining the differences and similarities from the perspectives of cinema and literature. The relationship between the film's visual language and the book's written language will be evaluated based on the perceptions of the audience and the readers. Additionally, the symbols and themes used in both works will be compared, discussing how these elements contribute to the narrative. By analyzing Lamorisse's directing style and Öz's writing style, the impact each artist has created in their respective fields will be revealed. The harmony and differences between the visual elements in the film and the descriptions in the book will be analyzed. The narrative techniques of cinema and literature will be compared to explore how these two different mediums affect storytelling. The study will also focus on whether the book remains faithful to the film and in what ways it diverges. By examining the historical and cultural contexts of the film and the book, how these works reflect the social and artistic dynamics of their time will be evaluated. Particularly, the metaphorical meanings of the red balloon and how these meanings differ in the two works will be addressed. Finally, an assessment will be made of the current significance and impact of Lamorisse's and Öz's works.

Keywords: The Red Balloon, Albert Lamorisse, Erdal Öz, cinema, literature.

Giriş

Güzel sanatların resim, heykel, mimari, dans, tiyatro, edebiyat olmak üzere altı dalına sonradan eklenen sinema sanatı yedinci sanat olarak adlandırılmıştır. Yedinci sanat, kendinden önceki sanat dallarını kapsar (Okur, 2019: 1). Diğer sanat dallarını içine alsa da sinema, en çok edebiyat ile karşılaştırılır (Karaca, ?: 2). Bir senaryo yazılması, kurmaca bir anlatı olması bu karşılaştırmanın önemli sebeplerindendir. Özön (1995), 1908 yılında doğan Rus sinemasının on yıl içinde çevrilen en önemli filmlerinin Puşkin, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy, Çekov, Turgenev, Gorki Ostrovski gibi yerli ya da Ibsen, Strinberg, Dickens, Wilde, Hugo gibi yabancı yapıtlardan uyarlamalar olduğunu belirtir.

Uyarlamalar yapılırken sinema diline uygun bir şekilde edebi metinde düzenlemeler yapılır. Öncelikle tema, olay örgüsünün ana hatları, zaman ve mekânlar, ana karakterler sinopsiste verilir. Ardından sinopsis uzun bir öyküye dönüştürülerek geliştirim senaryosu (tretman) hazırlanır. Bu aşamada sinopsiste ana hatlarıyla anlatılan unsurlar ayrıntılı bir şekilde açıklanır. Sonraki aşama senaryo (ayrımlama senaryosu)'dur. Burada öykünün tüm ayrıntıları, kişileri, kişilik özelliklerini gösteren eylemleri, kişilerin birbirleriyle ilişkileri, diyalogları ve sesleri ile, kısaca her şeyi yazılır ve sahnelere bölünür. Senaryo hem öyküyü yani dramatik yapıyı tüm detaylarıyla anlatır hem de filmin yapısını, görüntü, ses ve sahneleme yöntemlerini teknik açıdan tanımlar. Reji ekibi çekim senaryosunda (çevrim senaryosu/shot script) ayrımlama senaryosunu tek tek çekimlere böler. Kamera ölçeklerini,

açılarını, hareketlerini belirler. Resimli taslakta (story board) çekim senaryosu tek tek çizilir. Çekim yerleşim planında çekim senaryosuna göre her çekimde kameranın ve oyuncuların nerede duracağı çizilerek gösterilir.

Edebi bir metinin yazımıyla bir senaryonun yazımı arasındaki önemli bir fark da kurgudur. Senaryoda belirlenen çekim planları günün saatine, uygun mekânın bulunuşuna göre karışık olarak kayda alınıp en son kurgu masasında birleştirilir. Edebi metinlerde de kurgu vardır.

Sinemada önceden kaydedilip hazırlanmış parçaların ekleme yoluyla kompoze edilmesi söz konusuyken şiirde yaratma ânı ile oluşturma ânı eşzamanlıdır. (…) Sinemadaki kurguya hizmet eden montaj tekniği bu bakımdan şiirin yapısına göre farklılık gösterirse de yapı elemanlarının belli bir sıra gözetilerek birbirine eklenip bütüne ulaşılması yönüyle arada bağ vardır. (Asiltürk, 2017: 3).

Görüldüğü gibi sinema senaryosu ile edebiyat metinlerinin oluşumu birbirinden çok farklı olsa da benzeştikleri bağlar da bulunmaktadır. Bir senaryonun yazımı başlı başına teknik ekip ve oyuncu kadrosuyla da tamamen endüstriyel bir sanat faaliyetidir. Sinema ve edebiyatın etkileşim içinde oldukları bir gerçektir. Edebiyattan sinemaya uyarlanan pek çok film olduğu gibi önce filmi çekilip daha sonra kitaplaştırılan eserler de bulunmaktadır. Sinema, edebiyatın öyküsünü ve karakterlerini kullanırken edebiyat da sinemanın görsel anlatımından etkilenir.

Türk edebiyatından Türk sinemasına uyarlanmış başarılı filmlerden Susuz Yaz (Metin Erksan, 1962), Sarı Mercedes (Tunç Okan, 1992), Anayurt Oteli (1987) örnek gösterilebilir. Adalet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Yusuf Atılgan gibi önemli yazarların eserleri Türk sinemasında belirli bir yer edinmiş yönetmenler tarafından sinemaya uyarlanmıştır. 3 Önce filmi çekilip sonra kitabı basılan filmler incelendiğinde daha çok ticari amaçların öne çıktığı görülür. Gişe başarısı elde etmiş filmlerin romanı çoğu zaman gölge yazarlar tarafından yazılır.

Bu çalışmada amaç Fransız sinemacı Albert Lamorisse'nin 1956'da senaryosunu alıp filme çektiği Kırmızı Balon (Le Ballon Rouge) ile Erdal Öz'ün bu filmi izledikten sonra kaleme aldığı Kırmızı Balon kitabını karşılaştırarak ele almaktır.

Kırmızı Balon Filmi - Albert Lamorisse

Kırmızı Balon Lamorisse'nin 1956 yapımı 34 dakikalık kısa metrajlı filmidir. Birçok ödüle layık görülmüştür. Kısa film kategorisinde yarışmadığı halde 1957'de Oscar alan tek filmdir. Oscar'ın yanında 1957 Bafta Özel Ödülü, 1957 National Board of Rewiev En İyi Yabancı Film Ödülü, 1957 New York Film Eleştirmenleri Birliği En İyi Yabancı Film Ödülü, 1956 Prix Louis Delluc En İyi Kısa Film Ödülü, 1956 Cannes En İyi Kısa Film Ödülü kazanmıştır.

Lamorisse filminde neredeyse hiç konuşma kullanmadan üstün bir görsellikle, fantastik bir anlatıyı birleştirerek politik bir film ortaya koymuştur. Görüntülerin bu kadar iyi kurgulanmasında Lamorisse'nin fotoğrafçılık kökenli olmasının da etkisi vardır. Film 6-7 yaşlarındaki Pascal'ın okuldan dönerken evininin yakınındaki sokak lambasında takılı kalmış Kırmızı Balon'la karşılaşmasıyla başlar. Pascal, Kırmızı Balon'u takıldığı yerden kurtarınca çocuk ve balon arasında güçlü bir dostluğun temelleri atılır. Filmde de bu dostluk anlatılmaktadır. Filmde kullanılan mekân 1950'lerin puslu, gri, mavi Paris'idir. Oyuncuların da kostümleri binalar gibi gri, soğuk, gösterişsiz renklerdir. Tek renkli olan şey Kırmızı Balon'dur.

Pascal okuluna doğru yol alırken balon kıpkırmızı parlamakta, arkadaşını da takip etmektedir. Film boyunca Pascal ve Kırmızı Balon'un Paris sokaklarında yürüyüşlerini, yürürken şakalaşmalarını izleriz. Fakat herkes Pascal gibi hoşlanmaz balondan. Tramvaya binmesine izin verilmez, okula balon getirdiği için Pascal okul idaresi tarafından odunluk gibi bir odaya kapatılır, evdeki annesi de balonun eve girmesine müsaade etmez, kilise de aynı şekilde balonun içeri girmesini engeller.

Fakat Kırmızı Balon muziptir, engellere rağmen arkadaşını bırakmaz. Tramvaya binemeyince uça uça takip eder Pascal'ı. Pascal odaya kapatılınca onu kapatan idareciye musallat olup nereye gidiyorsa takip eder. Otorite sahibi, ciddi adamı tanıdıklarının yanında komik duruma düşürür. Sonunda adamı pes ettirir ve Pascal serbest bırakılır. Anne pencereden balonu dışarı attığında o, sabırla pencere önünde Pascal'ı bekler.

Kırmızı Balon, İkinci Dünya Savaşı sonrası hâlâ kasvetini atamamış bir toplumun otoriter figürlerine eleştiri gibidir. Balonun rengi, neşesi, çekiciliği okul, kilise, toplu taşıma gibi kurumsal alanları rahatsız eder. Farklılık istemezler. Kırmızı Balon özgür ruhuyla onların hepsiyle baş eder.

Pascal da yeni arkadaşından vazgeçemez. Beraber yürürlerken gözlerini ondan alamaz. Yağmur yağsa şemsiyeli büyüklerden izin isteyerek balonunu sokar şemsiye altına. Beraber kovalamaca, saklambaç oynarlar. Balon sürekli şakalar yapar Pascal'a. Pascal'ın en büyük korkusu Kırmızı Balon'u kaybetmektir. Fakat buna rağmen sürekli ipinden tutmaz, kendine bağlamaz balonu. İkisi de özgürce, yan yana dolaşır Paris sokaklarında Sokaktaki çocuklar da fark eder Krmızı Balon'u. Bu kadar güzel bir şeye sahip olamadıkları için büyük bir kıskançlık duyarlar. Pascal'dan balonu bir türlü alamayınca saldırmaya, kovalamaya başlarlar. Pascal ve Kırmızı Balon, çocukların ellerinden birçok kez kurtulur. Fakat en sonunda çocuklardan biri sapanıyla taş atarak balonu vurur. Sahne oldukça dramatiktir. Ağır ağır, yalpalaya yalpalaya aşağı süzülür Kırmızı Balon. Pörsüye pörsüye sönmeye başlar, giderek rengi solar, çatlak çatlak olur yüzeyi. Pascal büyük bir üzüntüyle Kırmızı Balon'a bakarken şehrin dört bir yanından balonlar gelmeye başlar olay yerine. Her renkten büyüklü küçüklü onlarca balon gelir. Pascal önce şaşırır sonra gülümser. Balonları bir araya getirip onlarla beraber gökyüzüne uçar.

Lamorrise balonları Fransız bayrağına gönderme yapmak için de kullanır. Pascal'ın yolda karşılaştığı kız beyaz elbiseli ve mavi balonludur. Kırmızı Balon'la bir araya gelince Fransız bayrağının üç rengini oluştururlar. Filmin sonunda yan yana uçan balonların rengi de bayrağı hatırlatır.

Sinemada gerçekçiliği savunan Bazin, Kırmızı Balon filminde gösterilen her şeyin gerçek olduğunu söyler. Ona göre "görünüm, gerçekliğin kendisi tarafından yaratılmıştır" (Özyazıcı 2020: 207).

Düşsel bir gerçeklikle oldukça etkili bir anlatım sunan Lamorrise, Kırmızı Balon ve diğer balonlarla özgürleşen çocukları anlatırken kendi oğlunu ve kızını da kullanmıştır. Pascal rolünde oynayan çocuk Albert Lamorrise ve mavi balonlu kız Sabine Lamorisse yönetmenin çocuklarıdır. Yönetmenin kendisi de 1970'lerde İran'da Saba Rüzgârı / Le Vent des Amoureux / The Lovers' Wind, 1978 adlı filmi çekerken bir helikopter kazası sonucunda hayata veda etmiş, Kırmızı Balon ve Pascal gibi gökyüzünde kaybolup gitmiştir (Tezgiden, 2018: 17).

Kırmızı Balon Kitabı -Erdal Öz

Erdal Öz, Kırmızı Balon'un yazılış hikâyesini kitabının arka kapağında anlatmıştır. Yirmi yaşındayken izlediği filmin kendisini çok etkilediğini, çocukça bir hüzün yaşadığını, videosunu defalarca izleyip notlar aldığını ve ardından kitabı yazdığını anlatır. Amacı kitabı Lamorisse de göndermektir fakat yönetmenin helikopter kazasında öldüğünü öğrenir. Şu cümlelerle sözlerini bitirir: "Gökyüzüne renk renk balonlar uçuran sevgili Lamorisse'e adıyorum bu kitabı. Toprağına yıldız yağsın" (Öz, 1990). Kitabın yazılış hikâyesinden de görüldüğü gibi kitap ticari kaygılarla yazılmamış, bir sinemaseverin gönül bağı ile kaleme alınmıştır. Bu anlamda Kırmızı Balon kitabı sinemadan edebiyata uyarlanan çok nadir bir örnektir.

Kitap 94 sayfadan oluşmaktadır. Ön ve arka kapak da dâhil olmak üzere filmden alınmış 43 fotoğrafa yer verilmiştir. Bu fotoğraflardan sadece kapaklarda yer alanlar renklidir.

Kitapta filmde geçen tüm olaylar hiç atlanmadan öyküleştirerek kaleme alınmıştır. Filmi izlerken gözden kaçabilecek detayları Erdal Öz satırlara dökmüştür.

> *...Küçük Paskal, hergünkü (Kitapta bu şekilde yazılmıştır.) mavi kazağıyla evinden çıkmıştı. Mavi uzun pantolonunun bir dizi aşınıp açılmıştı. Küçük deri çantasının bir yanı sökülmüştü. (Öz, 1990: 7)*

Bunun yanında filmde neredeyse hiç konuşma yer almazken kitapta konuşmalara yer verilmiştir. Oyuncuların daha çok jest ve mimiklerle canlandırdıkları sahnelere Öz, kitabında diyaloglar yazmıştır. Bu diyalogların bazılarında öznel bir bakış açısı daha yoğundur. Örneğin Pascal ve Kırmızı Balon'un yağmurdan ıslanmamak için sokaktaki yetişkinlerin şemsiyelerine sığındıkları sahnenin sonlarına doğru atlı polisler ortaya çıkar. Çocuk ve balon, atlı polislerin geçmesini beklerken ıslanırlar (07.24-07.38). Öz, bu sahneyi şu şekilde anlatır:

...
Polisler, önlerin geçerken dönüp çocukla balonuna bakıyor, gülüyorlardı. Sıranın en sonundaki şişman polis, tam önlerinden geçerken, gülerek eğildi Paskal'a:
"Balonun ıslanıyor. Nezle olacak," dedi.
Sesi çok çirkindi polisin.
"Sizin yüzünüzden," dedi Paskal.
Şakır şukur nal sesleriyle geçip gitti polisler.
... (Öz, 1990: 25).

Filmin bu sahnesinde polislerden biri Pascal'a gülümseyerek geçmektedir. Polis, fiziksel yapı olarak şişman da değildir. Fakat yağmurda ıslanan elinde balon tutan bir çocuğa yol vermeyip gülümseyerek bakan bir polisi Öz, satırlarında bu şekilde ele almıştır.

Filmde çağrışıma en açık sahnelerden biri de Pascal ve Kırmızı Balon'un eski eşyaların sergilendiği sokağın olduğu yerde gezindiği sahnedir (18.36-19.35). Aynaların, aynalarda yansımaların, eski tabloların, eşyaların olduğu bu sözsüz sahne her izleyenin kendince yorumlayacağı bir bölümdür. Öz, bu sahneyi kendi yorumuyla şu şekilde anlatır:

...
Her şey her bir yanda serilmişti.
Duvara dayanmış kocaman bir tablonun önünde durdular. Tablodaki kız Paskal'ın boyundaydı. Kırmızı mavili çok hoş bir giysisi vardı. Kara saçlarını arkasında toplamıştı, elinde de sarı bir çember tutuyordu.
Balon durmaktan sıkıldı. Başka eşyaları görmek için dolaşmaya başladı. Bir ara kocaman bir boy aynasının önünde durdu. Kendisi gibi kocaman kıpkırmızı bir balon gördü aynanın ortasında. Yukarı yükseldi balon. Aynadaki balon da indi aşağıya. O ne yaparsa aynadaki balon da aynı şeyi yapıyordu. Bu oyun kırmızı balonun çok hoşuna gitti. Aynanın önünde bir aşağı bir yukarı oynamaya başladı.
Tablodaki kızın güzelliğine takılıp kalmıştı Paskal. Ama birden kızın yüzündeki gülümseyişin hiç değişmediğini anladı. Donup kalmış bir gülümseyişti bu. Sıkıldı.
Birden aklına balonu geldi. Onun o kırmızı gülümseyişini özledi. Balon da ayna oyunundan sıkılmış, Pascal'ı arıyordu... (Öz, 1990: 55-56)

Öz, kitabın bu bölümünde Pascal ve balonun hareketlerini yorumlamış, arkadaşlık bağlarını daha da pekiştirmek amacıyla oyalandıkları nesnelerden sıkıldıklarını ve birbirlerini aradıklarını anlatmıştır.

Balonun ölüm kısmını ise şu şekilde anlatmıştır:
...Yavaş yavaş küçüldü, yavaşça indi yere. Acıyla çöktü toprağın üzerine.
Kırış kırış olmuştu yüzü. Sağa döndü yavaşça.
Kıvrandı acıyla.
Sola döndü.
Durdu.
Yumruk kadar kalmıştı balon.
Paskal, gözleri yaş içinde sönen, solan, eriyen balonunun başucundaydı.
Birden bir çocuk belirdi yanında. Tozlu ayakkabısıyla basıverdi balonun üzerine.
Balon patlayıp yırtıldı.
Bir kan lekesi gibi yapıştı toprağın üzerine. (Öz, 1990: 85-86)

Yazar balonun ölümü anlattığı kısımda şiirsel bir dil ve şiirsel bir şekil kullanmıştır. Satırlardan ziyade dizelerle yazmış, ses tekrarları kullanmıştır. Balonun sonunu toprağa

yapışan bir kan lekesine benzetir. Lamorisse'nin görüntüyle anlattığı bu etkileyici dramatik sahneyi Öz, yazılı anlatımdaki ustalığıyla dile getirmiştir.

Kırmızı Balon'un patlamasının hemen ardından şehrin dört bir yanından, balonlar akın akın Pascal'ın yanına gelir (30.23-34.17). Kimi çocukların elinden, kimi dükkânların veya evlerin pencerelerinden kaçar gelir. Gri şehrin gri gökyüzü rengârenk balonlarla dolar taşar. Gelen balonların iplerini Pascal tek tek ellerine alır. Bir araya gelen kocaman balon kümesi ile birlikte Pascal mutlu bir şekilde gökyüzüne yükselir. Öz, göğe yükselme sahnesini şu şekilde kaleme almıştır:

> *...*
> *Tek balon kalmamıştı kentte. Hepsi uçup gidiyordu.*
> *Bütün insanlar o uçup giden yok olan şeyin ne olduğunu anlamaya başlamışlardı şimdi.*
> *Yüzlerce balonun taşıdığı küçük çocuk masmavi aydınlık bir gökyüzünde, küçücük bir nokta gibi kalmıştı.*
> *Daha aydınlık, daha mavi başka bir dünyanın yolcusuydular artık.*
> *Gökyüzünde küçüldüler, küçüldüler. Sonunda görünmez oldular (Öz, 1990: 94).*

Son bölümde de yazarın yorumuyla yazılmıştır. Pascal'ın daha mutlu olacağı bir yere gittiği yorumunu yapar. Balonlar ve Pascal gidince insanların hayatlarındaki neşenin de kaybolduğunu fark ettiklerini anlatır.

Sonuç

Görsel efektlerin olmadığı, filmlerin çekiminin analog kameralarla yapıldığı 1950'li yıllarda kusursuz bir görsellik sunan Kırmızı Balon filminin her karesi metaforlarla doludur. Bu nedenle diyaloglara ihtiyacı yoktur. Yüksek gri duvarlardan yükselmeye çalışıp Pascal'a ulaşmaya çabalayan Kırmızı Balon'un görüntüsü kelimelerle anlatılamayacak güçlü bir görüntüdür. Soğuk gri kent ile kıpkırmızı balonun renk zıtlığını kitaptaki anlatıda görmek mümkün değildir. Filmden alınan görüntülerin de siyah beyaz kullanılması bu zıtlığı görmemize engeldir.

Tezgiden (2018), Kırmızı Balon ile tanışma hikâyesini anlattığı yazısında ilkokuldayken Öz'ün kitabını okuduğunu ve çok etkilendiğini aktarır. Fotoğrafların onu büyülediğini, balon gibi bir dost hayal ettiğini ifade eder. Yıllar sonra filmini izleyebildiğinde kitabın anlatımı ile bir karşılaştırma yapmaz. Filmi veya kitabı daha çok beğendiğine dair bir ifade vermez. Sinemanın ve edebiyatın kendine göre güçlü yanları, anlatım teknikleri vardır. Bir yazarın hemen hemen metin kullanılmayan bir filmden etkilenip bunu kitaplaştırması az rastlanan bir durumdur. Bu iki örneği karşılaştırarak incelemek farklılıkların ve kesişen yanların olduğunu açığa çıkarmıştır. Yazar, filme ne kadar bire bir sadık kalmaya çalışsa da sahneleri kendi yorumunu katarak anlatmıştır.

Filmin kendine has bir görsel anlatım dili bulunurken, kitapta bu görsel unsurların yazılı betimlemelerle ifade edilmesi gerekmiştir. Bu durum, sinemanın ve edebiyatın birbirlerinden nasıl farklı işlediğini gösterir. Öz'ün, Lamorisse'in sessiz ve görsel açıdan güçlü anlatısını

yazılı bir formata dönüştürürken, kendi yorumunu ve üslubunu eklemesi kaçınılmaz olmuştur. Kitap, okuyucuların görsel hayal gücüne daha fazla alan bırakırken, film izleyiciye görsel bir deneyim ve çağrışımlar sunar. Bu iki farklı medya arasındaki etkileşim, anlatının zenginliğini ve derinliğini artırır.

Pascal ve Kırmızı Balon arasındaki ilişki, filmde görsel bir şölen olarak sunulurken, kitapta bu ilişki üçüncü şahıs anlatıcı ve diyaloglarla aktarılmış, filmden alınan fotoğraflarla da desteklenmiştir. Kitap, okuyuculara Pascal'ın iç dünyasını ve Kırmızı Balonla olan bağını daha detaylı bir şekilde keşfetme imkânı tanır. Film ise bu ilişkiyi semboller ve görsel metaforlar aracılığıyla ifade eder. Bu nedenle, film ve kitap birbirlerini tamamlayıcı nitelikte olup, her biri farklı bir bakış açısı sunar.

Fransız bir sinemacı olan Lamorisse filmde Fransız Bayrağına dair iki göndermeye ver vermiştir. Bir tanesi Pascal ve Kırmızı Balon'un mavi balonlu ve beyaz elbiseli kızla karşılaştığı sahnedir (20.00-20.33). Diğeri ise filmin sonlarına doğru Pascal'ın yanına yan yana uçarak giden mavi, beyaz ve kırmızı renkteki üç balondur (31.02). Bahsedilen bu sahnelerde kullanılan renkler Fransız bayrağının renkleridir. Öz, mavi balonlu kızla karşılaşma sahnesini balonlarını birbirine gurur duyarak öven iki çocuğun sohbeti olarak anlatmıştır (Öz, 1990: 58). Üç farklı renkteki balonun yan yana uçuş sahnesi ise kitapta yer almamaktadır.

Tezgiden (2017), Kırmızı Balon'un hem film hem de kitap olarak etkileyici olduğunu ifade etmiştir. Bu ifade, iki farklı medyanın gücünü ve etkileme potansiyelini gösterir. Tezgiden'in çocukluk anılarında derin izler bırakan bu eser, onun hayal gücünü canlandırmış ve uzun yıllar boyunca etkisini sürdürmüştür. Bu durum, Kırmızı Balon'un zamansız ve evrensel bir anlatı olduğunu kanıtlar.

Sonuç olarak, Kırmızı Balon'un hem film hem de kitap olarak incelenmesi, sinema ve edebiyatın birbirinden ne kadar farklı ve aynı zamanda ne kadar benzer olabileceğini gösterir. Yazar Erdal Öz'ün, Lamorisse'in görsel başyapıtından ilham alarak bu hikâyeyi yazılı bir forma dönüştürmesi, iki farklı sanat formunun nasıl bir araya gelebileceğini ve birbirlerini nasıl zenginleştirebileceğini ortaya koyar. Öz'ün kitabı, her ne kadar kare kare filmi anlatma amacı gütse de filmden bağımsız olarak da güçlü bir anlatıya sahiptir. Okuyuculara kendi hayal dünyalarını keşfetme imkânı tanır. Özetle Kırmızı Balon, hem sinema hem de edebiyat dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

KAYNAKÇA

Asiltürk, Baki (2017). "Attilâ İlhan Şiirinde Görsellik ve Sinematografi. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. S. 36.

Lamorıesse, Albert (1956). *Kırmızı Balon*. Fransa: Films Montsouris.

Okur, C. Kutay (2019). *Sinemanın Disiplinler Arası Yapısı Üzerine Bir Okuma; Alice Harikalar Diyarında Hikâyesine İki Farklı Bakış*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.

Öz, Erdal (1990). *Kırmızı Balon*. İstanbul: Can Çocuk.

Özön, Nijat (1995). *Pudovkin Sinemanın Temel İlkeleri.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özyazıcı, Kurtuluş (2020). Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi.* C. 11. S. 2. s. 193-225.

Tezgiden, Mine (2017). "Kırmızı Balonun Peşinde". *Sekans Sinema Kültür Dergisi*. S. 7. s. 7-18.

Elektronik Kaynaklar

Ankara Üniversitesi (2023). "Senaryo Yazarının Çalışması". https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=71761 (E.T.: 28.06.2024).

Mahal Edebiyat (2022). "Türk Edebiyatından Sinemaya Uyarlanmış 5 Etkileyici Film". https://mahaledebiyat.com/turk-edebiyatindan-sinemaya-uyarlanmis-5-etkileyici-film (E.T.:28.06.2024).

OSMANLI DEVLETİ'NİN KURULUŞ SÜRECİNİ ELE ALAN ROMANLARDA BURSA

Aslıhan KAYA

Doktora Öğrencisi
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Çalışma, Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini konu alan altı romanı kapsamaktadır. Kapsama uygun romanlardan örneklem oluşturulmuştur, bildiri doküman analizi niteliği taşımaktadır. Roman seçiminde ölçüt olarak roman yazarının kurgusunun gerçekliğe yakınlığını ön söz, dipnotlar yoluyla iddia etmiş olması; romanların aynı dönem, kişi, mekan ve olayları ele alması; Bursa'nın romanlarda birden farklı yönüyle öne çıkması; Bursa'nın romanlarda cazibe merkezi olarak görülmesi ve bu merkezin dramatik yapıda hayatî rol oynaması gözetilmiştir. Ele alınacak metinler yazılış sıralarına göre Feridun Fazıl Tülbençi'nin "Osmanoğulları" (1949), Cavit Ersen'in "Osman Gazi" (1972), Tarık Buğra'nın "Osmancık" (1973), Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun "Çatı" (1974), Bekir Büyükarkın'ın "Kutlu Dağ" (1979) ve Yavuz Bahadıroğlu'nun "Turgut Alp" (1981) romanlarıdır.

Bildiride, alt başlıklarla bulgu ve sonuçların netleştirilmesi planlanmaktadır. Romanlardaki fetih ve kuşatmaların sebepleri, Bursa'nın Bizans için önemi, şehrin bir simge haline gelmesi, yöneticilerinin bölgedeki durumu bulguları incelendiğinde, Bursa'nın dönemin cazibe merkezi haline geldiği, ideallerle bir tutulduğu, Bursa'yı elinde tutanın bölgeye hakim olacağı inancının yaygın olduğu, Bursa'nın çokkültürlü yapısının ticaret merkezi olmasıyla yakından ilgili olduğu, Osman Bey'in Bursa'ya olan ilgisinin bahsedilen bulguların tamamıyla ilintili olduğu sonuçlarına, bütüncül ve tematik bir bakış sayesinde ulaşılacaktır. Bursa'nın stratejik konumunun, sosyo-kültürel ve idari yapısının, siyasi ilişkilerinin anlaşılması için romanlardaki sosyal zaman unsurları tespit edilecek; tüm çıktılar tarihî verilerle karşılaştırılacak, kurgudaki değişimlerin sebepleri aranacaktır. Romanların kurgusunda tarihî kaynakların önemli etkisinin olduğu ancak roman yazarlarının okuyucuya Bursa'nın önemini anlatmak için yer yer kurguda değişiklikler yaptığı gösterilecektir. Çalışma sayesinde kuruluş romanlarındaki Bursa varlığı tüm yönleriyle tespit edilecek; Bursa'nın kuruluştaki önemi roman ve tarihî verilerden referanslarla teyit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Bursa, tarihî romanlar, Osmanlı Devleti'nin kuruluşu, tarih.

BURSA IN NOVELS ABOUT THE FOUNDATION OF THE OTTOMAN EMPIRE

ABSTRACT

The study includes six novels about the founding process of the Ottoman Empire. The criterion for choosing a novel is that the novelist should state the closeness of his fiction to reality through the foreword and footnotes; the novels deal with the same period, people, places and events; Bursa comes to the fore in the novels with its different aspects; Bursa is seen as a center of attraction in novels and this center plays an important role in the dramatic structure. The texts to be discussed are Feridun Fazıl Tülbençi's "Osmanoğulları" (1949), Cavit Ersen's "Osman Gazi" (1972), Tarık Buğra's "Osmancık" (1973), Mustafa Necati Sepetçioğlu's "Çatı" (1974), Bekir Büyükarkın's "Kutlu Dağ" (1979), Yavuz Bahadıroğlu's "Turgut Alp" (1981) novels.

In the paper, findings and conclusions will be clarified using subheadings. The reasons for the conquests, the symbolization of the city, trade, and the situation of its rulers will be examined from a holistic and thematic perspective. It will be concluded that Osman Bey's interest in Bursa is related to all of the findings mentioned. Bursa's strategic location, socio-cultural and administrative structure, political relations will be understood, all outputs will be compared with historical data, and the reasons for the changes in the fiction will be sought. It will be shown that novel writers occasionally made changes in the fiction to explain the importance of Bursa. Thanks to the study, the presence of Bursa in the novels and the importance of Bursa will be determined in all its aspects.

Keywords: Bursa, historical novels, Foundation of the Ottoman Empire, history.

Giriş

Tarihî roman yazarları, eserlerinin hazırlık aşamasında tarih biliminin metotlarına ve yöntemlerine üst düzeyde aşina olmalıdır. Konusunu tarihten alan eserlerin tarihî gerçekliklerle ilişkisi ve bu gerçeklikleri ele alma şekilleri metinlerin inandırıcılığını büyük oranda etkilemektedir. Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu esas alan romanların da hazırlık aşamalarında ayrıntılı ön araştırmalar yapılması gerekmektedir.[1] Bilhassa bu dönemi aktaran ilk dönem Osmanlı, Bizans ve Selçuklu kaynakları ve bu kaynaklar üzerine yapılan araştırmalar arasında kesin birlik ve uzlaşmalar görülmediğinden bu dönemi esas alacak tarihî romanların hazırlık aşamasının titiz ve özenli tutulması gerekir. Kaynakların ve araştırmaların arasında oluşan çelişme ve farklılaşmalar roman yazarlarını zorunlu olarak bir seçme işlemine itmektedir. Yazarlar dünya görüşleri, ideolojileri ve amaçlarının nitelikleri doğrultusunda bu kaynaklardan kendine en uygun olanı romanının ana malzemesi yapmaktadır. Kimi romanların tek kaynak üzerinde yoğunlaşması kimi romanların ise birden fazla kaynaktan yer yer faydalanması da bu öznel seçilim işleminin bir sonucudur (Kaya, 2022).

Bursa, 1365'te Edirne'nin fethedilmesine kadar Osmanlı Devleti'ne başkentlik yapmış, bu süreç boyunca hisarın dışında batıya ve doğuya genişlemekle birlikte önemli mimarî yapılarıyla göz doldurmuş bir şehirdir. Bursa'nın Türklerin eline geçmesinden hemen önceki

[1] Konuyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. Göğebakan, 2004; Argunşah, 2016; Doğan, 2018.

dönemde tarihî veriler[2], bu şehrin coğrafî konumunun öneminin yanı sıra cazibe merkezi haline gelişinin izlerini barındırmaktadır. Bu verilerden hareketle Bursa'nın 13.yy. sonu ve 14.yy. başındaki durumlarını birkaç farklı yönden tespit etmek mümkündür. Veriler göz önünde bulundurulduğunda Bursa'nın Osman Gazi ve gazileri için ehemmiyeti ortaya çıkar. Bursa'nın gelişmiş bir ticaret ve sanayi merkezi olduğu, çokuluslu yapısı sayesinde gelişim ve değişimlere açık olduğu, coğrafi konumu sebebiyle Osman Gazi'nin sınır güvenliğini tehdit ettiği, Bursa'nın karizmatik görünümünün yöneticilerin iştahını kabarttığı, Bizans İmparatorluğu için önemli kalelerden biri olduğu görülmektedir.

Osman Bey'in tarih sahnesine çıkması ile Osmanlı Devleti'nin kurulma zamanı olarak tarihlendirilen 1299-1302 yılları arasından hemen önceki dönem, bir imparatorluğun kökenleri olarak görüldüğünden bu dönemi anlatan tarihî romanlarda konunun sık sık işlendiği dikkat çekmektedir "Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Süreci" adını verebileceğimiz bu dönemi[3] anlatan romanlar devletin kurulması aşamasındaki toplumsal, siyasi, sosyo-kültürel, ekonomik vakaları ele almaktadır. Tarih ve edebiyatın birlikte çalışmasıyla ortaya çıkan bu disiplinlerarası araştırma, romanları incelerken tarih disiplininin yöntemlerinden faydalanmış ve bilhassa Bursa'nın 13. yüzyılda bulunduğu konumun anlaşılması için doğrudan tarihî verilere gitmiştir.

Bildiri kapsamına uygun romanlar arasından bir örneklem oluşturulmuştur ve bildiri doküman analizi niteliği taşımaktadır. Bu seçimde ölçüt olarak roman yazarının kurgusunun gerçekliğe yakınlığını ön söz veya dipnotlar yoluyla iddia etmiş olması; romanların aynı dönem, kişi, mekan ve olayları ele alması; Bursa'nın romanlarda birden farklı yönüyle okuyucunun karşısına çıkması gözetilmiştir. Bildiri, Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini konu alan altı romanı kapsamaktadır. Ele alınacak metinler yazılış sıralarına göre Feridun Fazıl Tülbençi'nin "Osmanoğulları" (1949), Cavit Ersen'in "Osman Gazi" (1972), Tarık Buğra'nın "Osmancık" (1973), Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun "Çatı" (1974), Bekir Büyükarkın'ın "Kutlu Dağ" (1979) ve Yavuz Bahadıroğlu'nun "Turgut Alp" (1981) adlı romanlarıdır.

Çalışma tematik bir incelemedir. Romanlarda tespit edilen Bursa varlığı dört ana başlıkta incelenmiştir.

---

[2] Ana referanslar için Atsız, 2020. (Aşıkpaşaoğlu Tarihi); Atsız, 2020. (Üç Osmanlı Tarihi Oruç Beğ Tarihi, Ahmedî Dastan ve Tevarih-i Mülük-i Al-i Osman, Şürullah Behcet'üt Tevarih) ;İnalcık, 2017;İnalcık, 2015; İnalcık, 2010;Neşrî, 1949; Pachymeres, (Tarih yok).

[3] Bu romanlardan bahseden diğer çalışmalarda "Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Dönemi" adlandırması kullanılır. Ancak "Kuruluş Dönemi" 1453 yılında İstanbul'un alınmasına kadarki süreye verilen isimdir. Bahsedilen romanların tamamı 1324-1326 yılında Bursa'nın alınması ile noktalanır. Bu nedenle "Kuruluş Süreci" adlandırması daha doğrudur.

1. Bursa ve Bursa'da Yaşam

Bursa'nın Bizans'ın doğu sınırındaki sağlam kalelerinden biri sayıldığı bu dönemde, bölgenin güzelliklerinin yanı sıra Bursa'daki halkın ve yöneticilerin yaşamı romanlarda sosyal zaman unsurları olarak görülmektedir.

Romanlarda Bursa'nın adeta "cennetten bir köşe gibi" göründüğü dikkat çekmektedir.

"Karşılardan Uludağ bütün haşmetiyle Orhan Gazi'ye sanki selam veriyordu. Aşağıda yemyeşil kestane ormanlariyle son bulan büyük vadi, sisli tepelerin önünde kalmıştı. Göz alabildiğine mümbit ve bereketli topraklar, Osmanlı Devleti'ne başkent olabilecek nitelikte bir büyük kent şimdi, on iki yıllık muhasaradan sonra, açlık ve perişanlık içinde teslim olmuştu." (Ersen, 1972: 304).

"Bursa o zamanlar s.Bizans İmparatorluğunun en güzel ve nüfusu itibariyle en kalabalık hisarlarından biri idi. Rum imparatorlarına 56 yıl başşehirlik yaptığı halde İznik onun kadar mühim değildi. Bu belki de Bursanın İznik'e nazaran daha eski bir tarihe malik olmasından geliyordu." (Tülbentçi, 1949: 420).

Romanlara göre Osman Bey'in Bursa'yı alma isteğinin altında yatan bazı -belki romantik- sebeplerden biri de budur. Tüm roman yazarları bu konuda fikir birliği içerisindedir.Romanlarda Bursa'nın coğrafi güzelliği onun fethinin meşrulaştırılma sebeplerinden biri olarak göz önüne çıkar. Anadolu coğrafyası, fizikî güzellikleriyle dikkat çeken bir bölgedir. Bursa ise gölleri, dağları, ovalarıyla Anadolu'nun bereketli topraklarından biridir.

Romanlarda izlenebilen bir diğer durum Bursa'nın fethi zor, sağlam bir kale olduğudur.

"Bir tepenin üzerine çıkınca Bursa'yı gördüler. Dümdüz bir ova vardı altlarında. Bereketli topraklardı buraları ve bir ırmak akıyordu nazlı nazlı. Güneş epeyce yükselmişti. Bir dağ yamacına yaslanmış Bursa'yı surlar çevirmişti. Burası kolay kolay ele geçmezdi." (Büyükarkın, 1981: 262).

"... ve yüksek kale biçimindeki şehir, oturdukları yerden Osman Gazi Han'ın kocaman avucunun içine sığabilecek bir mücevher kutusu gibidir." (Buğra, 2019: 357).

"Bir dağ yamacına yaslanmış Bursa'yı surlar çevirmişti. Burası kolay kolay ele geçmezdi." (Büyükarkın, 1981: 262).

"Yakın komşuları olan Bizans'ın çeşitli kaleleri vardı. Bunları fethettikten sonra sırasiyle Karacahisar'ı, İnegöl'ü, Yarhisar'ı, Bilecik'i, Mudurnu'yu, İzmit'i ve daha sonra Bursa'yı fethetmeyi tasarlıyordu. Çünkü Bursa o devrin en mükemmel kentlerinden birisi idi ve etrafı muhkem surlarla çevrili bulunuyordu. Bizans ise Marmara Denizinden Mudanya yolu ile Bursa'ya takviye kuvvetleri gönderebilirdi." (Ersen, 1972: 121).

Alıntılardan anlaşılacağı üzere Osman Gazi ve gazileri önce etrafı zapt etmiş sonra kuşatma gerçekleştirip Bursa'yı teslim olmaya mecbur etmişlerdir. Aksi halde zaferin mümkün olmadığının farkında olan Osman Bey'in, rakibi Bursa'yı iyi tahlil ettiği görülmektedir. Kurgu oluşturulurken romancıların bu durumun farkında olması ve romanda Bursa fethinin detaylarında bir karışıklık yaşanmamış olması önemlidir. Tarihî verilerde izlenebilen bu detaylar romanlara da genel bir bütünlük içerisinde, karmaşıklık yaşanmadan yansımıştır.

"1293 yılı yaz aylarından birinde, Bursada, kasabanın Bithinya Krallarından Prusas tarafından kuruluşunun 1843'üncü yıldönümü büyük merasimle tes'it ediliyordu."(Tülbentçi, 1949: 420).

"Bursa Tekfuru kudretini ve servetini bu vesile ile bir kere daha hatırlatmak sevdasına düşmüştü. (…) Şimdi belki Bizans saraylarına benziyen büyük ziyafet sofrasını ve salonun teftişini takdirle seyreden davetlilerine gururla bakıyordu. Kendisini Roma İmparatoru Trajan'ın genç valisi Plinius'a benzetiyordu. Hiçbir saray bu kadar muhteşem değildi. Yüzyıllarca evvel yapılmıştı." (Tülbentçi, 1949: 430).

"Asilzadelerim, haşmetlü İmparatorum sayesinde Bizans kaleleri içinde Bursa başta gelmektedir!" (Tülbentçi, 1949: 433).

Feridun Fazıl Tülbentçi'nin "Osmanoğulları" adlı romanından alınan yukarıdaki alıntılar önemli sosyal zaman unsurları barındırmaktadır. Dipnotlarla gerçeğe yakınlığı pekiştirilmek istenen Bursa tarihinin, romana doğrudan yansımasının izleri oldukça belirgindir. Romanda Bursa'nın kuruluşunun 1843. yılının kutlandığı merasimde Bursa'daki yaşamı, bilhassa saray yaşamını, bayram kutlamalarının çeşitliliğini, sosyal yapısını izlemek mümkündür. Ayrıca merasime ve kutlamaya bölgenin çeşitli yerlerinden gelen soylular ve asilzadeler Bursa'nın Bizans için öneminin gösterilmesinde önemlidir. Bahsedilen kutlamanın tarihî verilerde karşılığı olmamakla birlikte romanda bazı aksiyonları hazırladığı ve bu sebeple kurgulandığı kesindir. Ancak yazarın, verdiği detaylar ve dipnotlar göz önüne alındığında iyi bir tarih araştırmasından geçtiği ve okuyucuyu "gerçekliğe" doyurmak istediği anlaşılmaktadır. Çalışmaya konu olan diğer romanların geneli göz önüne alındığında romanların kesin tarihî verileri işaret etmedikleri görülmektedir. Romanlar tarihî verilerin tamamının bir seçmesi ve yeniden yazımı olarak dikkat çekmektedir. Tülbentçi'yi diğerlerinden ayıran okura karşı saydam tutumudur. Bu durum her ne kadar roman tekniği açısından kusurlu bulunmuşsa da yöntemin özellikle okur merkezli bir okumada başarıya ulaştığı söylenebilir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun "Çatı" adlı romanında Bursa'daki yaşam konusunda görülen başka bir durum da halkın içinde bulunduğu durumdan memnun olmamasıdır. Bu durum romanda şu sözlerle anlatılır:

"İznik, Bursa içten içe göğnütüldü… Halk Osmanlıyı beklemekte, halk hazır, Osman Bey biliyor bunu ama beklemekte. İzniği de Bursayı da dört bir yandan kesip kansız bırakmak ister." (Sepetçioğlu, 1974: 378).

Halk yer yer yapılan usulsüzlüklerden, eziyetlerden, sistemin işleyişindeki aksaklıklardan şikayet etmektedir. Bu durum kurgunun ve Osman Bey'in gazasının meşrulaştırılmak istenmesinin bir sonucu olarak görülebilir ancak tam anlamıyla temelsiz sayılmaz.[4] Aşıkpaşazade (2020: 40-41) Bursa teslim olduktan sonra Saroz adlı vezirin tıpkı romanlardaki gibi tekfurdan ve sistemden şikayetlerini aktarmıştır. Gibbons ise fetihten sonra Türklerin, şehre girdiklerinde burada üç kuşaktır yaşayan Müslümanlarla karşılaştıkları bilgisini vermektedir. Gibbons'ın "Müslüman" dediği grubun kuvvetle muhtemel Türkler

[4] Sepetçioğlu, tarihi verilerden kaynaklanan polemikleri zaman zaman romanlarına yansıtır. "Konak" ve "Çatı" romanlarındaki tarihi polemiklerin izleri için bkz. Kaya, 2022.

olduğu sanılmaktadır.[5] Bu grubun Bursa'ya ticaret yapmak amacıyla gelip yerleşenler dışında "Türkopol" denilen askerler olabileceği de ihtimaller arasındadır. Tüm bulgulara rağmen ekonomik yandan Bursa'nın refah ve zengin bir bölge olduğu verisi sabittir. Nihayetinde 1302 Bafeos Savaşı ve hemen ardından yaşanan tarımsal faaliyetlere dayalı buhrana kadar.

2. Kozmopolit Bir Ticaret Merkezi

Bursa'nın ovaları gölleriyle coğrafî konumu, İpek Yolu üzerinde kurulmuş ilgi çekici bir şehir olması toplumun oluşmasında bazı durumları etkilemiştir. Bursa, coğrafî avantajları ve tarihî önemi sayesinde birçok farklı kültüre ev sahipliği yapmıştır. Toplumların ekonomik uğraşları onların toplum yapısının şekillenmesinde ve kültürel yaşamının oluşmasında etkindir. Örneğin tarım faaliyetlerine dayalı üretim yapan toplumların günlük yeme ihtiyaçları taşınabilir ve genellikle serinletici ürünlerden meydana gelirken deniz ticareti ile uğraşan toplumların entelektüel kabiliyetlerinin oldukça gelişmiş olduğu dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Bursa'nın oldukça çokkültürlü, çokuluslu bir yapısı da bahsedilen dönemde buranın önemli bir ticaret merkezi haline gelmesinde rol oynamıştır. (Abdülkadir, 2008: 23-32) Bu durum romanlarda izlenebilir:

"Çeşit çeşit milletlerden oluşmuş bir kervandı bu. Katırlara mal yüklemişlerdi." (Büyükarkın, 1979: 261)

Romanlarda iyi bir ticaret merkezi olarak öne çıkan Bursa, bu özelliğine dayalı olarak ticaretle uğraşan farklı uluslardan kişilerin uğrak noktalarından birini oluşturmaktadır. Bursa'daki çokulusluluk nedeniyle belli bir vatanseverlik, milliyetçilik fikrinin yerleşmemiş olması Bursa'nın bir "pazar" olarak görülmesiyle de yakından ilgilidir. Bursalı kişiler için de Bursa'nın anlamı bundan ibarettir.

"Barışta da savaşta da bunların karşısında tetikte durmak en akla yakını idi. Onun için iki arkadaş Bursalı tacir kılığına girmeyi uygun bulmuşlardı." (Bahadıroğlu, 1981: 81).

"İki Bursa taciri kılığındaki Osmanlı akıncılarını büyük bir memnuniyetle karşıladı. Bu sıra pek sık adam düşmediğinden her gelene azami iltifat etmeye bakıyordu. Hele Bursa tacirlerine daha büyük ilgi gösteriyordu. Kemerleri mutlaka şişkin olurdu böylelerinin ve ekseriya iyi para bırakırlardı." (Bahadıroğlu, 1981, 82).

"Bursa'yı değil kendi ticaretimi düşünürüm ben, tıpkı senin gibi." (Bahadıroğlu, 1981: 85).

Kozmopolitlik, romanların tamamında dikkat çekerken Bahadıroğlu'nun romanında doğrudan "kozmopolit" kelimesinin kullanılması da bu verileri desteklemektedir:

"Turgut elini salladı. Bursa'nın ölüm-kalımını umursamayan kozmopolit bir Bursalı gibi…" (Bahadıroğlu, 1981: 85).

Bursa'da farklı milletlerden insanlar vardır ve bunların geneline "Bursalı" dendiği dikkat çekmektedir. Bursalı bir tacire "Nereden geldin?", "Kimsin?" gibi sorular sorulmaz. "Bursalı" olarak anılmak kişilere statü ve karizmanın yanında ayrıcalıklı bir kimlik sağlar. Tarihî verilerde karşılığı olmayan bu alımlamanın sebebi zengin ve ticaretin geliştiği bir

[5] Detaylı bilgi için bkz. Divitçioğlu, 2015: 31.

bölge olarak görülen Bursa'nın kozmopolitliğine vurgu yapmaktır. Diğer yandan Bursalı kimliği romanlarda bazı aksiyonları kolaylaştırmıştır. Bilgi alışverişinin yoğun olduğu mekanlar aynı zamanda ticaretin yoğun olduğu mekanlardır. Tüccarlar geldikleri memleketlerden sadece mal değil haberler de getirir. Buradan aldığı haberleri de memleketine götürürler. Bunlardan hareketle Bursa'nın ticarette olduğu kadar bilgi alışverişinde de güçlü bir bölge olduğu söylenebilir:

"Osman Gazi Han Bursa'ya haberciler yerleştirmiş ve yeni haberciler edinmiştir." (Buğra, 2019: 360).

"İznikle Bursada bizden giden dervişler vardı; zenaat sahibi olup yerleşenler vardı; yararı dokunmaz mı?" (Sepetçioğlu, 1974: 378).

Romanlarda bu alışverişin güçlendiği mekanlar hanlardır. Romanların tamamında okuyucunun karşısına çeşitli aksiyonların geliştiği mekanlar olarak çıkan hanlar, bahsedilen dönemde oldukça kritik görülür. Yolcuların konakladığı bu mekanlar tıpkı bir "bilgi havuzu" gibi işler. Birçok milletten kimsenin konakladığı bu mekanlara gelenler hem dostları hem de düşmanları hakkında bilgi alabilir. İletişim ve haberleşmenin zirveye ulaştığı bu mekanlarda casusların yuvalandığı görülür. İlginçtir ki bahsedilen bölgede casusluk yapmak amacıyla hana gelen kişilerin çoğunluğu "Bursalı tacir" kılığında sahneye çıkmıştır. Bursalı olmanın salt bir kimlik kazandırdığı önerisi hatırlandığında bu durum oldukça normal görülebilir. Bursalı tacirlerin zengin kimseler olduğu algısına dayanarak hanlara gelen Türklerin önünde kapıların kolaylıkla açılması bu durumun göstergelerinden birini oluşturmaktadır.

Anlaşılacağı üzere ne Bursa'ya ne de hanlara casus yerleştirmek zordur ve romanlarda bu durum sık kullanılmaktadır. Tülbentçi'nin romanında Türkler tacir kılığında Bursa'ya gelir, para vererek bir hancıyı da kandırdıktan sonra tekfurların eğlence yaptığı odaya kadar girerler. Tekfurlarını çok sevdiklerini ve odaları gizlice görmekten memnuniyet duyacaklarını söyleyerek başarıya da ulaştıkları bu kurgunun benzeri Bahadıroğlu'nun romanında da vardır. Romancılara eğlenceli ve zekice gelmiş olan bu aksiyonun romanlardaki Bursalı tacir imajını güçlendirdiği kesindir.

Bu bulguların tamamı Bursa'nın iyi bir ticaret bölgesi olmasıyla yakından ilişkilidir. Bursa'nın kozmopolit yapısı, casuslar için kolay nüfus edilen bir bölge olması ve bununla birlikte güvenilmez insanlarla dolu olması ticaretin getirdiği sonuçlardır. Bursa'daki güçlü ticaretin ise 14.yy.ın başında ciddi bir duraklamaya girdiği yapılan son çalışmalar sayesinde bilinmektedir. Halil İnalcık'ın 1993'te yaptığı çalışmada (2000: 45-47) İznik ve Bursa'nın kuşatma altına alındığı tarihlerden itibaren hatta 1302 yılından sonra meydana gelen kırsal faaliyetlere dayalı buhranın ardından gelen kuşatmalarla birlikte Bursa'nın eski haşmetini yitirdiği bilgisi kabul edilmektedir. Ancak bu veri tarih biliminin yeni verilerinden biri olduğu ve ele aldığımız son romanın yazılışından (1981) 12 yıl sonra gün yüzüne çıkarıldığı düşünüldüğünde, romanlarda her ne kadar 1302'de yapılan Bafeos Savaşı'ndan bahsedilse de sonrasında Bursa'nın yaşadığı buhrandan bahsedilmemiş olması doğaldır.

3. Kızılelma Olarak Bursa ve Bursa'nın Fethi

Kızılelma, Türk geleneğinde Türkler için üzerinde düşünüldükçe uzaklaşan ancak uzaklaştığı oranda cazibesi artan hedef veya hayalleri simgeleyen bir ifadedir. (Gökyay, 2002: 559) Kızılelma, Türklerin tarih sahnesine çıkmasından itibaren dünyaya hâkim olma ideallerinin, cihan hâkimiyeti mefkûrelerinin sembolü olmuştur. (Şentürk, 2019: 139)Bu ifade dinamik bir anlam taşır. Kişinin kızılelması değişebilir. Her yeni hedef bir kızılelmadır.

Kuruluş sürecini ele alan romanlara bakıldığında ise Türklerin bu yıllardaki Kızılelma ideallerinin Bursa ile özdeşleşmiş olduğu görülür. Romanlarda bu durum şu ifadelerle gözlenebilir:

"Fakat bütün aklı fikri Bursa'da idi." (Ersen, 1972: 95).

"Yine daldırdı gözlerini kubbeye. Bir gümüş yığını vardı sanki orada; göz alıyordu, gönül okşuyordu ve Osman Bey onu seyretmekle doyamıyordu." (Büyükarkın, 1979: 263).

"Ancak o zaman, ancak Bursa alınırsa erebilecektir gönül rahatlığına ve ancak o zaman gülümseyerek 'Hoş geldin, hoşnutluk getirdin' diyebilecektir Azrail'e; çünkü ancak o zaman hazır olabilecektir Münker ile Nekir'e; çünkü ancak o zaman inanacaktır Allah'ın kendisine bağışladığı ömrü, mutluluğu, günü hak ettiğine, iyi kullandığına, doğru kullandığına!" (Buğra, 2019: 7).

"O sızının sonu yoktur; çünkü Bursa'nın öteleri vardır." (Buğra, 2019: 369).

"Bir gün ecel beni gelip bu fani dünyadan alır götürür fakat mezarımızın Bursa'da olmasını arz ederiz." (Tülbentçi, 1949: 691).

Romanlardan alınan kısımlara bakıldığında Osman Bey'in en büyük hedefi, hayali yani kızılelması Bursa'dır. Osman Bey'in hem kendi soyu ve aşiretinin bekası hem ekonomik zenginliğe kavuşması hem de bölgede karizmasını artırması Bursa'ya egemen olmasına bağlıdır. Bu nedenle Osman Bey'in kızılelması olarak karşımıza çıkan Bursa, her ne kadar roman yazarları tarafından kurgunun lirik kuvvetini artırmak amacıyla dikkatle tasarlanmışsa da, tarihî verilerde de bu tür vakıalara sık rastlanır. Diğer yandan Osman Bey'in Bursa'ya olan ilgisi ve isteği torunlarından olan II. Mehmet'te de kendini göstermiştir. Sultan II. Mehmet'in İstanbul'a olan ilgisi ile Osman Bey'in Bursa'ya olan ilgisi arasında birden fazla bağıntı kurmak mümkündür. Aralarındaki en mühim fark Osman Bey'in Bursa'ya zafer sonunda atın üstünde girememiş olmasıdır. Ancak temelde bu iki ülkünün altındaki söylemin birbirine çok yakın olduğu kesindir. Bu benzerlik ise Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecinden bahseden kaynakların büyük çoğunluğunun 15. yy.da yazılmış olmasıyla açıklanabilir. [6] Öyle ki bu iki ülkünün altındaki söylemin üretildiği zamanların birbirlerinden çok uzak olmaması bu kanıyı desteklemektedir.

Romanlara göre Osman Bey Bursa'yı almadan ölmek istemediği gibi vasiyeti de Bursa'ya girmek ve oraya defnedilmektir:

[6] Kuruluş sürecinden bahseden kaynakların büyük çoğunluğunun uzun zaman sonra yazılmış olmasından kaynaklanan sorunların romanlara yansıması hakkında detaylı bilgi için bkz. Kaya, 2022: 347-358.

"Osman Gazi Han 'Bursa' diyor, 'Bursa'ya' diyor ve Bursa'yı düşürmenin çok, çok zor olduğunu düşünüyor. Bu iş savaş işi değildir; biliyor. Ama Bursa alınmalıdır. Bursa mutlaka alınmalıdır… ve son uykusuna Gazi Han orada yatmalıdır." (Buğra, 2019: 361).

Böylece Bursa'nın fethi meşrulaştırılmıştır. Dramatik yapıyı önemli derecede besleyen ve karmaşıklaştıran bu vasiyet sayesinde okuyucuyla derin ilişkiler kurulmaya çalışılmaktadır. Romanın kurgusunu kuvvetlendiren bu vasiyet kurgunun dışındaki bazı unsurlara da işaret etmektedir. Bursa'nın kritik coğrafi konumu bunların başındadır:

"Osman Beyin aklı gerçekten Bursaya takılıp kalmıştı; varsa da Bursa yoksa da Bursa… Yer yüzü surlar içine kapatılmış Bursa olmuştu; Bursayı alamazsa Osmanlığından eksilecek, Osmanlığına noksan kalacak gibiydi. Onun için gece demiyor gündüz demiyor yemiyor içmiyor Bursaya yükleniyordu. (…) Verilmez Bursa gibi kale. Ben onun yerinde olsam ölmeden vermem, diyordu." (Sepetçioğlu, 1974: 384).

Osman Bey bir uc beyidir. Uc beyleri Selçuklu Devleti'nin sınırlarını korumak amacıyla buralara yerleştirilmiş aşiretlerin beyleridir. Gazalar yaparak genişleyebilecekleri gibi büyük oranda bölgenin güvenliğinden sorumlu tutulurlar. Osman Bey'in bilhassa 13.yy.ın sonunda hızlanan gazalarının ardından Bursa ile neredeyse sınır komşusu haline gelmiş olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bölgede karizmatik ve güçlü bir yönetici durumuna gelmek isteyen Osman Bey'in Bursa'yı alması Bizans için çok büyük bir darbedir. Ekonomik kuvvetin Osman Bey'in eline geçmesinin yanı sıra Bursa'ya sahip olan kişinin bölgeye de hakim olmuş sayılacağı sanılmaktadır. Bursa kimdeyse gücün onda olacağına dair inanç, Bursa'yı Osman Bey için önemli bir hedef haline getirmiştir. Tüm bunların yanında Bursa, büyüyen sınırların yanı başında durması hasebiyle Osman Bey için büyük bir tehdittir. Osman Bey için her gaza bir "kızılelma" sayılsa da Bursa onun en büyük lokmasıdır. Bu nedenle romanlarda da tarihî verilerde de Türklerin genişlemesi ve kuvvetlenmesi için önemli adım ve hamlelerden dikkat çekeni Bursa'nın muhasarası ve fethidir. Bursa'ya vurulacak darbe aslında Bizans'a vurulacak darbedir. Bu aynı zamanda Bizanslı-Türk, Hristiyan- Müslüman savaşı anlamına gelmektedir. Bursa alınırsa İstanbul yolu açılacaktır. Bu nedenlerle romanlarda bu mücadele özenle işlenmiştir. Alıntılar Bursa'nın Müslüman bir millet tarafından alınacak olmasının önemini gösterir olması açısından önemlidir:

"Var git oğul; şafakla yola koyul. Bursa'dan ezan okutmadan dönme!" (Buğra, 2019: 368).

"1314 yılı baharında Türk dilaverleri tekrar seferber oldular. Hedef Bursa idi. Marmara havzasının bu en güzel şehri küffar elinde kalamazdı." (Tülbentçi, 1949: 690).

"En büyük emeli Bursa'nın fethi olduğunu fakat evladı vatanı böyle müstahkem bir kaleye saldırmağa gönlü razı olmadığını, muhasarada kudret ve kuvvetten düşecek olan hisarın ergeç fethedileceğini ancak bu muhasara devam ederken, küffarın üzerindeki tazyikin de şiddetle yapılmasını, tekfurların tecavüzlerine imkan verilmemesini, yeni kalelerin alınmasını söyledi." (Tülbentçi, 1949: 697).

Anadolu'nun Türk yurdu olarak görülmeye başlandığı bu dönemde yurdun güzel kalelerinden birinin Gayrimüslimlerin elinde olması büyük bir sorundur. Bu nedenle nereden bakılırsa bakılsın Bursa'nın fethi bir gazadır ve romanlarda görülür ki bu bir taraftan da İslamiyet'in yüceltilmesiyle yakıştırılır. Ancak bu zafer oldukça zordur. Bursa gerek güçlü

surları ve zengin kaynakları gerekse Bizans'ın gücünü arkasında tutuyor olmasıyla fethin oldukça zor olduğu bir mekândır. Bursa'nın güçlü durumu, fethi imkansız kıldığından Türklerin farklı çarelere başvurdukları görülür:

"Bursa kolaylıkla fethedilemezdi. Düşündü… Şu bir avuç toprak parçasında önce tekfurları dize getirmeliydi. Bir takım kaleler fethedip daha sonra dış'a dönük bir siyaset üzerinde durmalıydı." (Ersen, 1972: 95).

"Gitseydim? İnegöl'ü, Bursa'yı vurmağa kalksaydım aklımdan şüphe etmez miydin şeyhim?, diye sordu. 'Deli midir bu Osman; etlenip butlanmadan, çerisini düzüp ardını güvene almadan bunca tekfur içine dalmakla Türkmeni ölüme mi götürmek niyetindedir demez miydin? (…) Amma Bilecikten Bursaya bir nice tekfur can derdine düşüp birleşmez miydi? (…) Üstelik kurbağayı vaktinden önce ürkütüp ayaklandırmanın gürültüsü uyumuş görünen içimizdeki düşmanlara da güç vermez miydi?" (Sepetçioğlu, 1974: 132).

Fethin zorluğu hasebiyle romanlarda görülür ki Osman Bey bu fetih için ciddi hazırlıklar ve etraf bölgelere akınlar yapar. Doğru zaman beklenir, hisarlar yaptırılır:

"Daha önceden kaplıca tarafından bir küçük hisarcık yapılmış içine gazilerle Akdemir konuşmuştu; sağdan gelen yola da bir hisarcık yapıldıydı…" (Sepetçioğlu, 1974: 380).

"Bir gün usta başılarını çağırıyor ve buyuruyor. Hisar'ın iki yanına, Kara Tegin'den daha sağlam iki havale yapılacak, içeriden dışarıya dışarıdan içeriye kuş uçurtulmayacaktır." (Buğra, 2019: 361).

Bunlar Osman Bey'in Bursa'yı riske atmak istemediğini göstermektedir. İznik kuşatması, Geyve, Lefke ve Mekece'nin alınmasının yanı sıra Bursa etrafına yaptırılan havale kuleleri fethin zaferini imkan dahiline sokmuştur. Tarihî kaynakların çoğunda yer alan bu detayların romanlara olduğu gibi yansıdığı izlenebilir. Oruç Beğ (2020: 29) "Osman Bey geldi bir havale yaptı. Anlaşıldı ki alınmaz bir havale de Kaplıca'da yaptı." der. Aşıkpaşazade de Oruç Beğ'in rivayetlerinin aynısını söyleyerek fethin detaylarını aktarmıştır (2020:40-41).

Romanlarda Türklerin çalışmaları ve fetih için yaptıkları detayla izlenebilirken diğer yandan Sepetçioğlu'nun "Çatı" adlı romanında Andronos tekfurunun Bursa'ya yardımı da ele alınmıştır:

"Andronos Tekfuru Bursaya el altından yiyecek verir… aklın yattı mı? Andronosu bitirmek Bursayı bitirmek demektir." (Sepetçioğlu, 1974: 387).

Bu alıntının kaynağını Aşıkpaşazade'de izlemek mümkündür[7] (2020:39).

Bursa'nın fethinin zorluğunu ve bu fetih sırasında yaşanan zorlukları da romanlarda izlemek mümkündür:

"1326 yılının Ramazan ayında idi. (…) On iki yıl olmuştu, Bursa muhasara edilmişti. Fakat şehrin kalın surlarından geçebilmek imkansızdı." (Ersen, 1972: 284).

"Bursa direnmektedir. Gaziler Bursa önünde yazlar, kışlar geçirmektedir." (Buğra, 2019: 368)

"Kaç defa bu hisarın önüne geldik ve geriye döndük. Ama bu sefer öyle olmayacak. Küffarın elini ayağını kırıp kuru bir kalenin içerisinde hapsedeceğiz. Kısa zamanda fetih müyesser olmasa bile karşısında yalın kılınç bekleyeceğiz." (Tülbentçi, 1949: 691).

[7] "Adranos" olarak geçer.

Bizans için oldukça önemli olan bu kalenin fethinin ancak muhasara kurarak teslime zorlamakla mümkün olduğunu anlayan Osman Bey ve oğlu Orhan Bey, şehrin muhasarasında direnseler de çeşitli sebeplerle bu muhasaralar başarısızlığa uğrar. Bizans'tan ve Anadolu'dan gelen taarruzlar bu sebeplerin başındadır. Bursa önlerinde harcanan uzun zamanlar ve tüm yolların kesilmesiyle Bursa'nın açlığa maruz bırakılarak teslim olması planı, başarılı olmuştur:

"Gedikler açılıyor, muharipler saldırıyordu. Lağımlar, kale temellerini yıkmış ve Osman Gazi'nin yiğitleri kuşatmadan vaz geçip kentin içlerine akın etmeye başlamışlardı. (...)Bursa 10 Ramazan 1326'da teslim oluyordu. (...) Bursa tekfuru teslim olmuştu. (...) Göz alabildiğine mümbit ve bereketli topraklar, Osmanlı Devleti'ne başkent olabilecek nitelikte bir büyük kent şimdi, on iki yıllık muhasaradan sonra, açlık ve perişanlık içinde teslim olmuştu." (Ersen, 1972: 303,304).

"1314'te Bursa muhasara edilmişti. (...) Her şeyden evvel Bizans'tan Bursa'nın yardımı kesilmeliydi. (...) Mudanya'nın kuşatılmasiyle Bizans tek liman olan bu ülkeden Bursa'ya yardım gönderemiyecekti". (Ersen, 1972: 288).

Aşıkpaşazade de bu muhasaranın sertliğini "Hisardan dışarı bir kafir parmağını bile çıkartmaz oldular" (2020: 40) şeklinde aktarır.

Tarihî kaynaklara göre Osman Bey'in Bursa'ya gelemediği kesindir. Ancak fethin gerçekleştiği zamanda hayatta olup olmadığı sorusu tartışmalıdır. Aşıkpaşaoğlu, Oruç Beğ ve Asporça Hatun vakfiyesine göre Osman Bey bu fetih gerçekleştiğinde hayattadır ama diğer önemli kaynaklardan Ahmedî, Şükrullah, Mekece vakfiyeleri ve uzun araştırmalarından sonra İnalcık'a göre Osman Bey bu tarihte çoktan ölmüştür. İlginçtir ki romanlarda Osman Bey bu haberi alacak kadar uzun yaşatılır. Elbette bu Osman Bey'in karizmasını güçlendirmek için yapılmıştır. Ayrıca romancıların, romanlarını Osman Bey'in karizmasını kuvvetlendirmek, epik bir kurgu oluşturarak tarihi bugüne aktarmak gibi amaçlarla kaleme aldıkları göz önünde bulundurulursa bu durum yadırganmamalıdır. (Kaya, 2022) 600 yıl sürecek ve üç kıtaya hükmedecek bir devletin kurucusu sayılacak Osman Bey'e romancılar tarafından yakıştırılan bu konum oldukça doğal görülmüştür. Tüm bu bulgular ise romanlarda tarihin yer yer fon haline geldiğini göstermektedir.

Romanlarda sık görülen Osman Bey'in gümüş kubbeye gömülme vasiyeti de gerçektir ve bahsedilen kaynaklarda izlenebilir. Bu kaynaklarda Osman Bey'in buraya gömülmeyi vasiyet ettiği ancak fetihten önce öldüğünden Yenişehir'e defnedildiği aktarılmıştır. Bursa'nın fethinden sonra Orhan Bey'in babasının vasiyetini yerine getirdiği, Osman Bey'i hisarda, Tophane'deki manastırda kubbenin altında defnettiği kesindir. "Gümüşlükubbe" denilen bu manastır 1855 depreminde yıkılınca 1863'te şimdiki sade türbe Sultan Abdülaziz tarafından yaptırılmıştır. Bu türbeleri bugün görmek halen mümkündür.

Romanlarda fetih 1324-1326 yılları arasına tarihlenir. Bu tarihlendirme doğrudur. Oruç Beğ, Aşıkpaşazade, Şükrüllah, Asporça Hatun vakfiyesi gibi kaynaklar da bu tarihi desteklemektedir. Bahsedilen dönemi ele alan tarihî kaynakların tartışmalı olması, birincil ve çağdaş kaynağa ulaşılamamış olması romanlarda bazı varyantlaşmalara sebep olsa da

Bursa'nın fethi konusunda bu durum yaşanmamış ve romanlar aynı tarihler üzerinde mutabık kalmıştır.

4. Bizans Kalesi Olarak Bursa

Bursa, Bizans'ın doğu sınırında kalan güçlü bir kaledir. İznik ile birlikte İstanbul ve Anadolu arasını kesin çizgilerle ayırır. Coğrafi öneminin yanı sıra zengin kaynakları ve bölgenin ticari gücünü elinde tutuyor olması Bizans İmparatorluğu için önemlidir. Bursa, Bizans İmparatorluğu için stratejik, ekonomik ve ticari açıdan büyük öneme sahip bir kale olarak görülmektedir. Bizans'ın doğu sınırında güçlü bir kale olan Bursa, İstanbul ile Anadolu arasındaki bağlantıyı sağlar ve bu özelliğiyle Bizans'ın Anadolu'daki varlığını teminat altına alır:

"Ama dindaşlarınızı da unutmadığınıza inanıyorum. Şimdi huzurunuzda onları temsil etmekteyim. 'Onları mı kimleri?' Şövalye sıkıntılı bir tavırla kımıldadı. 'Aslında bütün Hıristiyanlık alemini, Yarhisar'ı, Bilecik'i, İnegöl'ü ve dolayısıyle de Bursa'yı' dedi." (Bahadıroğlu, 1981: 178).

"Andronos Tekfuru Bursaya el altından yiyecek verir… aklın yattı mı? Andronosu bitirmek Bursayı bitirmek demektir." (Sepetçioğlu, 1974: 387).

Bursa'nın Türklerin eline geçmesiyle Bizans önemli kalelerinden birini kaybedecek ve doğrudan İstanbul fethinin yolu açılacaktır. Bu durum Bizans tarihi için olduğu kadar Hristiyanlık tarihi için de önemli bir dönüm noktasıdır. Eğer bölgede Bursa'dan daha güvenli bir bölge varsa burası sadece İstanbul yani İmparator'un da bulunduğu başkenttir, Bursa bu başkentin önemli bir anahtarıdır:

"1302 yılı Haziran ayı gelip çatmıştı. Politika merkezi şimdilik Bursaya nakledilmiş gibi idi. İznik, Kite, Kestel, Atranos ve Ulubat tekfurları Bursa valisinin sarayında ve onun riyaetinde hemen hemen iki günde bir toplanıyorlar, yapılan hazırlıkları tekrar tekrar gözden geçiriyorlardı." (Tülbentçi, 1949: 638).

"Bursa Bizans'ın İstanbul'dan sonra en büyük, en zengin, en iyi korunan kentidir. Bursa'da İmparator'un, prenslerin ve İstanbul soylularının yazlıkları vardır. Dağı, yaylaları, kaplıcaları ve eşsiz ovası ile gözleri, gönülleri sağlıkları kendisine çekmektedir. İnegöl'ün düştüğü haberi, aynı gün gelince veziri Barsuk, tekfura, 'Türk Bursa'ya yönelir' dedi." (Buğra, 2019: 327).

"Asilzadelerim, haşmetlü İmparatorum sayesinde Bizans kaleleri içinde Bursa başta gelmektedir!" (Tülbentçi 1949: 433).

Tülbentçi'nin "Osmanoğulları" romanında da Bursa'daki soyluların İstanbul'a kaçtığı görülür. Ayrıca Aşıkpaşaoğlu Tarihi'ne göre (2020: 40-41) valinin şehri teslim ettikten sonra Orhan Bey'den istediği şart, İstanbul'a gitmesine müsaade etmesidir.

Bursa'nın gücü sayesinde Bizans, Anadolu'da yaşayan toplulukları kontrol altında tutar. Bursa'nın doğusunda bulunan tekfurların Bursa'ya bağımlı olduğu imajı romanlarda sık izlenir. Bu durum Bursa'nın bir yönetim merkezi olduğuna da işaret etmektedir. Büyük savaşlarda ve önemli kararlarda Bursa tekfuru bölge tekfurlarının üstünde gelmekte, otorite kabul edilmektedir. Kalesinin güvenliği tehdide uğrayan tekfurların akıl danışma, yardım isteme ve sığınma yeri Bursa olarak görülür. Bursa'nın ve Bursa valisinin zengin ve güçlü olması, Bizans İmparatoru tarafından desteklenen bir yönetici olması bu durumun sebepleri

arasında gösterilebilir. Tarihî verilerde de kesinliği tartışmaya yer bırakmayacak kadar açık olan ve 1302 yılına tarihlenen Bafeos Savaşı'nın[8] en büyük sebebi Türklerin Bursa ve İznik önlerine kadar gelerek Bizans'ı tehdit etmeye başlamasıdır. Bursa'ya yönelen tehdidin başkent İstanbul'dan gelen orduyla bastırılmak istenmesi bu durumun en net göstergesidir. Bizans ordusunu komuta eden Müzalon da İstanbul'dan gelmiştir.[9] Bu durumlar neticesinde Halil İnalcık bahsedilen savaşı Osmanlı Devleti'nin kurulma zamanı kabul eder.[10]

Bursa'nın Anadolu'daki konumu romanlarda, bir Hristiyanlık kalesi olarak da öne çıkmaktadır. Böylece Bursa'nın Müslümanların hedefi haline gelmesi kolaylaştırılmış ve meşrulaştırılmıştır. Bu durum özellikle romanlarda milli bilincin yanında dinî bir maneviyat yaratılmasını da sağlamıştır. Bursa'nın alınması, Bizanslı-Türk çatışması izleniminin yanında Müslüman-Hristiyan çatışması olarak okunmaya da müsaittir.

Sonuç

Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu konu alan romanların inandırıcılığı, tarihî gerçekliklerle olan ilişkileri ve bu gerçeklikleri ele alma biçimleriyle doğrudan bağlantılıdır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini ele alan romanlar, toplumsal, siyasî, sosyo-kültürel ve ekonomik vakaları işlemekte ve Bursa'nın bu süreçteki kritik rolünü vurgulamaktadır. Altı farklı romanın incelendiği bu çalışma, Bursa'nın 13. yüzyıldaki konumunu anlamak için doğrudan tarihî verilere gitmiş, tematik bir inceleme yaparak şehrin romanlardaki farklı yönlerini ortaya koymuştur. Bu romanlar, tarih ve edebiyatın birlikte çalışmasıyla, Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini anlatan önemli eserler olarak dikkat çekmektedir.

Romanlarda sıkça vurgulanan Bursa'nın doğası ve bereketli toprakları, şehrin fethinin meşrulaştırılmasında önemli bir etken olarak öne çıkmaktadır. Osman Gazi'nin Bursa'yı alma isteği, romanlarda hem stratejik hem de romantik sebeplerle desteklenmiş; şehrin güzellikleri ve zenginliği, fetih arzusunu pekiştirmiştir. Romanlarda Bursa'nın güçlü surlarla çevrili ve fethedilmesi zor bir kale olarak betimlenmesi, Osmanlı'nın fetih stratejilerinin detaylı bir analizini gerektirmiştir. Bu anlatılar, tarihî gerçekliklerle örtüşerek Bursa'nın Bizans dönemindeki önemini vurgulamaya yardımcı olmuştur. Bursa'nın Bizans dönemi yaşamına dair sosyal zaman unsurlarının romanlarda işlenmesi, şehrin sosyal ve kültürel yapısının anlaşılmasını sağlamıştır. Osman Gazi'nin stratejik olarak Bursa'yı kuşatması ve halkın Osmanlı'yı bekleyişi, romanlarda Bursa toplumunun mevcut yönetimden memnuniyetsizliği ile birleşmiştir. Bu, Osman Bey'in fetih meşruiyetini pekiştiren bir unsur

8 Bizans kaynakları Osman Bey'den ilk defa bu savaş hasebiyle bahseder. İlgili kaynak için bkz. Pachymeres, 75-79.

9 Bu savaşın detayları çalışmada kullanılan kaynaklardan izlenebilir. Müzalon, Pachmeres tarihinde de adına rastlanan komutandır. Ayrıntılı bilgi için bkz.İnalcık & Renda, 2009: 40.

10 Halil İnalcık'a göre bu tarih Osman Bey'in sistemli bir Bizans ordusuyla ilk çarpışmasıdır ve bu sebeple Osmanlı Devleti'nin kurulma zamanı 1302 sayılmalıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İnalcık,2017 ;İnalcık,2015; İnalcık & Renda,2009: 30-36.;İnalcık 2010.

olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşıkpaşazade ve Gibbons'ın tarihî verileri, romanlardaki anlatıları destekleyerek Bursa'nın içten içe Osmanlı'ya hazırlandığını göstermiştir. Romanların tarihî gerçeklerle uyumlu olarak Bursa'nın sosyal, ekonomik ve stratejik önemini vurgulaması, şehrin Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş sürecindeki kritik rolünü pekiştirmiştir. Böylece, Bursa'nın fethedilmesinin hem tarihî hem de edebî anlamda büyük bir öneme sahip olduğu ortaya konmuştur. Romanlardaki Bursa tasvirleri, şehrin zengin tarihi mirasını ve Osmanlı İmparatorluğu'nun doğuşundaki merkezî rolünü anlamak için değerli bir kaynaktır.

Romanlarda da görüldüğü üzere coğrafî avantajları sayesinde ticaretin merkezi haline gelen Bursa, farklı uluslardan tüccarların uğrak noktası olmuş ve bu çeşitlilik, toplumsal yapısına da yansımıştır. Bursa'nın ticaret merkezi görünümüyle öne çıkması, şehirde vatanseverlik ve milliyetçilik duygularının yerine ekonomik ve ticari ilişkilerin ön planda olduğu bir toplum yapısı geliştirmiştir. Romanlarda sıkça vurgulanan Bursa'nın ticarî kozmopolitliği, şehri hem zengin hem de bilgi alışverişinin yoğun olduğu bir merkez haline getirmiştir. Hanlar, bu dönemde önemli ticaret ve bilgi aktarım yerleri olma göreviyle romanlarda kritik mekânlar arasında yer almıştır. Casusluk faaliyetlerinin bile sıkça ticaret kılıfında gerçekleştirildiği Bursa, bu yönüyle güvenilmez fakat ekonomik açıdan cazip bir şehir olarak betimlenmiştir. Romanlardaki "Bursalı tacir" imajı, zenginlik ve prestijle özdeşleşmiş, bu da kurgunun dinamiklerine önemli katkılarda bulunmuştur. Osmanlı'nın erken dönemlerinde Bursa'nın fethedilmesinin önemi, hem ekonomik hem de stratejik açılardan vurgulanmış, bu durum tarihî ve edebî anlatılarda yer bulmuştur. Halil İnalcık'ın araştırmaları, 14. yüzyılın başında Bursa'nın ticaretinde yaşanan duraklamayı ortaya koysa da bu bilgiler, romanlarda işlenen döneme dair algılarda önemli değişiklikler yaratmamıştır.

Romanlarda Osman Bey'in en büyük hayali ve ideali, Bursa'yı fethederek hem ekonomik zenginliğe hem de bölgesel güce ulaşmaktır. Bu ideal, Osman Bey'in Bursa'yı almadan ölmek istememesiyle dramatik bir yapı kazanmış ve okuyucuya derin bir bağ sunmuştur. Bursa'nın stratejik ve ekonomik önemi, Bizans'ın Anadolu'daki kontrolünü temsil etmektedir ve Osman Bey'in hedefindeki en büyük engel olarak görülmüştür. Bursa'nın fethi, Türklerin genişlemesi ve kuvvetlenmesi için kritik bir adımdır. Fetih, Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecindeki önemli adımlardan biri olarak kabul edilmiş ve Türklerin Bizans üzerindeki üstünlüğünü pekiştirmiştir.

Romanlara göre Bursa, Bizans İmparatorluğu için stratejik, ekonomik ve ticarî açıdan büyük öneme sahip bir kaledir ve İstanbul ile Anadolu arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Bu güçlü kale, Bizans'ın Anadolu'daki varlığını teminat altına almakta ve zengin kaynaklarıyla bölgenin ticari gücünü elinde tutmaktadır. Bursa, diğer tekfurların akıl danıştığı ve yardım istediği bir yönetim merkezi olarak işlev görmektedir. Bursa'nın valisi, Bizans İmparatoru tarafından desteklenen güçlü bir yöneticidir. Türklerin Bursa'yı ele geçirmesi, Bizans'ın önemli kalelerinden birini kaybetmesi ve İstanbul'un fethine giden yolun

açılması anlamına gelmektedir. Bursa, Bizans'ın İstanbul'dan sonra en büyük, en zengin ve en iyi korunan kentidir.

Romanlardaki tarihî verilerin hepsini reddetmek mümkün olmadığı gibi kabul etmek de olanaklı değildir. Bu durum romanlar ile tarihî verileri birbirine yaklaştırmış ancak bu yaklaşmanın tarihsel gerçeklerden hala uzak olduğu ihtimali dikkat çekmiştir. Son tahlilde romanların tarihî verileri, kaynaklardan aldıktan sonra kimi zaman yer yer eklemeler yaparak kullandığı kimi zaman ise bu olaylardan yola çıkarak kurmaca bir evren oluşturduğu anlaşılmıştır. Bursa çeşitli yönleriyle bu romanlarda yer alırken ortaya romanların hangi verileri kaynak kabul ettiği, yazarların tarihi ne şekilde kullandığı, tarihî verilerin romanlarda nasıl kurgulandığı soruları meydana çıkmıştır. İki disiplinin ortak çalışmasının ürünü olan bu araştırma edebiyatın tarihe, tarihin de edebiyata katkı sağladığını gösteren karma bir çalışmadır.

Sonuç olarak, romanlarda görülen fetih ve kuşatmaların sebepleri, Bursa'nın Bizans için önemi, Bursa'nın bir simge haline gelmesi, Bursa'nın yöneticilerinin bölgedeki durumu bulguları alt başlıklarla incelendiğinde bu bulgulara istinaden Bursa'nın dönemin cazibe merkezi haline geldiği, idealler ile bir tutulduğu, Bursa'yı elinde tutan yöneticinin bölgeye hakim olacağı inancının yaygın olduğu, Bursa'nın çokkültürlü sosyal yapısının ticaret merkezi olmasıyla yakından ilgili olduğu ve tüccarların önemli yetkilerinin bulunduğu, Osman Bey'in Bursa'ya olan yoğun ilgisinin bahsedilen bulguların tamamıyla ilintili olduğu sonuçlarına romanlardan hareketle, bütüncül ve tematik bir bakış sayesinde ulaşılmıştır. Romanların kurgusunda tarihî kaynakların önemli etkisinin olduğu, roman yazarlarının okuyucuya Bursa'nın önemini anlatmak için yer yer kurguda değişiklikler yaptığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Abdülkadir, Mülazım (2008). *Bursa Tarihi Kılavuzu*. (düz. Mehmet Fatih Birgül ve Levent Ali Çanaklı). Bursa: Bursa İl Özel İdaresi.

Anonim. (2017). *Kitâb-ı Tevârih-i Âl-i Osmân*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Argunşah, Hülya (2016). *Tarih ve Roman*. Ankara: Kesit Yayınları.

Atsız, Hüseyin Nihal (2020). *Aşıkpaşaoğlu Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2020). *Üç Osmanlı Tarihi Oruç Beğ Tarihi, Ahmedî Dastan ve Tevarih-i Mülük-i Al-i Osman, Şürullah Behcet'üt Tevarih*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Aytaş, Gıyasettin (2018). *Romanın Tarihselleşmesi ya da Tarihin Romanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Bahadıroğlu,Yavuz (1981). *Turgut Alp*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.

Buğra, Tarık (2019). *Osmancık*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Büyükarkın, Bekir (1981). *Kutlu Dağ*. Ankara: Arkın Kitabevi.

Çelik, Yakup (2002). "Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki: Tarihî Romanda Kişiler". *Bilig Dergisi*, S.22. s. 49-67.

Çıkla, Selçuk (2002). "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik". *Hece*. Türk Romanı Özel Sayısı. S.65-66-67. s. 111-129.

Divitçioğlu, Sencer (2015). *Osmanlı Beyliğinin Kuruluşu*. İstanbul: Alfa Tarih.

Doğan, Abide (2005). *Tarihî Roman ve Tarihî Romanlarda Kadın Sultanlar*. Ankara: Yargı Yayınları.

Ercilasun, Bilge (1999). "Kuruluş Devrini Konu Alan Romanlar Üzerine". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* Osmanlı Devleti'nin 700. Yılı Özel Sayısı. s.1-18.

Ersen, Cavit (1972). *Osman Gazi*. İstanbul: Yeni Büyük Dağıtım Yayınları.

Georgios Pachymeres (Tarih Yok). *Bizanslı Gözüyle Türkler*. (çev. İ.B.Barlas). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.

Göğebakan, Turgut (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gökyay, Orhan Şaik (2002). "Kızılelma". *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. C.25. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Hammer, Joseph Von (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*. İstanbul: Kum Saati Yayınları.

İnalcık , Halil (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi*. (Düz. H. İnalcık, çev. H. Berktay) İstanbul : Eren Yayıncılık.

İnalcık, Halil & Renda, Günsel (2009). *Osmanlı Uygarlığı 1*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

İnalcık, Halil (2010). *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Kuruluş*. İstanbul: Hayy Kitap.

İnalcık, Halil (2015). *Osmanlı Tarihinde Efsaneler ve Gerçekler*. İstanbul: Ntv Yayınları.

İnalcık, Halil (2017). *Devlet-i Aliyye I.* C.1. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnalcık, Halil (2017). *Kuruluş ve İmparatorluk Sürecinde Osmanlı*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Kaya, Zübeyde Aslıhan (2022). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Dönemini Esas Alan Tarihi Romanlar*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Neşrî (1949). *Kitab-ı Cihan-Nümâ Neşrî Tarihi*. C. I. (düz. Unat ve Köymen) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Neşrî (2011). *Aşiretten İmparatorluğa Osmanlı Tarihi* (1288-1485). (çev. Öztürk). İstanbul:Timaş Yayınları.

Sepetçioğlu, M. Necati (1974) . *Çatı*. İstanbul: İrfan Yayınevi.

Şentürk, Oğuz (2019). "Hakimiyetin Sembolü Kızılelma". *Türk Dünyası Araştırmaları*. S.123. s. 131-140.

Taştan, Zeki (2020). *Türk Edebiyatında Tarihi Romanlar (Türk Tarihi İle İlgili 1871 – 1950)*. İstanbul : Hiperlink Yayınları.

Tülbentçi, Feridun Fazıl (1949). *Osmanoğulları*. İstanbul : İnkılab Kitabevi.

Uzunçarşılı, İ. Hakkı (1988). *Osmanlı Tarihi*. C. I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

HALİT FAHRİ'NİN İKİ ESERİ ÜZERİNDE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

Ayça YILMAZ

Doktora Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Su, canlıların var olma kaynağı olmakla birlikte arınma ve yenilenmenin sembolüdür. Hayata yön veren vazgeçilmez özelliğine rağmen yok oluşun da nedeni olabilir. Bu yönüyle su, yaşama içgüdüsüne sahip her canlının üzerinde fiziksel ve zihinsel bakımdan önemli bir etkiyi haizdir. Sanatçılar bu etkiyi eserlerinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtırlar. Halit Fahri Ozansoy'un Sulara Giden Köprü ve Sulara Dalan Gözler adlı eserlerinde bu tesiri görmek mümkündür. Halit Fahri Ozansoy, Milli edebiyat akımının sanat anlayışını benimseyen "Hecenin Beş Şairi"nden biridir. Yazarın külliyatı takip edilirse II. Meşrutiyet, Milli Mücadele ve Cumhuriyet döneminde yaşanan tarihi ve sosyal hadiselerin akisleri izlenebilir. Bu yönüyle pek çok çalışmaya konu olmuştur. Ancak onun ferdi duygularını somutlaştırdığı romancı yönünü de göz ardı etmemek gerekir. Platonik bir aşka yer verdiği Sulara Giden Köprü adlı romanında yalnız bir adamın ikilemleri ve iç hesaplaşması konu edilmiştir. Eserin tematik unsurları yazarın Sulara Dalan Gözler adlı şiir kitabıyla benzer özellikler taşımaktadır. Böylelikle benzer duygu ve düşünceler aynı yazar tarafından farklı edebi türler aracılığıyla okura aktarılmıştır. Her iki eserde de dikkati çeken kadın, gençliğe duyulan özlem ve ölüm temaları ise su imgesi etrafında birbirlerini tamamlamaktadırlar. Halit Fahri sözü geçen eserlerinde suya farklı bir perspektifle bakmış, ona özel bir anlam yüklemiştir. Bu çalışmada yazarın Sulara Giden Köprü romanı ve Sulara Dalan Gözler adlı şiir kitabı karşılaştırmalı biçimde incelenerek farklı türdeki eserlerde imgenin görünüm biçimleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halit Fahri Ozansoy, imge, su imgesi.

A COMPARATIVE ANALYSİS ON TWO WORKS OF HALİT FAHRİ

ABSTRACT

Water, is the source of existence of living things and is the symbol of purification and renewal. Despite its indispensable feature that directs life, it can also be the cause of extinction. In this respect, water has a significant physical and mental impact on every living creature with the instinct to live. Artists reflect this effect in their works, consciously or unconsciously. It is possible to see this influence in Halit Fahri Ozansoy's works called Sulara Giden Köprü and Sulara Dalan Gözler. Halit Fahri Ozansoy is one of the "Five Poets of the Syllable" who adopted the artistic approach of the National literature movement. If the author's works are followed, it can be traced

that the effects of historical and social events during the II. Constitutional Monarchy, the War of Independence and the Republic. And in this respect it has been the subject of many studies. However, his novelist side should not be ignored in which he reflects his individual feelings. The subject of his novel Sulara Giden Köprü which includes a platonic love with the dilemmas and inner conflicts of a lonely man. The thematic themes of the work has similar features with the poetry book titled Sulara Dalan Gözler. In this way similar feelings and thoughts were transfered to the reader by the same author through different literary forms. The women, the nostalgia for youth and the death are themes in both of works and they completes each other around the image of water. In these works, Halit Fahri Ozansoy looked at water from a different perspective and gave it a special meaning. In this study, the author's novel Sulara Giden Köprü and his poetry book titled Sulara Dalan Gözler were examined comparatively and the appearance of the image in different forms has been tried to be determined.

Keywords: Halit Fahri Ozansoy, image, water image.

Giriş

Duygu ve düşünceleri anlatmanın ya da göstermenin sayısız yolu vardır. Kişi kendini ifade edebilmek adına çeşitli vasıtalar deneyebilir. Bir ayrılığın bıraktığı hisler müzisyen tarafından farklı enstrümanlarla nasıl dile getirilebilirse edebiyatçı da farklı edebi türleri kullanabilir. Mihail Bahtin edebi türlere vurgu yaptığı eserinde "Oysa yaşayan hiçbir sözcük nesnesiyle tek bir biçimde bağlantı kurmaz." demektedir (2020: 51). Terry Eagleton ise benzer doğrultuda biçimin ve dili kullanma şeklinin hisler üzerindeki etkisine dikkati çeker (2023: 45). Diğer taraftan Edebiyat Teorisi adlı kapsamlı çalışmada edebi türlerin tabiatının kullanım amacına bağlı olduğu ileri sürülür (Warren, 2021: 35). En bilinen söylemle şiir duyguları, roman düşünceleri aktarmakta etkili rol oynar. Şiirin bir diğer özelliği olayları doğrudan anlatma işine koyulmayıp izlenim ve sezdirme yoluyla okuru hislendirmesidir (Alkan, 2019: 628). Ayrıca şiirde sembolizm daha boyutludur. Dolayısıyla anlatıcının aktarmak istediklerini iletmesi ve okurun bu iletiyi alımlaması hususunda biçim, etkili bir araçtır.

"Dünya edebiyatında aynı ya da benzer bir konunun, benzer tekniklerle ele alındığı pek çok eser mevcuttur." (Hasdedeoğlu, 2016: 2). Bununla birlikte aynı ya da benzer bir konunun farklı tekniklerle aktarıldığı metinler de bulunmaktadır. Metinler, bir takım ayırıcı özellikleri taşıyıp kendi içlerinde belirli özellikleri barındırdıklarında edebi tür adıyla tanımlanırlar (Tepebaşılı, 2015: 157). Bu bağlamda edebi türlerin duygu ve düşünceleri biçimlendirdiği ya da okuyucu üzerinde farklı tesirler bıraktıkları unutulmamalıdır. Olaylar roman türünde ayrıntılı olarak tahkiye edilebilir. Ancak şiirin barındırdığı gizem ve kendine has atmosferle okur daha kolay etki altına alınabilir. Halit Fahri Ozansoy'un iki farklı biçimle oluşturduğu eserleri karşılaştırmalı olarak incelendiğinde anlatıların birbiriyle bütünleştiği ve aynı imge etrafında birleştikleri görülmüştür. Bu durum edebi türlerin birbirini tamamlayabilme olasılığını düşündürür. Hecenin Beş Şairi'nden biri olarak tanınan Halit Fahri'nin özdeş tematik özellikleri bulunan eserleri Sulara Dalan Gözler ve Sulara Giden Köprü isimlerini taşır. Bu eserlerin ilki nazım, ikincisi ise nesir türüne dâhildir. Sulara Giden Köprü, Halit Fahri tarafından 1939 yılında kaleme alınmış bir romandır. İki ana başlıktan oluşan eser

toplamda yirmi iki bölümden meydana gelir. Eserde günlüklerden yararlanılmıştır. Sulara Dalan Gözler, yazarın şair kimliğiyle 1936 yılında yayınladığı şiir kitabıdır. Ağırlıklı olarak on birli ve on dörtlü hece ölçüsüyle yazılmış şiirlerden oluşan eser altı bölümdür. Eserlerde dikkati çeken unsur aynı tema ve benzer olayların öncelikle şiir türüyle, üç yıl sonra da nesir yoluyla aktarılmasıdır. Edebi eserler arasındaki ortak konu ve motifler üzerinden yapılan komparastik çalışmalarında çoğunlukla bilindik temalar üzerinde inceleme yapılır. Edebiyat araştırmacısından asıl beklenilen ise "stoff, thème, theme" terimleriyle de adlandırılan benzer konuların sanatçı tarafından nasıl aktarıldığını belirlemektir (Aytaç, 2013: 99-100). Bu çerçevede, bu çalışmada yazar ve şair olarak Halit Fahri'nin ortak konuları; farklı edebi türlerde, benzer imgelerle iletme yöntemi üzerinde odaklanılmıştır. Sulara Giden Köprü adlı romanın olay örgüsü dikkate alınarak eserlerin ortak temaları üzerinden karşılaştırma yapılmış ve eserler arasındaki imgesel benzerlikler ortaya konmuştur.

İki Zamansal Karşıtlık: Çocukluk ve Yaşlılık

Eserin yazarı Halit Fahri 1891 yılında doğmuştur ve paşa çocuğu olarak İstanbul'da varlıklı bir ailede büyümüştür. Bir dönem hastalığından dolayı amcasının yanına Filibe'ye gitmiştir (Parlatır, 2007: 18). Yazar romanın yayınlandığı tarihte kırk sekiz, şiir kitabının yayınlandığı tarihte ise kırk beş yaşındadır. Romanın başkarakteri Adnan, kırk dört yaşında, Filibeli zengin bir tüccarın oğludur. Anlatı Adnan'ın günlüğünden 25 Temmuz 1935 tarihli sayfayı okumasıyla başlar. Halit Fahri söz konusu tarihte Adnan ile aynı yaştadır. Dolayısıyla Sulara Giden Köprü adlı romanın başkarakteri, yazarın öz yaşam öyküsünden otobiyografik izler taşımaktadır.

İstanbul'da avukatlık görevini icra eden Adnan'ın Beylerbeyi'nde ailesinden kalan bir yalısı bulunmaktadır. Bu yalıda sırasıyla babası ve dadısı ölmüştür. Bir yıl önce de annesini kaybetmiştir. Eserin başından sonuna kadar Adnan'ın annesi, babası ve dadısı yer yer hatırlatılmaktadır. Adnan genellikle aynaya baktığı zamanlarda anne ve babasını düşünür. Eserin bir bölümünde Adnan, âşık olduğu genç kızın "Korkuyor musun?"(s.105) sorusuna karşılık aynalara bakmaktan korktuğunu belirtir. Aslında Adnan'ın aynalardan hoşlanmamasının nedeni kendisidir. Zira "Ninemin Şarkısı" şiirinde geçen dizilerde şair aynada yaşlılığını görür. Aynı şiirde ayna ile su arasında ilişki kurulmuştur. Zira ayna ve su yansıtma işlevleri açısından ortaktır. Nitekim şair aynaların ve suların yansımasında ölmüş olan ailesini ve kendi yaşlı portresini görür. Yaşlılık belirtileri ise ölümün habercisidir. Şairin Sulara Dalan Gözler adlı manzum eserinde yaşlılık temasına yer verdiği bazı şiirleri "Saat, Yıl Ölürken, Geçen Bir Şenlik İçin, Gönül Bu, El Ele Tutuşalım Dostlar ve Bekleyiş"tir.

Adnan'ın çocukluğu annesinin ahretliği olan Gülsüm'le birlikte geçmiştir. Gülsüm Adnan'dan iki yaş büyüktür. Gülsüm on beş, Adnan ise on üç yaşlarındayken, Filibe'deki çiftlikte ikisi arasında cinsel yakınlaşma olmuştur. Bu ilişki Gülsüm'ün teşvikiyle yaşanır ve henüz on üç yaşında olan Adnan'ı derinden etkiler. Bu yaş aralığı Freud'un tabiriyle genital dönemdir ve kişinin "kimlik statüsü" kazanmasında etkilidir (Freud, 2016: 26). Yazar anlatıcı

eserinin bir bölümünde Freud'a atıf yaparak adeta ona hak verir. Adnan eserin ilerleyen bölümlerinde Gülsüm'ü suçlayarak çocukluk günlerinden bu yana bütün hayatını etkileyen gerçeği sesli olarak ifade eder. Gülsüm ile yaşadıkları cinsi münasebeti yıllar sonra ilk kez dile getirir. Bu bilinçaltında gizleyerek unutmaya çalıştığı günü suç ortağının önünde kendine itiraf eden bir adamın sesidir.

Gülsüm ise çocukluğundan beri Adnan'a ilgi duymaktadır. Yıllar önce başka bir adamla olan evliliği iradesi dışında gerçekleşmiştir. Evliliğe itiraz edememesinin nedeni ise Adnan'a olan hislerinin açığa çıkacağı konusundaki çocukça korkusudur. Adnan'la yaşadıkları cinsel ilişkinin Gülsüm'de de psikolojik etkileri görülmektedir. Gülsüm, kendisine benzeyen küçük kızı Mahmure'ye kötü davranarak kendi gençliğinden bir nevi intikam almaya çalışmaktadır. Adnan, Mahmure'yi severse kendisini sevdiğini hissedecek böylelikle geçmişiyle barışacaktır. Adnan Mahmure'ye âşık olduğunda buna olanak tanımayacak ve Mahmure'yi başka biriyle nişanlayarak Adnan'dan intikamını alacaktır. Çocukluklarında yaşadıkları travma Gülsüm'de intikam hissini, Adnan'da ise ölüme ve karşı cinse olan ilgiyi yoğunlaştırmıştır. Bu bağlamda eserin kahramanları ve şairin dizelerinde görülen yaşlılık temi çocukluk günlerinden gelen bir miras olarak düşünülebilir.

İki Duygusal Karşıtlık: Acı ve Umut

Uzun yıllar boyunca çeşitli kadınlarla birlikte olan Adnan aradığı aşkı bulamamıştır. Anlatıcı romanda aradığı aşkı bulamayan Mecnun gibidir. Halit Fahri, Sulara Dalan Gözler adlı manzum eserinde bulunan "Bekleyiş" şiirinde de aradığı aşkı Leyla mazmunu üzerinden anlatır. Her iki mazmun da farklı eserlerin aynı sayfalarında bulunmaktadır. Adnan Gülsüm'le yaşadığı travmatik ilişkinin ardından lise yıllarında tanıştığı bir İtalyan artistiyle birlikte olur. Bu kadın Gülsüm gibi "vahşi" ve otoriterdir. Adnan onu bu özelliği sebebiyle sevdiğini dile getirmektedir. Olgunluk döneminde tanıştığı Neriman ile İtalyan sevgilisini hatırlar.

Neriman yirmi iki yaşında evli bir kadındır ancak farklı erkeklerle de ilişki yaşar. Üç yıldan beri Adnan'ın metresidir. "Monden hayat" adıyla tabir ettikleri yaşantı içerisinde daima Adnan'la birliktedirler. Adnan'ın tahminine göre, Neriman'ın eşi ilişkilerinden şüphe eder ancak sessiz kalır. Bu açıdan yozlaşmış bir aileyi temsil ederler. Tüm yaşamı boyunca içki, kumar, kadın-erkek ilişkileri içerisinde bulunan Adnan bu hayattan zevk almamaktadır. Bu süreçte Adnan, Gülsüm'ün kızı Mahmure ile karşılaşır. Mahmure on beş yaşındadır ve tıpkı annesine benzemektedir. Adnan, Mahmure'yi görünce Gülsüm'ün gençliğini hatırlar. Mahmure'yi kısa elbiseli küçük bir oyuncak bebeğe benzetir. Mahmure'yi görebilmek için sık sık yalıya gider. Mahmure'nin felçli babası öldükten sonra ise zamanının çoğunu burada geçirmeye başlar. Mahmure'ye çeşitli maddi yardımlar yapar. Mahmure bu durumdan memnundur. Ancak Adnan'ın ona olan hislerini görmezden gelir. Adnan birkaç kez hislerini açıklamaya çalışsa da Mahmure buna izin vermez. Bununla birlikte onu maddi anlamda

sömürmeye devam eder. Bu süreçte belirgin yaş farkına rağmen aralarında yaşanan yakınlık gerek İstanbul'da gerekse Beylerbeyi'nde bulunan yalı civarında yayılmaya başlar.

Adnan eser boyunca kendinden yaşça küçük genç bir kıza duyduğu hisler nedeniyle utanç duyar, uyuşturucu kullanmaya başlar ve bu çıkmazda ölümü arzular. Adnan'ın yaşadığı ilişkiler içerisinde tercih ettiği kadınlar genellikle despot ve acımasız kişilerdir. Yazarın Sulara Dalan Gözler adlı şiir kitabının "O Kadın" adlı bölümünde yer alan şiirlerinde de aynı duygu belirgin olarak hissedilmektedir. Bu bölümde yer alan "Ölen Bir Kurtizan" şiiri dikkat çekicidir. Kurtizan, "üst düzey fahişe" demektir. Şairin bu şiirde "Vücudun toprağa sığar mı?" sorusunu yönelttiği özne, zalim gülüşlü, şehveti ve ölümü andıran bir kadındır. Romanda geçen Neriman karakterinin Adnan'ın bakış açısıyla tasvir edildiği bölümlerle benzerlikler taşır. Şair aynı bölümde yer alan "Asrî Kurtizan" şiirinde ise çağdaşlık anlayışına vurgu yapar. Bu durum Neriman'ın zevkle yer aldığı ve Adnan'ın sıklıkla tenkit ettiği monden hayatı hatırlatır. Eserde yer alan "O Kadın" ve "Fahişe'nin Kitabesi" şiirleri de aynı perspektifle yazılmıştır. Bununla birlikte "Şifa'daki Kadın" ve "Teselli" şiirlerinde diğer manzumelerde görülen pesimist görüş dağılmıştır. Bir adamın sevdiği kadına olan umudu ve özlemi anlatılır. Ayrıca bu şiirlere konu olan öznenin fiziksel portresi Gülsüm'ü ve Mahmure'yi anımsatır. Bu bağlamda romanda Adnan'ın Gülsüm'e duyduğu olumsuz duygular dikkate alınırsa şiirlerin öznesinin Mahmure olması olasıdır.

Anlatının başkahramanı Mahmure'ye duyduğu derin hislerin yanlışlığını sürekli sorgular. Öyle ki üstlendiği bir tecavüz davasının faili ile kendini özdeşleştirir. Düşüncelerini sınırlandıramayan Adnan, farklı bir yere kaçmayı düşünür. Ancak mekân değişikliği yapmak eylemsel bir harekettir. Adnan bu çeşit bir iradeden yoksundur. Onun gerçeklerden kaçışı önce alkol ile daha sonra uyuşturucu madde kullanımıyla gerçekleşir. Adnan'ı reel dünyadan geçici olarak uzaklaştıran bu durum yeterli olmaz. Madde kullandığı zamanlarda da Adnan'ın iç çatışması devam eder. Neriman ve uyuşturucu arasında bir benzerlik kurar. Ona göre ikisi de kendinde ölüm düşüncesini uyandıran alışkanlıklardır. Önceleri farklı kadınlar, kumar partileri, seyahat fikri, alkol ve madde kullanımıyla duygularından kaçmaya çalışan Adnan ailesinden kalan yalıya taşınır. Mahmure de burada ailesiyle yaşamaktadır. Adnan'ın amacı Mahmure'ye yakın olabilmektir. Genç kızı gördükçe duyguları yoğunlaşır. Bu sebeple uhrevi duygularını yeniden hissederek huzur bulacağına inandığı semt camisine yönelir. Burada çocukluğuna ait olan temizliği aradığı anlaşılmaktadır. Öyle ki Adnan'ın çocukluğu Gülsüm tarafından kirletilmiştir. Bu olaya karşı koyamadığı içinse kendini suçlamaktadır. Karşı koyamamasının nedeni ise şehvettir. Dolayısıyla Adnan'ın kaçmaya çalıştığı kişi kendisidir. Bu sebeple huzuru bulamaz. Camide geçmişine geri dönmeyi amaçlarken ölen annesinin sesini hisseder. Adnan bu semtte büyüdüğü halde oradaki insanlar ona yabancı gözlerle bakmaktadır. Geçmiş ve hâl arasında sıkışan kahraman bitkin düşüp cami avlusunda bayılır. Adnan'ın yabancılaştığı bu yerde Allah'a kaçışı da başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Sulara Dalan Gözler'de yer verilen "Bahçıvan ve Ben" şiirinde roman kahramanının izlerini bulmak mümkündür. Bu şiirde kış öncesi ateş yakıp düşünen genç bir bahçıvanla kendini mukayese eden şair, bahçıvanın saflığı karşısında kendi kalbinden utanır. Şaire göre genç bahçıvan güzel evlerde ateşli kadınlarla yaşayabileceği bir hayatı özlemektedir. Oysa şair pişmanlık dolu kalbine bakmaktan korkmaktadır. Şiirde yer alan dizeler genç bahçıvanın isteklerine sahip olan Adnan'ın çelişkilerine tercüman oluyor gibidir. Ayrıca romanda geçen anne motifi Adnan'ın camide duyduğu sesle somutlaşmıştır. Manzum eserde Adnan'ın anne özlemi "Yok Olmak" şiiriyle açığa vurulur:

> "Ne saadet, ne sükûn! Kıvrılıp cenin gibi,
> Bu ağrıyı duymamak zalim kafatasında!" (s. 90)

İki Yaşamsal Karşıtlık: Su ve Ölüm

Dünyanın ve insan vücudunun yaklaşık dörtte üçünü kaplayan su canlıların hayatta kalabilmesi için elzemdir. Bütün canlılar gittikleri her yerde öncelikle suyu ararlar. Çeşitli kutsal kitaplarda ve mitolojide su sembolik olarak "mükemmel bir kutsalı destekleyen, yaşam sembolü, arınma ve yenilenme aracı ve gelişim için bir vaattir" (Gardin, vd., 2023: 555). Su ve Düşler adlı eserinde "Yenilenmiş olarak yeniden doğmak üzere suya dalarız." diyen Gaston Bachelard suyun yaşamı simgeleyen kullanımına değinmektedir (2023: 207). Ancak yazar aynı eserinde su ve ölüm arasındaki ilişkiyi de şu sözlerle dile getirir: "Bu şekilde bazı ruhlar için su, tözünde ölümü gerçekten taşır.[…] Sakin bir sudaki ölüm annelik özelliklerine sahiptir." (2023: 130). Bu yönüyle su bireyin bakış açısına göre hem yaşatmanın hem de yok oluşun simgesi olabilir. Susuzluğun yerini hiçbir sıvıyla tamamlayamayan canlıların üzüldükleri anda gözlerinden akan sıvı da bir çeşit sudur. Bununla birlikte bir toplumun yok oluşunu sağlayabilecek seller ve tufanlar suyun farklı biçimleridir. Hayati öneme bu denli sahip olan unsurun insan zihninde yer bulamaması mümkün değildir.

"Bir ruha sahip olduğuna inanılan, ansızın doğan ve ölen dalgaları barındıran deniz" tekinsizlik özelliği ile tehlikeyi sembolize edebilir (Cobutoğlu, 2022: 890). Adnan da tıpkı bir haberi beklercesine sık sık denizi izler. Adnan kendini güvensiz hissettiği anlarda denizle göz göze gelir. Sulara Dalan Gözler adlı eserin ilk dizelerinde de şair söze denizle başlar. Ancak şairin baktığı nesne, Adnan'ın gördüğü reel bir su kütlesinden ziyade soyut bir rüya denizidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde kahraman kendini denize attığı ağa tutulan bir balıkçıya benzetmekte ve orada ölmek istemektedir. "Kıyıda Yaz" şiirinde "Güneş bir ilâh ki denizi/Sıkmış ateşli avucunda" (s. 69) dizeleriyle denizi kişileştiren şair "Deniz ve Kalbim" adlı şiirinde denizle kalbini bütünleştirmiştir. Yazar anlatıcı denizden korkmaktadır. Şiir de ise şairin korkusunun nedeni açığa çıkar. Dolayısıyla nesir türünde denizin fiziksel görüntüsünün benliğinde uyandırdığı duyguya işaret eden yazar, nazım türünde bu hissin sebebini açıklamaktadır. Denizde gördüğü tehlike ise ölümdür.

Yazarın eserinde geniş yer verdiği suya dair diğer bir unsur ise nehirdir. Geçmişten bugüne çeşitli kültürlerde kutsallık atfedilen nehirler hem toprağa can vermesiyle hayatın hem de yaşam ile ölümün birleştiği sınırın sembolü olarak okunabilirler (Wilkinson, 2011: 33). Adnan nehrin ölümcül yüzüyle karşılaştığında on yaşlarındadır. O gün dadısı ve Gülsüm'le Hisar kaplıcalarından dönüyorlardır. Akşama doğru gökyüzü aniden değişir ve bulutlar kararır. Yağmur başlamadan önce Meriç Nehri'nin üstündeki tahta köprüye ulaşmaya çalışırlar. Bu köprü Filibe'nin girişi sayılır. Ancak Meriç Nehri'ne ulaşamadan şiddetli bir yağmur başlar. Araba köprünün diğer ucuna geçebildiğinde köprü büyük bir gürültüyle yıkılmıştır. Çocukluk döneminde yaşadığı bu zaman dilimi Adnan'ın tüm hayatını etkileyecek bir olaydır. Yıllar sonra Adnan ve Mahmure yanlarında bir gençle sandal gezisine çıkarlar. Küçüksu önünden Göksu'ya doğru gitmektedirler. Nehir, Adnan'a çocukluğunda yaşadığı acı anı hatırlatır. Aradan geçen yıllar Adnan'ı değiştirdiği gibi çevreye de yenilikler getirmiştir. Nehrin üzerinde yeni yapılmış beton bir köprü bulunmaktadır. Bu köprü sekiz yıl önce yıkılan tahta köprünün yerine yapılmıştır. Adnan yeni yapılan köprüden haberdardır ancak yıllardır köprünün ilerisine gidememiştir. Yanlarındaki genç sözü geçen civara kadınlarında çalıştığı bir fabrikanın yapıldığından söz eder. Adnan düşünceli bir hâldedir. Fabrikanın ilerisine geldiklerinde eski tahta köprü ile karşılaşırlar. Eserin bu bölümünde duraklama sezilir. Ritim yavaşlamıştır. Adnan tabiata bakarken insan ve eşya arasındaki ilişkiyi düşünür. Suyun içindeki ağaçları gördüğünde onların yerinde olmayı hayal eder. Böylece nehrin sularının ruhunu bütün kirlerden arındıracağını umar. Dolayısıyla nehir Adnan için çocuksu saflığına geri dönebileceği bir araç konumundadır. Adnan, kendinde acı bir hatırayı canlandıran tahta köprünün ilerisinde bulunan Dikilitaş'a çocukluk günlerinde adını kazımıştır. Buraya gitmeden önce yağmur sularının ismini silmiş olmasını ister. Adnan'ın yağmur sularından değişim ümit etmesi suyun yenileyici özelliğine işaret ederken adının silinmiş olmasını dilemesi ölüm arzusundan kaynaklanmaktadır. Zira eserin başından beri suyu izleyen kahraman için suyun durgunluğu, geçmişin bıraktığı izleri temizleyecek ölçüde kuvvetli değildir.

Eserin son bölümünde Adnan ve Mahmure semt dışındaki bir düğüne giderler. O gece Neriman'ın teşvikiyle mahalle sakinleri tarafından çeşitli hakaretlere uğrarlar. Bu durum onları sarsar. Düğün dönüşünde evlerine dönmek üzere bir araç bulamazlar. Gecenin karanlığında ölümü hissederler. Bu esnada bulutlar şiddetli yağmurun habercisi olarak onları sarmaktadır. Korkuyla buldukları ilk arabaya binerler. Bu sırada şiddetli bir yağmur başlar. Yağmur tufanı andırmaktadır. Yağmur suları yarı açık arabanın üstünden her ikisini de kuşatmıştır. Suların şiddeti el fenerini söndürür. Adnan on yaşındayken maruz kaldığı şiddetli yağmur sularıyla aynı yerde yıllar sonra tekrar karşılaşmıştır. Adnan'ın ikinci kez yaşadığı bu anı ilkiyle karşılaştırdığı şu sözler metne yaklaşan okur için tüm bilgileri barındıran bölümdür:

"Birden beyninin içini, otuz yıl evvelki sağanakla o Meriç'in köprüsünü götüren seller kaplamıştı. O zaman bir faytonun içinde idi, şimdi ise bir uzun arabada. O zaman yanında dadısı ile Gülsüm vardı, şimdi yalnız Gülsüm'ün kızı var. O zaman kendi de bir çocuktu, şimdi yalnız Mahmure bir çocuk! Gülsüm'le Mahmure, her an Adnan'ın yanında bunlar.[…] Evet, niçin bu hayat köprüsünde ne ona kavuşabildi Adnan ne buna kavuşabildi? İşte şimdi bir tende kavuşamadığı sevgilisiyle ölülerin diyarından geçiyor." (s. 201)

Yağmur suları tüm gücüyle iki sevgiliye savaş açmışken Adnan'ın zihnine yansıyan görüntü hayal ve hakikatin iç içe geçtiği trajik bir manzaradır. Adnan suların dehşeti içerisinde Mahmure'yi ıslak omuzlarından tutarak ilk ve son kez öper. Yaşamla ölümü birleştiren bir imge olan köprüde yıkılan servinin sesini işitir. Adnan duyduğu gürültünün köprüye ait olduğunu sanır ve eserin başından beri özlediği diyara gider. Mahmure'nin çığlıkları yaşanan kaos içerisinde cılız bir sestir. Arabacı ise yoluna devam etmektedir.

Sulara Dalan Gözler isimli manzum eserin son şiiri olan "Kayboluş" Adnan'ın öldüğü sahneyi hatırlatmaktadır. Romanın son bölümü ile şiir kitabının son şiiri arasındaki ortaklık ölüm teminin anne, su ve geceyle ilişkilendirilmiş olmasıdır.

"Gün söndü karşıda, su kemerinde." […]
Bu yerden, evet bu otuz yıl önce
Anamın tabutu geçen kemerden…
Ben de yol üstünde kaldım bu gece!" (s. 96)

Romanın son bölümüyle benzerlik taşıyan diğer şiir "Bir Yağmurlu Günde" adını taşımaktadır. Roman ve bu şiir arasındaki tematik ilgi yağmur sularının ölümle yakınlığıdır. Sevgilinin yüzü ve gözleri bir ölüyü andırmaktadır. Şair bunun nedenini sevgilisinin yağmurdan doğmasına bağlar. Aynı zamanda şair yağmur vaktiyle ölümü hatırlar. Bu yüzden de yaslıdır. Yağmur yağdığında hissedilen koku toprağa aittir. Toprak ise ölümü reddetmez.

"Yüzün kül renginde bakışın ölgün,
Sanki bu yağmurdan doğmuş gibisin!" […]
Yağmurlar başladı, geldi kışımız;
Yoksa gün sonunda yaslı olmadık" (s. 40-41)

Eserlerde dikkati çeken bir diğer sembol ise "Şimşek" şiirinde yer almaktadır. Bu şiirde şimşek seslerinin duyulduğu topraktan ateş gibi yükselip ormana düşen yıldırımın ölümü beraberinde getirişi anlatılmaktadır. Esas karakter romanın son bölümünde aynı şimşeği sevgilisinin gözlerinde görür. Adnan ölmeden bir süre önce Mahmure'yi öptüğünde genç kızın ona aşkla karşılık veren kısa bakışlarını görmüştür.

"Hangi bir gövdeyi devirdi ölüm,
Derinde, simsiyah olan derinde?
Kadın, bak, benim de tutuştu gönlüm

Ve gözlerinde
Bir lâhze o hain şimşeği gördüm…" (s. 58)

"Yokuşlardan Aşağı" adlı manzumede romanın olay örgüsü şiirsel üslupla aktarılmıştır. İki sevgili ölülerin diyarını andıran yolda bindikleri arabayla hızla sürüklenirken Adnan'ın hissettikleri, çıkmazları ve mekâna dair çevresel tasvirler şiirle paraleldir. Yokluğa yuvarlanırken Mahmure'yi ilk ve son kez öpüşü son dizelerde yerini almıştır.

"Yokuşlardan gecenin içine iniyoruz,
Mahalleler kayıyor bizimle uçuruma:
Seni de sürüklüyor ruhumdaki bu humma!
Bir ampul parlatıyor bazen karanlıkları,
Bir saniye yüzünü görüyorum sapsarı,
Sonra gene ikimiz zulmete siniyoruz.
Bu iniş andırıyor cehenneme inişi,
Toprakları sarsıyor bir devin gerinişi,
Tekerlekler dönüyor beynimizin içinde.
Bu hızla ezilmeden biz nasıl yaşıyoruz:
Âdeta yumuşuyor, balmumulaşıyoruz,
Yaşıyoruz ihtimal hayatın haricinde!
Esatir ilahları bu gece kudurmuşlar;
Dönüyor, hep dönüyor altımızda yokuşlar:
Bu çarkın üzerinden iniyoruz bu hızla.
Bakir dudaklarından son bir öpeyim bırak,
Mademki bu cehennem çarkına kapılarak,
Ademe iniyoruz çılgın ruhlarımızla!" (s. 91-92)

Sonuç

Halit Fahri Ozansoy tarafından kaleme alınan her iki eser de ortak dönemin ürünüdür. Romanın mekânı İstanbul'dur. Romanın kahramanı ile eserlerin yazarı İstanbul'da ve Filibe'de yaşamıştır. Bu açıdan eser yaşamsal izlekler bağlamında otobiyografik özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Eserler arasındaki en belirgin farklılık ilkinin şiir diğerinin roman formunda olmasıdır. Bununla birlikte aynı yazarın farklı türler aracılığıyla ortak temaları konu edindiği görülmüştür. Şiirlerde ve anlatıda kadın, geçmişe özlem ve ölüm temaları gözlemlenmiştir. Ancak ana motif her iki eserde de ölümdür. Yazar anlatıcı ve şairin tasvir ettiği kadın özneler arasında fiziksel ve karakteristik portreler açısından benzerlikler bulunmaktadır. Bu bağlamda yazar anlatıcı ve şairin kadına olan bakış açısı aynı doğrultudadır. Romanın başkahramanı kendisini Leyla'sını bulamamış bir Mecnun olarak tanımlarken manzum eserde aynı metafor şair tarafından dile getirilmiştir.

Sulara Dalan Gözler ve Sulara Giden Köprü isimli çalışmalarda göze çarpan ortak niteliklerden biri de yazar tarafından uygun görülen adlandırmalardır. Yazarın eser isimlendirmelerinde su kelimesini içeren benzer tamlamalar kullanması okurun perspektifini bu yöne çekme amacını düşündürmüş ve onun suya yüklediği çağrışım belirlenmeye çalışılmıştır. Romanda yaşadığı ikilemler sebebiyle çocukluk günlerine dönmek isteyen kahramanın aile özlemi çınar ağacıyla sembolize edilmiştir. Bununla birlikte eserlerde geçen servi ağacı ölüme dair bir işaret olarak yer almaktadır. Ayna, anlatıcının ve şairin benliğini temsil etmektedir. Köprü yaşam ve ölüm arasındaki bağdır. Bu semboller etrafında kurulan izlekler çocuk, kadın ve ailedir.

Yazarın bilinçaltında ölümü çağrıştıran su imgesinin diğer sembollerden daha boyutlu olduğu görülmüştür. Yazarın eserinde yer alan su unsurları deniz, nehir, yağmur, kaplıcalar, havuz ve balıktır. Kendisini denizde ölmesi gereken bir balığa benzeten esas karakter için deniz tehlikeyi çağrıştırmaktadır. Eserde tek bir cümleyle yer verilmiş olsa da anlatıcı belediye bahçesinin havuzunda bir çocuğun öldüğünü işitmiştir. Havuzda yaşanan facia ve Meriç Nehri üzerindeki doğal afet kahramanın bilinçaltında yer tutan suya dair olumsuz hatıralardır. Nitekim romanın son bölümünde kahramanın ölümü yağmurun şiddeti sebebiyle değil onun suya karşı olan korkusu neticesinde vuku bulmuştur. Dolayısıyla başkahramanın su altında yok olma arzusu eserin sonunda gerçekleşmiştir. Halit Fahri'nin manzum eserinde geçen imgesel unsurlar kurmaca metinde geçen olaylarla bütünlük oluşturmaktadır. Yazar kurgusal düzlemde eylemleri öne çıkarırken şiirsel üslupla olayların kendisinde uyandırdığı hassasiyeti yansıtmıştır.

KAYNAKÇA

Alkan, Erdoğan (2019). *Şiir Sanatı*. Ankara: Tün Yayınları.

Aytaç, Gürsel (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.

Bachelard, Gaston (2023). *Su ve Düşler*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

Bahtin, Mihail (2020). *Karnavaldan Romana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cobutoğlu, Serap Aslan (2022). "Cengiz Aytmatov'un Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek Romanında Mekânın Ruhu ve "Kendileme" Kavramı". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi.*

Eagleton, Terry (2023). *Edebiyat Nasıl Okunur*. (çev. E. Ersavcı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Freud, Sigmund (2016). *Psikanaliz*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Gardin, Nanon-Olorenshaw Robert (2023). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (çev. B. Akşit). İstanbul: Bilge Kültür-Sanat.

Hasdedeoğlu, Mehmet Onur (2016). "Asırlara Tanıklık Eden Eserler Drina Köprüsü ve Fetva Yokuşu". *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*. C. 3. S. 6. s. 1-18.

Ozansoy, Halid Fahri (1936). *Sulara Dalan Gözler*. İstanbul: Ülkü Basımevi.

Ozansoy, Halid Fahri (1939). *Sulara Giden Köprü*. İstanbul: İkbal Kitabevi.

Parlatır, İsmail (2007). "Ozansoy, Halit Fahri". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/ozansoy-halit-fahri (E.T.: 10.06.2024).

Tepebaşılı, Fatih (2015). *Edebiyat Bilimine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Wellek, René-Warren Austin (2021). *Edebiyat Teorisi*. (çev. Ö. Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Wilkinson, Kathryn (2011). *Semboller ve İşaretler*. (çev. S. Toksoy). İstanbul: Alfa Yayınları

GOTİK VE KORKU EDEBİYATININ KARIŞTIRILMASI SORUNU: KARŞILAŞTIRILMASI VE FARKLILIKLARI[1]

Bahtı Gül KARTAL

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Korku edebiyatının dayandığı temel gotik edebiyattır. Gotik, on dokuzuncu yüzyılda korku edebiyatının yaratılmasına öncülük etmiştir. Bu bağlamda birbirinden beslenen iki tür ortaya çıkmıştır. Aynı kaynaklardan yararlanma durumu, iki türün birbiri içine geçmesine ve ayrıştırılamamasına sebep olmuştur. Orta Çağ'ın romantizmiyle yaratılan gotik atmosferli eserler, korku türündeki eserlere göre daha dar kapsamlı kalmıştır. Korkunun psikolojik, sosyolojik, bireysel ya da dini kaynakları kullanarak oluşturduğu kurgular, gotik edebiyatta "yeni gotik/modern gotik" gibi adlandırmalarla geliştirilmeye çalışılmıştır. Fakat söz konusu kavramların kullanımı korku kavramının geniş yelpazesine ulaşamamış bu sebeple iki tür arasında karmaşıklıklar ortaya çıkmıştır. İnsana ait bir duygu olan korku ancak alımlayıcının tepkileriyle sınırlandırılabilirken mimariden doğan gotik edebiyat hem tarihsel süreci hem de kalıplaşmış kuralları sebebiyle korku edebiyatına nazaran daha belirgin sınırlara sahiptir. Korku edebiyatı, alımlayıcıyı ele geçirerek bir tepki yaratma amacı güder. Okuru, eserdeki karakterlerle özdeşleştirme ve ayrıntılı tasvirlerle kurmacanın gerçekliğine inandırma gibi gayeler korku edebiyatının unsurlarıdır. Gotik edebiyat ise alımlayıcıyı korku içinde meraklandırma veya inandırma amacı bulunmaz. Gotik edebiyatın kalıplaşmış anlatımında kurgu sonunda ne olacağı okur tarafından çoğu kez tahmin edilir. Sıkça tekrarlanan karakterler veya mekânlar, temaların da benzer olmasına ve sonlarının tahmin edilebilirliğine neden olmuştur. Korku edebiyatında ise korku yaratabilecek her çeşit bilinmezlik ve gerilim unsuru türün sınırsızlığını oluşturur. Yapılan analizler ekseninde iki türün de kendine mahsus özelliklerinin olduğu bu sebeple ürkütücü öğelerin bulunduğu her eserin gotik konsensüs içine alınmaması ve korkunun ayrı bir edebî tür olarak incelenmesi gerektiği kanısına varılmıştır. Bu çalışma, korku ve gotik edebiyat arasındaki akışkan sınırları bir problem olarak görmüş ve iki türün karıştırılmasındaki sebeplerin aydınlatılması hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Korku edebiyatı, gotik edebiyat, tür ayrımları.

[1] Bu bildiri konusu tarafımca Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak çalışılmaktadır.

THE PROBLEM OF MIXING GOTHIC AND HORROR LITERATURE: COMPARISON AND DIFFERENCES

ABSTRACT

The foundation of horror literature is gothic literature. Gothic pioneered the creation of horror literature in the nineteenth century. In this context, two genres that feed on each other have emerged. The situation of utilising the same sources has coused the two genres to intertwine and cannot be separated. Works with gothic atmospheres created with the romance of the Middle Ages remained narrower in scope than works in the horror genre. Fictions created by using psychological, sociological, individual or religious sources of horror have been tried to be developed in gothic literature with names such as "new gothic/modern gothic". However, the use of these concepts has not been able to reach the wide range of the concepts of horror and fort his reason, complexities have emerged between the two genres. While fear, which is a human emotion, can only be limited by the reactions of the receiver, gothic literature, which is born from architecture, has more distinct boundaries than horror literature due to both is historical process and its stereotyped rules. Horror literature aims to create a reaction by capturing the receiver. Identifying the reader with the characters in the work and making the reader believe in the reality of the fiction with detailed descriptions are the elements of horror literature. Gothic literature, on the other hand, does not aim to make the reader wonder or believe in fear. In the stereotyped narrative of gothic lterature, the reader often guesses what will happen at the end of the fiction. Frequently, repeated characters or places cause the themes to be similar and the endings to be predictable. In horror literature, on the other hand all kinds of unknown and suspense elements that can create fear constitute the limitlessness of the genre. On the axis of the analyses, it has been concluded that both genres have their own unique characteristics, therefore, every work with frightening elements should not be included in the gothic consensus and horror should be examined as a seperate literary genre. This study considers the fluid boundaries between horror and gothic literature as a problem and aims to clarify the reasons for the confusion of the two genres.

Keywords: Horror literature, gothic literature, genre distinctions.

Giriş

Korku, insanın en doğal duyguların biridir fakat nahoş bir duygu olarak nitelendirilir. Söz konusu duygudan çok fazla söz edilmemesinin sebebi insanın çaresizliklerini ortaya koymasıdır (ölüm korkusu, hastalık korkusu, deprem korkusu vb.). Yine de yazıldığında, çeşitli sanat alanlarına aktarıldığında meraklısını bulur. İnsan korkmaktan hoşlanmaz ama sanal bir şekilde korkutulduğunda heyecanlanır sarsılır ve zevk alır. Bu neden tüm sanatlar güzel olsa bile korkuya, korkuyu yaratanlara ve yaşayanlara her zaman farklı bir yer ayırır (Scagnomillo, 2007-2008: 102). Bunun yanı sıra korku, bir kavram olarak kutsal kitaplarda da çeşitli adlandırmalar ve betimlemeler ile yer almıştır. Örneğin; Kuran'da korku ve korkuyla ilgili "havf, haşyet, hazer, huşu, vecel, fez' ikşi'rar, işfak, ru'b ve ifrak" şeklinde birden çok kavramın olduğu tespit edilmiştir (Gündüz, 2004: 24). Tevrat'ta ise Âdem ve Havva'nın ilk günahı işlemesiyle betimlenen korku, İncil'de bir işkence olarak nitelendirilerek sadece sevgiyle kurtulunabileceğinden bahsedilmektedir. Dini kitaplardaki korkunun yanı sıra ilk çağ insanının hiçbir kaynağı ya da kitabı olmadan insani hislerinden ve bilinmezlikten dolayı şimşek, ateş, deprem gibi doğal afetlerden korkması (Yücesoy, 2007: 2), söz konusu kavramın derinliğine dair işaretler taşır. Gotiğin rasyonalite dışılığından

çok korkunun gerçekliğini ve bilinmeze karşı duyulan hissi yaşatan durumların aslında akla yatkın olarak zararı olabilecek olaylarda korkuya kapıldığına dair anlatıların olması, kavram karmaşasını yaratan nüanslara karşı farklı bakış açılarını yaratmaktadır.

Gotik ve korku edebiyatlarının birçok yazar ya da eleştirmen tarafından aynı tür olarak ele alındığı görülür. Korku edebiyatının kökleri gotik edebiyata dayansa da iki edebî tür tema, karakter ve atmosfer açısından farklılıklar gösterir. İnsana ait bir duygu olarak korkunun geniş yelpazesinin eserlere yansıması temaların da çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda gotik edebiyatın gizem, melankoli ve romantizm unsurlarını yansıtma gayesiyle ele alınan eserlerin kısıtlı temalara sahip olduğu görülür. 18. yüzyılda doğan gotik edebiyatın mimariye dayanan temeli, eserlerin atmosferine yansımış ve tasvirlerle yaratılan kurgu ortamlarının ürkünçlüğüyle gizem yaratmak amaçlanmıştır. Bilhassa ürkütücü betimlemeler ve gotik edebiyatın yapı taşlarından olan geçmişe dönük sırlara eserlerde yer verilmesi söz konusu türün korku edebiyatı ile karıştırılmasına neden olmuştur. Gotik edebiyatın okurda uyandırmak istediği melankolik duygulara karşılık korku edebiyatının asıl gayesi okuru kurmaca içindeki gerçekliğe alarak korkutmaktır.

Korku kurgusuna sahip eserlerin alımlayıcıya tanıdık görünmesine rağmen korku olarak adlandırılamamasının sebebi korkunun gerçekte ne olduğunun teoride tartışmalı kalmasıdır (Ahmad, 2010: 38). Bu sebeple korkuya dair çeşitli tanımlar mevcuttur. Korkunun insanlığın ilk çağından itibaren vâr olan bir duygu olmasının yanı sıra sanat eserlerinde de kendine yer bulması tek bir tanım üzerinde fikir birliğinin oluşmasını zorlaştırmaktadır. Korku kurgusunun edebiyat özelinde farklı anlatı türleri ile yansıtılması birçok yoğunluğu ve biçimi barındırdığının göstergesidir. Bu bağlamda "korku kurgusu; korku, dehşet ve tiksinti tepkileri de dahil olmak üzere bu 'korku tepkilerini' yaratmak, düşünmek ve geliştirmek için anlatı stratejileri aracılığıyla bu tepkileri odak noktası ve varlık nedeni haline getiren metinlerdir" (2010: 15). Korkunun farklı sanat dallarındaki kavranışı alımlayıcıya çeşitli şekillerde korku yaşatma tekniklerini çıkartmıştır. Bu tür kavrayışlar edebiyattaki korku metinlerine uyarlanabilir ve duygusal bir tepki olarak "korku"nun nasıl ortaya çıkartılıp sürdürülebileceğine dair kapsamlı fikirler verebilir. Bu nedenle korku edebiyatı tepkileri üzerinde sadece Noel Carrol'ın "sanat-korku" duygusu değil, Lovecraft'ın "kozmik korkusu" duygusu da dahil edilmelidir (Ahmad, 2010: 18).

Gotik edebiyatın korkunun sınırsızlığına karşı belirli ölçütleri ve gotik olabilmesi için gerekli nitelikleri barındırması gerektiğine dair görüşler vardır. Birçok edebiyat tarihçisi ve eleştirmen tarafından Sir Horace Walpole'un *Otranto Şatosu*, söz konusu ölçütleri belirleyen ilk gotik eser olarak kabul edilir. "Şatolar, kaleler, kuleler ve dehlizle; iskeletler, zincirler, işkence odaları, hayaletler, şeytanlar, batıl inançlar, lanetler, kanlı cinayetler, kapkara ruhlar, intikamlar ve ırza geçmeler… Tüm bunlar, malzemeyi ve kaçınılmaz aksesuarları oluşturuyor; gotik olmanın, olabilmenin şartlarını çiziyor" (Scognamillo, 2014: 30). Gotik eserlerin sınırlarına rağmen korku edebiyatı ile aynı tür olduğunu savunan eleştirmenler de

bulunmaktadır. Söz konusu düşünce, genellikle gotik edebiyatın dönemler boyunca evrimleştiği ve değişikliklere uğradığı fikrini barındırır. Bunun yanı sıra iki türün ayrı olarak değerlendirilmesi gerektiği fakat gotikten korkuya geçişe dair kesin bir yıl, an ya da eser olmadığına dair görüşler bulunur.

Kesinliği olmayan çeşitli görüşlerin var oluşundan mütevellit korku ve gotik edebiyatları arasındaki akışkan sınırların belirlenmesi için alımlayıcı temelli bir analizin gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda her iki türün de amaç ve kapsamları doğrultusunda kurucu unsurların incelenmesi ile korku edebiyatının gotik edebiyattan doğmasına karşılık farklı bir tür olarak kendini gösterecek genişlikte olduğu ispatlanmaya çalışılacaktır. Bir duygu olarak nesnel fakat çeşitliliği bakımından öznel olan korkunun yazarın amacı dışında alımlayıcı tarafından algılanışı ana kapsamı oluşturacaktır. Bu bağlamda gotik ve korku edebiyatlarının ortak yönleriyle birlikte bilhassa farkları irdelenerek iki farklı edebî tür olarak incelenecektir.

1. Gotik ve Korku Edebiyatlarının Doğuşu ve Gelişimi

Korku, birçok kültürde ve millette mitolojik anlatılar, fıkralar ya da efsaneler gibi yazılı edebiyata geçilmeden önce sözlü edebiyat geleneğinde kendini göstermiştir. Gotik edebiyatta çeşitli hayalet hikâyeleri, mitolojik canavarlar veya inanca yönelik yaratıkların bulunduğu anlatıların var olduğu görülür. Korku edebiyatı bağlamında ise söz konusu vakalar bilhassa alımlayıcı korkutma, arındırma veya haz verme amacıyla anlatılmıştır. Sözlü korku anlatıların gotik edebiyattan farklı olarak doğaüstü olaylarla birlikte buhranlar, cinayetler, psikolojik veya zihni bozukluklar, intiharlar, ürkütücü veya tiksindirici olayları kapsadığı dikkat çeker. Batı edebiyatında ortaya çıkan gotiğin daha dehşetli ve ürkütücü bir hali olarak gelişen korku edebiyatının gelişimi ilkel dönemlerdeki batıl inançlara ve çeşitli ayinlere dayandırılır. Örneğin; İspanya'da sadece ormanda yapılan vahşi *Cadılar Şabatı (Akelarre)*; köylülerin gizlice birbirine devrettiği gizli İbis[2] dini; büyü, büyücülük ve kötü ruhlara karşı korunmak amacıyla çeşitli ülkelerde genellikle 30 Nisan-1 Mayıs gecesinde ateş yakılarak kutlanan *Walpurgis Gecesi-Bayramı* gibi Orta Çağ kültüründen gelen ve korku unsurlarını barındıran gelenekler vardır. Ayrıca *Black Mass*[3] gibi inovatif teoloji ve şeytan ibadetinin olduğu bilinir (Lovecraft, 2023: 16-17).

Bir terim olarak edebiyata geçişinden önce 12. ve 16. yüzyıllarda mimarî ve resimde görülen gotik unsurlar, yaratıcıların ve sanatkarların ilgisiyle birlikte bir akım halini almıştır. Çeşitli yazılı edebî türlerde korku unsurlarının bulunduğu ilk örnekler ise şiir türünde karşımıza çıkar. Petronius'un *Satyricos*'undaki kurt adamı, Apulesiu'un *Altın Eşek*'i gibi nesir ve nazım karışımını içeren eserlerdir. 1020'li yıllarda yazıya geçirildiği tahmin edilen *Beowulf Destanı* ise korku öğelerini barındıran gotik bir epik şiirdir (Tunçdöken, 2009: 4). Yedinci yüzyıl İngiltere'sini anlatan destanın Anglosakson kültüre ait olduğu bu sebeple

[2] İbis: Eski Mısırlıların kutsal saydığı karalı balıkçıl kuşu.

[3] Black Mass (Kara Ayin): Çeşitli şeytani gruplar tarafından yapılan törenler.

gotik sanatın ortaya çıkışıyla bağlantısı olduğu düşünülebilir. 18. yüzyılda ise edebî eserlerde kendine yer edinen gotik öğelerin Sir Horace Walpole'un *Otronto Şatosu (The Castle of Otranto)* ile edebiyatta da başladığı kabul edilmiştir Ardından gelen birçok eserde ise Walpole'un izinden gidildiği görülür. Batı edebiyatında ortaya çıkan gotik, Aydınlanma Çağı'na denk gelmesinin yanı sıra burjuvazi ve rasyonaliteye karşı oluşu ile dikkat çekmiştir (Seçkin, 2023: 1049). Bu bağlamda akılcılığa karşın gotik eserlerin akıl dışılığa dair özellikleri taşıdığı görülür.

19. yüzyıla dek korku öğelerini barındıran eserlerin ardından 1817'de Mary Shelley'in kaleme aldığı *Frankenstein/Modern Prometheus*, gotik edebiyatın dışına çıkan özellikleri taşır. Ceset parçalarının birleştirilerek yaratılan bir canavarı konu edinen eser, döneminin çok üzerinde olmasıyla birlikte korku edebiyatında önemli bir yere sahip olan "çürüme" imgesini barındırır: "Çürüme imgeleri, bilinenin artık tanımlanamaz olana yeniden şekillendirilmiş alanlarını sunar" (Stewart, 1982: 42). Söz konusu imge, somut bir yaratığı ifade edebileceği gibi metafor olarak da kullanılarak ruhani bir çürümeyi anlatarak korku kurmacasında yer alabilir. Gotik edebiyatta alımlayıcı inandırma gayesine karşı olarak korku edebiyatında gerçeklik ön plandadır. Frankenstein özelinde okuru kurgu içine alma canavarın duygu, düşünce ve kendini geliştirmeye yönelik kullandığı zihinsel özellikleri ile peyda olur. Bu bağlamda yaratılan canavarın insani duygu ve düşüncelerle hareket ederek intikam gibi büyük bir duygu peşinde olması, korku kurmacalarında yer alan ikiliklerin ve arınma anlayışının tezahürü olarak görülebilir. Aynı yüzyıl içinde ve sonrasında gotik edebiyatın sınırları dışına çıkan Edgar Allan Poe, Mary Shelley ve Bram Stoker gibi yazarlar, korku türüne mistisizm, bilim-kurgu, psikoloji gibi farklı disiplinleri de ekleyerek korku edebiyatının gelişimine zemin hazırlamıştır.

Batı edebiyatında korku türünün gelişimi, 20. yüzyılda sadece korku kurgusuna özel çıkarılan dergilerle birlikte gelişmeye başlamış; birçok korku yazarının eserlerinin yer aldığı dergiler ve yapıtlarla birlikte korku kurmacasına ilgi artmıştır. Aynı yüzyıl ve sonrasındaki eserlerde psikolojik korkuya ağırlık verildiği ve daha öznel fakat yaygın korkuların işlendiği görülmüştür. Korku öncülerinden olan Lovecraft, bu duygunun insanlığın en eski ve en güçlüsü olduğunu dile getirirken en büyüğünün bilinmeyenin korkusu olduğunu ifade etmiştir (2023: 9). Bu bağlamda kozmik korkunun yazındaki varlığını ise şu şekilde ifade etmiştir:

Çünkü bilinmeyenin faydalı yönlerine ilişkin duygularımız, geleneksel dini ayinlerce ele geçirilerek resmileştirildiğinden, çoğunlukla doğaüstü folklorumuzda yer alan kozmik gizemin karanlık ve kötücül tarafında karşılık geldiği için acı ve ölüm tehditlerini zevkten daha canlı şekilde hatırlarız. (…) Böylece her türlü bilinmeyen alemi tehlikeli ve kötü olasılıklar alemine dönüştürür. Bu korku ve kötülük duygusuna, merak ve onun kaçınılmaz hayranlığı eklenir ve insan ırkı var oldukça canlılığı mutlaka sürecek keskin duygular ile yaratıcı kışkırtmanın bir bileşimi ortaya çıkar. (…) Bu temeller ışığında kozmik korku

yazınının varlığı konusunda kimsesin merak müessesine ihtiyacı yoktur. Bu olgu her zaman var olmuştur ve var olacaktır (2023: 11).

Gotik edebiyatın kalıplaşmış özelliklerinin dışına çıkarak farklı alanların da katkısıyla daha dehşetli ve ürkütücü bir hal alan korku edebiyatı, zaman içinde çeşitli sanat dallarında kendini göstermiş ve geçmişten gelen köklerini kullanarak gotik edebiyattan ayrılarak kendi yerini edinmiştir. Batı edebiyatında başlayan ve gelişen bu iki türün Türk edebiyatında gelişimi ise hemen hemen aynı yollardan geçerek oluşmuştur.

Türk edebiyatında korku unsurlarına dair ilk izlerin diğer edebiyatlarda olduğu gibi folklorik anlatılar, mitolojik metinler ve efsaneler gibi sözlü kültür ürünlerinde var olduğu görülür. Halk hikâyelerinin ön planda olduğu sözlü edebiyat döneminde anlatıların kaynaklarını hayaletler, cinler, periler, çeşitli yaratıklar, hortlaklar gibi dini ve folklorik unsurlar oluşturur. Bununla birlikte sözlü edebiyatın aktarıldığı dönemlerde geleneksel gölge oyunlarında (Karagöz ve Hacivat'ta cin ve cazu tipleri), Nasrettin Hoca'nın kimi fıkralarında ve çeşitli halk gösterilerinde korku öğelerinin yer aldığı görülür.

Türk edebiyatı eserlerinde alımlayıcı korkutma amacı olmasa dahi bir duygu ya da inanç olarak korku yazınlarda yer almıştır (Kocaer, 2017). Göç destanında yer alan olağanüstü unsurlar, Oğuz Kağan destanındaki 'iki mavi ejderha', Manas destanında yer alan cehennem azabı ve ruh gibi insani korkular bulunur. Bu sebeple destanlar, gelecek dönem korku eserlerinin beslendiği kaynaklar olarak nitelendirilebilir.

Divan edebiyatında dönemin getirisi olarak korku unsurlarının nazım biçimindeki eserlerde yer aldığı görülür. Batıl inançların ve halk anlatılarının etkisiyle özellikle peri, cin, büyü, nazar ve ölüm gibi korku kavramları şiirlerde açık ya da örtülü anlamlarla verilir. Bununla birlikte Divan edebiyatında kötülüğün metafiziksel yansıması olarak iblisin rakibe benzetilmesi ve aşığına ya da etrafına karşı yaptığı kötülüklerin tasvirleri bulunur.

Türk edebiyatında korku unsurları barındıran ilk eser Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı olarak kabul edilir. Söz konusu eserden önce olan örneklerde korku unsurları bulunsa da *Binbir Gece* ve *Binbir Gündüz Masalları*'ından Türk edebiyatına uyarlandığına dair iddialar vardır (Tietze, 1948). Söz konusu esere alımlayıcı odaklı bakıldığında özellikle gotik ve korku türlerinin kalıplaşmış kahramanlarına yer verildiği dikkat çeker: "Muhayyelât, yer yer cinlerle, perilerle, büyüler, tılsımlar ve olağanüstü vak'alarla yürütülen hayali hikâyeler kitabı ise de yer yer hakiki hayat hikâyeleri çeşnisinde vak'alar ve sahnelerle zengindir. Eserde Binbir Gece hikâyelerine benzer şark hikâyeciliğinin umumi esprisi görülür" (Banarlı, 1983: 795). Bu bağlamda *Muhayyelât*'ın gotik ya da korku özelinde net bir sınıflandırmaya tâbi tutulamayacağı fakat güldürü unsurların mütevellit korku unsurlarını barındıran gotik bir eser olarak nitelendirilebileceği söylenebilir.

Tanzimat dönemiyle birlikte yenileşmeye başlayan edebî hareketlerle korku edebiyatı da ilgi çekmeye başlamış, özellikle romanlarda işlenen bir tema haline gelmiştir. İlk gotik roman

olarak nitelendirilen Selim Nüzhet Gerçek'in, Claude Farrere'in *La Maison des Hommes Vivants (Ölmez Adamların Evi)*'ın uyarlaması olarak Türk edebiyatında yer edinmiştir. Fakat söz konusu romanın unsurları ayrıntılı olarak incelendiğinde gotik değil, korku romanı olduğu anlaşılır. Eserin bir sır ile başlayarak okuru merakın peşinden sürüklemesi, ürkütücü mekân betimlemeleri, bilinmezliğin gerilimi ve doğaüstü olayları ile alımlayıcı gerçekliğin içine alan bir korku romanıdır. Gotik romanda görülen güldürü öğeleri, kalıplaşmış kapalı mekânlar, kurmacanın açıklığı ve burjuva sınıfı gibi unsurlar bulunmamaktadır. Ardından Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani*'si gotik sınıflandırması içinde alınır. Ancak söz konusu roman, Gürpınar'ın *Cadı*'sındaki gibi gerçeklik içinde bir korku ve realist tasvirleri içermez. Bununla birlikte daha çok fantastik güldürü unsurları taşır. Halide Edib'in batıl inançları mevzu edinen en eğlenceli roman olarak kanaat getirdiği *Gulyabani*'nin korku romanı içine alınması doğaüstü karakterlerin kullanılmasıyla ilgilidir fakat söz konusu eser, korkutmaktan ziyade eğlendirmeyi amaçlar. Eğlence, gotik edebiyatın ilk ortaya çıkışından itibaren esas gayelerindendir. Gürpınar'ın *Cadı*'da ise spiritüalist unsurlarla korku öğelerini harmanladığı görülür. Korku kurmacalarında sıkça yer alan Todorov'un tekinsiz kavramının da eser içinde özellikleri bulunur. Todorov, korku edebiyatının tam anlamıyla tekinsizliğin alanına girdiğini ifade ederken fantastik edebiyat ile ayrımını belirtir: "Saf haliyle korku edebiyatının fantastiğe ait olmaktan ziyade, fantastiğin aksine açıkça sınırlandırılmış bir tür olmayan" (2017: 52). Gürpınar'ın yakın dönemlerde kaleme aldığı *Mezarından Kalkan Şehit, Dirilen İskelet, Ölüler Yaşıyor Mu?* gibi romanlarında da korku unsurlarının var olduğu; *Muhabbet Tılsımı, Kuyruklu Yıldızın Altında Bir İzdivaç, Şeytan İşi* gibi eserlerinde ise gotik unsurların ve eğlencenin ağır bastığı görülür.

Gürpınar'ın ardından bilhassa romanlarda korku kurmacasına karşı ilginin arttığı görülür. Bu bağlamda Suat Derviş'in *Kara Kitap*'ı, Behçet Safa'nın *Şeytan'ın Piçi* gibi eserlerde temayı spiritüalist korku unsurları oluşturur. Doğaüstü unsurların yanı sıra Peyami Safa, Oğuz Atay ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların da eserlerin de özellikle psikolojik, zihinsel, yalnızlık, ölüm, güvensizlik, aile, inançsızlık gibi korkulara yer verdikleri görülür (Göncü, 2017).

Gotik edebiyattan doğan korku edebiyatının oluşumunda bilhassa insani bir duygu olmasından dolayı sosyal yaşam, ekonomi, siyaset, mitoloji, kültür, psikoloji, inanç/inançsızlık gibi birçok etkenin rol oynadığı görülür. Gotik ve korku edebiyatlarının ayrımında en belirgin özellik korku türünün çok daha geniş bir konu yelpazesine sahip olmasıdır.

2. Gotik ve Korku Edebiyatlarının Farklılıkları

Gotik kavramının gelişerek edebiyatta bir edebî tür olarak yer bulması 18. yüzyılı bulmuştur. Gotik edebiyatı adlandırmasının ardında kuralları yazarlar tarafından belirlenen ve ortaya çıktığı dönemin mekânsal, sınıfsal özelliklerini taşıyan bir tür halini almıştır. Bu

bağlamda özellikle gotik mimarinin romanlara yansıdığı ve asıl gotik olma özelliklerini betimlenen atmosferlerden aldığı söylenebilir:

Gotik roman, romantizmin aşırı duygularını gerilim atmosferinde barındırır. Olay örgüsü aileler, kimlik, miras ve aşkla ilgilidir. Bu roman orta çağ ortamları, şatolar ve kötü huylu aristokratlarla ilişkilidir. Başlıca özellikleri gerilim, doğaüstü olaylar, karanlık ve gizemdir. (…) Başkahramanlarına gelince, gotik romanlarda sıklıkla tekrarlanan bazı karakter tipleri vardır: Zalim kötü adam, dini figür, sıkıntı içindeki kadın kahraman, cesur kahraman ve neredeyse her zaman gotik romanın başrolünde bulunan yalnız kahraman vardır (Martin, 2014: 1).

Roman özelinde gotiğin asıl amacı, Orta Çağ'ın karanlık yönlerini alegorik korku unsurlarıyla anlatarak kısmen eğlenceli bir kurmaca yaratmaktır. Romantizmin ve dolayısıyla akılcılıktan çok duyguların yer aldığı betimlemelerin varlığı, ayırt edici özelliklerindendir. Gotik eserlerin korkutmaktan çok şaşırtma veya bilinmezlikte bırakma söz konusudur. Bu bağlamda Batı'da ilk gotik roman olarak kabul edilen *Otranto Şatosu,* okura ürkütücü atmosferler sunarken korkutmaz fakat şaşırtır. Bununla birlikte gotik eserlerde genellikle ailevi sırlar, intikam, okuru kurgu içine alarak eğlendirmek ve bilhassa dönemin getirdiği buhranlardan uzaklaştırma gayesi vardır. Korku türündeki temalar ise korku veya dehşet yaratabilecek her türlü psikolojik, sosyolojik dini ve/veya bireysel hususları gerilim veya doğaüstü unsurları, insana korku hissettirebilecek çeşitli konuları gerçekçi olarak işler.

Korku edebiyatı, gotiğin daha şiddetli bir versiyonudur (Alba, 2014: 27). Bu bağlamda korkunun eserlere yansımasında bir nevi katarsis anlayışına hizmet mevcuttur. Korku duygusu, okurun zihnindeki korkular veya arzuları ya da belirli bir yorumu ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu sebeple gerçeklik, gotik romanın aksine korku türünde önemli bir yer tutar: "Korku kurgusunda gerçeklik etkisi, gerçeğe yakınlık yaratan çok sayıda gerçek çağrışımı aracılığıyla üretilir: Bir yeri okuyucuya tanıdık ya da tanımlanabilir kılmak için betimlemeler ve ayrıntılar, anlatının kesin zaman ve mekânı, karakterlerin metinsel kimliği ve psikolojisiyle uyumludur" (Landais, 2016: 243). Gerçekliğin diyaloglarla yansıtıldığı eserlerde gerçek kişilerle görüşme olması şart değildir. Diyaloglar, iki gerçek kişi arasında olabileceği gibi karakterin zihninde oluşturduğu iç monologlar ya da herhangi bir doğaüstü varlık ile kurduğu iletişimle de sağlanabilir. Gerçeklik algısının etkili olduğu eserlerde alımlayıcı ve eser ya da karakter arasında 'özdeşleşme' vardır (Ahmad, 2010). Korku temalı eserlerde özdeşleşme etkisinin nihai amacı korkuyu hissettirmek, iletmektir. Gotik romanlarda ise herhangi bir özdeşleşme amacı güdülmez, bunun asıl sebebi okura romantize edilmiş bir kurgunun sunulmasıdır.

Her iki tür arasında bakış açısından da farklılıklar bulunur. Okurun kaygısı, bakışı sonuca ulaştırabilecek bir sonuç ararken -korktuğu halde- merakının peşinden gider. Bilinmezliğin yarattığı korku atmosferinin peşinden sürüklenen okur, aynı zamanda bakışla eş değer olan konuşulmayanın da takibindedir (Ahmad, 2010: 309-313). Konuşulmayan, bilinmezliğin

yarattığı zorluğu ve gerilimi ifade eder. Bu durum, okurun karakterle özdeşleşmesine katkı sağlar. Gotik romanda ise merakı diri tutacak unsurlar genellikle sırlarla sınırlandırılır. Kalıplaşmış olayların kurgulanması okuru şaşırtmaktan ziyade sonucunu bildiği vakanın eğlence hissini verir. Korku eserlerinde sırlar, okurun merakını kamçılamak ve bilinmezliğin dehşetini yansıtmak amacıyla kullanılır.

Gotik edebiyat ve korku edebiyat mekânsal olarak da belirgin farklılıklar içerir. Örneğin gotik edebiyatta yer alan şatolar, mahzenler ve manastırlar korku edebiyatında da görülebilir fakat bununla sınırla kalmaz. Ayrıca bahsedilen mekânlar bilhassa gotik dönemin izlerini taşımasıyla da ayırt edilebilir. Korku edebiyatında ise somut bir mekâna ihtiyaç yoktur. Okura çeşitli korkuları hissettirecek evler, ormanlar, deniz kenarları, konaklar vb. gibi somut mekânlarla birlikte; kahramanın zihni, hayalleri ya da rüyaları mekân olarak kullanılabilir.

Korku eserlerinde günlük hayattaki insan tipleriyle birlikte doğaüstü yaratıklar, hortlaklar, vampirler, cadılar, büyücüler, kurt adamlar, mitolojik ya da dini kahramanlar veya bireyin zihninde oluşturduğu hayali karakterler olabilir. Korkunun geniş karakter yelpazesine nazaran gotik eserlerde genellikle burjuva sınıfından insanlar ve doğaüstü canavarlar yer alır.

İki edebî türün zamansal olarak net bir ayrımı bulunmamakla birlikte, korku eserlerinde geriye dönüşler, ileri gidişler gibi zaman kaymaları olabilir. Olay örgüsüne göre değişmekle birlikte zaman kısıtlaması genellikle bulunmaz. Gotik eserlerde ise bu durum çoğu zaman geçmişten gelen bir olay etrafında gelişerek şimdiki zamanda verilir.

Korku edebiyatının genel anlamda amacını okura korku duygusunu hissettirmek oluşturur. Alımlayıcı olayın içine alarak kurgu olduğunu unutturmak ve gerçekliğine inandırmak asıl gayesidir. Bu sebeple gerçek olaylardan uyarlanarak da kaleme alınabilir veya okuru arındırma amacı güdebilir. Gotik edebiyatta ise korku edebiyatında var olan amaçlardan herhangi biri görülmez. Gotik edebiyat, dönemin sorunlarını sembolik olarak yansıtmayı, kişisel trajediler ve buhranları, romantik ilişkileri ve devrin yönetimine yönelik hicivlerle okuru çağın sorunlarından uzaklaştırarak eğlendirmeyi amaçlar.

Sonuç

Korku ve gotik edebiyatları, edebî tarihin iki önemli ve iç içe geçmiş -karışmış- türleridir. Her ikisi de benzer unsurlardan yararlansa da farklı dönemlerde ve farklı yaklaşımlarla gelişmişlerdir.

Korku edebiyatı insanlık tarihinin başlangıcından bu yana vâr olan korku hikâyelerinin modern bir evrimidir. 18. ve 19. yüzyıllarda Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Bram Stoker ve H. P. Lovecraft gibi yazarların eserleriyle zirveye ulaşmıştır. Bu yazarlar, insanın bilinmeyenle, içsel ve kozmik korkularıyla mücadelelerini eserlerinde işleyerek türün temelini oluşturmuşlardır. Türk edebiyatında ise bu süreç Batılılaşma ile başlamıştır. Yazarın niyeti dışında alımlayıcı etrafında incelenen eserlerle Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi

Gürpınar, Suat Derviş, Selim Nüzhet Gerçek, Peyami Safa ve Behçet Safa gibi korkunun çeşitli yansıma alanlarını işleyen yazarlarla türün temelleri atılmıştır.

Gotik edebiyat, 18. yüzyıl sonlarında İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Walpole'un *The Castle of Otranto* eseri, ilk gotik roman olarak edilmiştir. Gotik edebiyat, karanlık ve gizemli mekânlarda geçen, atmosfere dayalı doğaüstü olaylarla bezeli hikâyeleri ile bilinir. Söz konusu tür; korku, melankoli ve romantizmi harmanlayarak okura hem ürkütücü hem de duygusal ve eğlenceli bir deneyim sunar. Gotik edebiyatın temel unsurlarını ise eski şatolar, harabe mekânlar, gizemli geçitler ve lanetli ya da büyülü nesneler oluşturur. Karakterler ise genellikle trajik bir geçmişe ya da aile sırrına sahip insanlar, hayaletler, vampirler gibi doğaüstü varlıklardır. Türk edebiyatında 20. yüzyılda belirginleşmeye başlayan gotik edebiyat, Türk yazarlar tarafından mitoloji, efsaneler ve kültürel temalarla sentezlenerek işlenmiştir. Fakat 18. yüzyılda Giritli Aziz Efendi tarafından Türk edebiyatına uyarlanan *Muhayyelat* ilk gotik eser özelliklerini barındırır. Ardından gelen eserlerde ise alaycı bir dil olsa da -Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani*'si gibi- gotik unsurların işlendiği kurgular görülür.

Korku ve gotik edebiyatları her ne kadar benzer temaları işleseler de farklı estetik anlayışları ve anlatı teknikleriyle ayrılırlar. Korku edebiyatı, okurun duygusal tepkilerini açığa çıkartmaya çalışırken, gotik edebiyat daha çok atmosfer yaratma, melankoli ve gizem üzerine yoğunlaşır. Korku; ani şoklar, gerilim, merak ve gerçeklikle doluyken gotik; yavaşça inşa edilen bir ürkütücülük ve trajik güzellikler sunar.

Çalışma kapsamında yapılan analiz ve karşılaştırılmaların ardından her iki türünde aslında büyük farklılıklara sahip olduğu fakat tam anlamıyla sınırlarının çizilebilmesi için daha fazla çalışmaya ihtiyaç olduğu kanısına varılmıştır. Bu bağlamda korku ve gotik edebiyatlarının birbirlerinden beslendiği lakin amaç ve kapsamlarının büyük farklılıklar taşıdığı tespit edilmiştir. Bilhassa korku edebiyatının gotik edebiyatın sınırlı alanında kalmayı hak etmeyen bir ihtivaya sahip olduğu ve bu sebeple korku edebiyatının hem eserler hem de yazarlar tarafından araştırılmaya karşı aç olarak gelişmeye devam eden bir tür olduğu görüşüne ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Ahmad, Aalya (2010). *Bordering On Fear: A Comparative Literary Study Of Horror Fiction*. Doctor Of Philosophy. Carleton University Insitute Of Comparative Studies İn Literature, Art And Culture: Cultural Mediations, Canada.

Alba, Gonzalez Martin (2014). "From The Gothic Novel To Horror Fiction: An Analysis Of The Castle Of Otranto And Dracula".

Banarlı, Nihad Sâmi (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II.* İstanbul: MEB Basımevi.

Carrol, Noel (2020). *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları* (çev. Suzan Sarı). Ankara: Hece Yayınları.

Derviş, Suat (2020) *Kara Kitap*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Freud, Sigmund (2022). *Rüyaların Yorumu*. İstanbul: Olimpos Yayınları.

Gerçek, Selim Nüzhet (2021). *Canvermezler Tekkesi*. İstanbul: Karakarga Yayınları.

Göçgün, Önder (1987). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Gündüz, Şinasi (1998). *Din ve İnanç Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yayınları.

Gündüz, Turgay (2004). *Kur'an'da Korku Motifi*. Bursa: Düşümce Kitabevi Yayınları.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2015). *Şeytan İşi*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2017). *Mezarından Kalkan Şehit.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2020). *Kuyruklu Yıldızın Altında Bir İzdivaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2022). *Ölüler Yaşıyor Mu?* Ankara: Tema Yayınları.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2023). *Cadı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Harris, Joseph (1982). "Beowulf" in Literary History. *Pamla*. C. 17. S. 1. s. 16-23.

Kocaer, S. (2017). *Türk Efsanelerindeki Ceza ve Mükafatların İşlevsel Açıdan İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Bartın: Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s. 104-177.

Landais, Clotilde (2016). "Challanges And Strategeies For Analysing The Translation Of Fear İn Horror Fiction". *Literary Imagination*. C. 18. S. 3. s. 242-254.

Lovecraft, H. P. (2023). *Edebiyatta Doğaüstü Korku* (çev. Arif Dursun). İstanbul: Laputa Yayınları.

Öncü, Müge (2017). *Korkunun Edebi Görüntüleri: Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay'ın Roman ve Hikâyelerinde Entelektüelin Korkuları.* Doktora Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Önertoy, Olcay (1984). *Türk Roman ve Öyküsü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pala, İskender (2004). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Pollin, Burton R. (1965). "Philosophical and literary sources of Frankenstein". *Duke University Press on behalf of the University Oregon.* https://www.jstor.org/stable/1769997

Safa, Behçet (1944). *Şeytanın Piçi*. Ankara: İstanbul Maarif Kütüphanesi.

Scognamillo, Giovanni (1996). *Korkunun Sanatları*. Ankara: İnkılap Yayınevi.

Scognamillo, Giovanni (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları.* İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.

Seçkin, Sevcan (2023). "Gotik (Korku) Edebiyatı Çevirisinde İnsan Aracının Rolü". *Söylem Filoloji Dergisi*. C. 8. S. 3. s. 1047-1066.

Stewart, Susan (1982). The Epistomology Of The Horror Story. *The Journal Of American Folklore*. C. 95. S. 375. s. 33-50.

Tevrat/Yaratılış ve Mezmurlar.

Tietze, Andre (1948). Aziz Efendi's Muhayyelat. *Oriens.* C. 1. S. 2. s. 248-329.

Todorov, Tzvetan (2017). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım.* (çev. Nedret Öztokat). İstanbul: Metis.

Tuğcu, Emine (2008). "Türk Romanında Korkunun İzlerini Sürerken". *Varlık*. C. 10. S. 12. s. 3-7.

Vahapoğlu, Bengü-Şahbenderoğlu, İpek-Şahin, Özge (2007). *Türk Edebiyatında Korku*. *Hürriyet Gösteri*. S. 292. s. 97-156.

Yılbır, Serkan (2006). *Türk Destanlarında İnanç ve İnanışlar.* Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yücesoy, Özge (2007). *Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanlarındaki Örnekleri.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zıraman, Zehra (2007). *1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Öğesi.* Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

YAPISÖKÜM PERSPEKTİFİNDEN *GÖKDELEN'*E BAKMAK

Betül ÇAĞLAR GÖRÇİN

Doktora Öğrencisi
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Somut şiir dili anlamsal ve görsel olarak kullanan, "görsel şiir", "deneysel şiir" olarak da adlandırılan, şiirin birbiri ardına gelen kelimelerle değil, gözlemlenerek algılandığı bir türdür. Somut şiirde okur, öyküleyici bir çizgi ile karşılaşmaz. Dil kırılmaya uğramıştır ve düşünceden ziyade yapı öne çıkmaktadır. Anlatımda yeni olanaklar arayan, şiire yalnızca okumayı değil görmeyi de eklemleyen, eski kalıplardan kurtulmayı, yenilikler bütününü şiirle buluşturmayı amaç edinen bir şiir olarak nitelenebilir.

Tarık Günersel de şiirde görselliği ön planda tutan somut şiir anlayışına başvurmuş, harflerden, hecelerden, kelime ve sayılardan yararlanarak şiirini kurmuştur. Bu sayede okura geniş bir okuma, alımlama ve yorum imkânı sunan Günersel, anlatım olanaklarını çeşitlendirmiş, çoğaltmıştır. Bu çalışmada Tarık Günersel'in "Gökdelen" adlı şiiri ele alınarak yapısökümcü bir uygulamaya tabi tutulacaktır. Yapısöküm tekniği Derrida'nın yazın dünyasına kattığı bir metin okuma yöntemidir.

Anahtar Kelimeler: Somut şiir, görsel şiir, Yapısöküm, Tarık Günersel.

LOOKING AT THE *SKYSCRAPER* FROM A DECONSTRUCTION PERSPECTIVE

ABSTRACT

Concrete poetry is a genre that employs language in a semantic and visual manner, also referred to as "visual poetry" or "experimental poetry." In this form of poetry, the reader's perception is shaped by the visual elements of the poem, rather than the linear progression of words. The narrative line is disrupted, and the focus shifts from the logical progression of ideas to the visual and structural elements of language. Concrete poetry may be defined as a form of poetry that seeks to explore new possibilities in expression, combining not only reading but also seeing with poetry. It aims to challenge established patterns and to integrate the full range of innovations with poetry.

Tarık Günersel has also adopted a concrete understanding of poetry that prioritizes visuality in poetry, and has constructed his poetry by utilizing letters, syllables, words, and numbers. In this manner, Günersel, who offers the reader a multitude of reading, reception, and interpretation possibilities, has diversified and multiplied the possibilities of expression. In this study, Tarık

Günersel's poem "Gökdelen" will be analyzed and subjected to a deconstructive application. The deconstruction technique is a method of text reading that Derrida introduced to the literary world.

Keywords: Concrete poetry, visual poetry, deconstruction, Tarık Günersel.

Giriş

Somut şiir dili anlamsal ve görsel olarak kullanan, "görsel şiir", "deneysel şiir" olarak da adlandırılan, şiirin birbiri ardına gelen kelimelerle değil, "göz"lemlenerek algılandığı bir türdür. Şiirde kelimeler görsel olarak düzenlenir ve okura görsel üzerinden pek çok anlam sunulur. Bu şiirde amaç sadece görsel oluşturmak değil, görselden yola çıkarak okuru düşündürmektir. Sözcük, hece ve harfler aracılığıyla şiirde görsel yapı öne çıkarılır bu da geleneksel dize algısının dışına çıkılmasına ve okuyucunun karşısında bakması gereken bir resim yahut okuması gereken bir metin mi olduğu yanılgısına düşmesine sebep olur.

Somut şiir terimi ilk kez Brezilya'da Haroldo de Campos, Decia Pignatari ve Augusto de Campos'un kurduğu Noigrandes grubunun deneysel şiir anlayışı hakkında yazdıkları yazılarda kullandıkları "poesia concreta" ile ortaya çıkar (Taşçıoğlu, 2021: 215). Avrupa'da bir edebi tür olarak kabul görmesi ise 1950li yıllara rastlar ve Avrupa ülkeleri arasında en çok Almanya'da rağbet görür. Kuramsal çerçevesini Alman şairler oluşturmuş, 1957 yılında Max Bense etrafında toplanan şair ve yazarlar Stuttgart Okulu'nu kurmuş, bu oluşum somut şiir akımının Almanya ayağı haline gelmiştir (Balcı, 2018: 99). Türkiye'de ise bu alanla ilgili çalışmalar 1980'li yıllara rastlar.

Somut şiirde okur, öyküleyici bir çizgi ile karşılaşmaz. Dil kırılmaya uğramıştır ve düşünceden ziyade yapı öne çıkmaktadır. Somut şiir, anlatımda yeni olanaklar arayan, şiire yalnızca okumayı değil görmeyi de eklemleyen, eski kalıplardan kurtulmayı, yenilikler bütününü şiirle buluşturmayı amaç edinen bir şiir olarak nitelenebilir.

Somut şiir alışılmış sözdizimsel özelliklerden uzaklaşıp, amaçlanan mesaja göre biçimlendirilen, "göze hitap eden" (Akay, 2016: 232) bir şiir türüdür. Alpaslan Gökalp ise şiirin olanaklarını genişleten, mimarlık, resim, heykel gibi farklı sanat dallarıyla bağını güçlendiren bir şiir anlayışı olarak değerlendirdiği somut şiirin edebiyatın dünyadaki toplumsal ve bilimsel değişmelere verdiği tepkinin görsel bir sonucu olduğunu söyler.

> *"Şiirin olanaklarını genişleten ve mimarlık, resim, heykel, fotoğraf gibi sanat dallarıyla bağlarını güçlendiren bu deneysel şiir anlayışı, çağdaş dünyanın bilimsel ve toplumsal değişmelerinin bir sonucu olduğu kadar, edebiyatın bütün bu olup bitenlere verdiği tepkinin de görsel bir ifadesidir. Bu nedenle hem evrenseldir hem de okura sunduğu okuma çeşitliliğiyle bireyseldir. Somut şiir, tasarlayışı ile okurunu aynı ortamda birleştirir; çoğul okuma fırsatları yaratır. Okur, görsel olarak kendine sunulan sorunu, önce gözleriyle sonra aklıyla algılar ve sonsuz sayıda yoruma ulaşabilir" (Alpaslan Gökalp, 2005: 5).*

Somut şiir, çeşitli araştırmacılar tarafından sınıflandırılmıştır. Mike Weaver'a göre görsel, sessel ve devinimsel olmak üzere üç çeşit, Kopfermann'a göre anlamsal olan, anlamsal olmayan, görsel, sessel ve montaj şiir olmak üzere beş çeşit, Kathleen McCullough'a göre ise basımsal, sessel, üç boyutlu, devinimsel, bilgisayarla üretilen,

göstergebilimsel, eğlenceli-ironik somut şiir ve resimle sözcükleri birleştiren somut şiir olmak üzere sekize ayrılır (Alpaslan Gökalp, 2005: 4).

Şiiri oluşturan imgelerin dışında, görselliği ön planda tutmayı amaçlayan somut şiir, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki toplumsal/sosyal/duygusal atmosferin karışık olması sonucu 1950'lerde yaygınlaşmış bir türdür. Deneysel eğilimler, dilbilimsel çalışmalar bu dönemde ivme kazanmıştır ve özellikle Almanya'da daha çok tercih edilip benimsenmesi de Nazi döneminin dil politikalarına ilişkin bir tepki olarak görülmüş, kolektif bellek/yaşanmışlıkların aktarımı konusunda da etkin bir biçimde kullanılmıştır (Kayğın, 2019: 610).

Yazının görsel boyutla birlikte sunulması sanat ve edebiyat, resim ve metin arasındaki ilişki hakkında düşünmemizi de gerektirir. Somut şiir kavramının 1950'lerden sonra öne çıktığı dile getirilse de araştırmacılar somut şiir uygulamalarının çok daha eskiye dayandığını ifade eden görüşler de bildirmişlerdir. Örneğin Kayahan Özgül, yazı ve resim arasındaki ilişkiyi Çin ve Kiril alfabelerine kadar götürürken bu alfabelerdeki resimsi özelliklerin daha sonra Hurufi eğilimler ile düşünülebileceğini söyler (Uslu, 2017: 330). Özer Şenödeyici ise çalışmalarında Osmanlı'nın görsel şiirlerini ele almış ve Klasik Türk edebiyatının zengin kaynaklarının ve Osmanlı kültürel hayatının bir yansıması olarak görsel şiirleri değerlendirmiştir (Şenödeyici, 2008: 564).

Cumhuriyet döneminde ise Ercüment Behzat Lav, Behçet Necatigil, Can Yücel, İlhan Berk, Metin Altıok, Mehmet Mümtaz Tuzcu, Yüksel Pazarkaya, Tarık Günersel somut şiirin imkanlarından yararlanmışlardır.

Tarık Günersel

Tarık Günersel, 1953'te İstanbul'da doğmuştur. Şiirleri ilk defa 1976'da Birikim dergisinde yayınlanır. Şiirde avangardist bir tavır gösteren Günersel'e göre şiir, harflerden, sözcüklerden zekâyla yapılan bir şey yapılan bir şeydir. Hem göze hem akla hem kulağa seslenen bir yapı olan somut şiirler ona göre sözcüklerle oynanarak yapılan bir oyundur (Balık, 2019).

Küçük yaşlarından beri içinden gelen farklı bir yol izleme arzusunu takip ettiğini söyleyen Günersel, çocukluğunda fırça yerine işaret parmağı ile boya yapmasını ve şiirdeki farklı imkanları deneme deneyiminin aynı yaklaşımlara ait olduğunu ifade eder:

"Hayat değişir de sanat değişmez mi? "Sanat ya deneyseldir ya da sanat değildir," demiş biri. Aynı fikirdeyim. Sanat değil, zanaat olur öylesi. (Yahya Kemal de deneysel yazdı Aruz-Türkçe ilişkisi ile, Hececiler de Orhan Veli de. Peki, ne demek deneyselcilik? Alışılmış imkânlarla yetinmeyerek yeni imkân yaratma eğilimi denebilir sanırım. Her zaman parlak sonuç vermeyebilir, ama her ilginç gelişme belki ancak bu yaklaşımla mümkün. 11 yaşımda fırça yerine boyaya işaret parmağım ile kibrit batırıp

kullandığımda deneysel sanat filan gibi kavramlardan haberim yoktu. İçimden gelen, farklı bir yol izleme ve ne olabileceğini görme arzusuydu."[1]

Yöntem Hakkında

Bu çalışmada Tarık Günersel'in "Gökdelen" adlı şiiri ele alınarak yapısökümcü bir uygulamaya tabi tutulacaktır. Yapısöküm tekniği Derrida'nın yazın dünyasına kattığı bir metin okuma yöntemidir. Bu yöntemin temelleri yapısalcılığa, yapısalcılığın temelleri ise yapısal dilbilime dayandırılabilir.

1960'lı yılların sonunda Jacques Derrida (1930-2004), Yazı Bilime Dair (1967) adlı eserinde "différance"(ayıram), "trace"(iz), "archi-écriture"(kök-yazı) ve "gramme"(yazı) kavramlarından yola çıkarak yapısöküm adı verilen yeni bir kavram geliştirir. Artık gösterilen ve gösterenler yerini birtakım "iz"lere bırakacaktır. Söz/yazı karşıtlığında sözü önceleyen bu yöntem, yazarı değil okuru öne çıkarır (Aydınalp, 2019a: 80).

Derrida, dilin ikili karşıtlıklar üzerine kurulduğu konusunda yapısalcılar ile hemfikirdir. Kavramlar arası karşıtlıklarda bir "öteki" kavrama karşı daha egemendir. Egemen kavram kendi varlığını "öteki" üzerine kurmuştur. Yapısökümde yapılmak istenen ise metni bu ikili karşıtlıkların dışına çıkarmaktır. Yapısöküm kavramıyla metinde yer alan ve metnin bütünlüğü açısından ikircikli anlama gelen kelimelerden yola çıkarak metnin ortaya koyduğu manalar yapısöküme uğratılır. Bu işlem ile metnin sınırları aşılır, karşıtlıklar ortaya konulur.

Yapısökümün "iterability" (tekrarlanabilirlik) kavramı, metnin anlamının çoğalmasına, metne yeni bağlamlar eklemlenmesine yol açar. Metin yeni bağlamlar içerisine sokularak, kesintiye uğramadan yeni anlamlar üretecek, değişecektir. Yapısöküm, metinlerde yazının işleyişini izler ve bu izleyiş metinleri kendilerinde söylenenlerden hareketle söylenmeyenleri görmemizi sağlayan, bize yol açan bir işleyişi ifade eder.

Derrida, bir metinde anlamın orada hazır olduğu düşüncesine karşı çıkar. Ona göre metin içindeki çelişkili ifadeler sergilenmeli, metnin sabit görünen yapısı bozulmalıdır. Metnin anlamı metin içinde ihmal edilmiş olarak bir köşede bulunabilir. Derrida, yazının birçok manaya gelebileceğini, tek ve mutlak bir mananın olmadığını ve okuyucuların da tek ve mutlak bir anlam ve doğru peşinde koşmamaları gerektiğini söylemektedir.

Rutli'nin "yapısökümsel metin okumanın tedirgin edici rengi, söylenecek şeyin söylenebilecek tek şey olmadığının bilincinin verdiği genel bir tedirginliği taşımasıdır." (Rutli, 2016: 65) sözleri yapısöküme dair ipucu vermektedir. Derrida'nın yazının nihai bir anlama indirgenmesine yönelik direnci, yapısökümün söylenecek şeyin söylenebilecek tek şey olmadığını göstermesi de bu bağlamda düşünülmelidir. Yapısökümün gösterdiği şey bu

[1] https://www.yenisafak.com/hayat/deneysel-siir-ne-kadar-siir-99537 (E.T.:28.06.2024).

sebeple yazının bütün ve tam olduğu varsayılan sistemdeki gedikleri görünür kılan hareketleridir (Gülay, 2020: 333).

Şairin anlatma ihtiyacı, arayışları şiirin imkanlarını sürekli olarak genişletmektedir. Somut şiir de şiirin sahip olduğu modern imkanlardan birisi olarak görülebilir. Hasan Akay, somut şiir uygulamalarında olumlu veya olumsuz gelişmelerin özellikle 1990 sonrası postmodern düşüncenin izlerini taşıdığını dile getirmiş, postmodern düşüncenin ipuçlarının (yeni kimlik sorunu, öznenin yok olması, benliğin parçalanması, dil oyunları) bu dönem sonrasında şiirde de görüldüğünü dile getirmiştir (Akay, 2016: 247).

Tarık Günersel de şiirde görselliği ön planda tutan somut şiir anlayışına başvurmuş, harflerden, hecelerden, kelime ve sayılardan yararlanarak şiirini kurmuştur. Bu sayede okura geniş bir okuma, alımlama ve yorum imkânı sunan Günersel, anlatım olanaklarını çeşitlendirmiş, çoğaltmıştır.

Bu çalışmada şairin "Gökdelen" şiiri ele alınacak "özgür" kelimesi yapısöküme uğratılarak şiirin süperuzayında dolaşılacaktır. "Gökdelen" şiiri, "özgür" kelimesinin değişime uğratıldığı bir düzlemde, özgürlüğün parçalarından inşa edilmiş bir gökdelenle karşı karşıya bırakır okuru. Türkçe "öz", "benlik", "kendilik", "asıl" kelimesinden türetilmiş olan özgür kelimesi şiirde parçalanmış, kimi zaman anlamsızlaştırılmıştır. Şiir, özgürlüğünü gökdelenlerde, kaotik bir yaşamın içerisinde arayan fakat bulamayan kişilerin parçalılığına, "sınır"landırılmışlığına işaret eder. Şiirde özgürlüğün parçalarından inşa edilen gökdelenler geleneksel şehir hayatını kesintiye uğratmış, Günersel'in şiirinde özgürlük ironik bir şekilde adeta hapishane demirlerine benzeyen, hapsolmayı, hareketsizliği çağrıştıran bir görsel imajla okura aktarılmıştır.

Modernizmin mekân algısı kent yaşamına hapsolmayı, hafıza ve hatıradan uzak kalmayı, kontrolsüzlüğü, tüketimi de beraberinde getirir. Para, kalkınma ve sanayinin baş gösterdiği bu modern mekanların metalaşmasıyla paralel olarak kişi burada nefes alamamaya başlar. W. Benjamin'e göre bir mekânda yaşamak orada izler bırakmaktır (Benjamin, 2011: 98). Fakat kentte, apartman dairelerinde bu izi bulmak, mekanla bir bağ kurmak mümkün değildir. Paul Claudel, Paris'te yaşadığı yeri bir "ev" olarak nitelendirmez, Paris'teki odasıdır orası onun için. Hatta o oda "dört duvar arasındaki bir tür geometrik yerdir, resimlerle, biblolarla ve dolabı andıran bu yerin içine koyduğumuz dolaplarla döşediğimiz yapay bir deliktir. "Bu kentlerde evler artık doğanın içinde değildirler. Bu yapaylık ve keşmekeş içinde "sokaklar, insanları emen borular gibidir" (Bachelard, 2020: 59).

Roland Barthes *Göstergebilimsel Serüven* (1993) adlı eserinde mekânları, göstergebilimsel anlayışa göre değerlendirerek onları birer metin olarak kabul eder ve burada yaşayan insanları bu metinleri okuyan ve anlamlandıran okuyucular olarak yorumlar (Erdal, 2015: 377). Barthes'ın bu yorumundan hareketle mekanların, içerisinde yaşayan insanları oluşturduğu söylenebilir. Mekân ve varlık dualitesi fenomenolojide a priori bir bilgi olarak

çokça tartışılmıştır. Eliuz ise betimlemenin ağırlıkta olduğu eserlerdeki olgusal mekanları labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekanlar ile sınırları sonsuz açılan, açık ve geniş mekanlar olmak üzere iki ana öğeye göre ayırmaktadır (Eliuz, 2014: 9). Eliuz'a göre açık-geniş mekanlar karakterin çevresi ile uyum halinde yaşadığı, koruyucu yerlerdir, güven ve huzuru temsil eder. Kapalı-dar mekanlar ise karakterin kendini sıkışmış hissetmesine sebep olur ve varoluşsal açılımını engeller. Modern metropollerde, hız çağında yaşamak zorunda olan insanlar hayal gücü, düşünme ve gökyüzü ile bağlantısını kesmiş açgözlü ve saldırgan bir hayat pratiğine mahkûm edilmiştir. Bu hayat pratiğinde kişilere yaşam alanı sunan yerlerdir "gökdelen"ler. Parçalı, kayıtsız ve bıkkın sürdürülen kent yaşamı gökdelenlerde neşv ü nema bulmuştur.

Modern insana, kentliye bir özgürlük alanı açma vaadiyle oluşturulan bu dikey yerleşim yerleri şehrin içerisinde özenle konumlandırılmış, "yerden göğe kadar" özgürlük imkânı sunacağı vaadini ileri sürmüştür. Modern kentlerin "kimliksizliği" birebir inşa edilen 1+1, 2+1, 3+1 vb. "daire"lerde gizlenmeye çalışılmıştır. Fakat şiirin süperuzayında dolaşırken karşılaştığımız görüntü, daire kaç metrekare olursa olsun kapitalizmin inşa ettiği sınırlardan çıkamamış, kendi "öz"ünü oluşturamamış "daire"ler olacaktır. Kapitalizm, özgürlükleri yağmalayarak dikey, ilerlemeci bir yapıda hareket etmiş ve bu "özgür"lüğü kapitalizmin tuğlaları inşa etmiştir.

Yapısöküm yönteminin iddia ettiği, metnin zaten parçalı bir yapısı olduğu bu sebeple metnin yapısının parçalara ayrılmasının gereksiz olduğu düşüncesi bu şiirde adeta tecessüm etmiştir. Bu parçalılık, sıkışmışlık bazen anlamsızlığı, bazen özgürlüğü, çoğu zaman çokseslilliği beraberinde getirmektedir. Şiirde "özgür" kelimesi anlam kaymasına uğramış, "özgürlük", "öz", "kimlik" göstergeleri sürekli yer değiştirmiş, bu sebeple anlam yakalanamayan, sürekli artan, çeşitlenen bir hal almıştır.

Derrida'nın "differance" kavramı ile oynadığı gibi "özgür" kelimesi ile oynadığımızda "özgür"ün sürekli "öz"e "özüne" döndüğü görülür. Metnin dışında hiçbir şeyin önemli olmadığını iddia eden yapısökümden hareketle denilebilir ki asıl özgürlük "öz"e, "kendi"ne ulaştığında gerçekleşecektir fakat Günersel şiirinde "özgür" bir türlü özgürlüğe kavuşamamış, kimi zaman "gür", kimi zaman "rözgü", kimi zaman "özg" olmuştur.

Sonuç

Somut şiir, dili hem anlamsal hem görsel olarak kullanan, "görsel şiir", "deneysel şiir" olarak da adlandırılan, okurun şiiri birbiri ardına gelen kelimelerle değil, "göz"lemleyerek algıladığı bir türdür. Şiir ya da söz somut şiir vasıtasıyla görselleştirilir. Somut şiirde kelimeler görsel olarak düzenlenir ve okura bir görsel üzerinden pek çok anlam sunulur. Bu şiirde amaç sadece görsel oluşturmak değil, görselden yola çıkarak okuru düşündürmektir. Sözcük, hece ve harfler aracılığıyla şiirde görsel yapı öne çıkarılır bu da geleneksek dize

algısının dışına çıkılmasına ve okuyucunun karşısında bakması gereken bir resim yahut okuması gereken bir metin mi olduğu yanılgısına düşmesine sebep olur.

Tarık Günersel'in somut şiir örneği olan "gökdelen" şiiri okura geniş bir okuma, alımlama ve yorum imkânı sunmuş, anlatım olanaklarını çeşitlendirmiş, çoğaltmıştır. "Özgür"lüğün parçalarından inşa edilmiş olan şiir okura "öz", "özge", "kendi", "sıkışmışlık", "benlik", "kimliksizlik" kavramları ile "özgür"lüğü yaşatmamıştır. Şiir boşlukta asılan kimi zaman aynılaşan "kimliksiz" "ev"leri, o kaotik hali yeniden hatırlatmıştır. Her okurun bilgi birikimi ve dünya görüşüyle bağlantılı olabilecek yorumlar paramparça bir özgürlüğü öne çıkararak "gökdelen"deki açıklıklardan bakarak ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

Akay, Hasan (2020). *Şiiri Yeniden Okumak- Bir Yapıçözümleme Girişimi*. İstanbul: Şule Yayınları.

Alpaslan Gökalp, G. Gonca (2005). "Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir". *Türkbilig*. S. 10. s. 3-16.

Aydınalp, Esra Başak (2019a). "İçeri'nin Dışarısı ve Kabuk'un İçerisi - Hélène Cixous ile Zeynep Kaçar'da Karşılaştırmalı Bir Dişil Yazı ve Yapısöküm Okuması". *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*. C. 29. S. 1. s. 59-75.

Aydınalp, Esra Başak (2019b). "Burhan Sönmez'in Labirent Adlı Eserinin Bir Yapısöküm Okuması Çağdaş Bir Metnin Sınıf-İçi Uyarlaması". *Söylem Filoloji Dergisi*. C. 4. S. 1. s. 79-89.

Bachelard, Gaston (2020). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Balcı, Umut (2018). "Somut Şiir Üzerine Kavram Analizi". *Hiciv-Yığın-Göçmen Edebiyatı Uzmanı Prof. Dr. Yüksel Baypınar Armağanı*. Hiper Yayıncılık. s. 98-114.

Benjamin, Walter. (2011). *Pasajlar*. (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eliuz, Ülkü (2014). "Kemal Tahir Öykülerinde Labirentleşen Mekanlar". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. S.11. s. 7-19.

Erdal, Tuğçe (2015). "Sedat Veyis Örnek'in Öykülerinde Mekân Algısı". *Cyprus Internatıonal Universty. Folklor/Edebiyat*. C. 21. S. 82.

Gülay, Peyami Safa (2020). "Yazı, Metin, Edebiyat: Jacques Derrida'da Delsefe-Edebiyat İlişkisi". *Kaygı*. S. 19. s. 325-343.

Kayğın, Şenay (2019). "İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S. 63. s. 607-617.

Rutli, Evran Erman (2016). "Derrida'nın Yapısökümü". *Temaşa Dergisi*. S. 5. s. 29-68.

Şenödeyici, Özer (2008). "Osmanlı'nın Görsel Şiirler II". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 1. s. 543-565.

Taşçıoğlu, Melike (2014), "Tipografi, Sayfa Tasarımı ve Somut Şiir". *Cyprus Internatıonal Universty*. C. 20. S. 78. s. 215-224.

Uslu, Ahmet (2017). "Somut Şiir Bağlamında Tarık Günersel'in Şiirleri". Kafkas üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. S. 20. s. 327-346.

YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ ROMANINDA KAMUSAL ALAN VE KADIN

Bilge GÜCEYİR

Yüksek Lisans Öğrencisi
Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Jürgen Habermas'ın 1962 yılında yayınlanan Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü isimli eseri kamusal alan tartışmaları için önemli bir başvuru kaynağı olmuştur. Habermas'a göre kamusal alan, kamuyu oluşturan vatandaşların toplumu ilgilendiren ortak konular hakkında sözsel görüşmede bulundukları bir etkileşim alanıdır. Eşit katılım ve özgür söylem bu alanın önemli iki öğesidir. Habermas'ın bu çalışmasından sonra kamusal alan kuramı çeşitli araştırmacılar tarafından ele alınıp geliştirilmiştir.

Sevgi Soysal'ın 1973 yılında yayınlanan Yenişehir'de Bir Öğle Vakti isimli romanı kavak ağacının etrafında toplanmış olan dönem toplumunun çeşitli sınıflarını temsil eden karakterler etrafında gelişim göstermesi ile Habermas ve sonrasında gelişim gösteren kamusal alan tartışmaları için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Romanda yer alan kadın karakterlerin zihinsel ve psikolojik süreçleri ise kadının kamusal alandaki yerinin sorgulanması ve tartışılması bağlamında okunabilir.

Bu çalışmada öncelikle kamusal alan kavramı; Jürgen Habermas odaklı olmak üzere diğer öne çıkan fikirler ile açıklanmış ardından Yenişehir'de Bir Öğle vakti romanındaki kadın karakterlerin sosyopolitik ve sosyokültürel kimlikleri dahilinde kamusal alandaki mevcut durumları ele alınarak kamusal alan kuramı üzerinden tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal alan, karşıt kamusal alan, jürgen habermas, yenişehir'de bir öğle vakti, sevgi soysal.

PUBLIC SPHERE AND WOMEN IN THE NOVEL *YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ*

ABSTRACT

Jürgen Habermas's work The Structural Transformation of the Public Sphere, published in 1962, has become an important reference source for public space discussions. According to Habermas, the public sphere is an area of interaction where citizens who make up the public have verbal conversations about common issues that concern society. Equal participation and free

discourse are two important elements of this field. After Habermas's work, public sphere theory was discussed and developed by various researchers.

Sevgi Soysal's novel Yenişehir'de Bir Öğle Vakti (Noontime in Yenişehir) published in 1973, constitutes an important example for the public sphere discussions that developed after Habermas and its aftermath, with its development around characters representing various classes of the society of the period gathered around the poplar tree. The mental and psychological processes of the female characters in the novel can be read in the context of questioning and discussing the place of women in the public sphere.

In this study, first of all, the concept of public space; It was explained with other prominent ideas, focusing on Jürgen Habermas, and then the current situation of the female characters in the novel Yenişehir'de Bir Öğle Vakti (A Noontime in Yenişehir) in the public sphere within their sociopolitical and sociocultural identities was discussed and discussed through public space theory.

Keywords: Public sphere, opposing public sphere, Jürgen Habermas, noontime in yenişehir, Sevgi Soysal.

Giriş

Kamusal Alan ve Kadın

Kamusal alan ve bu alana has kavramların tartışmaları 18.yüzyılda başlar. Köken ve terim olarak Antik Çağ'a kadar götürülebilen bu tartışmalar, asıl anlamlarını bu yüzyıldan sonra kazanmaya başlar ve kamusal alan çalışmalarında odak nokta olan liberal burjuva kamusal alanının gelişimi yine bu yüzyıldan sonra kendisini gösterir. Orta Çağ'da bahsedilen kamusal alan ile liberal burjuva kamusal alanı arasında ise hiçbir benzerlik yoktur. Orta Çağ'daki kamusal alana "temsili kamusal alan" denir ve bu kamusal alan yönetici sınıfın, kilisenin, soyluların somut varlığına, bu sınıfların mülkü vekil olarak yüklenmesiyle değil mülkün kendisi olmasıyla; üst sınıfların bireyselliği ile var olmuştur (Habermas, 2004: 97).

Avrupa'da 18.yüzyıldaki reform hareketlerinin sonucu olarak toplumun çeşitli alanlarında ve kesimlerinde gelişim gösteren bireysel otonomi atılımlarıyla; içinde ticaretle uğraşan ve çeşitli mesleklerden oluşan insanların bulunduğu bir burjuva toplumu oluşur. Ticari sirkülasyonlar ile var olan üretim-tüketim etkileşimlerinin yanı sıra oluşan burjuva sınıfının gelişiminde bu dönemde etkili olmaya başlayan basının da payı olur. Kapitalizm ile şekillenen yeni üretim-tüketim biçimlerinin gelişiminde katkı sağladığı bu toplumsal dönüşümde toplumun çeşitli sınıfından insanların bir araya geldiği salonlar ve kahvehaneler de mutlak otoritenin hakimiyet gücü azaldıkça var olmaya başlar. Bu kolektif alanlar ilk etapta kültür, sanat ve edebiyat üzerine edilen sohbetler ile bir kamusal alan niteliği kazanır. Fransız Devrimi'nin de tesiri ile siyasi sohbetlerin, özgürlükçü söylemlerin de bu kamusal alana dahil edilmesi ile politik bir taraf görülmeye başlar (Göle, 2017: 9). Bu oluşumlar Habermas'ın tabiriyle kamusal alanın sosyolojik oluşumunun temeli olan "rasyonel iletişim"in ortaya çıkışını sağlar (Timur, 2008: 48). Bireylerin düşüncelerini özgür biçimde ifade edebildiği, fikirlerinden dolayı yargılanmadığı ve dışlanmadığı, sorunların konuşarak çözüldüğü sağlıklı bir iletişim ortamı Habermas'ın kamusal alanında çok önemli bir yere

sahiptir. Bu alanlarda herkes eşittir ve statülerin teoride bir önemi kalmaz. Aynı zamanda dini ve siyasi güçlerin toplum üstündeki hâkim gücünün gittikçe azalmasıyla ve kapitalizm alanındaki gelişmeler sayesinde güçlü bir ulaşım ağı oluşur. Zamanla bu alan içerik olarak genişler. Burjuva kültürü böylelikle temsili otoriteyi gittikçe sarsar.

18.yüzyılda daha önce benzeri olmayan bir şekilde gelişim gösteren ve Aydınlanma sürecinin fikir insanları başta olmak üzere toplumun diğer sınıflarının bir araya gelmesiyle kültür, sanat, siyaset ve ekonomi gibi çeşitli konuları içine alan liberal politikanın izlerinin görüldüğü ve burjuva sınıfından bireylerin oluşturduğu kamusal alanda (Göle, 2017: 9) kadının rolü ve yeri yoktur. Bununla birlikte dışa dönük biçimde büyük bir dönüşümü içine alan bu olay içe dönük gelişmeleri de ardından getirir ve kadından bu içe dönük alanda; "özel alanda" söz edilebilir. 18.yüzyılın mimarisinde yer alan kişisel odalar bu içe dönük gelişmenin temelinde yatan unsurdur.

Söz konusu olan kişisel odalarda ailenin tüm üyeleriyle beraber kadınlar da özgürce yaşayabildikleri, düşünebildikleri, sorgulayabildikleri mahrem bir alana sahip olur. Söz konusu evlerde patriyarkal düzen hakimdir ve ataerki otoritesiyle evin bir üyesi sayılan "aile reisleri" elindeki güç ile bu ailenin çekirdeğidir ve ailedeki kadınlara nazaran dışarıda, kamusal alanda söz sahibidir (Timur, 2008: 52). Bu mahrem alan ve kamusal alan aslında birbirleri ile bağlantılıdır. Bir alandaki gelişme diğerini de etkiler. Kamusal alanda kadının yerine dair tartışmalar Habermas'ın çalışmalarından sonra; toplumsal süreçte mahrem alandan daha da geniş alanlara çıkabilen kadınların toplumdaki rolü sorgulandıkça ortaya atılır. Bu tartışmalar beraberinde özel alanın sınırları, kamusal alanın sınırları, özel alan ve kamusal alan farkı gibi sorgulamaları da getirir. Kamusal alan ile özel alanın çatışmasının ev içerisine yansıması sonucu ortaya çıkan burjuva odalaşması, ev içinde kamusal alanı salon yaparken; özel odaları da kişisel alanlar olarak ortaya koyar. Feminist edebiyat için mühim bir eser olan Virginia Woolf'un Kendine Ait Bir Oda isimli eseri bu bağlamda okunabilir.

Habermas'ın kavramsallaştırdığı kamusal alan bazı özelliklere sahiptir ve bu özellikler daha sonraki çalışmalarda toplum dinamiklerine göre uyarlanıp bazen eleştirilmiştir. Bu özelliklerden evvel kamusal alanın, devlet ile ilişkilendirilebilir anlamdaki kamudan farkının anlaşılması gerekir çünkü ikisi birbirinden farklı şeylerdir. Kamu, devlet gücünün kullandığı kurumsal yerlerdir ve burada yönetici bir kesimin izleri mevcuttur. Kamusal alan ise halkın demokratik katılımı ve eleştirel söylemi ile şekillenir. Yönetici kesimin varlığından ziyade o kesimin eleştirisi de dahil olmak üzere farklı söylemleri bünyesinde barındırır (Özbek, 2004: 33). Ancak burada önemli olan kamusal alanında yer alan bireylerin toplumu ilgilendiren ortak konular hakkında demokratik bir biçimde "ortak" söylemlerde bulunmasıdır. Sonradan getirilecek eleştiriler ile kamusal alanda ortak söylemlerin yer almasının toplumda azınlık sayılan bireylerin varlığını zedelediği ortaya konulacak ve kamusal alanın homojen yapısı bu bağlamda tartışılacaktır. Kamusal alan kavramı, toplumdaki sorunların bireylerin rasyonel ve eleştirel etkileşimi ve iletişimi ile çözülebileceğini savunur. Habermas'a göre kamusal alan

her şeyden önce toplumsal yaşamımızda kamuoyunun içinde oluştuğu alandır ve toplumsal etkileşimlerle şekillenen kamusal hizmet; devlete hizmet değildir. Kamu ve kamusallık kavramı sadece devlete ait sayılırsa bu bağlamda toplum kolektif yapısından sıyrılarak daha küçük ve özel bir oluşum olacaktır ve bu mutlakiyet dönemlerindeki kullanımlar ile eş değerdir (Özbek, 2004: 31). Ancak kamusal alan ortak meseleler üzerine düşünen, örgütlenen, bilgi üreten ve bu bilgilere erişebilen, eşit biçimde herkesin katılım gösterebildiği ahlak ve adalet temeli üstüne kurulu özgül bir alandır. Devlet ile bağdaşan kamusal kesimden ziyade bu tarz rasyonel etkileşimlerde bulunan, devlete ait bazı ilkeleri demokratik varlıkları ile istekleri bağlamında dönüştürebilen, iktidarı bir bakıma denetleyebilen, tereddüt ve endişe duymadan eleştirebilen ve muhalif şekilde var olabilen bireylerden oluşan kamusal alana bu yüzden "politik kamusal alan" denilmektedir (Özbek, 2004: 32).

Habermas, Kamusallığın Yapısal Dönüşümü (1962) çalışmasında kamusal alanı tarihsel süreçte de ele alarak bu kavramın toplumsal dönüşümünü nedenleriyle beraber açıklar ve çalışması bu yüzden büyük bir önem arz eder. Ancak tarihsel sürecin gelişimi, toplumda farklı kesimlerin oluşumları ve çoğulcu söylemlerin arttığı göz önünde bulundurulduğunda kamusal alana dair yaptığı açıklamalar ve kavramsallaştırmalar bir noktada evrimleşmek durumunda kalır.

Habermas'ın kavramsallaştırdığı kamusal alan normatif bir yapıdadır ve yaptığı açıklamalar toplumda yer alan bazı fikirleri, bireyleri, eylemleri içine almaz. Liberal burjuva kamusal alanı tarif edilirken burjuva olmayan, farklı kamusal alanları oluşturan bireylerden söz edilmez. Onun kavramsallaştırdığı kamusal alanda bireyler, demokratik bir şekilde toplumu ilgilendiren ortak meseleler hakkında istişare ederler. Ancak bu demokratiklik ilkesi çoğunluğun dışında yer alan bazı sınıfları dışlar, ortak meselelerin konuşulması da ortak bir mesele olmayan ancak toplumdaki bir sınıfı ilgilendiren meselelerin çözümünü sağlamaz ve ortak meseleler hakkında etkileşime geçen insanların bu ortak meseleler için kendi kimliklerinden bir bakıma sıyrılmalarına neden olur. Kimliklerinden sıyrılan bireyler ortak meselelerde eşit statülerde sayılırlar ancak bu eşitlik teoride olduğu gibi pratikte yoktur. "Sanki" eşitlerdir ve bu eşitlik kimliklerini yok sayan bireylerin ortak söylemleri ile mümkündür. Ancak gerçek kamusal alan, kimlikleri ile var olabilen bireylerin gerçekten eşit olduğu bir oluşumdur (Suman, 2017: 72). Teoride var olan bu toplumsal eşitlik pratikte var olamadığı için Habermas'ın gerekli gördüğü eşit katılım anlayışı ütopik bir anlayış olarak kalmaktadır. Bu konu ve kamusal alan çeşitlenmesi hakkında Meral Özbek şöyle demektedir:

> *"Sonuçta; egemen-hegemonik burjuva kamusal alanıyla gerilim içinde kurulan bir proleter kamusal alandan ya da karşıt kamusal alanlardan (Negt-Kluge); hegemonik-tekil, özerk, kısmi, ulusal, ulusötesi, kapsayıcı-birleşik kamusal alanlardan (Habermas); dolayısıyla bunları oluşturan farklı toplumsal öznelerden (işçi sınıfı kamuları, köylü, kadın, öğrenci, çevreci kamular, eşcinsel kamuları...); bunların ayrı kamusallık anlayışları ve öncüllerinden, farklı konuşma, ilişki, mekan, kurum ve amaçlarından bahsedebileceğimiz gibi, değişik kamusal alanlar arasındaki ilişkiler ve çelişkilerden de bahsedebilmemiz mümkün oluyor." (Özbek, 2004: 55)*

Bu kavrama feminist eleştiri, kamusal alanda kadının konumu bağlamında farklı bir bakış getirir. Kamusal alan başlangıçta burjuva sınıfını içine alan patriarkal bir oluşumdur ve bu bağlamda kadınları içine almaz. Ancak kamusal alan, tanımı ve ilkeleri itibari ile tek tip kesimden insanları içine alan homojen bir yapı olmamalıdır. İlk etapta 19.yy'a gelindiğinde protestolar ve yürüyüşler ile kadın ve toplumsal cinsiyet hakları savunucuları mahrem sayılan konuları ve toplumsal cinsiyet politikalarını kamusal alana çıkartmaya başlar. 20.yy'da ise ikinci dalga feminist hareket "kişisel olan politiktir" teziyle kamusal alan ile özel alanın cinsiyetçilik yüzünden oluşmuş sınırını gittikçe yok eden, bir girişimde bulunur (Özbek, 2004: 46). Kişisel olan ve mahrem alanda var olan fikirler aslında bu teze göre dışa dönüktür ve politiktir. Örnek olarak kadına şiddet, tecavüz ve kürtaj hakkı gibi itiraf edilmesi sakıncalı görülebilen ve özel alana atfedilen bu tarz fikirler de toplumda yer almaya başlar (Göle, 2017: 31). Bu tarz fikirlerin politikleşmesi, toplumsal dönüşümle büyük bir ilişkiye sahiptir çünkü kamusal alanın sınırları, toplumsal dönüşümden bağımsız değildir ve öncesinde çizilemez.

Habermas'ın kavramsallaştırdığı kamusal alanın sınırları, katılımcıları, söylem alanı gittikçe genişler. Kamusal alanın, herkes tarafından ulaşılabilir olma, özgür söylem, eşitlikçi katılım gibi net çizilen ilkeleri kavramın farklı ve çoğulcu talepler ile yeniden şekillenmesi sonucunda somut bir varlık kazanır. Kamusal alan tartışmalarında Habermas'ın savunduğunun aksine var olan kamunun salt liberal burjuva kamusu olmadığı; ulusalcı kamular, popüler köylü kamuları, seçkin kadınların kamuları, işçi sınıfı kamularının liberal burjuva kamusundan sonra oluşum göstermeyen, bu kamuyla aynı zamanda var olan kamular olduğu ortaya atılır (Fraser, 2004: 110). Kamusal alanın demokratik olma ilkesinden bir bakıma sapılır çünkü bu kadar çok ve farklı söylemin bir araya gelmesi, her sınıfın kendi kamusal alanını oluşturması, farklı ve çoğulcu isteklerin bu alanlarda görülmesi demokratiklik ile mümkün değildir. Bu yüzden günümüzde var olan toplum yapılarında bu isteklerin birleştirici etkisinin demokrasi ile nasıl mümkün olabileceği sorgulanmaktadır (Göle, 2017: 10). Habermas'a göre günümüz toplumunda kamusal alan işlevlerini toplumsal ve siyasal bazı sebeplerden dolayı kaybetmiştir:

> *"Habermas günümüz toplumlarında, kamusal alanın dönüşümünde, saydamlık ve açıklık işlevinin etkisini kaybetmeye başladığını ifade etmiştir. Bu durumu ortaya çıkaran temel neden, kamusallığın yerel zemini kaybetmesi ve özel alan ile kamuoyu arasındaki ayrımın belirgin sınırlarının ortadan kalkması olarak nitelendirilmiştir. Özel alandan çıkarak kamusal alana müdahale boyutuna ulaşan dernekler, sivil toplum ve cemiyetlerin çıkarlarına aracılılık yapmak durumunda olan siyasi partilerin varlığı, bu saydamlığın ortadan kalkmasına katkı sağlamıştır. Bunun yanında parlamentolar da kamusal alanın bir tartışma alanı olmaktan ziyade bir gösteri birliktelikleri haline gelmiştir. Bu noktada parlamento kürsüleri bir şov alanı haline bürünmüş ve tartışmaların açık ve saydamlıkla yürütülmesini zorlaştırmıştır. Dolayısıyla tartışmaların olumlu ve olumsuz nitelikleri geri planda kalmıştır" (Acar, 2022: 51).*

Oskar Negt ve Alexander Kluge 1972 yılında yayınladıkları Kamusal Alan ve Tecrübe: Burjuva ve Proleter Kamusal Alanın Analizine Doğru isimli çalışmalarında, kamusal alan çalışmalarında liberal burjuva kamusal alanına karşıt olarak geliştirdikleri; "karşıt kamusal alan" veya "proleter kamusal alan" dedikleri terimi ortaya atarlar. Bu terimlerin çıkış noktası

aslında emek-sermaye ilişkisi bağlamında kapitalizm yüzünden dışlanan sınıflar içindir ve ekonomik bir boyut taşır (Özbek, 2004: 83).

Bu alana dair önemli bir diğer çalışma da Nancy Fraser'in Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı (1991) isimli çalışmasıdır ve onun çalışması kamusal alanda kadının yerinin sorgulanması bakımından Negt-Kluge'ın çalışmasından daha kapsamlı ve feminizm odaklıdır, ekonomik ilişkiler açısından bir sorgulama ve tartışma onun eserinde ele alınmaz. Çalışmasının başında Fraser, Habermas'ın kamusal alanını şöyle tarif eder:

> *"Habermasçı anlamıyla 'kamusal alan' fikri, bu tür problemlerin üstesinden gelmeye yardımcı olabilecek kavramsal bir kaynak. Modern toplumlarda, politik katılımın konuşma (talk) ortamı aracılığıyla icra edildiği bir sahneye işaret ediyor. Bu, yurttaşların ortak meseleleri hakkında müzakerede (deliberate) bulundukları bir alan; yani, kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı. Bu alan, kavramsal olarak devletten ayrı olan; ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir alan. Habermasçı anlamıyla kamusal alan aynı zamanda: resmi-ekonomiden de kavramsal olarak ayrı; pazar ilişkilerinin değil, söylemsel ilişkilerin alanı; satın alma ve satmak yerine, tartışma (debate) ve müzakere deliberate) için bir sahne. Böylece kamusal alan kavramı demokratik kuram için gerekli olan ayrımları, yani devlet aygıtları, ekonomik pazarlar ve demokratik birlikler arasındaki ayrımları göz önünde tutmamıza izin veriyor." (Fraser, 2004: 104-105)*

Fraser, "madun karşıt- kamular" dediği rakip kamusal alanlardan, rakip kamusal alanların oluşumundan, bu kamuların liberal burjuva kamusal alanıyla çatışmalarından bahseder. Onun karşıt kamusal alanı toplumda ötekileştirilen kesimi, özel alana ait olduğu iddia edilen ve kamusal alanda katılımcı olmayan kadını, farklı sınıflardan bireyleri, alt kesimden olduğu iddia edilen azınlıkları içine alır ve bu kapsayıcılığı ile postmodernist ve postkolonyal bir tavır taşır (Özbek, 2004: 22). Madun karşıt-kamular kendi varlıkları, düşünceleri, ihtiyaçları ve kimlikleri için mevcut sistemdeki ilkelere aykırı yorumlarda bulunur, bunları yayar, kendilerine has söylem alanları ile kendi kamusal alanlarını oluştururlar. Fraser'e göre kamusal alan kavramının günümüz şartlarına uyarlanabilmesi için kamusal-özel alana dair yapılan keskin ayrımın gittikçe silinmesi, çoklu kamuların toplumda var olması gerekmektedir (Fraser, 2004: 130). Özel alana ait olduğu varsayılan konuların kamusal alanda var olmasını ve toplumsal cinsiyete dair konuların devlet idaresine tabii kılınmasının kadını ne kadar özgürleştirdiği ve kamusal hayata ne kadar katabildiği sorgulanmaktadır (Fraser, 2004: 104). Fraser çalışmasında Habermas'ın liberal burjuva kamusal alanı oluşumunun diğer çalışmalarda ele alındığı gibi idealize ve ütopik bir yapı olmadığını, erkek egemen bir düzen olduğunu ve toplumsal eşitlik adı altında tahakküm gücü oluşturarak eşitlik sağlanamadığını belirtir. Liberal burjuva kamusal alanının homojen bir oluşum gösterdiğini aynı zamanda ideolojinin bu yapıda büyük bir tesiri olduğunu bu konuya dair çalışma yapan diğer araştırmacıların örnekleri ile ele alır.

Bir Kavak Ağacının Gölgesindeki Kadınlar

Sevgi Soysal'ın 1973 yılında yayınlanan Yenişehir'de Bir Öğle Vakti isimli romanı, 12 Mart günlerinde Piknik civarında devrilen bir kavağa itfaiye ekiplerinin müdahalesini gören yazarın zihninde şekillenenler ile kaleme alınmıştır. Sevgi Soysal'a göre bu roman Kızılay'dan Piknik'e kadar uzanan coğrafyada objektifine takılanları anlatır. (Ural, 2015: 100) Roman, Yenişehir'de devrilmeye yüz tutmuş bir kavak ağacının etrafında dönem Ankara'sının çeşitli sınıflarından yer alan bireylerin toplanmasını, zihninden geçenleri, orada toplanan karakterlerin geriye dönüşler ile anlatımını, kavağın en son romandaki işçi ve yoksul sınıfı temsil eden Mevlût'un üzerine yıkılmasını konu edinir.

> *"Açık mekânların yoğunluk kazandığı anlatıda Yenişehir, Kızılay, Samanpazarı, Çankaya, Cebeci ve Kavaklıdere gibi semtler yer alır ve olaylar 1960'lı yılların sonlarına ait izlenimlerin eşliğinde sunulur. Kentleşen Ankara'nın farklı yaşama biçimlerini bir arada tutan "büyük kent" kimliğinin irdelendiği romanda, kente tutunmaya çalışan çeşitli toplumsal tabakalara ait insanlar konu edilir. Romanda, kentin kalabalığı arasında birbirlerinden çok farklı düşüncelere, ekonomik ve kültürel düzeylere sahip insanların varlığına dikkat çekilir. Yenişehir'de bir kavak ağacının yıkılmasına tanıklık eden, birbirlerinden habersizce yaşayan insanların hayat hikâyeleriyle kentlerin çok katmanlı toplumsal yapısına vurgu yapılır." (Tiken, 2015: 131)*

Romandaki tüm karakterler tek bir "an"da; kavak ağacının etrafında bir araya gelmiştir ve böylelikle bir ağaç çevresinde kamusal alan oluşur. Habermas, Kamusal Alan başlıklı ansiklopedik makalesinde (1964), 'özel kişilerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur' der. Geniş ve tek olan kamusal alanın yanında içindeki küçük kamusal alan parçalarından da bahsedilebilir (Özbek, 2004: 54). Bu yönüyle romandaki kavak ağacı ve çevresini geniş kamusal alan, içindeki insanların iletişimlerini küçük kamusal alan parçaları olarak yorumlamak mümkündür.

Romanda yer alan kişilerin bir araya geldikleri andan evvel romanda, roman kişilerini tanıtan on dokuz bölüm vardır. Bu yüzden romandaki kamusal alanın sınırları ve oluşması/oluşamaması karakterlerin geçmişleri ile sorgulanabilir. Bu bölümler aracılığıyla iki nesil arasındaki çatışma, kadın-erkek ilişkileri, bireylerin var olduğu sınıfların getirdiği şartlar da okunabilir. Romandaki kadın karakterleri de bu kategoriler içinde okumak mümkündür. Romanda kamusal alan bağlamında tartışılabilecek beş kadın anlatı kişisi bulunur; Şükran, Hatice Hanım, Mevhibe Hanım, Olcay ve Aysel. Bu kişilerden Hatice ve Mevhibe Hanım aynı sınıftan olmakla beraber diğer kadın karakterler farklı sınıflara ve zihinsel süreçlere sahiptirler.

Şükran

Şükran, romanın ilk bölümünde anlatılan Tezgâhtar Ahmet'in sevgilisidir. Tezgahtar Ahmet'in Şükran'ı sevmesinin bir sebebi vardır:

"Bir defa Şükran dans bilirdi. Artist adlarını, yeni şarkıları su gibi ezberlerdi. Ahmet'e gereğinde dikleni dikleniverirdi. Kendini elletir, kahkahayı basardı. Konuşurdu. Sokaktan geçen meşhurları tanıyıverirdi. (...) Yeni modaları kaçırmazdı." (Soysal, 2023: 22)

Romanda tüketim kültürünün temsilcisi olan Şükran; görünür olmanın, daha iyi ve lüks eşyalara sahip olmanın peşindedir. Modayı sıkıca takip eder. Ahmet ile ilişkisi anlatılırken onun namus hakkındaki yorumları görülür. Ona göre namus onun sınıfından olanların derdidir; sosyoekonomik açıdan daha üst sınıfların böyle bir derdi yoktur. Kadın-erkek ilişkilerinde ise erkekler ona göre sadece kendilerini düşünen kimselerdir ve sevgilisine de ona göre bir tavır takınır, istediği şeyleri ona vermez.

Romanda Ahmet ve Şükran ilişkisi üzerinden toplumun sınırlarla örülü ancak geçmişe kıyasla özgür bir hâl alan kadın-erkek ilişkileri ve 60'lı yıllarda serbest piyasa ekonomisinin yaygınlaşmasıyla oluşan toplumsal dönüşümün alt sınıfta uyandırdığı lüks sevdası okunur. Habermas, modern devletin ve onun asli bir unsuru olarak burjuva kamusal alanının doğuşunu, kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi bağlamında açıklar. Ona göre, toplumsal yapının değişmesine neden olan iki temel unsur, kapitalizmin iki karakteristik özelliği "mal ve haber dolaşımı"dır (Torun, 2020: 225). Romanın da daha girişinden itibaren o dönemde Ankara'da popüler olan ürünler okunabilir. Amerikan kültürünün yaygınlaşması ile o kültüre has giyecekler, Goralı denilen sandviç tarzı yemek moda olmuştur. Romanda o dönemin etkisini göstermek için iki kadının İngilizce kelimelerle kurduğu bir sohbet de mevcuttur.

Şükran'ın normalde mahrem alana ait olduğu düşünülen konuları Ahmet ile tartışması, kendi kararlarını diretmesi ve kamusal alanın bir parçası olması onu karşıt-kamusal alandan biri yapar. Ancak bu sorunlar bir çözüme kavuşmaz, sağlıklı bir iletişim ortamı kurulamaz dolayısıyla kamusal alanı kamusal alan yapan ilkeler kendisini göstermediğinden sağlıklı bir kamusal alandan söz edilemez.

Hatice Hanım ve Mevhibe Hanım

Romanda, eski neslin ve gelenekselliğin simgesi olan bu anlatı kişileri burjuva kamusal alanının bir üyesidir. Habermas'ın haber dolaşımında ana zümre olan sınıf burjuva sınıfıdır; bu sınıf eğitimlidir ve okuma alışkanlığına sahiptir, üyelerini; memurlar, doktorlar, öğretmenler, profesörler gibi mesleklere sahip insanlar oluşturur. Hatice Hanım romanda bir öğretmendir. Eşi de Maliye Bakanlığı'nda çalışan bir memurdur. Mevhibe Hanım ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında milletvekili olan bir adamın kızıdır. Mevhibe Hanım'ın eşi Salih Bey ise bir profesördür. İki kişinin de yeni nesil ve toplumsal dönüşümle bir kavgası vardır. Romandaki iki nesil çatışmasının ilk basamağı Hatice ve Mevhibe Hanım üzerinden okunur.

Türkiye'de burjuva kamusal alanının gelişimi Fransa'daki gibi bir karşıt siyasi tutum ile şekillenmemiştir; Cumhuriyet'in ilk yıllarında görülen modern tutumlar ve reformlar ile Cumhuriyet rejiminin ve bu rejime karşıtlık göstermeyen; politik olarak destek olan toplumun bir getirisi olarak bu zümre kendisini göstermiştir (Göle, 2017: 71). Tanzimat ile

başlayan Batılılaşma adımlarında kadının özgür bir alan kazanması medeniyet ve ilerleme olarak yorumlanmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde bu daha da ileri götürülmüştür ve eğitimli, bulunduğu milleti geliştirmeye ve ilerletmeye çalışan hem ailesine bağlı hem dışarıda aktif rol güden ideal bir kadın tipi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Türkiye'de liberal burjuva kamusal alanının gelişimi laiklik, inkılapçılık gibi hareketlerle eş tutulmuş; 18.yy Fransa'sında liberal burjuva kamusal alanında yer almayan kadının aksine 20.yy Türkiye'sinde kadının başını çektiği liberal burjuva kamusal alanı oluşmuştur. Ancak bu dönemde kamusal alana çıkan kadın; kendi cinsiyeti, kimliği ve haklarının talebinden ziyade ulusal ilkelere bağlılığı ile kamusal alanda yer almaya başlamıştır.

O döneme kadar "özel" alan kapsamına giren ailenin "kamusallaştığını", ulusal normlar ışığında tamamlandığını görmekteyiz. Aileyle birlikte kadın da gün ışığına çıkarılmış, bu ulusal davada toplumsallaşması savunulmuştur. Kadının milli aile ya da ulus gibi bir asil amaç için özgürleştirilmesi kadının erdemiyle ters düşmeyecektir. Kadın ne alafranga tüketen süs bebeği gibi ne de sürekli fitne unsuru olarak tanımlanacak, cinsiyet yüklü kimliğinden sıyrılarak "milleti" için "halkının" yanında erkeğinin "yoldaşı" olarak yer alacaktır. Kadın, cinsiyet yüklü kimlikten arındırılmış, "faydalı insan" mertebesine eriştirilmiştir. Kadınların toplumsallaşması, görünürlük kazanması artık "süfli zevkleri" değil, eğitimli, vatanı için çalışan bir kadın imgesini çağrıştıracaktır (Göle, 2019: 83-84).

Cumhuriyet Dönemi reformları kadın ve erkeğin kamusal alanda beraber var olmalarını savunmuş ve bu 'ilerleyiş' ile eş tutulmuştur. Kadınların kamusal alanda erkekler ile var olması ve toplumsal görünürlük kazanması ideali; erkek ve kadınların dostane ilişkiler kurmaları ve yeni kurulmuş bir rejimi beraber kalkındırmaları gibi sınırlara sahiptir. Bu sınırlar, kadın cinsiyetini geriye atan ve kadına toplumda daha eril bir rol aldıran sınırlardır. Bu anlamda kadın sonradan var olmaya başladığı kamusal alanda cinsel kimliğini, bireysel kimliğini gizlemek durumunda kalmıştır. Bu kimlik saklama problemi bir nesil sonrasının kadınlarında zihinsel bir sorgulama ve eleştiri olarak kendisini gösterecektir.

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanının Hatice Hanım'ı Hatice Uzgören, Yenişehir'de öğretmenlik yapmış ve artık emekli olmuş biridir. Cumhuriyet Dönemi'nin idealistliği ile yetişmiştir ve öğretmenlik hayatında kurduğu sıkı düzeni artık evinde sürdürmektedir. Öğretmenlik yıllarında evinin temizliği için gecekonduda oturan öğrencilerini görevli tutan bu kadın için evinin düzeni, temizliği, ucuz portakalların herkesten önce alınması ve kızının "doğru dürüst" bir adam ile evlenmesi çok büyük önem teşkil etmektedir. Bu düzenin bozulmasını ise yeni nesilden bilir.

> *"İşte hep bu, yolda adama çarpıp özür bile dilemeden geçip gidiverenler, bu dolmuşta cigara içenler, büyüklerin karşısında bacak bacak üstüne atanlar, uluorta yerde el ele yürüyüp fuhuş yapanlar, gavur oğlanları gibi saç uzatıp hamal gibi bıyık bırakanlar, yüksek sesle kahkaha atanlar, her yanlarını gösteren dar pantolon giyenler, sonra boyun damarlarını şişire şişire, iyi, doğru, adam gibi ne varsa hepsinin aleyhine ileri geri konuşanlar; işte hep bu kendileri başıbozuk oldukları için her bir şeyin de başını sonunu bozmaya kalkan, sözde gençlerdi bütün sıkıntıların başı ve sonu. Sözde gençlerdi bunlar." (Soysal, 2023: 37-38)*

Hatice Hanım artık toplumdaki herkesin böyle başıboş olduğunu ve tüm düzenin bozulduğunu düşünmektedir. Onun neslinin düzeni artık kalmamıştır. O idealist düzen devam ediyor olsaydı markette çalışan kasaptan sokakta ona çarpıp özür dilemeyen Ahmet'e kadar hiç kimse bu kadar "saygısız" olamazdı. Bu yüzden Hatice Hanım, toplumda kendi sınıfından olmayan herkesi sindirmek ve cezalandırmak, herkese had bildirmek ve kuralları öğretmek ister. Uygar insan ona göre böyledir çünkü; affetmez ve unutmaz. Bu memleket yumuşak kalplilikten kalkınamamaktadır (Soysal, 2023: 43).

Romanın Mevhibe Hanım'ı ise Profesör Salih Bey'in eşi, Olcay ve Doğan'ın annesi, eski bir milletvekilinin kızıdır. Eski Halk Partililerden biridir ve bu partiye bağlı derneklerden birinin yöneticisidir. O da tıpkı Hatice Hanım gibi evinin düzenine düşkündür. Tüm eşyaların yeri sabit, eşyalar babasından kaldığı için değiştirilemez olmalıdır. Evinde gecekonduda altı çocuğuyla beraber yaşayan Nurten çalışmaktadır ve Nurten'e karşı her zaman çok ciddi, kuralcı bir tavır takınır. Mevhibe Hanım, apartmanında görevli olan insanlara karşı da aynı kuralcılığı göstermektedir, apartman görevlisi Mevlût ve eşini her daim kontrol eder. Var olan düzeninin sürmesi onun için çok önemlidir. Dünyanın mevcut düzenine karşı da aynı tavrı sürdürür; sokakta yatan çocuklara üzülen kızı Olcay'a dünyayı onun değiştiremeyeceğini söyler, babaannesi vesilesi ile namaz kılmaya çalışan kızına yine öfkeyle karşılık verir; babasının ona öğrettiği ilkeleri ve tek düzeliği her daim takip eder.

Mevhibe Hanım'ın babası Doğan Bey, milletvekili olduktan sonra eşini yanına almadan Ankara'da "Medeni Kanun'a rağmen" ikinci evliliğini yapan bir adamdır. Mevhibe Hanım ise evinde "vekil beybabası"nın kurallarını sürdürmeye devam etmektedir; hükümetin kızıdır bir bakıma. Kadın-erkek eşitliği gündemdeyken kızını, kendisine sormadan partiye yazdıran Doğan Bey, kızına kadınların toplum hayatında yer almalarının önemi konusunda bir örnek verir (Soysal, 2023: 131). Kızını dışarıdaki bale gösterilerine götürecek kadar topluma katmak isteyen Doğan Bey, kızını baleye göndermez.

Mevhibe Hanım her şeyle temelleri sağlam ve ciddi bir bağ kurduğu gibi eşiyle de aynı şekilde bağ kurar. Boşanmayı aklından bile geçirmez, karı-koca için önemli olan evlilik ve sevgi bağı değildir ona göre.

> *"İnsan kendisini seçsin seçmesin, evlilikle bir durum içine girer. Durumlar kökünden değiştirilemez; tam karşıtı, giderek sağlamlaştırılması gerekir durumların. Buydu dünya görüşü. Duvarda asılı olan çerçevenin içindeki resim değiştirilemez. Ama çerçevenin gümüşü haftada bir ovulmalıdır. Evlilik de öyle. Karı-kocayı giderek evlilikten daha önemli bağlar almalı, bir apartman, birkaç çocuk, edinilmiş eşyalar gibi." (Soysal, 2023: 132)*

Mevhibe Hanım'a göre düzen asla bozulmamalıdır, gelen gideni aratır. Bir insanın karakteri, kimliği, mevcut sınıfı da gelişime açık değildir. Eşi Salih Bey gibi çalışkan ve dürüst adamlar hariç diğer insanların bulunduğu konum değişemez. Çocukları bu evin bozulmaz düzeninin bir parçası oldukları için onlar da bunu sürdürmelidir. Bu fikirlerden dolayı romanın ikinci nesli olan Olcay'da bunun yaşattığı sorgulamalar görülür, Mevhibe Hanım böyle düşünen kızını bir psikolog ile görüştürür ve kızıyla sürekli tartışır. Mevhibe

Hanım'ın topluma karşı olan bu tutumu Hatice Hanım ile aynıdır. İki anlatı kişisinin de toplumsal dönüşümle oluşan ve onun bulunduğu zümreye ait olmayan insanlara karşı olan tutumu kamusal alan ilkeleri bağlamında olumlu yorumlanamaz. Bu karakterler, karşıt-kamusal alanların gelişimine ve toplumda özgür bir şekilde rol almalarına kendi zihinlerine onay vermemektedir.

Olcay

Romanda Mevhibe Hanım ve Salih Bey'in kızı, Doğan'ın kız kardeşi, Ali'nin sevgilisi olan Olcay; annesinden sonra var olan neslin temsilcisidir. Belirtildiği gibi bu nesilde, önceki neslin idealize edilen kadın tipinin yarattığı sorgulamalar, kadın cinsiyetine dair çizilen sınırların getirdiği karmaşa ve kimlik problemi görülür. Olcay ilk eleştirilerini liberal burjuva kamusal alanına sahip ailesinden gördüğü otorite, eleştiri ve değiştirilemez saydıkları düzene dair yapar. Ancak bu düzenin bir parçası olduğunu bilen Olcay, bu sorgulamalar sonucunda yalnız kalmak uğruna bu düzenin bir parçası olarak mutsuz bir şekilde yaşamaya devam eder. Mevhibe Hanım'a göre kızı gibi ana babasını saymayan neslin gençleri, memleketi kurtaramaz (Soysal, 2023: 121). Böyle bir aileden kaçmak ve içine düştüğü "sevgisizlik duvarını" yıkmak için okumaya sığınan Olcay'ın kitapları annesi tarafından eskiciye satılınca Olcay kendine gelemez ve bunun üzerine annesi tarafından psikolog ile görüştürülür.

Olcay'ın okumaya olan bu ilgisi Habermas'ın "edebi kamusal alan" yorumuyla ilişkilendirilebilir. Kadınlar ve kendi hayatını kazanamayanlar siyasal kamudan fiilen olduğu gibi hukuken de hariç tutulur. Oysa edebi kamuda kadın okurlar, keza çıraklar ve hizmetçiler özel mülk sahiplerinden ve bizzat aile babalarından çoğu kez fazladırlar (Habermas, 2018: 132). İlerleyen zamanlarda Amerikan Koleji'ne gönderilen Olcay, yavaş yavaş içine kapanık bir kız olmaktan sıyrılır (Soysal, 2023: 115-116).

Olcay'ın evinde yaşadığı bir diğer sıkıntı da abisi ile kendisi arasındaki ayrımcılıktır. Annesi, abisi Doğan'ı hep Olcay'dan daha önde tutarak büyütmüştür. Erkek olduğu için bir şeylere daha fazla sahip olma hakkında sahiptir Doğan, annesine göre. Böylelikle Olcay hiçbir zaman abisine ısınamamış, abisi de Olcay ile sağlıklı bir iletişime sahip olamamıştır. Olcay, bu tavırlara kızmıştır ancak bunlarla şartlanmış, erkekliğin kadınlığa her durumda üstün tutulduğu bu bakış onun da karakterini ve dünya görüşünü şekillendirmiştir (Altun, 2022: 484).

> *"Olcay bu tavırda, çocukluğundan, "ağabey haklarını" hatırlatan şeyler buluyor, eski cümleler geliyordu aklına:*
> *"Olcay, ağabeyinin odasına girme!"*
> *"O hem erkek hem büyük, onun hakkı!"*
> *"O erkek, ona gerekli, o erkek, o okumalı, o erkek, yapar, o erkek, alır…" (Soysal, 2023: 188)*

Albert Camus, Jean-Paul Sartre gibi varoluşçu yazarlara ilgi duyan Olcay'ın dünya görüşü Ali'den tanışmadan önce yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Ancak Olcay, 'Bovarizm' kurbanıdır; kitaplara kapılarak bir varoluş probleminin ve gerçek-kurgu zıtlığının

içine düşer (Ural, 2015: 107). Sartre'ın 'Duvar' isimli kitabını okuyup zihninde karmaşıklığa sebep olan; çözülmesini kitaplardan beklediği sorunlarının çözülmediğini gören ve ürktükten sonra okumaya ara veren Olcay'a bu sefer abisi destek vermiş, onun entelektüel düzeyde yaşadığı bu psikolojik süreci aşması için onunla geçmiş ilişkilerinin yarattığı sınırları kaldırarak sohbet etmiştir:

> *"Bu dünya o kadar karışık değil. İşte senin, belki de 'duvar' diye nitelendirdiğin karışıklık, ürkütücü filan değil. Basbayağı, anlaşılır bir şey. Ve anlamaya yardımcı olan kitaplar var. Okuyabilirsin onları. Ne olduğunu anlayınca da duvardan muvardan ürkmezsin, tamam mı?" (Soysal, 2023: 118)*

Abisiyle yaptığı bu sohbetin ardından Ali ile tanıştırılan Olcay'ın düşünceleri ve sorgulamaları daha derinleşir. Ali romanda, bireysel ve sosyal sorunların politik bir yanının olduğu vurgusunu yapar. Böylelikle, aile içi sorunlardan kaynaklanan ve bireyin sosyal bunalımı gibi görünen değişim arzusu, romanda politik bir yöne evrilir ve yanlış düzenin değişmesi gerektiği şeklindeki bir istek olarak dillendirilir (Uğurlu, 2008: 153). Tanışmalarının ardından Ali ile Olcay arasında bir yakınlık başlar. Olcay, Ali'nin ona "bacı" gözüyle bakmasını bir süre sonra istemez.

Romanda Ali, kadın hakları meselesinin bu ülkede henüz konuşulmasının erken olduğunu düşünür. Öncelikle çözülmesi gereken sorunlar, değişmesi gereken bir düzen vardır. Olcay, zaman zaman Ali'de kadını aşağılayıcı tavırlar sezse de onun fikirleri sayesinde zihinsel olarak bir dönüşüm yaşar. Sevgili olmadan evvel Ali'nin Olcay'a "bacı" gözüyle bakmasının ve keskin bir çizgiye sahip akrabalık sıfatı ile tanımlamasının sebebi, Cumhuriyet Dönemi'nde kamusal alana çıkan kadının diğer erkekler ile ilişkisinin dostane sınırlar ve akraba sıfatları ile tanımlanmasının bir kalıntısıdır (Göle, 2019: 113). Bu sınır bu sefer Ali'nin desteklediği sol ideolojide görülür. Çünkü Cumhuriyet Dönemi'nde nasıl kadın ve erkek dost-kardeş olup bu ülkeyi beraber kalkındıracaksa Ali'nin zihninde de kadın ve erkek yine dost-kardeş olacaktır; bu düzeni bu çizgide beraber değiştireceklerdir. Ali her ne kadar kendi ideolojisi ve içinde var olduğu toplumun geçmişteki cinsiyet rollerinin getirisi olarak Olcay'a kız kardeşi gözüyle baksa da sonunda sevgili olurlar. Romanda Ali ile sevgili olmadan evvel kadın cinsiyeti, kimliği ve cinselliği üzerine sorgulamalar yapan Olcay bu konuda da bir kafa karışıklığına sahiptir:

> *"Kolejdeki öğrenciliğinde, öyle her kitaba saldırdığı zamanlar, Freud okumuş, cinsiyet konusuna gereğinden fazla önem vermişti bir süre. Cinsiyetin önemini büyütüyor, bu alandaki özgürlüğün kişilik sorunlarını çözeceğini sanıyordu. Çevresinde, özellikle ailesinde tanık olduğu bu alandaki dar görüşlülük ve ikiyüzlülük, kendisini sıkan şeylerin cinsiyet sorunuyla bağlantılı olduğu düşüncesini vermişti ona. Çevresine ilk başkaldırışı da bu alandaki tabuları yıkmak oldu bu yüzden. Sonuç olarak pek düşünmeden ve seçmeden bazı erken ilişkiler kurdu. Bu ilişkiler, ona hiçbir şey vermemişler, ondaki sıkıntıyı arttırdıkları gibi bir de suçluluk ve başarısızlık duygusuna yol açmışlardı. Sevgi konusunda yanlış bazı genellemeler, karamsarlık ve boşluk duygusuyla kapamıştı bu dönemi." (Soysal, 2023: 182)*

Bir başkaldırı olarak bu alandaki tabuları yıkma yöntemini seçen Olcay'ın zihninde bu alanın onu istediği özgürlüğe kavuşturacağı düşüncesi yatmaktadır. Ancak istediği özgürlüğe

kavuşamayan Olcay, ona daha da kötü hissettiren duygular ile yüzleşmiştir. Ali ile ilişkisi bunu ve aradığı şeyin ne olduğunu ona öğretmiştir. Ancak iki farklı dünyaya sıkışmış hisseden Olcay, Ali ile ilişkilerini bu yüzden sonlandırır. Olcay, Ali ile değişmesi gereken düzen hakkında konuşup çözüm üretmeye çalıştıktan sonra bizzat değişmesi gereken düzenin dünyasına geri döndüğü için ne yapacağını bilemez ve Ali'den kavak ağacının çevresinde tekrar buluşuncaya kadar ayrılır. Olcay'ın bu sıkışmışlık hissi; liberal burjuva kamusal alanına ve karşıt-kamusal alana sıkışmışlıktır. İlişkisi sonlandıktan sonra çok üzülen Olcay'a abisi; "budala bir burjuva kızı!" der, terk edilmiş kadın numaraları yapmasını saçma bulur (Soysal, 2023: 197).

> *"Ali ile Ali'nin düzenini yaşamak. Birkaç saat için. Sonra, ayrıldıktan sonra, eve dönmek, sıcak köpüklü banyo yapmak, anası babasıyla operaya gitmek, bazen pantolon giymek. Sonra operaya giderken saçlarını yaptırma. Anasıyla birlikte terziye gitmek. Bir öyle, bir böyle, berbere gidip pedikür yaptırmak ansızın, öyle kafasına yerleştirilmiş olduğu için; sonra yine, bütün bunlara boş vererek, saçlarını arkadan bağlayıvermek. Çat burda, çat kapı arkasında bir süpürge yaşamı sürdürmek." (Soysal, 2023: 199)*

Hem kuaförde özenle saçını yaptıran hem de boş vererek saçlarını arkadan bağlayan iki farklı karakterdeki kadının sorgulamaları Olcay'da okunabilir. Olcay'ı karşıt-kamusal alan ile liberal burjuva kamusal alanındaki bir anlatı kişisi olarak görmek mümkündür. Ancak ailesine karşı olan eleştirel tutumu, başkaldırış çabaları, kendi söylemlerini kazanma uğraşı ve zihnini değiştirme isteği onu karşıt-kamusal alandan biri yapacaktır.

Aysel

Aysel, toplumda insanları sinirlendirerek, üstlerine giderek ve onlara zıt koşarak var olabilen bir karakterdir. Çocukluğundan itibaren bir şeye sahip olmak için insanlara böyle davranmak gerektiğini öğrenmiştir. On beş yaşında bir seks işçisi olan Aysel'in romanda geçmişi şu şekilde anlatılır:

> *"Aysel'in baş belası yakını çok azdı. Babası ablasını iğfal etmiş ve bu birleşmeden doğmuştu Aysel. Yani babası önce Aysel'in ablasına bela olmuş, sonra da Aysel'in doğumuna sebep olarak onun başını sarmıştı belaya. Anası da hamile kızını evden kovmuştu. Aysel'in ana-ablası beşinci sınıf bir pavyonda çalışmaya başlamıştı." (Soysal, 2023: 240)*

Bildiği tek düzen olan ablasının düzenini sürdüren Aysel, (Soysal, 2023: 241) romanda mevcut düzene ve topluma karşı olan eleştirel tavrı ile yer alır. Kavak ağacının yıkımını izlemek için büyük bir kalabalık toplanmışken Aysel bu ağacın yıkılmasını umursamaz, bu değişim onun için hiçbir şey ifade etmez. Çünkü var olduğu toplumun kendisi ona öfkeden başka hiçbir şey ifade etmez. Aysel, bu düzenin kasıtlı olarak değiştirilmediğini düşünür:

> *"Beni buraya getirdiniz de ne oldu? Yarın yine aynı yerde çalışmayacağım mı? Amiriniz yine bana gelmeyecek mi? onun bunun ekmeğiyle oynamayı ekmek kapısı yapmışlar. Buraya getirirlerken de eline kelepçe vuran polise, "Fahişe yakalamak da iş mi?" demiş, sonra polisin on yıldır bu işte olduğunu öğrenmişti. "Ulan on yıldır fahişeliğin kalktığını gördün mü?" "Görmedim." "Eeeh, demek ki işin fuhuşla mücadele değil; tek başına fuhuş mu olurmuş? Biz kimlerle fuhuş yapıyoruz? Senin büyüklerinle. Onlara mücadele etsene sıkıyorsa." (Soysal, 2023: 246)*

Kimlik kâğıdı olmadığı için hapishaneye atılan ve onu korumakla görevli olan polisler tarafından önce tacize uğrayan ardından sahte kimlik aldırılan, suçu tekrardan suç ile örtülen Aysel, çocukluğundan beri bu tarz olayları yaşadıkça nefret duygusuna sahip olmuştur. Romanın ana erkek kişisi olan Ali'ye de karakolda sohbetten sonra onu diğer insanlar gibi dışlamadığı ve anladığı için âşık olur. Ali'ye göre, Aysel yaptığı işi yapmaya mecburdur ve onu buna mecbur eden düzen suçludur (Soysal, 2023: 248). Ali, romanda değiştirilmesi gereken düzene dair politik yorumlarda bulunur ve bu yorumları Aysel'i etkiler.

Romanın kadın kişileri arasında karşıt-kamusal alana mensup Aysel, toplumda ezilen, yok sayılan ve azınlık olarak isimlendirilen kesimdendir. Toplumun çoğunluğu oluşturan kesimi onu yaptığı işten dolayı hem ötekileştirmiş hem de ona bu iş için para vermiştir. Aysel de bu yüzden yaşadığı toplumla barışamamıştır. Bu yüzden o ve onun içinde bulunduğu kamusal alanda sağlıklı, demokratik, eşitlikçi bir yapıdan bahsetmek söz konusu değildir.

Sonuç

Jürgen Habermas'ın kavramlaştırdığı kamusal alan, onun ardından yapılan çalışmalarla çeşitli şekilde ele alınarak ve sorgulanarak geliştirilmiştir. Toplumun her sınıfından üyelerin toplumun ortak sorunlarını çözmek için sağlıklı bir iletişimle oluşturduğu kamusal alanda demokratik olma, rasyonel olma, herkesin eşit biçimde katılım göstermesi gibi vazgeçilmez ilkeler mevcuttur. Ancak özellikle Nancy Fraser ve ardından bu alana katkı yapan diğer araştırmacıların çalışmasıyla Habermas'ın kamusal alanının bu ilkeleri sağlamadığı sonucuna varılmıştır. Bugün yorumlandığında ataerkil ve tahakküm gücü gösteren bir kavram olarak belirlenen Habermas'ın kamusal alanı, zaman içinde karşıt-kamusal alanlar denilen kolektif oluşumlar ile çeşitlenmiştir ve çok sesli, çoğulcu, kapsayıcı bir yapı haline gelmiştir.

Sevgi Soysal'ın Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanında hem Habermas'ın bahsettiği liberal burjuva kamusal alanından hem de karşıt-kamusal alanlardan çeşitli zihinsel ve kültürel yaşayış tarzına sahip kadınları yorumlamak mümkündür. Mevhibe ve Hatice Hanım liberal burjuva kamusal alanından olmak ile beraber Olcay, Aysel ve Şükran karşıt-kamusal alana sahip anlatı kişileridir. Bir kavağın yıkım anında aynı alanda buluşan toplumun çeşitli sınıflarından anlatı kişilerinin bulunması bu romanı kamusal alan kavramı ile değerlendirmeye imkân vermektedir.

KAYNAKÇA

Acar, Hasan (2022). "Jürgen Habermas ve Hannah Arendt'in Kamusal Alan Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Analizi". *Kamu Yönetimi ve Politikaları Dergisi*. S. 1. s. 43-60.

Altun, S. Seda (2022). "Sevgi Soysal Yapıtlarında Kadınlık Durumları". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. S. 25. s. 463-499.

Fraser, Nancy (2004). "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı". *Kamusal Alan.* (ed. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayın. s. 103-132.

Göle, Nilüfer (2017). "Giriş". *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması.* (ed. Nilüfer Göle). İstanbul: Metis Yayınları. s. 7-18.

Göle, Nilüfer (2017). "Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlak". *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması.* (ed. Nilüfer Göle). İstanbul: Metis Yayıncılık. s. 19-40.

Göle, Nilüfer (2019). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Habermas, Jürgen (2004). "Kamusal Alan". *Kamusal Alan.* (ed. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayın. s. 95-102.

Habermas, Jürgen (2018). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü.* (çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları.

Odabaş, U. Köksal (2018). "Tarihsel Süreçte Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü ve Habermas". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 22. s. 2051-2066.

Özbek, Meral (2004). "Kamusal Alanın Sınırları". *Kamusal Alan.* (ed. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayın. s. 19-90

Soysal, Sevgi. (2023). *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Suman, Defne (2017). "Feminizm, İslam ve Kamusal Alan". *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması.* (ed. Nilüfer Göle). İstanbul: Metis Yayıncılık. s. 68-92

Tiken, Servet (2015). *Türk Romanında Kentleşme ve Kentlileşme: 1950-1980.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Timur, Taner (2008). *Habermas'ı Okumak.* İstanbul: Yordam Kitap.

Torun, Tayfun (2020). "Jürgen Habermas'ın Kamusal Alan Kavrayışı: Rasyonel Politik İrade Oluşumu". *Kaygı*. S. 1. s. 220-238.

Uğurlu, S. Battal (2008). "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Yapı, Tema ve Metafor". *Bilig*. S. 46. s. 153-178.

Ural, Tülin (2015). "Kahrolsun "Bağzı" Kavaklar: Yenişehir, Yeni Bir Ülke Umudu ve Yazarlığın Politik Halleri Üzerine". *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı.* (ed. Seval Şahin vd.). İstanbul: İletişim Yayıncılık. s. 99-123.

ZİHNİYETİ YANSITMAK NOKTASINDA GENÇLERİN DÜNYASINA AÇILAN SAYFA: *GENÇLER DEFTERİ*

Buşra UYLAŞ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Kadrosunu öğretmenlerin oluşturduğu Talebe Defteri dergisinin kurucusu ve yazı işleri müdürü olan Muallim Ahmet Halit ve Ahmet Cevat'ın sultani ve idadi öğrencilerinin yazılarına yer vermek amacıyla çıkardıkları Gençler Defteri, 11 Haziran 1914-23 Temmuz 1914 tarihleri arasında yayın faaliyetini sürdürmüş, kısa soluklu edebî bir dergidir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Gençler Defteri'nin yayın hayatına aynı yıl başlaması bir tesadüf değildir. Derginin kurucuları olan öğretmenler, birer aydın sorumluluğu ile yönlerini öğrencilerine dönmüş ve derginin yazar kadrosunu bu gençlerden oluşturmaya çalışmıştır. Böylelikle savaş ortamında Osmanlı gençliğinin kültürlenebileceği, eserlerini ve düşüncelerini paylaşabilecekleri bir yazma ortamı sağlanmıştır. Gençler Defteri, süreli yayın tarihimize bakıldığında açtığı bu alan ve üstlendiği misyon açısından ayrıca dikkate değerdir. Farklı türlerde yazılmış edebî metinlerle beraber, muhatabının ilgisini çekecek izcilik faaliyetlerinden haberler, ödüllü kompozisyon ve resim yarışmaları, bilmecelere de yer veren derginin hedeflediği okuyucu kitlesini yazma konusunda desteklediği ve heveslendirdiği görülmektedir. Bu çalışmada, derginin biçim özellikleriyle beraber söz edilen diğer tüm yönleri ayrı başlıklar altında değerlendirilmiş ayrıca kronolojik tahlilî fihriste de yer verilmiştir. Savaş ortamının ağır şartlarından etkilenen gençlerin duygu ve düşünce dünyalarının yazılarına yansıma biçimleri, Gençler Defteri'nin tüm sayıları ele alınarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Dergide yer alan yazıların neredeyse tamamında millî bilincin ve vatanseverliğin ön plana çıktığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Birinci Dünya Savaşı, süreli yayın, Gençler Defteri.

A PAGE OPENING TO THE WORLD OF YOUNG PEOPLE TO REFLECT THE MINDSET: *GENÇLER DEFTERİ*

ABSTRACT

Ahmet Halit and Ahmet Cevat, editor-in-chief of Talebe Defteri magazine, published Gençler Defteri between 11 June 1914 and 23 July 1914 to publish the writings of their students. It is not a coincidence that Gençler Defteri started its publication life in the same year as the start of the First World War. The teachers, the founders of the magazine, tried to form the writing staff of the magazine from young students who were their students. In this way, a writing environment was provided in which Ottoman youth could culture themselves and share their works and thoughts

in the war environment. When we look at our periodical publication history, Gençler Defteri is also noteworthy in terms of the field it has opened and the mission it has undertaken. Along with literary texts written in different genres, the magazine also includes news from scouting activities, composition and painting competitions, and riddles. It is seen that it supports and motivates its target readership in writing. In this study, all the other aspects of the magazine, along with its format features, are evaluated under separate headings and a chronological analysis index is also included. The reflection of the feelings and thoughts of young people affected by the war environment in their writings has been tried to be revealed by considering all the issues of Gençler Defteri Magazine. It has been determined that national consciousness and patriotism come to the fore in almost all of the articles in the magazine.

Keywords: First World War, periodical publications, Gençler Defteri.

1.GİRİŞ

1.1. 1914 Yılı ve Gençlerine Genel Bir Bakış

II. Meşrutiyet'in ilânına kadar geçen süreçte uygulanan; Türk aydınlarının sansürlenmesi, ifade özgürlüğünün kısıtlanması ve reform girişimlerinin engellenmesi gibi politikalar entelektüel kesimin hükümete karşı tavır almasına sebep olmuştur. Sultan II. Abdülhamit'in benimsediği otoriter yönetim şekli yeni bir düzen arayışını da beraberinde getirmiştir. II. Meşrutiyet'in ilânı dönemin Türk aydınının uzun süredir içinde bulunduğu yönetim şeklinden kurtulup özgürlüğe entegre olmaya başlamasında önemli bir yere sahiptir. 1914 yılına gelindiğinde Osmanlı Devleti kendini ağır bir savaş atmosferi içinde bulmuştur. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla askerî ve siyasi yapının etkilenmesinin yanı sıra toplumun kültürel, ekonomik ve psikolojik yapıları üzerinde de derin bir tahribat gerçekleşmiştir. Osmanlı Devleti'nin çok uluslu bir yapıya sahip olması, I. Dünya Savaşı ile ortaya çıkan milliyetçilik hareketinden de etkilenmesine sebep olmuştur. Osmanlı Devleti içinde yaşayan ulusların etnik ve dini kimlikleri üzerinden şekillenen milliyetçilik hareketi, devlet içi otoritenin sarsılmasına ve sonunda da devletin parçalanmasına bir nedendir.

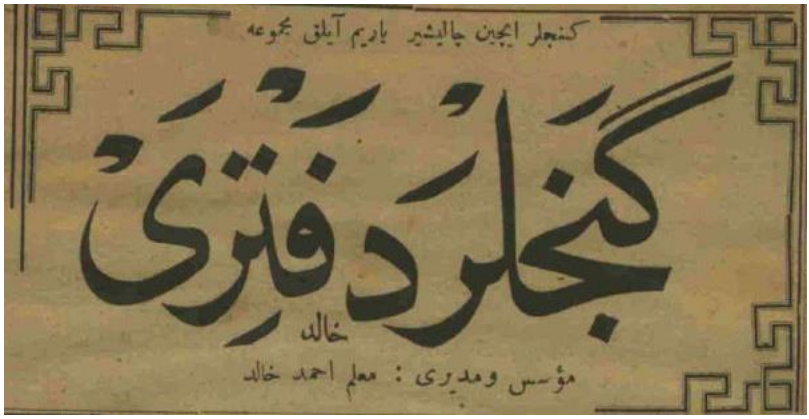
Osmanlı Devleti, çok uluslu yapısına karşın varlığını geniş bir coğrafyada uzun süre sürdürmüştür. Osmanlı Devleti'nin toplum yapısı, bu çeşitlilik içinde dinamik bir şekilde var olmuş ve dönemsel olarak da değişim göstermiştir. 1914, I. Dünya Savaşı'nın başlangıç yılı olması sebebiyle Osmanlı Devleti için bir dönüm noktası olmuştur. Savaş süreci Osmanlı toplumunun genel yapısını büyük oranda zedelemiştir. Savaşın etkisinin sürdüğü 1914 yılı, gençleri ve gençlik hareketlerini de doğrudan etkilemiştir. Gençler büyük ölçüde savaşa katılmış böylece savaşın yıkıcı etkisiyle doğrudan yüzleşmiştir. Aynı yıl içinde İttihat ve Terakki Cemiyetinin etkisi altında gerçekleşen modernleşme hareketleri, gençlerin modern eğitim ve siyasi düşüncelerle tanışmasına yol açmıştır. Modernist hareketlerin ve yenilikçi akımların gençlerin ilgisini çekmesi, genç sanatçı, edebiyatçı ve entelektüel bir zümrenin oluşmasını sağlamıştır. 1914, gençler için hem büyük umutların hem de ağır yıkımların yaşandığı bir yıl olmuştur. Savaşın getirdiği etkilerle gençlerin hayatları ve bakış açılarında kalıcı değişiklikler meydana gelmiştir.

I. Dünya Savaşı yalnızca askerî ve siyasi alanlarda değil, devletin basın-yayın organında da büyük bir etki yaratmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında basın, savaşın güncel durumunu halka yansıtmak noktasında önemli bir role sahiptir. Osmanlı basını o dönemde bilgi akışını sağlamakla kalmamış aynı zamanda savaşın toplum üzerindeki yıkıcı etkilerini de gözler önüne sermiştir. I. Dünya Savaşı sırasında basının görünümü hakkında Orhan Koloğlu *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın* adlı kitabında şu bilgileri aktarmaktadır:

I. Dünya Savaşı ile basın üzerine zorunlu kontrol getirildi. Sıkıyönetim ve kâğıt sıkıntısının da etkisiyle pek çok gazete kapandı, kapatıldı. Sadece iktidardaki İttihat ve Terakki yanlıları ayakta kaldı: *Tanin, İkdam, Sabah, Tasvir-i Efkâr*. Osmanlı basınında Türkçülüğün gerçek anlamda ağırlık kazanması ancak bundan sonradır. (1992: 60)

Osmanlı Devleti için 1914 yılı devletin yıkılma sürecini hızlandıran önemli olaylarla dolu bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönemde yaşananlar, Osmanlı Devleti'nin sonunu getiren ve Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini atan olaylara zemin hazırlamıştır. I. Dünya Savaşı Osmanlı toplumunu derinden etkilemiş fakat birçok alanda da büyük değişimlere kapı aralamıştır.

1.2. Gençler Defteri'nin Yayınlanma Serüveni



***Resim 1**: Gençler Defteri dergisinin klişesi*

Gençler Defteri dergisinin kurucusu Ahmet Halit'in söylemleriyle "Gençler Defteri'nin Ağabeysi" niteliği taşıyan *Talebe Defteri* dergisi derginin kurulma aşamasında önemli bir yere sahiptir. *Gençler Defteri'*nin oluşumunda etkili birçok isim *Talebe Defteri*'nin yazar kadrosundaki öğretmenlerden oluşmaktadır. Bu dergi, 1913 yılında yayın hayatına başlamış ve eski harflerle yayın yapan en uzun soluklu dergi olmayı başarmıştır. Derginin de amacı gençlerin üzerinde etkin olabilmek ve onları yönlendirebilecek faydalı yollar açmak olmuştur. *Gençler Defteri* dergisi de aynı amaç doğrultusunda fakat *Talebe Defteri* dergisinden farklı olarak yazar kadrosunu gençlerin kendisinden oluşturmayı hedefleyen bir düşünceyle doğmuştur.

Talebe Defteri dergisinin kurucusu ve müdürü olan muallim Ahmet Halit ile Ahmet Cevat'ın önderliğinde Rumi 1330 ve Hicri 1332 [1914] yılında ilk kez okuyucusuyla buluşan *Gençler Defteri* dergisi, yayın hayatı boyunca yazar kadrosunun öğrencilerden oluşmasına özen göstererek genç neslin üretkenliğine katkı sağlamıştır. Derginin müdürü olan Ahmet Cevat, bu iş ile ilgili duyduğu heyecanı derginin ilk sayısında yer alan *Gençlerimize* başlıklı yazısında şu şekilde dile getirmiştir:

Halid ben bu yazılar için bir "Gençler Defteri" neşretmek tasavvurunda olduğunu söyleyince bu musîb fikri nasıl takdir edeceğimi bilemiyordum. Cidden Osmanlı gençliği için böyle bir mecmuaya şiddetli ihtiyaç vardı. Öyle bir mecmua ki sırf onların eserleriyle, neşr u nazmlarıyla tezeyyün ederek intişar etsin. (1330: 1-2)

Gençler Defteri dergisi yayın hayatı boyunca toplamda dört sayı çıkarılabilmiştir. Derginin bu dört sayısının tamamında geçerli olan satış fiyatı; tanesi 10 para, seneliği ise 5 kuruş olarak belirlenmiştir. Kapağında yer alan "Gençler için çalışır" ifadesiyle belirtildiği üzere derginin hitap ettiği okuyucu kitlesi gençlerden oluşmaktadır. Yazar kadrosu da gençlerden seçilen bu dergi, genç yazarlara onların düşünce ve sanatlarını sergileyebilecekleri bir alan açmıştır. Duyulan ihtiyaç neticesinde açılan bu alan, derginin Osmanlı Devleti'nin sosyal yapısındaki modernleşme çabalarının bir tezahürü niteliğindedir. *Gençler Defteri*, genel itibarıyla gençlerin keyif alabilecekleri öyküler, olaylar, yarışmalar, genel kültür bilgileri ve başarı temennileri gibi dikkatlerini cezbedecek içeriklerden oluşturulmuştur.

Derginin ilk sayısı, onu diğer sayılardan ayıran bir özelliğe sahip olması bakımından dikkat çekicidir. İlk sayının kapağında geçen "Bu nüsha, şehit tayyarecilerimizin ruhlarına ithaf edilmiştir." cümlesi, derginin vatanı derinden etkileyen güncel olaylara karşı hassasiyetinin bir işaretidir. İlk sayı derginin yayın ilkesi kapsamında adı daha önce duyulmamış genç kalemlerin yazılarıyla meydana getirilmiştir. Bu sayıya mahsus o dönemde yaşanan tayyare kazası sonucu şehit olan tayyareciler hakkında gençlerin hissî yazıları ve şiirlerine yer verildiği görülmektedir.

Yazın hayatında genç yazarların kendisini ifade etmeleri konusunda yeni bir soluk kazandıran *Gençler Defteri,* dönemin düşünce yapısını yansıtan önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu ekonomik, siyasi ve toplumsal hayatındaki koşullarda yaşanan aksaklıklar nedeniyle dergi yayın hayatına 23 Temmuz 1914 yılında son sayısını yayımlayarak veda etmiştir.

2. Edebî ve Kültürel Faaliyetler

I. Dünya Savaşı'nın getirdiği zorluklar, dönemde kaleme alınan eserlerin temalarında da değişikliğe gidilmesine sebep olmuştur. Somut ve politik hâle gelen metinlerde daha çok savaş propagandası, milliyetçilik ve vatanseverlik temaları üzerine yoğunlaşılmıştır. *Gençler Defteri* savaş ortamında çıkan bir dergi olması sebebiyle bu temalardan uzaklaşamamıştır.

Birkaç istisna dışında yayımlanan tüm metinlerde millî duygular ağır basmaktadır. Dönemdeki mevcut zorlu hayat şartları genç yazarların düşünce atmosferlerini oldukça etkilemiştir. Dergide yayımlanan düzyazıların içeriğine bakıldığında genellikle vatan, millet, hürriyet gibi millî duygular barındıran temalar üzerinde durulmuştur.

Gençler Defteri'nde *Kurban Tayyarecilerimize, Sancağıma, Fatih Türbesi'nde, İlk Fen Şehitlerimiz* başlıklarıyla yayımlanan, hitabet türünde değerlendirilebilecek yazılar yer almaktadır. Yazılar, adlarından da anlaşılacağı üzere millî duyguların ağır bastığı Türklük bilinci, vatan sevgisi aşılayan temalar etrafında şekillenmiştir. *Sancağıma* başlığı altında okuyucu kitleye bayrak ve vatan sevgisi aşılayan etkili bir konuşma gerçekleştirilmiştir. Bu yazı dışındaki diğer üç yazı, o dönemde uçak kazası neticesinde şehit olan tayyareciler hakkında yazılmıştır.

Dergide deneme türünde nitelendirilebilecek altı adet yazı bulunmaktadır. Bu yazılar; *Şehit Tayyarecilerimiz Hakkında: Ne Duydum?, Fethi, Sadık, Nuri'ye, Tayyareciler İçin: Defter-i Hatırattan, Bir Musikişinasın Vedaı, Hilal Yükselirken, Ma'bad-ı Kadim* başlıklarıyla yayımlanmıştır. Derginin ikinci sayısının on beşinci sayfasında yer alan *Bir Musikişinasın Vedaı* yazısı "Beethoven'ın anısına" notuyla dikkat çekmektedir. Yazının içeriğine bakıldığında ünlü besteci Beethoven'ın ölümü ile ilgili duygu ve düşüncelerin yer aldığı gözlemlenmektedir. Dördüncü sayının yirmi yedinci sayfasında yer alan *Ma'bad-ı Kadim* adlı yazıda ise yazar, içinde bulunduğu zaman dilimi ile geçmişin karşılaştırmasını yapmıştır. Bu iki yazı dışında diğer yazıların tümünde şehit tayyareciler ile ilgili duygu ve düşünceler dile getirilmiştir. Dergideki birçok yazıda bahsi geçen, uçak kazası neticesinde şehit olan tayyareciler, Osmanlı Devleti'nin havacılık alanında erken dönem pilotlarıdır. Tayyareci Yüzbaşı Fethi Bey ve Tayyareci Üsteğmen Sadık Bey, İstanbul'dan Kahire'ye gerçekleştirdikleri bir uçuş sırasında, 27 Şubat 1914'te Şam'ın Taberiye ilçesi Şimiriye bucağı yakınlarında şehit olmuştur.

Derginin dördüncü sayısının otuz birinci sayfasında *Çikolata Meselesi* başlığıyla yayımlanan bir makale yer almaktadır. Makalede genel itibarıyla çikolatanın zararlarından söz edilmektedir. Böyle bir bilgilendirmeye ihtiyaç duyulması dönemin ekonomik şartlarıyla ilişkilendirilebilir. 1914 yılında Osmanlı Devleti ekonomik olarak sıkıntılı bir dönemden geçmektedir. I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve savaşın etkileri, Osmanlı ekonomisini daha da zorlaştırmış ve savaş boyunca gıda malzemeleri noktasında sıkıntılar yaşanmıştır. Devletin ekonomisinde görülen bu gerileyiş çikolata, şeker gibi lüks tüketim mallarının genellikle sınırlı bir kesime hitap etmesine sebep olmuştur. Ekonomik eşitsizlikler yaşayan Osmanlı Devleti'nde şeker ve çikolata gibi gıdalar genellikle varlıklı sınıfın ve şehirlerdeki modernleşmiş kesimin taleplerini karşılamak üzere ithal edilmektedir. O dönemde özel dükkânlarda satılan çikolatanın üretimi genellikle sınırlı ölçektedir. Toplumdaki bu eşitsizliğin önüne geçmek için dergi ve gazeteler aracılığıyla halk bu gıdaların zararları hakkında bilinçlendirilmiştir. Gazete ve dergiler aracılığıyla bu gıdalar yerine tüketilebilecek

alternatif başka yiyecek önerileri sunulmuştur. Böylece toplum içindeki bu ekonomik eşitsizlik basın yolu ile bir nebze olsun düzeltilmeye çalışılmıştır.

Derginin bünyesinde birtakım fikir yazıları da yer almaktadır. Periyodik olarak derginin tüm sayılarında bulunan *Genç Osmanlı İyi Dinle!* başlığı altında Osmanlı gençlerinin yerli malına teşvikini sağlayan ve sosyal hayat ile ilgili konularda öğütler veren kısa yazılar kaleme alınmıştır. Derginin ilk sayısının yedinci sayfasındaki *İmtihan Fen Sahifelerinden Mâyi'leri Soğutmak İçin* metni ise okuyucuları sıvıların soğutulması konusunda nasıl bir yol izlemeleri gerektiğini anlatan öğretici bir yazı yer almaktadır.

Gençler Defteri dergisinde, yayın hayatı boyunca toplamda altı adet öykü yayımlanmıştır. Derginin sistematik olarak her sayıya en fazla iki öykü koyma eğilimi vardır. Bu öyküler, her sayıda farklı bir gencin yazdığı metinlerden oluşmaktadır. Buna ek olarak öykülerin başında veya sonunda bu gençlerin öykü yazımındaki bilgi ve edebî yönelimlerini iyileştirmek için bazı geri dönütler yer almaktadır. Öyküler tematik olarak incelendiğinde genellikle toplum yapısındaki bozulmalar ele alınmıştır. Dergide geçen öyküler şu şekildedir: *Nahit'in Kemanı, Mektep Hayatından: Felaketten İbret, Hasan'ın Babası, İhtiyarlarımıza Hürmet Edelim, Zavallı Çocuk.*

Gençler Defteri'nin tespit edilen sayılarında toplam on şiir yayımlanmıştır. Derginin bütün sayılarında sistematik olarak şiir türüne rastlanılmaktadır. Fakat derginin ilk sayısında bu türe diğer sayılara nazaran daha çok yer verilmiştir. Şiirlerin geneline bakıldığında hamasî duygular gözetilerek daha çok kahramanlık teması üzerine durulmuştur. Dönem gençlerinde millî hassasiyet uyandırılmaya çalışılan bu dergide, yine gençler tarafından yazılmış bu şiirlerle, dönemin ruhunu ve onların dönemi içinde yaşanan savaşlar, şehit haberleri, toplumun içinde bulunduğu derin buhran havası gibi olayları bizzat kendi hisleriyle ortaya koydukları gözlemlenmektedir. Şiirler çoğunlukla o dönemde meydana gelen tayyare kazasında yaşamını yitiren tayyare şehitleri için kaleme alınmıştır. Derginin ilk sayısının üçüncü sayfasında yayımlanan, M. Necat adlı lise talebesine ait şiir şu şekildedir:

ÂSMÂN FÂTİHLERİNE

Açıldı râhına pür nur semâ-ı aliyyün
Önünde arş-ı mualla, yanında şems-i münir
Payende zühre ü pervin ederdi şehr-i ayin
Bütün o encüm-i nevvar birer nâgâh-ı beşir...

Senin cenah-ı uzvumun, cenah-ı zûrunla
Yıkıldı sedd-i mevani' açıldı pürleman
Bütün bu fesahat neyli… nurunla
Açıldı râh-ı teali, açıldı râh-ı cenah,
Gelir ketib-i melaik bu feth-i tes'ide;

Koşar kavafil-i ervah bu muhteşem ‘ıyde;
Senin kudümünü tebrik eder bütün melekut

Asmân Fatihlerine adlı şiir gibi dergide geçen; Fennin Muazzez Fedailerine, Türk Gençleri Ne Diyor?, Tayyarecilerimize başlıklarıyla kaleme alınan bu şiirler, her biri henüz birer lise talebesi olan gençler tarafından, o dönemde yaşanan tayyare kazası neticesinde duydukları derin üzüntüyü ve aynı zamanda şehit olan isimlere minnetlerini iletmek amacıyla kaleme alınmıştır. Derginin diğer sayılarında sayısı az da olsa yer yer lirik ve didaktik içerikli şiirlere de rastlanmaktadır. Bu şiirlerden biri şöyledir:

SEDEF

-“Gel bakayım bana doğru
Gel konuşup eğlenelim,
Mini mini melek yavru
Güzel şeyler öğrenelim

Bak şu ceviz iskemlenin
İnce zarif süslerine,
Şu lacivert elbisenin
Parlak, güzel düğmesine

Acep neden yapılıyorlar?
-“Neden mi? Oh! Bildim bildim
-Sedeflerden yapılıyorlar,
Pederimden işitmiştim

-“Sedef nedir? Bilir misin?
Bir hayvanın kabuğudur
Midye gibi yemek için
Denizlerden çıkarılır.”

“Evet fakat o, midyeden
Daha pek çok kıymetlidir;
Çünkü ona kıymet veren
Kalbindeki incisidir.

Senin de saf, temiz kalbin
Sedeflerin kalbi gibi
Beslemeli her an içini
Bir lekesiz, safî inci.”

-“Peki ama insanların
Kalbindeki inci nedir?”

Yavrucuğum öğren, onun
Namus en saf incisidir.

Derginin ikinci sayısında yer alan Suat Fahir tarafından yazılan *Sedef* şiiri, adından da anlaşılacağı üzere sedef taşından bahseder. Şiirde taşın eşsiz özellikleri şiirsel bir dille anlatıldıktan sonra sedef taşı, derginin baş rolü olan genç/çocuk okuyucu kitlesiyle özdeşleştirilerek bir sonuca bağlanmıştır. Sedef taşını tanıtması sebebiyle didaktik birtakım özellikler taşıyan bu şiir, dönem gençleri için bir motivasyon içeriği teşkil etmektedir.

Derginin üçüncü ve dördüncü sayılarında ilk bakışta biçim ve kullanılan dil bakımından şiiri çağrıştıracak metinlere de rastlanılmaktadır. Çocuğunun hastalığından duyduğu derin üzüntüyü dile getiren bir anneyi merkeze alan *Hasta Çocuk;* vatan sevgisi uğruna canını vermekten tereddüt etmeyen bir gencin etrafında şekillenen *Gençliğin Sesi;* kurt ve köpek arasında geçen bir diyalogla topluma dair bir aksaklığı dile getirip eleştiren *Kurt ile Köpek* başlıklarıyla kaleme alınan bu metinler gerek güncel temaları gerek toplum eleştirilerini içeren alt mesajları ile dikkat çekmektedir.

2.1. Sorular, Yarışmalar ve Ödüller

Gençler Defteri dergisi, tüm sayılarında düzenlediği yarışmalarla öğrencileri mükâfatlandırarak onları yazmaya ve düşünmeye teşvik etmiştir. Yarışmaların asıl amacı hiç şüphesiz yazın hayatına yeni genç isimler katmak ve yaşadıkları zorlu süreçte onlara yeni bir motivasyon kapısı açmaktır. Yarışmalar neticesinde başarılı sonuçlar elde eden gençlerin ödüllendirildiği bu uygulama, derginin hitap ettiği okuyucunun da dikkatini çekmekte önemli bir etkiye sahiptir. Bahsi geçen bu ödüller (çalar saat, albüm, kitap vb.) dönem gençlerinin müsabakalara katılımını arttırmayı sağlayan önemli bir motivasyon kaynağı olarak tasarlanmıştır.

Derginin ilk sayısında yer alan *Faydalı Sual ve Bilmeceler* başlığı altında "rüştî talebesine mahsus" ve "sultanî talebesine mahsus" ibarelerinden de anlaşılacağı üzere yöneltilen sorularda *yaş* faktörü de göz önünde bulundurularak sorular sormaya özen gösterilmiştir. Bu bilmecelerin yanı sıra yine aynı sayfada geçen *Yazı Müsabakası* başlığı altında öğrencilerden dergiye makaleler göndermeleri talep edilmiştir. Ayrıca bu makalelerin nasıl gönderilmesi hususunda da *Gönderilecek Makaleler* başlığı altında "imza okunaklı olmalı", "kâğıdın yalnız bir tarafına yazılmalı" gibi açık ifadelerle gönderilecek yazıların detaylı bir çerçevesi çizilmiştir.

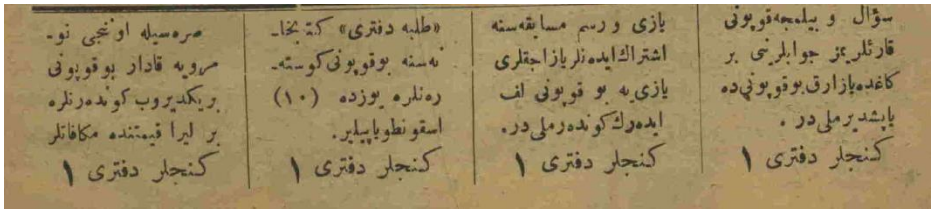
Yarışma ilânlarının oluşturduğu bu sayfada *Hanımlar İçin* başlığı dikkat çekmektedir. Başlık altında yazan şey şudur: "Hanım kızlarımız için defterde bir sayfa açtık. Gönderecekleri yazıları kemâl-i memnuniyetle dercedeceğiz." Bu ifade, kadının sosyal hayatta varlığının henüz hissedildiği II. Meşrutiyet Dönemi şartları içerisinde değerlendirildiğinde yeni düzenin getirdiği özgürlük alanının kadınlar üzerindeki etkilerini yansıtması açısından dikkate değerdir. Bu hassasiyet derginin ikinci sayısında da kendini

göstermektedir. İkinci sayının on üçüncü sayfasında yer alan *Yazı Müsabakası: Genç Valide* başlığı altında bir resim verilmiştir. Bu resmin okuyucularda çağrıştırdığı üzere dergiye bir yazı göndermeleri istenmiştir. Verilen resime ilişkin müsabaka ilânında "bilhassa hemşirelerimize" notu dikkat çekmektedir.



***Resim 2**: S. 2 s. 13 Genç Valide*

*Gençler Defteri'*nin üçüncü ve dördüncü sayılarında da bu minvalde devam etmiştir. Derginin sayılarında ek olarak *Tenkit Müsabakası* başlığı ile öğrencilerden yeni bir tür üzerine yazılar gönderilmesi talebinde bulunulmuştur. Dergide yer alan "En iyi sinema hangisidir?" gibi sorulara verilecek cevapların peşinde olunarak bir sohbet havası yaratılmaya çalışılırken gençlerin kültür dünyalarına da katkı sağlamak istenilmiştir.



***Resim 3**: S. 1 s. 8 Kuponlar*

Sual ve Bilmece Kuponu Karilerimin cevaplarını bir kâğıda yazarak bu kuponu da yapıştırmalıdır. Gençler Defteri 1	Yazı ve resim müsabakasına iştirak edenler yazacakları yazıya bu kuponu leffederek göndermelidir. Gençler Defteri 1	"Talebe Defteri" kütüphanesi bu kuponu gösterenlere yüzde (10) iskonto yapılır. Gençler Defteri 1	Sırasıyla onuncu numaraya kadar bu kuponu biriktirin. Gönderenlere 1 lira kıymetinde mükafatlar Gençler Defteri 1

***Tablo 1**: Kuponlar*

Yukarıdaki görselle de desteklendiği üzere derginin her bir sayısının son sayfasına kuponlar eklenmiştir. Kuponlar, dergi bünyesinde düzenlenen yarışmanın şartlarını ve yönlendirmelerini yapmak, en önemlisi de hitap ettiği genç okuyucu kitlesinin dergiyi edinip okumasında süreklilik kazandırmak amacı gütmektedir. Dergi okuyucularına yapılan özel indirimler de bu bölümde yer almaktadır. Uygulanan indirimler gençlerin yazı yazmalarında bir teşvik unsuru olmuş ve onlara ayrıcalık kazandırmıştır.

Sonuç

Yayın hayatında yalnızca dört sayı ile yer edinmiş olan *Gençler Defteri* dergisi amaçladığı doğrultuda ilerlemiş, ilk sayısından son sayısına kadar gençlerin yazıları etrafında şekillenmiştir. *Gençler Defteri* dergisinin hedef kitle olarak özellikle lise ve ortaokul seviyesindeki gençleri tercih ettiği içeriğinden anlaşılmaktadır. Çalışmada derginin sözü edilen tüm yönleri detaylı bir şekilde ele alınmış, özellikle savaş şartlarının Türk gençlerine ve düşünce yapısına etkileri üzerine odaklanılmıştır. Derginin yayımlanmaya başladığı 1914 yılı Osmanlı gençliği için hem umutların hem de zorlukların yaşandığı bir dönem olmuştur. Savaşın etkileriyle gençler, bir motivasyon kaynağı olarak modernleşme sürecine aktif olarak katılmıştır. Gençler bu modernleşme süreci kapsamında basın yoluyla da kültürel ve edebî anlamda kendilerini ifade etme fırsatı bulmuştur. Gençler arasında bu dönemde önemli bir yayın olan *Gençler Defteri* dergisi, gençlerin kendi seslerini duyurabilecekleri, düşüncelerini ve sanatlarını sergileyebilecekleri bir platform sunmuştur. Ahmet Cevat'ın ifadesiyle dergi "gençler için bir Gençler Defteri" oluşturarak genç dimağların düşüncelerinin topluma yayılmasına katkı sağlamıştır. Derginin yayın hayatına veda ettiği tarih 23 Temmuz 1914 yılıdır. Beş gün sonra I. Dünya Savaşı'nın başlangıç tarihi olması ve bu tarihte derginin yeni bir sayı daha çıkaramaması tesadüf değildir. Birçok gencin savaş sebebiyle askerlik hizmetine çağrılması, yazar kadrosu dönemin gençlerinden oluşan derginin kısa ömürlü olmasının bir açıklamasıdır.

Gençler Defteri, Osmanlı Devleti'nin tarihindeki kısa ömrüne rağmen, Osmanlı gençliğinin entelektüel ve sanatsal birikimine önemli bir katkı sağlamıştır. Savaşın gölgesinde ortaya çıkan bu dergi, zaman içinde Osmanlı gençlerinin düşünce dünyasını anlamak ve o dönemin kültürel atmosferini değerlendirmek için önemli bir kaynak olmuştur.

TAHLİLİ FİHRİST

Ahmet Cevat, Gençliğimize. S. 1, s. 2. (Gazetenin ilk başyazısıdır ve Gençler Defteri'nin nasıl bir dergi olacağı anlatılmaktadır.)

M. Necat, Asmân Fatihlerine. S. 1, s. 3. (Hamasî duygularla kaleme alınan bir şiirdir.)

İsmail Bedrettin, Kurban Tayyarecilerimize. S. 1, s. 3. (Arabistan semalarında vatani görevlerini yapmaya giden tayyarecilerin akıbeti üzerine yazılmıştır.)

[İmzasız], Birincilik Kazanan Necat Efendi (540) Kuruşluk Mükafatını Nakden de Alabilecektir. S. 1, s. 3 (Düzenlenen müsabakanın kazananın açıklandığı bir yazıdır.)

E[lif] Ekrem, Şehit Tayyarecilerimiz Hakkında: Ne Duydum?. S. 1, s. 4. (Şehit tayyareciler hakkında hüznü dile getiren bir yazıdır.)

Süleyman Haşim, Fethi, Sadık, Nuri'ye. S. 1, s. 4. (Şehit tayyareciler hakkında hüznü dile getiren bir yazıdır.)

Server Ziya, Fennin Muazzez Fedailerine. S. 1, s. 5. (Şehit tayyareciler hakkında hüznü dile getiren, hamasi duygularla yazılmış bir şiirdir.)

E[lif] Tahsin, Tayyareciler İçin: Defter-i Hatırattan. S. 1, s. 5. (Tayyarecilerin şehit olmasından duyulan derin üzüntüyü dile getiren bir yazıdır.)

Mehmet Muhyittin, Türk Gençleri Ne Diyor?, S. 1, s. 6. (Şehit tayyareciler hakkında hüznü dile getiren, hamasi duygularla yazılmış bir şiirdir.)

İhsan Fahir, Tayyarecilerimize. S. 1, s. 6. (Şehit tayyareciler hakkında hüznü dile getiren, hamasi duygularla yazılmış bir şiirdir.)

Mustafa Nahit, Anadolu Altındır. S. 1, s. 7. ("Bugünün Türk Gençlerine" notuyla kaleme alınan bir kahramanlık şiiridir.)

A[yın] Seyfettin, Fen Sahifelerinden Mâyi'leri Soğutmak İçin. S. 1, s. 7. (Okuyucuları sıvıların soğutulması konusunda nasıl bir yol izlemeleri gerektiğini anlatan öğretici bir yazıdır.)

[İmzasız], Talebe Havadisi. S. 1, S. 8. (Öğrencileri ilgilendiren önemli konularda bilgilendirmeler ve başarı dilekleri içeren bir yazıdır.)

[İmzasız], Faydalı Sual ve Bilmeceler. S. 1, s. 8.

[İmzasız], Yazı Müsabakası. S. 1, s. 8. (Derginin bünyesinde düzenlenen yazı müsabakalarının şartlarından bahseder.)

[İmzasız], Kuponlar. S. 1, s. 8. (Dergi sonunda müsabaka için soru seçeneklerinin ve gazete okuyucularına özel verilen iskontoların duyurusu yer almaktadır.)

[İmzasız], Genç Valide. S. 2, s. 9. (Bir anne ve çocuğun resmidir. Bu resmin çağrıştırdıkları ile ilgili öğrencilerden dergiye bir yazı göndermeleri istenmiştir.)

Suat Fahir, Sedef. S. 2, s. 9. (Kıymetli sedef taşı ile çocukların benzerlikleri ile ilgili yazılmış bir şiirdir.)

M. Hikmet, Mekteplerde Bayrak Bayramı. S. 2, s. 10. (Bayrak Bayramını coşkuyla kutlayan talebelerden bahseden bir yazıdır.)

Zeki Necdet, Sancağıma. S. 2, s. 11. (Gençlerde vatan, bayrak sevgisi ve Türklük bilinci aşılamak için yazılmış bir yazıdır.)

[İmzasız], Görsel Malzeme. S. 2, s. 13. (Döneme dair eleştirileri dile getirmek için kaleme alınmış bir çizgi hikayedir.)

Mehmet Muhyittin, Fatih Türbesinde. S. 2, s. 14. (Şehit tayyarecilerin kahramanlıklarından gururla bahseden bir yazıdır.)

Öğütçü, Nahit'in Kemanı. S. 2, s. 14. (Nasihat veren bir öyküdür.)

Yusuf Kenan, Bir Musikişinasın Vedaı. S. 2, s. 15. (Ünlü besteci Beethoven'in ölümünden duyulan üzüntü dile getirilmiş bir yazıdır.)

Mehmet Esat, İlk Fen Şehitlerimiz. S. 2, s. 16. (Şehit tayyarecilerin kahramanlıklarından gururla bahseden bir yazıdır.)

Müdür: Muallim Ahmet Halit, Talebe Defteri. S. 2, s. 16. (Talebe Defteri mecmuasının tanıtımı yapılmıştır.)

[İmzasız], Yazı Müsabakasına Dair. S. 2, s. 17. (Müsabakanın şartlarını belirten bir yazıdır.

[İmzasız], El İsleri Levazımatı. S. 2, s. 17. (Talebe Defteri kütüphanesinde satılmakta olan el işleri eşyalarının reklamı niteliğindeki bir yazıdır.)

[İmzasız], En Ucuz Kitap Nerede Satılıyor?. S. 2, s. 17. (Öğrenciler için kitap satış noktaları önerisi sunan bir yazıdır.)

[İmzasız], Genç Osmanlı Bunları İyi Dinle!. S. 2, s. 17. (Gençleri millî ve yerli olmaya yönlendiren öğüt niteliğinde bir yazıdır.)

[İmzasız], Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. S. 2, s. 17. (Adı geçen gazetenin reklamı yapılmıştır.)

[İmzasız], Gazetenin Başlıca Satıldığı Yerler. S. 2, s. 17. (Gençler Defteri dergisinin belli başlı satış noktalarından söz eden bir yazıdır.)

[İmzasız], Kuponlar. S. 2, s. 17. (Dergi sonunda müsabaka için soru seçeneklerinin ve gazete okuyucularına özel verilen iskontoların duyurusu yer almaktadır.)

[İmzasız], Görsel Malzeme. S. 3, s. 18. (Beyrut (Daru'l-Ulûm) Keşşafları'nın İstanbul'a gelirken çekilen bir fotoğrafıdır.)

[İmzasız], Adana (Darû'l Muallimin) Keşşafları. S. 3, s. 18. (Adana keşşaflarının gelişinin ilanı verilmiştir.)

[İmzasız], Sualimiz. S. 3, s. 18. (Okuyucudan gelecek sayıda cevaplanması talep edilen sorunun verildiği bir yazıdır.)

[İmzasız], Bilmececilik ve Neticesi. S. 3, s. 18. (Müsabaka için sorulan bilmece ve bir önceki sayıda sorulan bilmecenin verildiği bir yazıdır.)

Suad Fahir, Garptan Haber. S. 3, s. 18. (Savaş dönemiyle ilgili gelişmelerin yazıldığı mektup formunda bir yazıdır.)

[İmzasız], Birinci Nüshadaki Yazı Müsabakası. S. 3, s. 19. (Gönderilen yazıların değerlendirilmesi ile ilgili bir yazıdır.)

M. Ziya, İmtihan. S. 3, s. 19. (Yaklaşan imtihanlarla ilgili öğrencilere motivasyon verilen bir yazıdır.)

[İmzasız], Görsel Malzeme. S. 3, s. 20. (Dönem eleştirisi yapılan bir karikatürdür.)

Mehmet Muhyittin, Temenni-i Zafer. S. 3, s. 21. (Hamasî duygularla yazılan bir şiirdir.)

Şehabettin, Görünüşe Aldanma. S. 3, s. 22. (Hamasî duygularla yazılan bir şiirdir.)

İznik, Mektep Hayatından: Felaketten İbret. S. 3, s. 22. (Gençlere öğüt vermek üzere yazılan bir yazıdır.)

E[lif] Bedrettin, Bir Sabah Kalktım ki... S. 3, s. 23. (Şehit haberlerinden birini aldığı bir gününün nasıl geçtiğinden söz eden anı niteliğinde yazılan bir yazıdır.)

M. Esat, Hasan'ın Babası. S. 3, s. 23. (Savaş yıllarından ve şehit olan bir askerin ailesinden bir kesit sunan bir yazıdır.)

M. Esat, İhtiyarlarımıza Hürmet Edelim. S. 3, s. 24. (Gençlere öğüt vermek üzere yazılmıştır.)

[İmzasız], Mükafatı Kazananlar. S. 3, s. 24.

[İmzasız], Müdürümüzün Kabul Günleri. S. 3, s. 24.

[İmzasız], Konuşmalar. S. 3, s. 24. (Bilgilendirme yazısıdır.)

[İmzasız], Genç Osmanlı İyi Dinle. S. 3, s. 24. (Öğrenciler için öneriler içeren bir yazıdır.)

[İmzasız], En İyi Sinema Hangisidir?. S. 3, s. 24. (Öğrenciler için öneriler içeren bir yazıdır.)

[İmzasız], İzmir Karilerimize. S. 3, s. 24. (Talebe Defteri ve Gençler Defteri dergilerinin İzmir'deki satış yerlerinden bahsedilmiştir.)

[İmzasız], Kuponlar. S. 3, s. 24. (Dergi sonunda müsabaka için soru seçeneklerinin ve gazete okuyucularına özel verilen iskontoların duyurusu yer almaktadır.)

[İmzasız], Görsel Malzeme. S. 3, s. 25. (Gençleri ve Gençliği Himaye Eden Muhterem Peder: Mercan Sultanîsi Müdürü Abdülfeyyaz Tevfik Bey'in resmi verilmiştir.)

İhsan İlhami, Gençliğin Sesi. S. 4, s. 25. (Bursa Sultanîsi İzcilerine teşekkür yazısıdır.)

[İmzasız], Görsel Malzeme. S. 4, s. 25. (2. Nüshadaki eğlencenin cevabı görselle verilmiştir.)

[İmzasız], Mükafatı Kazananlar. S. 4, s. 25.

[İmzasız], Bu Haftaki Sualler. S. 4, s. 25.

[İmzasız], Gençliğin Sesi. S. 4, s. 25. (Bir diyalog formunda oluşturulmuş vatan sevgisi aşılayan bir şiirdir.)

Suat Fahir, Yabancı Köylerde. S. 4, s. 26. (Vatanın eski haline duyulan özlemi dile getiren bir şiirdir.)

Y. Zeki, Hilal Yükselirken. S. 4, s. 26. (Millî duygularla kaleme alınmış bir yazıdır.)

Abdurrahman, Ma'bad-ı Kadim. S. 4, s. 27. (İçinde yaşanılan zaman dilimi ile eski zamanları karşılaştırılması düşüncesinden meydana gelen bir yazıdır.)

[İmzasız], Görsel Malzeme. S. 4, s. 28. (fotoğraf)

[İmzasız], Görsel Malzeme. S. 4, s. 29. (Misafir İzcilerin fotoğrafı verilmiştir.)

Toplu İğne, İmtihan. S. 4, s. 29. (İmtihanların ilgili haber ve motivasyon yazısıdır.)

Fahrettin, Zavallı Çocuk. S. 4, s. 30.

H. Hüsnü, Hasta Çocuk. S. 4, s. 31. (Hasta bir çocuktan bahseden bir şiirdir.)

Esat Muhlis, Hicran Diyarına. S. 4, s. 31. (Gurbet teması işlenen bir şiirdir.)

Gündoğdu, Çikolata Meselesi. S. 4, s. 31. (Çikolatanın zararlarından bahseden bir yazıdır.)

[İmzasız], Tenkit Müsabakası. S. 4, s. 32.

[İmzasız], Yeni Yazı Müsabakası. S. 4, s. 32.

[İmzasız], Tenkit Müsabakası. S. 4, s. 33.

[İmzasız], Konuşmalarımız. S. 4, s. 33. (Derginin bütün sayılarına gönderilen yazılara dair yazarların kendi görüşlerinin yer aldığı yazılardır.)

[İmzasız], Hepimiz... Bütün... S. 4, s. 33. (Bütün gençlerin dergiye yazı göndermesi için yazılan bir teşvik yazısıdır.)

[İmzasız], Teşekkür. S. 4, s. 33. (Okuyuculara yönelik bir teşekkür yazısıdır.)

[İmzasız], Genç Osmanlı İyi Dinle. S. 4, s. 34. (Öğrenciler için öneriler içeren bir yazıdır.)

[İmzasız], En İyi Sinema Hangisidir?. S. 4, s. 34. (Öğrenciler için sinema önerileri içeren bir yazıdır.)

[İmzasız], Resm-i Küşât. S. 4, s. 34. (Teşekkür yazısıdır.)

[İmzasız], Kuponlar. S. 4, s. 34. (Dergi sonunda müsabaka için soru seçeneklerinin ve gazete okuyucularına özel verilen iskontoların duyurusu yer almaktadır.)

KAYNAKÇA

Duman, Hasan. (2000). *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri*. Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı.

Koloğlu, Orhan. (1992). *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Millî Kütüphane Başkanlığı. (1987). *Eski Harfli Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu*. Ankara: KTB Millî Kütüphane Başkanlığı Yayınları.

GÜVEN TURAN'IN ROMANLARINDA "YABANCILAŞMANIN" GÖRÜNGÜSÜ[1]

Diğdem YILMAZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Modern dünyanın başat dinamiği değişimdir ve insan değişime uyum sağlayabildiği ölçüde toplumla bütünleşir. Onun çocukluktan itibaren bütün yaşamı, bir anlamda toplum hayatı içinde kendine yer edinmeye, kabul görmeye çalışmak ve görünür olmak için çabalamakla geçer. Kendisinden yüzlerce yıl öncesinden beri katmanlaşarak etrafını saran ve yaşamını forma sokan değerler silsilesine uyamadığı zamansa problem başlar. Problem demek çatışma demektir. Sanayi Devriminden günümüze ulaşan süreçte teknolojinin yaşamımızı hızlandırdığı vakadır. Değişimin hızı doğal olarak toplum ve birey arasındaki uyumsuzluğu da ivmelendirir. Özellikle 1980'lerden sonra gerek teknolojik gelişmelerin hız kazanması gerek değişen politik şartlar bireyin kendisini bütün içinde yalnız hissetmesi ve sorgulamaya başlamasıyla sonuçlanır. Dolayısıyla yakın dönem yazarlarının önemli bir kısmı, sonu yabancılaşma ve kaçışla neticelenecek bu süreçten kendilerinin de mustarip olmalarının etkisiyle yabancılaşma sorununa uzak kalamamışlardır. Hatta yabancılaşma problemi için 1980 sonrası Türk romanının temel konularından biridir demek yanlış olmaz. Günümüz yazarlarından Güven Turan da özellikle Dalyan, Yalnız Mısın?, Soğuk Tüylü Martı ve Yaz Üçgeni romanlarında "yabancılaşma" olgusunu mesele eder. Toplumla uzlaşamayan roman kişileri üzerinden birey-toplum ilişkisine neşter vurmaya çalışır. Çevresine uyum sağlamakta zorluk çeken bireyin ruhsal durumunu ve ortaya çıkan absürt tabloyu resmederek yabancılaşmanın boyutlarını sergilemek ister. Bu çalışmada Güven Turan'ın mevzu edilen romanlarında yabancılaşma olgusunun tematik ve estetik açıdan ne ifade ettiği tespite çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yabancılaşma, Güven Turan, toplum, ötekileşme, Benlik.

THE PHENOMENON OF "ALIENATION" IN GÜVEN TURAN'S NOVELS

ABSTRACT

The dominant dynamic of the modern world is change, and people integrate with society to the extent they can adapt to change. His entire life, starting from childhood, is spent trying to find

[1] Bu çalışma Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Prof. Dr. Soner AKPINAR danışmanlığında yapılan "Yapısal ve Tematik Açıdan Güven Turan Romancılığı ve Hikâyeciliği" tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

a place for himself in social life, to be accepted and to be visible. The problem begins when he cannot comply with the set of values that have been layered around him and shaped his life since hundreds of years ago. Problem means conflict. It is a case that technology has accelerated our lives in the process from the Industrial Revolution to the present day. The pace of change naturally accelerates the disharmony between society and the individual. Especially after the 1980s, the acceleration of technological developments and changing political conditions resulted in the individual feeling alone in the whole and starting to question himself. Therefore, a significant part of the writers of the recent period could not stay away from the problem of alienation due to the fact that they themselves suffered from this process that would end in alienation and escape. In fact, it would not be wrong to say that the problem of alienation is one of the basic issues of the Turkish novel after 1980. Güven Turan, one of today's writers, deals with the phenomenon of "alienation", especially in his novels Dalyan, Are You Alone?, Cold Furry Seagull and Summer Triangle. He tries to examine the individual-society relationship through the novel's characters who cannot reconcile with society. He wants to display the dimensions of alienation by depicting the mental state of the individual who has difficulty in adapting to his environment and the absurd picture that emerges. In this study, it will be tried to determine what the phenomenon of alienation means thematically and aesthetically in Güven Turan's novels.

Keywords: Alienation, Güven Turan, society, otherization, self.

Giriş

İnsan, doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu toplumun normlarına dâhil olur. Bu doğru ya da yanlış olması önem taşımayan normlara uyum sağladığı sürece de kabul görmüş bir insan olarak bütünle uyum içinde yaşamını sürdürür.

Gelenekler, görenekler, adetler, ritüeller vb. kendisinden önceki binlerce yıllık sürecin bakiyesi olan normları sorgulamadan kabul etmek insanı yaşamın bilinmezliği içinde görece rahatlatır. Bu sınırların dışına çıkmak, çıkmaya çalışmaksa bir o kadar gerilimlidir. Kısaca süper ego olarak niteleyebileceğimiz çevrenin belirlediği değerler, yaşamın her alanında bizi sınırlandıran ölçütlerle karşımıza çıkar. Diğer bir deyişle üst bakış açısı adı verilen bu sistemin varlığı insanın yaşamını denetleyen ve kendi olmasına izin vermeyen vicdan ve suçluluk duygusu olarak da adlandırılmaktadır. "İnsanın yüksek yanı, mükemmellik yönünce çaba harcayan kısmı" ve "özel farklılaşmış mekanizma" şeklinde tarif edilen süper ego, "kişiliğin ahlaki ve vicdani yönüdür". "Ahlak ilkesine göre hareket edip kişinin vicdanını oluşturan bu yapı, en katı kurallarla şekillenir" (Freud, 2020: 60).

Süper ego, insanı sınırlandırır ve toplumun dar kalıpları içinde kalmaya zorlar. Gerçek benliğini yitiren insan, kendi olmaktan çıkarak yabancılaşır. Bir başka husus insanın, yabancılaşma ve kimliğini yitirme aşamasında topluma, mekâna uyum sağlayabilmek adına oluşturduğu persona (maske)'lardır. Nitekim insan kimliğindeki tüm değerli özellikleri bu maske nedeniyle yitirir ve yaşadığı dönem, toplum yüzünden tek düze bir kişiliğe sürüklenir. Bu süreçte insan, Platon'un mitinde olduğu gibi toplumun sunduğu tüm olguları gerçek kabul eder. Fakat insanın, "gerçek dünyayı görmesi için başını ışığın geldiği kaynağa çevirmesi" gerekir (Fischer, 1989: 77). İnsanın aynı anda iki insan olabilir miyiz?" sorusuyla kendini bir farkındalık sürecinin içinde bulabilir. Çünkü insan, bütün her şeyden uzaklaşarak gerçek benliğine ulaşma umuduna kapılır.

En başta söz ettiğimiz gibi modern hayatın gelişi ile insan, bir uyum sürecine girmiştir. Zira insanın bildiğinden ve gördüklerinden çok farklı bir sistem ile karşı karşıya gelmesi çatışmaya yol açmıştır. Modern hayata ayak uydurmaya çalışan insan, kendini yaşadığı topluma ve bulunduğu yere ait hissetmez. Kendini toplum içinde yetişen bir ayrık otu bir başka deyişle "öteki" gibi görür. Çünkü insan, topluma ayak uydurmaz ise toplum tarafından dışlanır. Dışlanan birey bir anlamda yabancılaşmaya mecbur kalmıştır. Bu bağlamda insanın maruz kaldığı ötekileştirme, ötekileşme, yabancı hissetmesine ve toplum ile çatışmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda insan, toplum tarafından da farklı algılanır ve dışlanır. Zira Durna'nın deyimiyle öteki; "acayiptir, tuhaftır, ahlak dışıdır, yadırgıdır çünkü azınlıktır ya güçsüzdür ya da marjinaldir" (Durna, 2014). Sazyek ise bu durumu şöyle özetlemektedir:

"Sosyopsişik bağlamda yabancılaşan birey yalıtılmışlık, yalnızlık, iletişimsizlik, amaçsızlık, değersizlik, boşluk, umutsuzluk, geleceksizlik duygularının yoğunlaştığı bir kişisel anomi içine düşer. Böyle derin bir kopuşun açmazları içinde yaşayan yabancı kendisine genellikle iki yol bulur. İlki dış gerçekliği, toplumu ve onun değerlerini reddeden bir 'pasif isyana kalkışma; ikincisi de 'içe kapanmadır" (Sazyek, 2008: 39-4).

Yukarıda ifade edilen iki durumda da insan, toplum baskısını hisseder. Ollman'ın ifadesiyle" yabancılaşmış insan, bir soyutlamadır; çünkü birey artık "insana özgü olan her şeyle bağını yitirmiştir". "Kendisine farksız gelen nesneler üzerinde, insani farklılıklarını ve sevecenliğini yitirmiş insanlar arasında, farklılaşmamış bir iş yapmaya indirgenmiştir". Türüne özgü özelliklerini anlamamıza yardım eden; "kendi etkinliğiyle, ürünüyle ve türünün diğer üyeleriyle kurduğu ilişkilerden geriye çok az şey kalmıştır"(Ollman, 2015: 218). Sonuç olarak insani vasıflarını en aza indirgeyen birey, yapay, mekanik ve toplumsal bir araca dönüşmüştür. Birey, inandığı değerlerin, sorgulamadan kabul edilen normların, hakikat bilgisine ulaşmaya çalıştığı anda dönüşmeye başlar. Çünkü birey, artık tek tip toplumsal varlıklar içinde iletişim kuramaz hale gelerek; yalnızlaşmıştır. Bu aşamada bastırdığı benliğini ortaya çıkarmaya ve kaybettiği kimliğini kazanmaya karar verir. Bunun en önemli sebebi; güven üçgenin dışına çıkmayan topluma farkındalık duygusunu aşılamaktır.

Bu farkındalık duygusu bireyin düzene karşı ayaklanmasına yol açmıştır. Toplum ile arasında uyumsuzluk yaşayan birey, toplumu da dönüştürmek istemektedir. Buna bağlı olarak bireyin bu mücadelesi kendi benliğiyle, toplumun fertleriyle ve toplumsal değerleriyle arasındaki çatışmayı ortaya koymaktadır. Yabancılaşma bir bakıma bireyin, kendi hürriyetini ilan etmesidir. Özgürlük alanına kavuşan ve topluma yabancılaşan birey, toplumun aksak ve yozlaşmış yönlerini tespit eder. Bu aşamada yabancılaşma, bireysel bir problem olmaktan çıkıp sosyolojik bir unsur olur. Yabancılaşmanın kavramsal karşılığının yanı sıra etimolojik olarak incelenmesi de kavramın açıklığa kavuşmasına yararlı olacaktır. Zira yabancılaşma geniş bir kapsam alanına sahip olmakla beraber birden fazla disiplinle ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla yabancılaşma olgusu tanımlanması zor bir kavram olarak karşımıza çıkar.

"Türkçe etimolojik sözlüğe göre yabancılaşma; Farsça kökenli "yaban" sözcüğünden türetilmiştir. "Yaban" sözcüğünün Farsçadaki karşılığı "boş, ıssız yer" anlamına gelen "yâbân'dır" (Eyüpoğlu, 1995: 714). Benzer olarak dilimizde "yaban" sözcüğünü karşılayan birçok sözcük bulunmaktadır. Fakat sözcüklerin ortak bağlamına bakıldığında "yaban veya yabancı olan", yerli bildik olmayan birey, anlamına gelmektedir. Kısacası sözcüğün geniş bir kapsam alanına sahip olmasının temel sebebi, dönüşüme açık bir yapısı olmasından kaynaklanmaktadır.

Yabancılaşma olgusunun geniş alana sahip olmasında insanın merkeze konumlandırılması etkili olmuştur. Zira insan değişken bir varlıktır ve yabancılaşma kelimesinin başka dillerde görülen değişimi ile benzeşmektedir. Örneğin: Yabancılaşma kavramını karşılayan "Entfremdung" Almancadan İngilizceye "alienation" şeklinde geçmiştir. Latin- İngilizce sözlükte ise etimolojik sözlüğe göre, "yabancılaşma, yabancılaştırma, başkalaştırma anlamına gelen "alieno" fiilinin isim hali "alienatio"(yabancılaştırmaya) dönüşmektedir (Ernout ve Meillet, 1951: 38-39).

Bu bilgiler ışığında yabancılaşma kavramının çevrenin etkisiyle dönüştüğü gözlemlenir. Ertoy, yabancılaşma olgusunun "insanın yeryüzündeki tarihi kadar eski bir sorun olarak ele alınırken, diğer taraftan da modern sorunlardan biri hatta birçok sorunun kaynağı kabul edildiğinden" söz etmiştir (Ertoy, 2007: 16). Ertoy'un söylemiyle yabancılaşma kavramı, geçmişi çok eski dönemlere dayanan ve bir problem olarak ortaya çıkan bir tartışma konusudur. Ayrıca yabancılaşma olgusu, birçok araştırmacı ve yazarın, irdelediği patolojik bir durumdur. Sonuç olarak yabancılaşma varlık ve sanatın ele aldığı mühim bir konulardan biridir. İnsanın merkezinde yer aldığı yabancılaşma problemini sanatçılar eserlerine konu etmekten geri durmazlar. Dolayısıyla insanı ve toplumu ilgilendiren konulara yüzünü çevirmeyen Güven Turan'ın da yabancılaşma temasını romanlarında işlemesi olağandır. Nitekim yabancılaşma Turan'ın romanlarının geneline sızan ve çoğunlukta olan bir temadır.

Yabancılaşma Hakkında Felsefi Görüşler

Yabancılaşma kavramına ait bulgular arkaik dönemlere kadar dayanır. Bu sebeple yabancılaşma eski dönemlerden günümüze kadar uzanan bir tartışma konusu olmuştur. Birçok disiplindeki araştırmacılar tarafından çözüme kavuşturulmak istenmiştir. Bu nedenle kavram, geniş bir kapsama sahiptir ve çok fazla tanımı bulunmaktadır. Yabancılaşma kavramını felsefe alanına sokan kişi Hegel olmasına karşın kavramı ilk kullanan Rousseau'dur. Öte yandan bazı felsefeciler ise kavramı "ilk tartışanın Hegel değil Fichte olduğunu ileri sürmektedirler" (Gültekin, 2017). Kılıç'ta Almancadan İngilizceye geçmiş olan yabancılaşma kavramını, felsefi olarak kullanan ilk isimin Fichte görüşünü destekler. Yabancılaşma kavramını Fichte, "hem bir nesneyi öne sürmenin, öznenin bir yabancılaşmaya atıfta bulunması hem de nesnenin aklın yabancılaşmış bir edimi olarak düşünülmesi anlamında kullanmıştır" (Kılıç, 2008: 129). Ne var ki Fichte'de yabancılaşma, ben

bilincinden koparılan bir töz-ilinek ilişkisi ile ortaya çıkmaktadır. Fakat Fichte'ye oranla Hegel'in yabancılaşma kavramına ait kaynakları daha çoğunluktadır.

Yabancılaşma kavramını, "felsefe alına ise ilk kez Hegel sokmuştur" (Kılıç, 1984: 14). "Yabancılaşma kavramına felsefi bir anlam kazandıran ve yabancılaşma olgusunu felsefesinin temel sorunlarından birisi haline getiren Hegel'e göre yabancılaşma; ontolojik bir problem olarak ele alınmaktadır. Hegel, yabancılaşma problemini Geist'i üzerinden kurgulamıştır. Tuğcu bu durumu şöyle özetlemektedir: "Yabancılaşma sonucunda dünyasız kalan insan, Geist'i sayesinde yeni bir dünya kurar. Bu dünya, dış çevreden kopan bireyin, oluşturduğu iki yabancı evrendir. "Birincisi gerçeklikler dünyası ya da Geist'ın kendine yabancılaşmasıdır. Öteki, kendini birincinin üzerine yükleyerek salt bilinç ortamında kendisi için kurduğu dünyadır" (Tuğcu, 2002: 98). Bu iki durumda da birey, kendini gerçekleştirmeyi arzulamaktadır.

Yabancılaşma kavramını iktisat alanına sıçramasına etken isim ise Karl Marx'tır. Hegel'in felsefe alanına dâhil ettiği yabancılaşma olgusu, üretim, emek, iş gücü ve toplumun ekonomik yapısı göz önünde bulundurularak ve geliştirilerek Marx tarafından yeni bir soluk getirilmiştir. Hegel'in felsefesine karşın "Marx yabancılaşma kavramını özel mülkiyet, emek, iş bölümü" bakımından analiz etmiştir. Örneğin; Marx'a göre özel mülkiyet yabancılaşmadan başka bir şey değildir"(Marx, 1844: 88).

Ünlü düşünür Freud yabancılaşmayı uygarlık kavramı üzerinden açıklar. Uygarlığın varlığı yabancılaşmanın sonucudur ki Adorno'da uygar kimseyi, "kendine yabancı kimse olarak ifade etmiştir (Özyurt, 1998). Çünkü medeniyetin ortaya çıkışı ve uygarlığın gelişi ile birey yabancılaşmıştır. Son olarak değineceğimiz felsefe kişisi Froom ise yabancılaşmayı; bireyin doğası ile ilişkilendirir. Fromm'a göre insan; "sevgi, yaratıcılık, özyönetim, aidiyet gibi unsurlardan oluşmaktadır ve bu gereksinimlerden yoksun olmak yabancılaşmayı getirmektedir" (Ertaylan, 2018). Yukarıdaki görüşler ışığında kavramın çok yönlü olduğuna ulaşılabilir.

Yabancılaşma Kavramının Alanları

İzolasyon

Bireyin bulunduğu ortam ve sınıfsal kesimine hitaben yabancılaşma terimi, "izolasyon" ögesi ile ilişkilendirilir. İzolasyon, "toplumsal iletişimin ve temasın olmayışıdır" (Zevaleto ve Samuel, 2014). Buna bağlı olarak bireyin yabancılaşması için izolasyon, mekân ve iletişim kavramlarının iş birliği önemli bir etkendir. Dolayısıyla izole olabilmek için "kişiyle sosyal çevresi ve diğerleri" arasında belli bir uzaklık olması gerekmektedir" (Cantekin ve Arpacı, 2020). Bireyin yaşam değerlerinden ve çevresindekilerden uzaklaşması, zamanla insanlık vasıflarını yitirebileceği manasına da gelir. Buna bağlı olarak bu uzaklık, farklı fizyolojik, ekonomik, psikolojik ve patolojik durumlar ile sonuçlanabilmektedir. Nitekim izolasyon kavramına, can sıkıntısı, öfke, hüsran, hayal kırıklığı, sevgisizlik, nevroz dışlanma ve kendini

ait hissetmeme gibi duygu durumlarının neden olduğu bilinmektedir. Çünkü birey, kendini ait hissetmediği, mutsuz olduğu ve insani değerlerini kaybettiği toplumda uyum sorunu yaşar. Ne var ki bireyin toplum ve kendi ile yaşadığı çatışma, sürdürdüğü yaşamın varoluşsal sancılarına karşı, verdiği mücadeleyi temsil etmektedir. Bu nedenle birey, toplumdan olabildiğince uzaklaşır; gerçek kimliğine kavuşmayı arzular.

İnziva

İnziva; kişinin toplum içine çıkmadan ve topluma karışmama isteğiyle bulunduğu ortamı terk edip tek başına yaşamasıdır (Marshall, 2020: 654). Aynı zamanda inziva kavramı, bireyin kendi özüne doğru çıktığı yolculukta ortaya çıkan tüm olguların bütününü ve dış dünyanın bir kenara bırakılarak kendini gerçekleştirmeyi arzulayan bireyin yüzünü kendine dönmesi olayını da ifade edilebilir. Bu bağlamda birey tarafından kaçınılmaz bir durum olan yabancılaşma kavramı ile bağı bulunan inziva; istemsel ve zaruri olmayan bir durum olarak vuku bulmaktadır. İnziva kişinin kendi içine yönelmesinin ve kendi ile hesaplaşabilmesinin ürünüdür. Ancak zaman algısı içinde değişkenliğe uğrayan bireyin, yaşamın koşuşturması ile kendi içine bakabilmesi olanaksızdır. Fakat inzivada birey, statiktir ve kargaşadan uzak bir hayat yaşamaktadır. Buna bağlı olarak birey, inzivada her şeyden soyutlanarak kendi ruhunun ritmini dinler.

Güven Turan Romanlarında Yabancılaşma

Geçmişten günümüze toplum ve insanın birlikteliğinden doğan yozlaşmış normları, tabuları, gelenek ve görenekleri değiştirmek oldukça zordur. Tam bu noktada yabancılaşma, insanın potansiyelini ortaya çıkarır. Birey, anlaşılmak ve görünür olabilmek ve hatta keşfedilmek ister. Buna bağlı olarak yabancılaşma ve insan arasındaki görülmez bağ, sanat eserlerinde sık sık önümüze çıkar. Çünkü yabancılaşma sanatçının kendini gerçekleştirebilmesi ve anlaşılabilmesi içinde önem arz eder. Güven Turan'da romanlarında insanı merkez alarak tüm yönleri ile varlığın sürüklendiği bir yabancılaşma algısı oluşturmaktadır. Güven Turan, romanlarında toplumda içinde ötekileşmiş ve kendi kabuğuna çekilmiş, farklı istekleri olmasına rağmen sınırlandırılmış bireyleri, konu almıştır. Aynı zamanda hayata karışmayı arzulayan fakat aradığı iletişimi toplumla sağlayamayan bireylerin yaşamlarındaki ruh durumlarını işlemiştir. Güven Turan'ın romanlarında yabancılaşma, bir kopuş ve yalnızlaşma ile sonuçlanmaktadır. Yalnızlıklarını kadınlar aracılığı ile bastıran kahramanlar bulunmaktadır. En önemlisi bireyin kendini maskelemesi tekrarlanan bir imleyendir. Kadınlar aracılığı ile varoluşunu temellendirmeye çalışan karakterler, zamanla yabancılaşmaktadır. Moran'ın ifadesiyle "yalnızlık, kurtuluş umudu, hayal kırıklığı" Güven Turan'ın romanlarında yabancılaşmanın resmini oluşturan motiflerdir (Moran, 2008: 292). Turan, tüm bu dış etkenler ile kendi içinde tahribata uğrayan toplum ve bireyin geldiği son duruma okura sunar.

Bireyin Topluma Yabancılaşması

Turan henüz ilk romanı *Dalyan'dan* itibaren yabancılaşma temasını baskın bir şekilde işler. Turan *Dalyan* adlı ilk romanında yabancılaşma temasını, modern bireyin geldiği son nokta da toplumdan ayrıştığını göstermek için bir tablo olarak sunar. Güven Turan, 1960 ve 1980 dönemi neslinin uğradığı tahribatı bu yöntemle daha iyi yansıtabileceğini düşünür. Turan'ın kahramanları daima toplumla zıt bir tutum içerisindedirler. Kendi istekleri daima ön plandadır. Modernizmin gelişi ile dış dünyanın gerçekliği ile yüzleşen ve hayal kırıklığına uğrayan insan, kendine yeni ütopik gerçeklikler oluşturur. Dolayısıyla Güven Turan'ın romanlarında insan, koca bir yanılsamanın içinde olduğunu düşünür. Buna bağlı olarak Turan, yabancılaşma olgusuyla modern hayata uygun, aykırı ve yıkıcı bir dünya tasarlar. *Dalyan* bu dünyanın mevcut olduğu eserlerin başında gelir.

Güven Turan, *Dalyan'da* ana kahramana bir isim vermemiştir. Dolayısıyla herkesin bir ismi olmasına karşın kahramana isim verilmemesi, toplumda yadırgı kabul edilmesine neden olmaktadır. Ne var ki Güven Turan, ana kahramana isim vermeyerek varlığını toplumdan çekmiş onu yabancılaştırmıştır. Fakat kahramanın isminin olmaması karakter özelliklerinin ön planda olmasını sağlamıştır. Nitekim bireye verilen ad, onun toplumda değer görmesine ve sosyal bir konuma sahip olmasına yardımcı olmaktadır. Bu sebeple romanda ismi olmayan ana kahraman tüm bu niteliklerden yoksundur.

Eserde ana kahraman ile sevgilisi Penolope'nin gittikleri pastanedeki "garsonun onların dillerinden anlamaması" ile yabancılaşmanın farklı bir görünümü sunulmuştur (s. 14). Birey için kendi ülkesinin değerleri, lisanı önem arz ederken yabancı biri için o dil ve o değerler bir anlam ifade etmeyebilir. Bu bakımdan yabancılaşma kavramının; "genelde insanı kendisine, değerlerine, cemaate ve yarattığı teknoloji ve toplumsal kurumlara bağlayan bir şeyin-bağlar-yittiği, kayıp olduğu, incindiği ve durumun çeşitli "patolojilere" yol açtığı konusunda hem fikir olunabilir (Özbudun vd, 2000: 838–39). Buna bağlı olarak romandaki kahramanlar farklı niteliklere sahip olduklarına ve toplum tarafından kabul görmeyecekleri düşüncesine kapılırlar. Dolayısıyla kahramanlar, kendilerini öteki görerek çevresine yabancılaşır. Fakat romandaki bu durum garson tarafından gayet olağan bir şey olarak aksettirilmiştir.

Güven Turan, bu defa yabancılaşma problemini Penolope üzerinden yansıtmıştır. Romanın ana kahramanın, Penolope'ye "neden ülkesinde değil de burada yaşadığını sorması" ile Penolope'nin sözcükleri kendi toplumuna yabancılaştığının göstergesidir. Penelope, "burada daha rahat olduğunu, ülkesinin benimsenecek bir yer olmadığını ve orada olmak ile burada olmak arasında bir ayrım olmadığını" söyler (s. 16). Turan, Penolope'nin, bu sözcüklerini "yabancı bir dil" konuşuyor gibi söylemesine dikkat çekmiştir (s. 16). Çünkü bireyin, kendi toplumu ile istekleri arasındaki uyumsuzluğu onun toplumdan uzaklaşmasına yol açmıştır. Toplumu temsili olan birey, toplumu ile mücadele etmektedir.

Penolope, kendini açıkça ifade edememesi sebebiyle toplumuna yabancılaşmıştır. Penolope, toplumun baskıcı sistemine karşı "yıllardır söylemek istediklerini yarım yamalak ya da değiştirerek" söylediklerini ifade etmiştir (s. 16). Bunun sonucunda ise kendi gerçek kimliğini ortaya koyamadığı için birey, kaçış gerçekleştirmiştir. Bu kaçış bireyin kendini maskelemesi şeklinde vuku bulmuştur. Zira bireyin toplumdan kaçışı iki şekilde gerçekleşebilir. Biri eylemsel olarak bir yerden başka bir yere diğeri ise düşünce ile kaçıştır fakat ikisi de yabancılaşmayı temsil etmektedir. Bu kaçış, "toplumsal normlar arsında kimlik yitimine uğrayan birey-insanın" kendi arzularına yönelmesidir (Ecevit, 2005: 294). Dolayısıyla romanda kahramanın yaptığı kaçış bir yerden başka bir yere giderek kendi toplumu ile arasına mesafe koymaktır. Bu mesafe zamanla bireyin yabancılaşmasına yol açmıştır.

Turan, bireyin özüne dönme arzusunu Penolope'nin "kanepede anne karnındaki pozisyonuna bürünmesi" ile gerçekleştirmiştir (s. 68). Kahraman bunu her üzüldüğünde, yalnız hissettiğinde ve tedirgin olduğunda yapmaktadır. Kahraman, anne karnındaki güvenli alanı anımsatan bu pozisyona kaçış içinde bürünmektedir. Çünkü cenin pozisyonu; bireyin kendine döndüğü ve dış dünya ile münasebetini kesmesine yardımcı olan bir harekettir. Aynı zamanda ona anne karnındaki zamanları anımsatarak karakteri topluma yabancılaştırmaktadır. Bu pozisyonun anlamsal karşılığı dışa dönük fakat hassas kişiliği işaret etmektedir. Modernist romanları ile Güven Turan, insanların yalnızlığını, hayal kırıklığını, hassaslığını ve yabancılaşmayı bu ayrıntılar ile ele almaktadır. Bu çalışmada *Dalyan'daki* Penolope karakterinde bulunan yabancılaşmanın izleri detaylı bir şekilde verilmektedir.

Dalyan'da ana kahramanda yabancılaşmanın görüngüsü "müzikli bir ortamda eski arkadaşları ile karşılaşma" anı ile verilmiştir (41). Kahraman, arkadaşlarının ona karşı içtenlik ve samimi davranışlarını kendi içinde sorgular. Kahraman, "acaba onu seviyorlar mı? Yoksa bu anlık yapmacık bir durum mu?" tedirginliği içerisinde durumu anlamlandırmaya çalışır. Kahramanın tedirginliğinin en önemli sebebi, kendinin toplumsal alanda kabul görmeyeceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Birey, diğer insanların onu kabul görmeyeceği düşüncesiyle kendini toplumdan uzaklaştırmaktadır. Bu durum iletişimde çekingen kalan bireyin, yabancılaşmasının izleğidir.

Dalyan metnindeki Penolope karakterine benzer şekilde *Yalnız Mısın?* Romanındaki ana karakter Orhan da "yabancı ülkeden döndükten sonra kendi ülkesine yabancı" hissettiğini aidiyet duygusunu kaybettiğinden söz etmektedir (s. 210). Orhan topluma yabancılaşmasının bir diğer nedeninin yerleşik yaşayamadığı ve köklerini benimseyememesi olduğunu hissettirir. Bu hissi bize Orhan, şu sözleri ile aktarır: "Sonra ben hep yatılı okudum. Yatakhanelerde sınıflarda büyüdüm. Sonrada geçici odalar paylaşılan evler vb. En önemlisi hep taşınmak üzere bir yaşamdı. Portatif yatak, kanepeler ya da çoğunlukla mobilyalı daireler" (s. 312). Bu ifadeler göre yabancılaşmasının en önemli nedeni yerleşik bir

yaşamının olmayışı gözükse de bu durumun altında yatan giz, kahramanın toplum ile yaşanmışlıklarını biriktirememesidir. Diğerlerinin toplum ile yaşanmışlıklarının fazla olması da kahramanı öteki konumuna sokmaktadır. Tüm bunlar sebebiyle Orhan, toplumu benimseyemez. Sonuç olarak hayatın sunduğu şartlar, bireyin "benliğine ve kendi değerlerine" yabancılaşıp köklerini değersizleştirmesine neden olmuştur. Dolayısıyla Orhan, yabancılaşmak durumunda kalmıştır.

Metinde Orhan ile Verda karakterinin gittiği restorandaki garsonun sergilediği tavır ve "yabancı değil onlar, bizden" sözleri onların tüm halkın dışına çıkan bir öteki oldukları imasını vermektedir. Akpınar ve Şahin'in ifadesiyle "her toplum, kendinden olmayanları dışlamaya ve küçümsemeye meyillidir (Akpınar ve Şahin, 2017). Ötekileştirme bu aşamada yabancılaşma olgusunun birey, tarafından gerçekleştirilmesinden önce kendi dışındakilerin olumsuz olduğunu hissetmektedir. "Ötekileştirme sürecinde olumsuzlama, dışlama ya da yok sayma öne çıkan faktörlerdir. Turan gibi Goffman'da bu unsurların, "kişilerin, dış gruplardan soyutlanarak farklılaşıp ayrışmasına neden olduğunu düşünmektedir. "Damgalı birey günlük yaşamda diğerleri ile ilişkide dezavantajlı bir pozisyondadır. Sahip olduğu damga ya da etiket onun toplumsal ilişkilerde sosyal değerinin düşmesine yol açar" (Goffman, 2014: 17). Buna bağlı olarak romanda garsonun kullandığı satirik dil, toplumun karakterleri ayrıştırmasına neden olmuştur. Kahramanlar bu durumda kendilerini yine öteki hissederek toplumdan dışlamış ve yabancılaşmışlardır.

Yabancılaşma probleminin ortaya çıktığı bir başka eser *Soğuk Tüylü Martı'nın* ana kahramanı Uğur, bir üniversitede hocadır. Uğur, "resmi bir zarfla" okula çağrılmaktadır (s. 360). Bulunduğu yerden ayrılmak istemediğini kahramanın tavırlarından anlarız. Ne var ki dönme fikri Uğur'un hiç hoşuna gitmemektedir ve bu fikri hep ertelemek istemektedir. Bu nedenle yabancılaşmış birey olarak Uğur bu fikirden düşünsel olarak kaçmaktadır. İnsanın doğal yapısına uymayan ve iradesi dışında onu metalaştıran çalışma sitemi bireyi, dönüşüme zorlamaktadır. Bireyin sosyal yaşamını sınırlandıran iş sistemidir. Kafka, "sanki insan canlı bir yaratık değil de, daha çok bir eşya, bir nesnedir" düşüncesiyle insanın iş sistemi tarafından metalaştırıldığını savunmaktadır (Janouch, 2008: 75). Öyle ki modern toplumun saygınlık belirtisi olan ve elzem durumların gereği iş sistemine dâhil olmakta, iş siteminden kaçmakta yabancılaşmaya neden olmaktadır. Eserdeki kahraman Uğur'da her ne kadar, bu sistemden kaçsa da bu sistemin bir parçası olmuştur. Nitekim kahraman, çalışma sisteminin gereksinimleri nedeniyle yabancılaşmaya meydan okuyamamıştır.

Güven Turan'ın bir diğer romanı *Yalnız Mısın?* Metninde yabancılaşmanın görünümü, Talat beyin toplumda "tokalaşma, öpüşme" gibi iletişimi güçlendiren hareketleri garipsemesi ile verilmiştir (s. 179). Atılgan'a göre "karşısındakilerle iletişim kuramayan insan kendisini eğreti hisseder, yabancılaşır" (Atılgan, 2008: 59). Bu sebeple Talat Bey kendisini toplumdan ötekileştirir toplumda onu ötekileştirir. Talat Bey'in toplum ile arasına koyduğu mesafe ve bu sayede gerçekleşen iletişim kopukluğu, yadırgı bir tavır olarak sunulmaktadır. Bireyin

gündelik hayatta gerçekleştirdiği bu rutin tavırlara Talat Bey'in yadırgatıcı bir tutum sergilemesi toplumu ötekileştirmesinden kaynaklanmaktadır. Romanda bu durumu garipseyen bir bakış açısı ile ifade eden ana kahraman Orhan ise toplumu temsil etmektedir.

Turan'ın, *"Yaz Üçgeni"* romanında ana kahraman Barış, sevgilisi Melis ile beraberken "sürekli saatine" bakmaktadır. Bunun sebebi "zaman imgesinin" sınırlandırıcı özelliğinden kaçmak isteyen karakterin "özgürlük alanına" kavuşabilme arzusudur (s. 68). Aynı zamanda Barış, *Soğuk Tüylü Martı'da* kahramanı Serra gibi kalabalık yerler ve simgesel alanın direttiği "maskeler" sebebiyle toplumdan uzaklaşma çabasındadır (s. 68). Barış, İris'in kutularını taşırken "bir çift gözün hep üzerinde dolaştığından" söz ederken ise toplumu denetleyen bir "şey" olduğu imasında bulunmaktadır (s. 105). Bu yukarıda bahsettiğimiz süper egonun bir diğer adıyla onu sürekli denetleyen üst benliğin temsilinin eserdeki portresidir.

Barış, romanda araba kullanırken oldukça "dikkatsiz ve hızlıdır" (s. 205). Turan, Barış'ın ruh durumunu temsilen eserde Camus'un *"Yabancı'sı*" gibi ifadesi kullanmıştır. Camus'un *"Yabancı"* adlı eserinin başı şöyledir: "Bugün annem ölmüş. Emin değilim dün de olabilir (s. 8). Eserin başlangıcındaki bu cümlenin absürt oluşu tüm romanda sürdürülmüştür. "Yabancı" karakterinin anımsatılması ile Turan, Barış'ın ruh halini betimlemektedir. Karaca'nın ifadesiyle "20. yüzyıl modernizminin beraberinde oluşan bu absürt felsefesi yabancılaşma olgusunu beraberinde getirerek insanları bu ortak kaderle yüzleştirmiştir" (Karaca, 2014: 34). Dolayısıyla günlük yaşamanın izlerini eserlerinde resmeden Güven Turan, modernizmin "absürt" kavramına da yer vermiştir. Absürt kelimesinin eserdeki yansıması olan Barış'ın, psikozdaki karşılığı kimlik daralması, hayata karşı tepkisizlik, saçma olma durumu ile sosyolojik alanda kendini göstermektedir.

Bireyin Kendine Yabancılaşması

Bireyin toplumu dönüştürme isteği ve karşılaştığı hayal kırıklığı, onu bohem durumlara ve hatta ölüme bile sürükleyebilir. Fizyolojik ve psikolojik olarak iki temelde gerçekleşen bireyin kendine yabancılaşma problemi, Turan'ın romanlarında da görülmektedir. Cevizci, "bireyin toplumla arasındaki mesafe, benzer şekilde kendisiyle alacağı bir mesafeye dönüşebileceğine değinir. Çünkü yabancılaşma, bireyin, "kendi beniyle ya da zihin hâlleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumunu, kişinin gerçek beniyle olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma halini" de içinde barındırmaktadır (Cevizci, 1999: 906). Sonuç olarak birey sadece topluma değil kendine de yabancılaşmaktadır.

Güven Turan'ın *Dalyan*'ında geçen "ölülerini gömmeye göze almak" ifadesi aşkınsal olarak kabul edilen değerler bütünü kasteder (s. 10). Ne var ki gömmediğimiz ölülerimizin öldüğüne inanmak güçtür. Bir bakıma ölüler yaşamın gerçekleri, çocukluğumuzdaki anılar, zaaflar, normlar, gelenekler ile bizi oluşturan kimliğimizdir. İnsanlar eğer bu değerleri

"gömmez" ve onları kendi benliğinden ayrıştırmazsa hiçbir vakit hakikat benliğine kavuşamaz dolayısıyla kendine yabancılaşır. Ancak bireyin, edindiği personadan kurtulup gerçek kimliğine kavuşması gerekmektedir. Yabancılaşma ancak böyle önlenebilir. Bu bağlamda şahsi kimlik arayışında olan bireyin, "kimlik edinme çabasındaki alt zeminin kişisel olarak biricik olma duygusuna dayanan psikolojik özellikleri, bedensel ve zihinsel yetenekleri gibi özel vasıflarını da göz önünde bulundurulmalıdır (Yapıcı, 2004: 55). Öyle ki bu nitelikler, bireyin özündeki mevcut özelliklerdir. Buna bağlı olarak Turan'ın, ana kahramanın, içinde sıkışıp kaldığını aksettirebilmek adına bu ifadeyi kullandığı düşünülebilir.

Dalyan'ın kadın öznesi Penolope'nin istekleri ve komut niteliğindeki sözcükleri ana kahramanın iradesini yok etmektedir. Buna bağlı olarak eserde ana kahramanın kendisi olmasını istemesi ve benlik arayışında olduğu hissettirilir. Ana kahraman, zayıf ve yalnız bir kişidir. Özünün arayışında olan kahraman, sürekli geçmişteki yaşanmışlıklarını değinmektedir. Onun kişiliğine zarar veren en önemli unsur geçmişte fazla takılı kalmasıdır. Bilinçaltında çocukluğundan kopamayışı ve zayıf kişiliğine karşı tehlike barındıran Penolope, onun varlığı adına tehdit görevi görmektedir. Benlik arayışının eserde var olduğunun göstergesi erkek öznenin hislerini tasvir etmesi ile anlaşılmaktadır. Kierkegaard'ın (2010) estetik alan tasvirine göre erkek özne dalyan ağına düşmüş bunu gerçekleştiren Penolope olmuştur. Çünkü Penolope, üst benliğin ve sınırlandırıcı toplumun temsilidir.

Metnin ilerleyen kısmında ana kahraman, "maskesini yeniden takabilmesi için bir süre için yüzünden çıkartıp dinlenmesi gerektiğinden" söz eder (s. 35). Toplumun istediği bir insana dönüşebilmek adına birey, maske takmak durumundadır. Fakat karakter bu kurguyu sürdürmenin yorucu olduğunu ifade ederek dinlenmek istemektedir. Bunun sonucunda kahraman kendine yönelttiği "ne zaman kurtulabilecek bu maskeden?" sorusuyla kendini sorgulayarak iç hesaplaşma yapmaktadır (s. 35).

Kolektif bir olgu olarak persona kişiliğimizin herkesleşen yüzüdür. Yaşadığımız toplum içinde üstlendiğimiz yükümlükler, oynadığımız roller, katlanmak/öyle görünmek zorunda olduğumuz durumlardaki yüzümüze taktığımız maskelerdir. Ayrıca Jung, personanın dünya ile ilişkilerimizi sağlayan bir gereklilik olduğunu söyler ve persona geliştirmeyi ihmal eden insanların, kaba huzursuzluk yaratan ve dünyadaki yerlerini bulmakta zorluk çeken eğilimler sergilerler düşüncesini savunur"(Ege, 2014: 119).

Ege'nin yukarıdaki ifadesine göre ana kahramanın zayıf kişiliğinin altında bastırılışmış bir özne mevcuttur. Kahraman, kimliğini yitirmiş ve bu dünyada ki varlığının sebebini unutmuştur. Bu durum bireyin kendine yabancılaşması ile sonuçlanmıştır. Aynı zamanda giydirilen maske, kurgunun bir parçası olsa da benliğine işlemiş ve özne yolunu kaybetmiştir. Bu sebeple kahraman, usun "rüya, esrik hali ve dil sürçmesi" gibi durumlarla gerçek

kişiliğinin ortaya çıkmasını arzulamaktadır. Çünkü gerçek özne, süper egonun etkisiz kaldığı bu durumlarda varlığını özgürleştirmektedir.

Eserdeki yabancılaşma probleminin son örneği, erkek kahramanın, Penolope ile evinde yaptığı sohbet sırasında, "sırtı masa lambasını maskelediği yüzü daha karanlıkta kalması" ile ortaya çıkar. Bu durum karşısında Turan, "maskelenen masa mı yoksa kahramanın kendine ait hissetmediği yüzü mü?" olduğu sorgulanmasını amaçlar (34). Güven Turan, eserde karanlığı bir maske, örtü görevi ile kullanmaktadır. En önemlisi kahramanın yüzünü kendine ait hissetmemesi, kendine yabancılaştığının göstergesidir. Romanın devamında ana kahramanın, "yarım öyküyü tamamlama telaşı" ise benlik kurulumunu gerçekleştireceği ve varoluşunu gizlemeden ortaya koyacağı bir kişilik arzusundan kaynaklanmaktadır. Kahraman, gerçek kimliğine kavuşarak yitirdiği benliğini tamamlamak istemektedir.

Mekâna Yabancılaşma

Mekân, bireyin duygu ve düşünce algısına etki eden bir dekordur. Yabancılaşan birey, yaşamın hep bir uç köşesinden dış dünyayı seyir etmektedir. Başka bir ifadeyle birey, mekân yardımıyla yalnızlaşarak çevre ile arasına mesafe koymaktadır. Mekân dışsal bir unsur olarak görülse de bireyin duygu durumuna tesir etmektedir. Dolayısıyla bireyin iç dünyasına yolculukta büyük etkiye sahip olan mekân, yabancılaşma kavramı için önemli bir etkendir. Anlatı için de büyük önem taşıyan mekân izleği, Güven Turan'ın romanlarında İstanbul'un semtleri; Karaköy, Galata, Kız Kulesi, Üsküdar gibi yerlerdir. Bu mekânların yanı sıra denizler, tatil semtleri, karakterlerin evleri yabancılaşma olgusunun gerçekleştiği yerlere ek olarak sıralanabilir. Ayrıca romanlarda Güven Turan'ın sevdiği ve hayatından izler taşıdığı olgusal mekânlarda bulunmaktadır. Misal Turan'ın çocukluğunu anımsatan ve kahramanın geçmişe dönmesine etken olan pastanelere romanlarında çokça yer vermiştir.

Güven Turan'ın *Dalyan'ında* ana kahraman, Penolope'nin evine gider. Ana kahraman eve vardıklarında mekânı keşfetmeye çalışır. Ancak "odanın ışık olmayan" kısımlarını görmeye çalışırken "tutuk adımlarla" dolaşmaktadır (s. 13). Bu ev, erkek kahramanın bilmediği bir yerdir, dolayısıyla mekâna ve oradaki nesnelere yabancı olan karakter tedirgin olmaktadır. Bu esnada Penolope, ana kahraman evindeyken emir sözcükleriyle onu yönetmek istemektedir. Eserde Penolope, mekânın sahibi olduğunu hissettirir. Bachelard'ın ifadesiyle "ev, manzaradan da çok bir ruh durumudur. Bir tek dış yanlarıyla bile yeniden üretilmiş olsa da, bir mahremiyeti dile getirir" (Bachelard, 2008: 119). Buna bağlı olarak aslında ana kahraman bütünüyle tanıyamadığı Penolope'ye olan yabancılaşmasını bu ev yolu ile yansıtır.

Buna karşılık ana kahraman da Penolope'yi evine götürmüştür. Zira Penolope'nin o evde bulunması, yaşanmışlıkların, ona ait olan odaların bir başka birey tarafından yabancılaşmasını temsil etmektedir. Çünkü bireyler arasındaki ortak değerler, anılar biriktirilen mekânların olgusal olabilmesi için yabancılaşma izleğinin ortadan kaldırılması

gerekmektedir. Benzer şekilde Penolope'nin de "odada soyunurken tedirginlik yaşaması", bilmediği bir odada, bilmediği bir kişinin gözleri önünde olmanın sonucudur. Ne var ki bu oda birçok anıya şahitlik etse de Penolope için "yabancı bir otel odasından" farkı yoktur (s. 83).

Güven Turan'ın romanlarında görülen bir diğer unsur kente karşı yabancılaşmadır. Bu durum *Dalyan'da* Penolope tarafından şöyle ifade edilmektedir: "Sanki benimle değildin kentteyken", Ana kahramanın bu sözcüklere cevabı ise şöyledir: "Kentten kurtulduk ya". "Artık iyiyim"(s. 137). Yukarıda verilen örneğe göre kent yaşamının olumsuzlandığı görülmektedir. Çünkü Modern yaşamın, gelişiyle kentleşmenin fazlalaşmıştır. Kentte bulunan beton yığınları, yüksek yapılar, insan doğasına uymayan mimarilerdir; dolayısıyla kentteki insanı, yabancılaşmaya tabi kılar. Ayrıca kentteki kapalı mekânların, apartman sistemlerinin fazlalığı iletişimsel ve sınıfsal ayrıma da yol açmaktadır. Çetin bu durumu şöyle özetlemektedir:

"Bazı insanlar içe dönüktürler, yalnızlığı kapalı mekânlara kapanmayı ve inzivaya çekilmeyi severler. Bunlar dışa dönük aktif değil "içe dönük, pasif" kişilerdir. Bireysel felsefi, metafizik anlamda zihinsel faaliyetler ile uğraşırlar. Bu tür kişiler kendi varoluşlarını ancak kapalı mekânlarda gerçekleştirebilir (Çetin, 2019: 136-137). Kapalı mekânlar bireyin yaşamdan soyutlanması ve bilinçaltını ortaya çıkarabilmesi adına önemli yerlerdir. Mekânın verdiği huzursuzluk ve yadırgı hali de yabancılaşmaya yol açmaktadır. "Bu yabancılaşma biz ve öteki ayrımından kaynaklanmaktadır. Güvensizlik duygusu ile mekânın söz konusu bağlantısını "ötekilik" kavramına yüklemektedir (Çetin, 2019: 114).

Bu bilgilerden hareketle kahramanların içe dönük ve birbirlerine karşı yabancı tavırlar sergilemesi, kentleşmenin sonucudur. Kentte yaşayan herkesin diğerlerini ötekileştirmesi ve ayrımcılık yapması söz konusudur. Dolayısıyla Turan'ın verdiği bu bölüm kentleşmeden doğan ötekileşmeye bir tepkidir. Güven Turan'ın *Dalyan'da* ana kahraman vesilesiyle aksettirdiği kentten kurtulma iması ise kahramanın ruhsal anlamda kalabalık ve doğasına aykırı bir alanda kendi olamamasından kaynaklanmaktadır.

Turan'ın son romanı *Yaz Üçgen'inde* yabancılaşma olgusu ile aidiyet duygusunu kaybetmiş olan Barış karakteri, "kendini hiçbir yere ve kimseye" ait hissetmez (s. 99). Camus'un romanındaki "*Yabancı*" gibi varoluşunun yoksunluğu ve hayatın karşısındaki çaresizliği ile yaşadığı toplumda abject olduğunu düşünür. Camus'un eserine benzer şekilde Barış, "her şey kendine aittir" sözü ile kendini büyüdüğü bu odaya bile ait olmadığını düşünür (s. 145). Aile evinde doğup büyüdüğü bu mekâna kendini yabancı hissetmesi, geçmişe ve çocukluk dönemine ait tedirginliğinin birey, üzerindeki göstergesidir. Barış'ın yalnızlığı ve yabancılığı, roman boyunca sürdürülmektedir. Kendini bir yere en çokta bir kişiye ait hissetmemesi, romanda arayışın kadınlar üzerinde sürmesinin en büyük nedenlerinden biridir. Camus'un "*Yabancı'sında*" toplum ve ahlaki değerlerden yoksun olan birey, bu normları saçma bulmaktadır bu sebeple kayıtsız kalmaktadır. Sonuç olarak Barış

karakteri ve Camus'un "*Yabancı'sı*" arasında absürtlük olgusu paralel olarak ilerlemektedir. Eserde yabancılaşmanın dekoru olan ev, oda gibi yerler yabancılaşmanın kendisini temsil etmektedir.

Aileye Yabancılaşma

Aile toplumsal bir yapıdan meydana gelmektedir. Güven Turan'ın romanlarında aile yabancılaşmanın ortaya çıktığı bir yer olarak sunulmaktadır. Turan'ın eserlerinin kahramanları, yerleşik bir yaşamda ya da aile yanında büyümek yerine yatılı okullar, yurt dışı gibi yerlerde büyüdükleri için ailelerine yabancılaşmışlardır. Birey, dünyaya gözünü açtığında karşısında ailesini görür. Bu nedenle dış dünya ile iletişimin öğrenildiği ilk yer ailedir. Aynı zamanda Turan'ın kahramanlarının ailesinden uzakta olması, kendi yaşamındaki yatılı okul deneyiminin izlerini bulundurmaktadır.

Bir otorite olarak karşımıza çıkan aile, korku, yalnızlık gibi hisleri beraberinde getirmektedir. *Yalnız Mısın?* Romanının ana kahramanı Orhan, ailesi ile çok görüşmeyen, aile bağları zayıf bir kişidir. Aile içindeki iletişim kopukluğu sonucunda Orhan, kendini dışlanmış hissederek yalnızlaşmıştır. Benzer olarak *Yaz Üçgeni* romanında ailesini benimseyemeyen, ekonomik varlıklarını gizlemek isteyen bir karakter olarak ortaya çıkan Barış, babasının yapacağı şarap işini kız arkadaşlarına başkası olarak anlatmaktadır. Barış'ın ailesi ile ilgili durumu gizlemesi ve onlardan gelen ekonomik varlığını benimseyememesi, kendini ailesinden ayrı, öteki görmesinden kaynaklanmaktadır. Eserlerdeki bu durumlar aile nedenli yabancılaşmayı ortaya koymaktadır.

Sonuç

Çalışmamızın konusu olan Güven Turan'ın romanlarında; birey, kendi kültürel değerleri, gelenekleri ve toplumun baskıcı tavrı ile çatışmaktadır. Aynı zamanda benliğinin arayışı ve değişimin gerekli olması nedeni ile sürekli dönüşmektedir. Eserlerde toplumsal yozlaşma ve bireyin ötekiliği yabancılaşma olgununun görünümü ile iç içedir. Aynı zamanda bireyin, toplumun ve kendi değerlerine sahip çıkamaması onu köksüzleştirmektedir.

Yabancılaşma probleminde Güven Turan, modern bireyin geldiği son noktayı göstermektedir. Hayatın zorlukları ile karşı karşıya kalan Turan'ın kahramanları, aynı zamanda yalnızlık, buhran, hayal kırıklığı gibi ruhsal durumlarla da beraberdir. Turan, yabancılaşmanın derecesini artırarak kahramanların önüne hep bir problem koymaktadır. Turan'ın yabancılaşmayı aktarımındaki en önemli başarısı, bireyin yaşamında yabancılaşmanın geldiği son noktayı, bir kopuş ve vazgeçiş olarak işlemesidir. Güven Turan'ın eserlerinde aile ilişkilerinin zayıflığının ve ekonomik güç ile yansıması, bireyin kadın karakteri üzerinden kendini arayışı, dünya görüşünü mekâna aktarması söz konusudur. Modern hayatta birey, ya çıkmaza sürüklenir ya da yabancılaşarak değişimin sonuna gelir. Nitekim Turan'ın eserlerinde yabancılaşmayı ele alış şekli, günümüz dünyasında karşımıza çıkabilecek durumları da içermektedir. Yabancılaşmanın, edebiyat- insan ilişkileri ekseninde

sosyoloji, psikoloji ile iş birliğini işlediğimiz bu çalışmada Güven Turan'ın sanatının çok yönlülüğü de vurgulanmıştır.

Romanlarda perspektif alanın varlığı bireyin yabancılaşma deneyimi açısından önem arz etmektedir. Birey, toplumsal normlara meydan okuyarak yabancılaşmaktadır. Aynı zamanda toplumun, suç, ayıp saydığı cinsellik görünümlerinin romanlarda açıkça verilmesi de insanın, topluma yabancılaştığı ve gerçek benliğin ortaya çıktığının göstergesidir. Güven Turan'ın sanatçı kimliği ve estetiğine göre birey, erotik bir söylem ile personalarını parçalamaktadır. Sonuç olarak parçalarını bütünlüğe kavuşturmak ve gerçek benini bulmak isteyen birey, romanlarda bir farkındalık olarak yabancılaşmaktadır.

Buna bağlı olarak araştırmamıza konu olan, toplumu ilgilendiren hemen hemen her konuda söyleyecek bir sözü olan, düşünen, hisseden ve kendi olabilmek adına mücadele veren Güven Turan'ın; Türk edebiyatı ve dönemindeki çağdaşları arasında ses getiren bir sanatçı olduğunu söylemek doğru olacaktır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor (1990). *Toplum Üzerine Yazılar*. (çev. M. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

Akpınar, Soner-Büşra Şahin (2017). "Orhan Pamuk Romanlarında Öteki". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar*. C. 5. S. 11. s. 330–344.

Bachelard, Gaston. (2014). *Mekânın Poetikası*. (çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Camus, Albert (2013). *Yabancı.* (çev. S. Tiryakioğlu). İstanbul: Can Yayınları.

Cansever, Edip (1989). *Gül Dönüyor Avucumda.* İstanbul: Adam Yayınları.

Cantekin Ömer Faruk ve Arpacı Fatma. (2020). "Covid-19 (Koronavirüs) Pandemisi ve Sosyal Hizmet". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 13. S. 73. s. 1138-1145.

Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Pradigma Yayınları.

Cevizci, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınlar.

Çetin, Nurullah (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Durna, Tezcan (2014). *"Azınlıklar, Ötekiler ve Medya" Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Yıldız. (2005). "*Ben Buradayım…" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları

Ege, Fatih (2014). "Persona/Maske'nin Düşüşü ve Gizlenen Ben'in Ortaya Çıkışı: "Bir Maskeyi Düşürür Gibi". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. S. 9. s. 118-122.

Ertaylan, Arzu (2018). "İletişim Teknolojilerinin Sinema Alanına Yansıması: Sinemanın Dijitalleşmesinde Sinema Öğrencilerinin Tepki ve Beklentileri". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S. 30. s. 51-74.

Ertoy, Muhammet (2007). *Yabancılaşma Kader mi Tercih mi?.* Ankara: Lotus Yayınevi.

Freud, Sigmund (2020). *Amatörler İçin Psikanaliz*. (çev. T. N. Altınay). Ankara: İkilem Yayınları.

Fromm, Erich (1984). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*. (çev. N. Arat). İstanbul: Onur Matbaası.

Goffman Erving (2014). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (haz. İ. Erdoğan). Ankara: Heretik Yayıncılık.

Janouch, Gustav (2008). *Kafka ile Söyleşiler*. (çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi. (Orijinal Eserin Basım Tarihi, 1966).

Karaca, Şahika (2014). *Modernleşme Türk Edebiyatında Çocukluk: Yetişkin Çocuklar-Büyüyemeyen Yetişkinler*. Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Kılıç, Sadık (2008). *Yabancılaşma.* İstanbul: Rahmet Yayınları.

Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü.* (çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx, Karl (2014). *El Yazmaları*. (çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları. (Orijinal Eserin Çıkış Tarihi, 1844).

Moran, Berna (2008) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ollman, Bertell (2015). *Yabancılaşma- Marx'ın Kapitalist Toplumda İnsan Anlayışı.* (çev. A. Kars). İstanbul: Yordam Kitap.

Özbudun, Sibel-George, Marcus-Demirel Temel (2008). *Yabancılaşma ve…* Ankara: Ütopya Yayınları.

Sazyek, Hakan (2008). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Somer, Kaan (1976). *Ülke, 2 Mart Sorunu - Leninist Diktatora Sorunsalı - Ulusal Kültür Üzerine - İç ve Dış Koşullar Üzerine.* Kayseri: İlkyaz Basımevi.

Tuğcu, Tuncar (2002). *Yabancılaşma Problemi*. Ankara: Alesta Yayınları.

Turan, Güven (2002). *Üçlü (Dalyan- Yalnız mısın?- Soğuk Tüylü Martı).* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turan, Güven (2015). *Yaz Üçgeni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yapıcı, Asım (2004). *Din Kimlik ve Ön Yargı Biz ve Onlar*. Adana: Karahan Kitabevi.

HAKKI SÜHA GEZGİN VE YUSUF ZİYA ORTAÇ'IN PORTRELERİNDE EDEBİ KİŞİLİKLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Eslin KAÇAR

Lisans Öğrencisi
Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

ÖZ

Bu çalışmada Hakkı Süha Gezgin ile Yusuf Ziya Ortaç'ın portre türünde verdiği iki eserlerden yola çıkılarak portrelerin karşılaştırmasını yapmak amaç edinilmiştir. Portre daha çok resim, müzik gibi alanlarda kullanılsa da edebiyatla büyük bir ilgisi bulunduğu kanıtlanmıştır. Türk Edebiyatında Tanzimat Fermanı ile değişimin yaşandığı türlerden biri olan portre, geçmişten günümüze kadar süregelmiştir. Portre türü Türk Edebiyatında eserlerimizde bulunsa da edebi tür bakımından ilk olarak Batı edebiyatında görülmüştür. Edebiyatımızda hatırat, deneme, otobiyografi, mülakat, biyografi gibi türlerle sentezleştirilmiş olmasına rağmen Cumhuriyet Dönemi ile bağımsızlığını ilan etmiştir. Bu sayede türe bakış açımız da evrilmiştir.

Kullanılan tasvir çokluğu sebebiyle, yazılmış olan bu eserler edebiyatçılarımızın ruhsal ve fiziki portresini rahatlıkla göz önüne sermiştir. Hakkı Süha, "Edebi Portreler" eserini Yeni Mecmua dergisinde kaleme almış, Beşir Ayvazoğlu kitap haline getirmiştir. Yusuf Ziya ise "Bir Varmış Bir Yokmuş-Portreler" eserini Akbaba dergisi için kaleme almışsa da, daha sonra kitap haline getirmeye karar vermiştir. Halihazırda aynı dönemlerde yaşamış, çoğunluk olarak tanıdık çevrelerinin ortak olduğu bilinen Hakkı Süha ve Yusuf Ziya'nın bu eserlerinin karşılaştırılması edebi açıdan da Türk Edebiyatına yararlı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Edebi portre, edip, Türk edebiyatı.

COMPARISON OF LITERARY FIGURES İN THE PORTRAITS OF HAKKI SÜHA GEZGİN AND YUSUF ZİYA ORTAÇ

ABSTRACT

In this study, the aim is to compare portraits based on two works in the portrait genre by Hakkı Süha Gezgin and Yusuf Ziya Ortaç. Although portrait is mostly used in fields such as painting and music, it has been proven that it has a great interest in literature. Portrait, which is one of the genres that changed with the Tanzimat Edict in Turkish Literature, has continued from past to present. Although the portrait genre is found in our works in Turkish Literature, it was first seen in Western literature in terms of literary genre. Although it has been synthesized with genres such as memoirs, essays, autobiographies, interviews and biographies in our literature, it declared

its independence with the Republican Era. In this way, our perspective on the genre has also evolved.

Due to the abundance of descriptions used, these written works easily reveal the spiritual and physical portrait of our literary figures. Hakkı Süha wrote his work "Edebi Metinler" in Yeni Mecmua magazine, and Beşir Ayvazoğlu compiled it into a book. Although Yusuf Ziya wrote his work "Bir Varmış Bir Yokmuş - Portreler" for Akbaba magazine; later, he decided to turn it into a book. It is thought that the comparison of these works of Hakkı Süha and Yusuf Ziya, who lived in the same period and are known to have common their relatives, will also be beneficial to Turkish Literature from a literary perspective.

Keywords: Literary portrait, litterateur, Turkish litterateur.

Giriş

Portre ilk olarak resim ve heykel sanatlarında karşımıza çıkmıştır. 17. yüzyılda edebi bağlamda ilk olarak Batı edebiyatında yer almaya başlamıştır. Bundan sonraki zamanlarda anlatılmak istenilen kişilerin, heykeli ya da resminin yanında, karakterleri hakkındaki bilgilerini dile getirilmesi düşüncesinden kaynaklanarak ortaya koyulan bir tür olduğu düşünülmektedir. Bu, sadece görsel sanatlardan sağlanan ihtiyaç ile karşılanamayacağından edebi portreler gün yüzüne çıkmıştır.

Portrenin tür olarak Türk edebiyatına geçişi sanatçılar açısından bazı tartışmalara da yol açmıştır. Edebi portreyle beraber klasik edebiyat da evrilmeye başlamış, yeni türler edebiyatımıza girmiştir. Orhan Okay bunu şu şekilde dile getirmiştir:

> *"Edebiyatta yenileşmenin öncü türleri var. Bir defa şiirde yenileşme oluyor. Ayrıca başka edebi türler giriyor. Ne onlar? Roman, hikâye, tiyatro vs. Eski edebiyatımızda hikâye var ama bu o hikâye değil. Geçmiş dönemdeki hikâye ya mesnevi idi, yani netice olarak şiirdi, yahut seçili, sanatkardan nesile veya ayrı bir kategori olarak halk hikayesi. Bugün anladığımız manada hikâye, öykü kompozisyonu olmayan metinler. Fakat bu dönemde başlayan roman ve hikâye farklı. Tiyatro da yeni ve başka bir tür." (Okay, 2014: 93)*
>
> *"Türk edebiyatında 19. Yüzyıldan itibaren Batı'nın tesiriyle yeni edebi türlerin girmesiyle birlikte bir tür olarak var olmaya başlamıştır. Ancak Türk edebiyatında portre kelimesinin gerçek anlamıyla bir tür olarak kullanılmaya başlaması ve diğer türlerden ayrılması 20. yüzyılı bulmuştur." (Avcu, 2019: 3)*

Portre, nesir türler içerisinde kompozisyon içeren, gerçek yaşamdan alıntılanmış yazılardır. Portre, kişinin fiziksel ve ruhsal tasviri olarak tanımlanır. "Zihindeki soyut görüntüyü, somut bir biçimde aktarmaktır. Dünya edebiyatında kesin çizgilerle sınırları çizilmiş bu türün Türk edebiyatında kesin çizgilerinin olmadığı gözlemlenmiştir." (Avcu, 2019: 3) Geç dönemde gelişim gösteren bir tür olmasına rağmen, yazarlarımız tarafından rağbet görmesinden kaynaklı etkileşimi fazla olmuştur.

"Portresi çizilen şahsiyetlerin çoğunu yakından tanıyan bir yazarın kaleminden çıktığı için edebiyat tarihimiz açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Tarihi şahsiyetlerin çoğunun, tasvir yasağı sebebiyle, maddi varlıkları bakımından karanlıklar içinde kalmasına hayıflanan Hakkı Süha, her portrede, ele aldığı şahsiyetin fiziki portresini çizdikten sonra 'mana ve ruh' bakımından tahliline girişiyordu. Bir portrenin bu adı gerçekten taşıyabilmesi için. Hakkı

Süha'ya göre, 'bahsettiği şahsiyetin hem gövde hem ruh çizgilerini belirtmesi lazım gelir." (Gezgin, 2013: 21)

Türk Edebiyatında Portre

"Portre sözcüğü Fransızca kökenli bir kelime olmasına rağmen İngiliz ve Alman edebiyatında da önemli bir yere sahiptir." (Avcu, 2019: 6) Ertuğrul Aydın portrenin diğer türlerle olan ilişkisi hakkında şunları söylemektedir: "Edebiyatı salt şiir, hikaye, roman gibi türlerden ibaret saymak, en önemlisi de edebiyatın insan üzerindeki etkisini yok saymak olacaktır." (Aydın, 2021) Bu türde tasvir çok önemli rol oynamakta ve yazının büyük çoğunluğu tasvirlerden oluşmaktadır. Portre tasvir edilme biçimlerine göre de fiziki ve ruhi olarak ikiye ayrılır. Birçok edebi türde de zengin biçimde kullanılmıştır. Bu tür, tiyatroda karakter ve tip, hikâye ve romanda ise kahraman tasvirleri, sonrasında ise başlıca bir tür olarak varlığını sürdürmüştür. Bu türde yazarlar, aslında eserlerine kendinden de bir şeyler yansıtırlar. "Yüz, kişiliğin aynası ise, içinde yaşadığımız bu ortam da bu aynanın görünmeyen sırrıdır." (Ergüven, 2002: 61) Bu cümleye göre dış görünüşe bakarak edebi eser bağlamında portre türünü ele almak doğru olmasa da edebi portrenin aslında karakterimiz ve kişiliğimizin yüzümüze yansıdığı kadarını anlattığını söyleyebiliriz. Ele aldığımız eserlerden yola çıkarak yapacağımız bu çalışmada ise Hakkı Süha Gezgin ve Yusuf Ziya Ortaç'ın Edebi Portre eserlerinde portresi çizilen şahsiyetlerin karşılaştırmalı açıdan incelemesini yapmayı amaçlamaktayız.

Abdülhak Hamit

Hakkı Süha Gezgin ve Yusuf Ziya Ortaç, Hamit'in yüksek bir dehaya sahip olduğunu sarih bir şekilde dile getirmekteler. Yalnız dahi de değildi, Süleyman Nazif bir de "azam" kelimesini eklemiş şairimiz böylelikle 'dahi-i azam' unvanını almıştı. Hamit'in oldukça şık, güzel, kibar bir şair olduğundan bahsediliyor. Hatta saçlarında tek siyah kalmadığı günlerde bile itinalı, zarif giyinişini bırakmamış. Bununla ilgili Yusuf Ziya şu örneği dile getiriyor:

> *"Bir akşam Serkldoryan Kulübünün şahane merdivenlerinde gördüm. Koyu kırmızı yol halısına gömülen ağır adımlarla iniyordu… Kapıda bekleyen Süleyman Nazif, cezbede tutulmuşçasına dalgın, mırıldandı:*
>
> *Allaaah iniyor gibi semadan! (Ortaç, 1963: 8)*
>
> *Hamit de her yeni gibi eskinin hücumuna uğramıştır. Ama bütün bu hücumlara iki mısra ile cevap vermiş:*
>
> *Yatımı asmadan evvelce ben attım okumu,*
>
> *Bunu inkâr ediyorlarsa yesinler……..*
>
> *Yesinlerden sonra gelen kelimeyle kalemini kirletmeyip, altına şu notu koymuş "El mana fi batnuşşair" yani "mana şiirin karnındadır!" (Ortaç, 1963: 9)*

Burada da şairimizin dehasını kullanarak nezaket içinde bir kinaye yaptığı açıktır.

Derinliğin onunla başladığı düşüncesine kapılanlara karşılık Hakkı Süha, eskilerin sanat çerçevesinin dar olmasından kaynaklı, aynı kulvarda dolaştıklarından derinliğe kapılmadıklarını ve Hamit için derinliğin yolunu açan büyüklerinin olmasına rağmen onun 'ruha çakacak biçimde' ihtiyaç olan bir anda yetiştiğini söylemiştir.

Tevfik Fikret

Tevfik, bütün bir ömrünü Cenap ile geçirmiştir. Cenap onu çok sevdiği için ona bir makale yazmış ve bu makalede sevgisinden dolayı Tevfik'e objektif bir yaklaşımla yaklaşmamıştır. Yusuf Ziya kitapta, onu bir gün arkasından gördüğünde 'Bir insanın değil, bir ilahın arkasından gidiyordum…' diye anlatır. Şahsiyeti hakkında çok fazla konuşulmasına rağmen o sisli ve bulutlu bir şahsiyet olarak kalmıştır.

"Onu en doğru biçimde tasnif edersek:
1."Sabah Ezanında" manzumesinin sahibi Kadırgalı Fikret
2.Mekteb-i Sultani yetiştirmesi Fikret
3.Bize Amentüler yazan mason Fikret
Sevenleri ona istediği, istemediği birçok sıfat vermişler: Büyük şair, büyük vatanperver, büyük mürebbi… Oysaki büyüklük onun şairliğinde değil şiire yaptığı inkılaptadır." (Gezgin, 2013: 324)

Tevfik'i büyük vatanperver sayamayız çünkü Balkan faciası onu küstürmüştür. O, korkusuz ve doğru bir şairdi. " 'Bir Lahza Tezahür' şiirinde:

Bir bomba… Bir duman…"

Mısrasıyla divan edebiyatındaki eski gelenekleri yıkmıştı. Aynı zamanda eğitim öğretim dünyasında eşi bulunmayan bir adamdı.

"Bir gün yemekhanede kırılan sürahi için mubassır ve öğrenci Fikret'in yanına gelir. Fikret sorar:
— Siz mi kırdınız sürahiyi?
— Hayır efendim, ben kırmadım…
Bu cevap onun için yeterlidir.
— Bir talebe yalan söylemez, der, yanlış görmüşsünüz.
Talebe odadan çıkmadan hıçkırıklarla geri döner:
— Affedin efendim, suçum birken iki oldu: Hem kırdım, hem yalan söyledim!" (Ortaç, 1963: 17-18)
"O öyle bir öğretmendi, fakat idadiyi bıraktığında ardından altı yüz öğrenci de gelmişti 'O dönmedikçe biz de dönmeyiz.' Demelerine rağmen Fikret, küskünlük içinde umudunu yitirmeden Aşiyanına kapandı.
O, mesut bir şair, talihsiz bir baba ve bedbaht bir aile reisi idi. Onun ümitleri yarınlardaydı. Her şeyi gençlerden bekliyordu:
Ümidimiz bu: Ölürsek de biz yaşar mutlak,
Vatan sizinle şu zindan karanlığından uzak!" (Ortaç, 1963: 19)

Cenap Şahabettin

Yusuf Ziya Ortaç, Cenap' a lisan ve yenileşme bağlamında ona yeni bir anlam yükler.

"O Edebiyat-ı Cedide Mektebinde Fikret ve Hamit Ziya olmayan tek adamdı. O, yepyeni bir kafiye getirmişti:
<<……piyano,
<<……ağlayan o!>>
Cenap, Tevfik Fikret'le beraber, ama ondan ayrı bir yenidir. Halit Ziya ile beraber, ama yine ondan ayrı bir başkadır." (Ortaç, 1963: 24)

"Ona hayran olmamak da, sevmek de imkansızdı. Zekasını kültürünü sizi aydınlatmak için değil, cehaletinizi, ahmaklığınızı göstermek için kullanırdı: Kendinizden utanır, ona da düşman olurdunuz." (Ortaç, 1963: 25)

Nezaket ezici, iltifat utandırıcı, biraz bilgi şımarığıdır Cenap. Bir piyano sesinden müthiş bir manzume çıkarabilen, nazmın da, nesrin de üstadı idi.

"Yahya Kemal, Cenap'ın teşbihi ile alay ederdi. Haksızdı alayında. "Şiir mutlaka ve yalnız bir gönül coşkunluğu mudur? Biraz resim, biraz musiki ve biraz da hünerdir elbet." Fransızcası Fransız kadar iyi hatta Fransız şair kadar iyi der." (Ortaç, 1963: 24,25) Onun genel kültür ve tıp okutması hasebiyle tıbbi ilimleri de iyi bildiğini söyler.

Yusuf Ziya ile yaptıkları bir tartışmada Yusuf Ziya, ona cevaben yazısının sonunda bir fıkra ile cevap vermiş: "Muhterem üstat, sizin öfkelerinizin, hareketlerinizin, küfürlerinizin tek sebebi: ihtiyarlık! Fikirlerinizle, sanatınızla, hatta nüfus tezkerenizle ihtiyarladınız!…" (Ortaç, 1963: 26-27) Yusuf Ziya Ortaç, yazdığı bu cevap ile Cenap Şahabettin'i kendine uzun süre küskün ve kırgın bırakmıştır. Yusuf Ziya, onun bu ters hallerini çok çalışmasına ve tansiyon hastası olmasına dayatır. Hakkı Süha ise, onun Paris'e gittikten sonra orada duramayıp tekrar Bakırköy'deki evine gelmesinden ve eski benliğinden vazgeçemeyerek, vatan hasretinin onu değiştirmediğinden bahseder.

Halit Ziya Uşaklıgil

Halit Ziya, Edebiyat-ı Cedide kurulurken İzmir'de muhteşem bir üslupla eserlerini vermekteydi. O, bu mecmuaya küçük de olsa şöhretli olarak geldi. Hakkı Süha, Halit Ziya hakkında, onu görünce aklına kendi yarattığı karakter olan Adnan Bey karakterinin aklına geldiğini söyler.

"Onun Arap, Acem kelimelerinden yaptığı terkipler usta kuyumcular elinden çıkmış, nadide mücevherler gibi hafızalarımıza takıştırırdık." (Ortaç, 1963: 32) Fakat onun nesri artık eskimiştir. O, Edebiyat-ı Cedide nesrinin babasıdır. Halit Ziya istediği yeniliği 'Mai ve Siyah' romanı ile kendisi yaratmıştır. Halit Ziya'nın onca tartışmalara rağmen taze ve kuvvetli kalmasının tek sebebi, zamana ayak uydurmasıdır.

Yusuf Ziya Ortaç, Halit Ziya Uşaklıgil'in, yaşamış olduğu Yeşilköy'deki villasına davetlisi olarak gider. Bu davet esnasında yaşamış olduklarını kaleme alırken Halit Ziya Uşaklıgil ve eserleri hakkındaki hatırat ve fikirlerini bizlere aktarır:

"Halit Ziya Bey, yalnız yazı hayatımızda bir çığır açmamıştır. O, cemiyet hayatımızda da bir çağ açtı: Aşk-ı Memnu'nun Nihaileri, Bihter'leri, onun kalemiyle kadınsız dünyamıza doğdular.

Büyük romancımız da, tıpkı büyük Hamit'imiz gibi kavgasız yaşamıştır: Düşmanlarını sözlerle değil, ciltlerle taşladı!

Onu evinde tanıyınca anladım ki, Uşaklıgil, eserleri kadar yaşayışı ile de Avrupalıdır." (Ortaç, 1963: 32)

Hüseyin Suat, İbnürrefik Ahmet Nuri, İsmail Müştak, Ali Cenani ve belediyede önde gelenlerden Sabri Bey adında ileri gelenlerin olduğu bir sohbet esnasındaki izlenim ve hatıratını bizlere aktarır. Bu görüşmeler esnasındaki izlenim ve edebi sohbetlerinden esinlenen Ortaç, Uşaklıgil'in yazmış olduğu eserleri üzerine düşüncelerini de sıralar:

"Vesika ekmeği, yani mısır koçanı, yani süpürge tohumu, yani Kâğıthane çamuru yediğimiz o perişan günlerde, Halit Ziya Bey, Yeşilköydeki villasında, her hafta, cuma günleri edebiyat toplantıları yapmaya başlamıştı.

Biz, hecenin beş şairi, artık yeni bir çağın müjdecileriydik. Kavgasız yaşayan büyük romancı, Osmanlıcanın mezarlığında ebedi uykusuna dalmaya razı değildi. Yeni eserlerinde artık Acem Şahının tacı gibi parıldayan terkiplere iltifat etmiyordu. Hatta eski eserlerini yeniden, günün diline yaklaştırmaya bile koyulmuştu. Bu ziyafetleri, iki kuşak arası bir sanat yakınlığı da sayabilirdik. Ama ne yalan söyleyim, lezzet değeri, sanat değerinden çok üstündü bu toplantıların!" (Ortaç, 1963: 32)

Hüseyin Cahit Yalçın

Yusuf Ziya, Hüseyin Cahit Yalçın ve eserleri hakkında vermiş olduğu hatırat bilgileri ile dönemin, gençliğin edebiyat anlayışını dönem edebiyatı ve akımını yansıtır. Bu fikirleri şu şekilde aktarır:

— "Baba, maşallah ne güzel dişlerin var?

— Neyleyim, yiyecek şey bulamadıktan sonra!…

Bu konuşmayı, on beş yaşımın hafızasından alıyorum. Belki kelimeler tıpatıp değildir. Belki aslında dişler güzel değil de beyazdır, belki de sağlam. Ama özü bu. Yazının başlığı, galiba İhtiyar Kayıkçı idi.

Ne kadar sevmiştim bu konuşmayı. O zaman edebiyat mehtaptı, denizdi, aşktı. Şairlerimiz, hikâyecilerimiz gökyüzünden yeryüzüne ara sıra iniyordular." (Ortaç, 1963: 37)

Beş kuruş biriktirdiği gündeliği ile almış olduğu Hüseyin Cahit Yalçın'ın eseri 'Hayat-ı Hakikiye Sahneleri' adlı eserinden etkilenir. Her okuduğu eserde Hüseyin Cahit Yalçın'ın hayat felsefesini bulur.

"Hakkı Süha Gezgin, Hüseyin Cahit'i beş şahsiyet olarak muhakeme eder:
1.Hikayeci Cahit
2.Bediiyatçı Cahit
3.Münekkit Cahit
4.Siyasi muharriri Cahit
5.Mütercim Cahit (Gezgin, 2013: 135-136)
"Resimli Gazete 'de çıkan bir taşlamada, şu mısraları okumuştuk:
Sen nerdesin ey debdebeli, şanlı Fuzûlî,
Kaldır başını, aç yüzünü, bak neler oldu!
Şiirin, ne tuhaf, kalmadı hiç zevki, usulü,
Halkın kimi Verlaine, kimi Âşık Ömer oldu!
Sen nerdesin Allah için ey hazret-i Bakî,
Mersiyyeni, şirin gazelyatını attık.
Victor Hügo'nun zevkine olduk da mülâki,
Sonra oraya bir dekadan parçası kattık!
Doğrusu aranırsa, bunlar hicviye'den çok birer medhiyye değil mi?…" (Ortaç, 1963: 39)

Yusuf Ziya Ortaç yukarıda bahsettiği edebiyat ve edebiyatçıların tartışmasına yeni bir dönemin tartışmasını da ekler.

"O dönem İkdam'ın Paris muhabiri olan Ali Kemal, gazetesine Fransa'dan mektuplar gönderiyordur. Ali Kemal, Elysee sarayında verilen bir baloya katılır ve baloda gördüklerini gazetesine yazar. O dönemde Fransızcası iyi olan Hüseyin Cahit Yalçın, Paris gazetelerini takip etmektedir. Bu takip ile beraber Ali Kemal'in Figaro'da bir röportajını okuyor. Tesadüfi bir gazete yazısı, kıyametin koptuğu ve edebiyat tartışmasına döndüğü bir an oluyor. 'Günde Bir İntihal' başlığı altına bu hırsızlığı yakalıyor." (Ortaç, 1963: 39)

Edebiyat ve fikir kavgası o dönemin baş aktörleri kadar yeni nesli de etkilemektedir. Baştan ayağa bir etki yaratan edebiyat, fikir ve politika. Müthiş bir enerji ve hareketlilik. İşte bu hareketliliğin bir örneği:

"Hürriyet ilân edilince, onu, Tevfik Fikret, Hüseyin Kazım'la beraber Tanin' in başında görüyoruz. O, sanatta yaptığı kavgaları şimdi siyasette yapıyordu: Politika ringinde de Ali Kemal'le yumruklaşıyordular.

Ancak bu kavga, bütün okuryazarlığın kavgasıydı. Biz bile mektepte ikiye bölünmüştük. Hiç unutmam ilk ve son döğüşümü, ben de, Vefanın bahçesinde onun uğruna, sarıklı ve sakallı sınıf arkadaşım Abdüsselam ile yapmış ve mubassır Uzun Osman'dan bir izinsiz cezası almıştım." (Ortaç, 1963: 40)

Yusuf Ziya Ortaç'ta, Hüseyin Cahit Yalçın'a karşı hissettiği hayranlık ve ideal insan düşüncesi bir gazetedeki mülakatı ile yok olur. Harp içinde basılan gazetelerin birinde Hüseyin Cahit Yalçın'ın Sıraselviler'deki evinden ve yaşamından bahsedilir. Bu fikri daha net destekleyen ve açıklayan şu hatıratını Yusuf Ziya Ortaç duygusuyla birlikte aynen cümlelerini bize aktarır:

"İçimde, Hüseyin Cahit sevgisi, ilk o günlerde soğumaya başlamıştır. Sonra yine harp içi gazetelerinden birinde çıkan konuşmayı okuyunca, o büyük sevgi, büyük bir öfke oldu. Muharrir, Cahit'in Sıraselviler'deki evini, bir peri sarayı gibi anlatıyordu: Aynaların genişletip uzattığı bir koridordan geçtikten sonra, ayaklarının altında ince nakışlı ipek Acem seccadeleri, karşılıklı oturuyorlar. İhtiyar Kayıkçı yazarı, kristal kâseden bir şekerleme alıyor ve önünde diz çökmüş asil köpeğine veriyor! Üstadın, köpeğini şekerleme ile beslediği o yıllarda, biz insanlar, çayımızı kuru üzümle içiyorduk! Cahit'ten soğumuştum artık...

Mütareke'de İngilizler onu Malta'ya sürdüler. İçimde gizli bir kıpırdama oldu. Döndüğü zaman, dargınlığım küllenmişti. Kalbim, yeniden kollarını açmaya hazırdı ona... Ama Hüseyin Cahit Yalçın, Lozan'da, hırçın bir yüz takınmıştı. Ankara'nın politika oyunlarında idmansız delegeleriyle savaşıyordu. Bir daha küstüm ona... Küsmek de değil, düşman kesildim. Ama o, Dolmabahçe Sarayında toplanan Dil Kurultayında, Atatürk'e karşı düşüncelerini apaçık savunarak bir daha sevimli, bir daha kahraman olmasını bilmiştir. O büyük Kurultayda ben de vardım. Gazi'ye yaranmak isteyenlerin, inanmadıkları bir konuda bile nasıl şahlanarak ona saldırdıklarını ve onun, nasıl hiç sarsılmadan, dimdik durduğunu gördüm! Hayır, sevmemeğe imkân yoktu bu adamı!... " (Ortaç, 1963: 40-41)

Bu yazılar dönemdeki gençlerin, edebiyatçıların; edebiyatçılara bakışı ve yaklaşımının bir ürünüdür. Edebi dönemi anlamamız açısından temiz fikirleri bize bildirmektedir.

Süleyman Nazif

"9 Şubat 1919 sabahı 'Hadisat' gazetesinde bir başmakale çıktı: "Kara Bir Gün".

Bir saat sonra, işgal orduları karargahında General Franchet d'Esperey'nin emri gürlüyordu:

- ¬Arretez le!... Fusillez le!

Türkçesi:

- Onu yakalayınız!... Onu kurşuna diziniz!

Bu ölüme çarptırılan o, Süleyman Nazif'ti!"
Bu ölümden Süleyman Nazif, dostları sayesinde kurtulmuştu.
Gel ey vürudunu bir ömr içinde beklediğim,
Bir aşina-yı hayaliye ihtiyacım var! (Ortaç, 1963: 47)

Beytini yazacak kadar kalbi yumuşak olsa da;

"Bağdat valisi iken, Üçüncü Ordu Kumandanı Hafız İsmail Hakkı Paşadan şu acayip telgrafı almıştı:
<<On bin okka şekerle bin okka çayın yirmi dört saat içerisinde tedarik edilerek sevki…>>

Süleyman Nazif buna verdiği cevap ne kadar güzeldir bakınız:

<<Çin imparatoruna yazmış olduğunuz telgrafın yanlışlıkla vilayetimize gelmiş olduğu maruzdur!...>> (Ortaç, 1963: 48)

Yukarda gördüğümüz kadar da inancı tam, kararlı, çalışkan, amaç insanı olan bir şahsiyetti. Malta'ya sürülmesinin sebebi ise Darülfünun konferans salonunda okunan meşhur hitabesi onun vatan kahramanlığının da göstergesi sayılır.

Bunun yanında en önemli özelliklerinden birini Yusuf Ziya şöyle anlatıyor:

"İzzeti nefsine çok düşkündü: İkramınıza iki kadehle karşılık veremiyecekse bir kadeh kabul ettiremezdiniz.

Bir gün sigarayı bıraktı: parası tütün almaya yetmediği için.

Bir başka gün, yine aynı sebeple her akşam severek, gülerek, konuşarak içtiği yarım şişe rakısından ayrıldı." (Ortaç, 1963: 49-50)

Hakkı Süha ise yine aynı konuda:

"Son yıllar para darlığı çekiyor, ihtiyaçlarını satın alamıyordu.
Fransızca gazeteleri okumak için matbaaya gelişi de bu yüzdendi." (Gezgin, 2013: 301-302)

Tabi bu ayrılıklar artık ölüm ayrılığı yolundaydı. Ölümünden sonra birçok şair onu anlatsa da gelininin babası, en eski ve yakın dostu Cenap üç satırlık bir vecize ile onu şu sözlerle anlattı:

"Hayatta ölü gezenler vardır. Bence Nazif, bilakis mevte diri girdi!" (Ortaç, 1963: 50)

Rıza Tevfik

Yusuf Ziya Ortaç, Rıza Tevfik ile taşındığı bebek semtinde tanışmış ve Ortaç'ın şiire olan sevgisini anlayınca şiirleri ilk dinleyen her zaman o olmuştur.

Taklit yeteneğinin yanı sıra doktor, şair, filozof, konferansçı, meydan sözcüsü ve pehlivandır. Boya ve yaldız, mermerin nasıl asıl benliğini bozmaz, ortadan kaldıramazsa, bütün bu düzme sanatlar, takma hüviyetler yapma unvanlar da Rıza Tevfik'in asıl kendisini silememiştir. "Onun bir tek güzel tarafı bir tek derin yanı, biricik ömürlü hüviyeti var: Şairliği." (Gezgin, 2013: 261)

Kuvvetli bir şairliği olmasa da en başarılı yönünün şairliği olduğunu söyleyebiliriz. Hiciv ve gönül şiirleri başarılıdır. Rıza Tevfik usulsüz bir şairdi ve Hakkı Süha bunu bir konuşma ile bizlere aktarır:

"- Hani senin usulün? Diye soranlara:
-Sonra ortaya koyacağım! Cevabını verdi.
Sonradan gelen usul ile gemi kalktıktan sonra gelen istim arasında fark olmadığını bir türlü anlamak istemedi. Bir şey sordunuz mu, bin dereden su getirir, sizi dolambaçlı yollara, çıkmaz sokaklara saptırır, Frenkçe isimler, felsefi tabirler sayıp döker ve hepsinin sonunda da:
-Sabret, şimdi kaba Türkçe anlatacağım, der.
Siz hiçbir zaman anlayamazsınız. Çünkü onun anlatacak bir şeyi yoktur. Evet, onun felsefe ve ilim tarafı böyle boş ve gürültücüdür." (Gezgin, 2013: 262)

Rıza Tevfik, hiçbir zaman İstiklal savaşına da inanan biri olmamış, bizi siyasetin kurtaracağına inanmıştır. Fakat bu inançsızlığının bedelini yıllarca yurduna hasret kalarak ödemiştir. Tekrar kavuştuğundaysa, bu kavuşma bir veda misali olmuştur.

Mehmet Akif Ersoy

Yusuf Ziya Ortaç ve Hakkı Süha Gezgin, Mehmet Akif Ersoy'u her daim büyük ve saygıdeğer olarak görmüşlerdir. Hakkı Süha ile bakış açıları farklı olmasına rağmen sadece vatan saadetini dilemekte hemfikirdiler. Mehmet Akif, tüm yazarlar tarafından hürmete değer bir adamdır. Pürüzsüz bir üslubun yanında, aruzu da kalemine köle edecek kadar iyi bilmekteydi.

"Yüzüne bakanın her şey aklına gelebilirdi: Evkaf katibi, Asmaaltında yağ tüccarı, sarığını yeni çıkarmış mahalle imamı, bağ, bahçe sahibi toprak ağası… Ama şair, asla!..." (Ortaç, 1963: 62)

Mehmet Akif, çocukluğunu Fatih Camii şirinde yeşil sarıklı, püskülsüz, yaramaz olarak anlatır. O, yarının büyük, istiklal şairidir.

"Akif şair miydi, değil miydi?.. Onu Hamit'lerle, Fikret'lerle bir hizaya getirenler de var, edebiyat sınırları dışına sürenler de…
Şüphesiz, bir Hamit olmasaydı, hele bir Fikret olmasaydı, hatta bir Muallim Naci olmasaydı bir Safahat şairi de olmazdı." (Ortaç, 1963: 62-63)
"O olmasaydı, Çanakkale dilsizdi:
Ey, bu topraklar için toprağa düşmüş, asker!
Gökten ecdâd inerek öpse o pâk alnı değer.
Ne büyüksün ki kanın kurtarıyor Tevhid'i...
Bedr'in arslanları ancak, bu kadar şanlı idi.
Sana dar gelmeyecek makberi kimler kazsın?
"Gömelim gel seni tarihe" desem, sığmazsın.
Yalnız Çanakkale mi?... Ya İstiklal Marşı?... Otuz altı yıldır, her hafta sonu, bütün memleket ayağa kalkıp onu dinliyor:
Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;
O benimdir, o benim milletimindir ancak.
Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın;
Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.
Doğacaktır sana va'dettiği günler Hakk'ın…

Kim bilir, belki yarın, belki yarından da yakın!

Aradan yıllar, yıllar, yıllar geçti. Hala her mısra bir ürpertidir. Bu şiirleri yazan adama şair, hem de büyük şair denmez mi?" (Ortaç, 1963: 63,64)

Mehmet Akif, her şeyin bir bütünüdür. Büyük küçük, güzel çirkin onda yan yanadır. Bunun yanında İslamcı ve inançlı bir şairdir. Ortaç, ondaki aşkı şöyle ifade eder:

"Onun yalnız Allahını, Peygamberini, vatanını, milletini sevmiş olması, kalbinde başka aşka yer kalmaması, sanırım eksiklerinden biridir." (Ortaç, 1963: 64)

Akif, kaba görünse de zarif bir adam olmasının yanında hazır cevaptı. Ömrünün son yıllarını Mısır'da geçirmiş ve şapka giymemek için gitmekle suçlansa da aslı böyle değildir:

"O, şapka giymemek için memleketten uzaklaştı derler. Yalan!... Safahat şairini Abbas Halim Paşa davet etmişti. Hayalindeki eserleri, hele büyük bir aşk ile yazmak istediği Salahaddin-i Eyyubi isimli manzum piyesi yaratabilmesi içim, geçim zorluğundan uzak, rahat bir hayat hazırlamıştı ona… İşte Akif'in seyehat sebebi.

Orada, Mısır hükümeti ona bir vazife de verdi: Üniversitede Türkçe ve Türk edebiyatı profesörlüğü… Mithat Cemal'e yazdığı mektupta:

<<İstanbul'da Türkçeyi ve Türk edebiyatını okutacak Akif'ler çoktur. Ama ana dilimi ve millli mefahirimizi burada araplara öğretecek ve sevdirecek başka Akif bulamayız!>> diyor." (Ortaç, 1963: 65,66)

Ölümünü ise Allaha kavuşma arzusu ile bekleyen bir şairdi, Mehmet Akif.

Celal Sahir

"Celal Sahir, bir Osmanlı paşasile şair duygulu bir Osmanlı hanımının oğludur." (Ortaç, 1963: 70) Gözleri mücevher gibi, şık ve temiz giyimli, iyi bir dost olduğu anlatılır. Bunların yanında kadın düşkünü bir şahsiyettir. Bununla ilgili:

"Bütün hayatımı onlar verir de ben yaşarım
Kadınlar olmasa öksüz kalırdı eş'arım

dediği, kadınsız hiçbir şey yazamadığı ve bu illetini yine kendisi:

Bak şaşırdım, yine kadın diyorum!

Mısrayla tasdik ettiği için o kanlı harp sahnesinde epey şakalaşmıştık. Fakat Sahir, birçok kahramanlık şairlerinden daha cesur çıktı." (Gezgin, 2013: 51)

O her zaman genç kalan bir şiir adamı olmuştur. "Sanat hayatına <<Edebiyat-ı Cedide>> çerçevesi içinde girmişti. Fecr-i Ati ile beraber göründü. Hececilerle yanyana yürüdü ve nihayet vezinsiz şiire katıldı." (Ortaç, 1963: 71) Yazdıklarını her zaman zekice ve tazelikle yazmıştır. Şiirleri onunla evrilmiş ve başka bir boyut kazanmıştır. Gittikçe başka boyuta evrilen bu şiirler Kurtuluş Savaşı döneminde birçok mücadele dönemi yazarından daha fazla bu inancı savunan bir hal almıştı. O da Rıza Tevfik gibi kendinden vermeyi seven bir şairdir:

"Sık sık, Sultanahmet'te, Toprak sokaktaki evinde toplanır, yer içer, konuşur, yatardık… Onun kadar nazik ve nezaketini onun kadar sezdirmeyen insan hiç görmedim. Kendi karyolasını daima bana verir, misafirini rahat ettirmekle kendi rahatsızlığını unuturdu." (Ortaç, 1963: 73)

Bu nazik, nezaketli şairimizin dostluğu şöyle anlatılıyor:

"Ahmet Ağaoğlu da bir hatıra yazısında onun dostluğunu şu satırlarla öğüyor:

<<Maltada esir bulunduğum günlerde, Celal Sahir, kendisinden mektup aldığım tek dost'tu!>>

Başkalarını bu kadar düşündüğü, bu kadar sevdiği için olacak, kendisini düşünmeğe, kendisini sevmeğe pek vakit bulamadı." (Ortaç, 1963: 73,74)

Bir dönem yaptığı ticaret hakkında da Yusuf Ziya Ortaç, Portreler eserinde şu cümlelerle açıklama yapıyor:

"Birinci Dünya Savaşı içinde ticarete heves etti. Kazancı, galiba Süleyman Nazif'in taktığı isimden ibaret kalmıştır: Şair-i tacir!..." (Ortaç, 1963: 74)

Mithat Cemal Kuntay

Mithat Cemal, tam savaş yıllarında sokaklarda gezen delikanlıları, sakatları, yiğitleri mısralara döken ilk şairdir. Hakkı Süha, Mithat Cemal için "Onun asıl hüviyeti sanatkarlığıdır. Öteki işleri, sırf bunu yükseltmek için yapar." (Gezgin, 2013: 188). Üslubunun Akif'i andırdığı söylenmesine rağmen ikisi de başka alemlerde şairlerdir.

Yusuf Ziya Ortaç, onunla asıl dostluğunun başladığı günü bizlere şu şekilde aktarır:

"- Buyurmaz mısınız?
Yandaki masadan bir koltuk alacaktım. Durdurdu:
- Sakın haaa… Musaaa!... Beyefendiye şu koltuğu getir!
Daha otururken söze nasihatle başladı:
- Ağır kaldırmayınız… Maddi ve manevi yükümüz bize kâfi!
Sonra, oturduğu, hayır, daha doğrusu yattığı koltukta biraz yana dönerek bana gülümsedi:
- Sizi bizim cemiyete aza yazalım… Bilmiyorsunuz, değil mi?... Ben burada bir cemiyet kurdum: Ayağa Kalkmıyanlar Cemiyeti!... Aman birader, rahat mı edeceğiz bu bahçede, yoksa gelene, geçene selam mı duracağız?...
Sonra garsonun getirdiği küçük acem bardağındaki çaya şeker atmaya başladı: Bir, iki, üç… Tam sekiz şeker!
Ne dalgınlıktı bu?...
-Aman beyefendi, dedim, sekiz şeker attınız…
- Ne yapayım, dedi, daha fazla getirmemiş ki!" (Ortaç, 1963: 86)

Bu konuşmadan da anlaşılacağı üzere Mithat Cemal, dostluk ilişkileri bağlamında eğlenceli, samimi, tatlı bir adamdı. Fakat bunların yanında da bencildi. Kadınları, farklı bir güzellik anlayışı çerçevesinde değerlendirirdi. Edebiyatta, siyaset yapmazdı. Ortaç bunun için, Mithat Cemal'i:

"Adı şarlatan bir şöhretle kanatlanmadıysa, edebiyatın siyasetini yapmadığı içindir. Biraz da elindeki kalem, vatanını, milletini, tarihini konuşmaktan, kalbini konuşmaya pek az vakit bulduğu için!" (Ortaç, 1963: 87)

Cümleleri ile değerlendirmiştir.

Mithat Cemal, çalışkan, güçlü, zarif bir şair olmasının yanında, vatan-millet mefkuresine gönül vermiş ve bu konuda yükselen başarılara da imza atmıştır.

"İster acı olsun, ister sevinç, her büyük günde onun sesi vardır. Cumhuriyet'in onbeşinci yıldönümünde yazdığı şiirden dört mısra alıyorum:
Asrın yaşamak hakkını vermez sana kimse;
Sen asrını üstünde izin varsa benimse;
Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır
Toprak eğer uğrunda ölen varsa vatandır." (Ortaç, 1963: 88)

Ömrünün son yıllarında bir kadına âşık olmuş fakat kadın ona âşık olduğu halde evlenmemiştir. Çünkü kadın zengin olduğundan:

"– Almam Ziyacığım, dedi, alamam… Kadın zengin, ben züğürdüm. Parası için aldı derler!" (Ortaç, 1963: 89)

Diyerek gururuna yenik düşmüştür.

Hastalık zamanında, hastalığını bir türlü anlayamamıştı. Kanser olduğu hiç aklına gelmiyordu:

"Bir gün, on yıldır kapısını açmadığı eşinin yatak odasına geçmek istedi. Onun hayata gözlerini yumduğu yatağa uzandı ve bir daha uyanmamak üzere uyudu.
Mezar taşını kendisi yazmıştır:
<<Yolcu! Burada bir karı, koca yatıyor. İkisine bir Fatiha yeter!>>" (Ortaç, 1963: 92)

Ahmet Haşim

Haşim, "Kendi yüzünü, şu mısralarla çizmiştir:

Ürkerim kendi hayalatımdan,
Sanki kandır şakağımdan akıyor.
Bir kızıl çehrede ateş gözler
Bana güya ki içimden bakıyor" (Ortaç, 1963: 96)

Haşim, kendinden korkan, kendinden kaçan ve bunu yaparken biraz da hayatı kaçıran bir adam olmuştur. Ölüm döşeğine kadar evlenmemiş, sürekli olarak yemek ile meşgul olmuş belki de kendini böyle avutmuştur.

"Üç Ahmet Haşim var: Şair Haşim, fıkra yazarı Haşim, konuşan Haşim.
Hemen söyleyeyim: Üçü de şairdi bunların." (Ortaç, 1963: 96)

Haşim konuşurken kendini kaybedip insanı başka bir diyara götürebilen bir insan olmakla birlikte tadına doyulmaz bir şahsiyettir. Tüm bunların yanında iyi bir eleştirmendir. Dostlarını da ölçüsüzce eleştirir, neredeyse tüm çevresiyle kavgalıdır. Çevresindeki insanlar hep bir yerlere gelmiş güzel hayatlar yaşarken, kendi yaşadığı hayat aynı yerde saymak gibi hissettirdiğinden sataşmaya yer aramaktadır:

"Savaş yıllarını İttihat ve Terakki Hükumetinin yardımı ile İsviçre dağlarında geçiren arkadaşı için söylediği iki mısra, daha çok zalimdir:
Bu ne ihsan o değersiz cüceye,
İskelet başlı ciğersiz cüceye!
Bilir misiniz, bu korkunç Haşim, o iki dostu çok, ama sahiden çok severdi!" (Ortaç, 1963: 97)

Nesirde eşi az bulunan yüksek bir kudrete sahip olsa da nazımda başarısız kabul edilebilir. Kendinden korkması yazdıklarında da geçerliydi:

"Haşim, yazarken dünyanın en cesur adamıydı, okurken en korkak. Akşam, matbaaya bıraktığı fıkrasını sabahleyin gazetede okuyunca ödü kopardı!" (Ortaç, 1963: 97)

Yemek içmek sevdası onu ölümünde de arzusundan alıkoyamadı:

"Onu bir gün, sevgili evinden alıp Alman Hastahanesine götürdük: Yatağından çıkmış, giyinmeğe gitmişti. Yarım saat geçmiş, gelmemişti bir türlü. Merak ile odaları dolaştık, yok. Bir de baktık ki, mutfakta: Akşamdan kalma domatesli pilav tenceresini kaşıklıyor!
- Haşim… Ne yapıyorsun Haşim!...

Diye üstüne atılınca mahzun mahzun boynunu bükmüştü:

- Bırak Yusuf Ziya, nasıl olsa hastahanede tuzsuz kabak haşlamasından başka şey yedirmiyicekler!

Sonra acı acı gülmüştü:

- Ve nasıl olsa öleceğim, bari ağız tadiyle öleyim!

Doğru çıktı dediği. Bir aylık perhizden ve tedaviden sonra evine daha yorgun, daha perişan döndü. İlk işi, kendisine şefkatle bakan tek kadınla evlenmek oldu. Ölüm döşeğinde kıyılan bu nikahtan sonra:

- Ooooh, dedi, şimdi bahtiyarım, ben de arkamda gözleri yaşlı bir dul bırakacağım!" (Ortaç, 1963: 98)

Emin Bülent

"Emin Bülent kimdi?... Bunu edebiyatın içinde olmıyanlar bugün hatırlamaz bile… Ama biz, bütün meşrutiyet çocukları, mektep sıralarında onun bu meşhur manzumesiyle coşmuştuk:

Dağlar lisana gelse de anlatsa hepsini,
Binlerce can dirilse de nakletse geçmişi!
Garbın cebin-i zalimi affetmedim seni,
Türküm ve düşmanım sana kalsam da bir kişi!
Mekteplerde, törenlerde, her yerde günün sesi buydu: Kin!..." (Ortaç, 1963: 101,102)

Gördüğümüz üzere o bir mücadele, savaş şairiydi. Pes ettiği dönem çok olsa da özellikle edebiyat çevresinde büyük öneme sahip bir şahsiyetti. Yazdığı şiirler akılda kalıp, kalbi yerinden oynatacak kadar derindendi:

"Emin Bülent, Rumelihisarı'nın tırtıl kuşaklarına, yeri deler gibi toprağa saplanan burçlarına baka baka:

Guruba karşı mehabetle dinlenen kuleler
Neden semanızın üstünde yok neva-yı zafer?

Diye sorarken, ruhu hiç şüphesiz onların kurulduğu şanlı günlere kadar gidiyordu.

Yele sakallı bostancılar, hançer bıyıklı dizdarlar, zırh derili çıplaklar birer birer gözlerinin önünden geçmişti.

Yanar, sönerdi hisarlarda şanlı miğferler
Gezerdi kalede müthiş sarıklı askerler

Tablosu mutlaka böyle heybetli bir hayal menşurundan süzülmüştür." (Gezgin, 2013: 64)

Fecr-i Atiyi kuranlar arasında önde gelmekle birlikte, başarısı sayesinde yıldızı çabuk parlamıştır. Şairliği bırakmasa çok iyi yerlerde anılacağı muhakkaktır. Şair olmasının yanında avcılık, binicilik, futbol gibi sporlara da ilgisi vardır ve o, bir savaşçıdır. Tüm bunların yanında saf ve temiz bir şahsiyettir:

"Emin Bülent bir tezat adamıdır: Erkek kalbi ve yiğit karakteri içinde bir genç kız iffeti vardı!" (Ortaç, 1963: 103)

Yusuf Ziya Ortaç, Emin Bülent ile bir karşılaşması sonucu oluşan konuşmayı bizlere şöyle aktarıyor:

"Onu bir kere yakından gördüm ve bir kere karşı karşıya, uzun uzun konuştum: Elektrik İdaresindeki memur odasında… Kendisine:

- Yeni şiirleriniz var mı?

Diye sorunca, gözlerinin içine kadar kızardı… uzun yıllardan sonra hatırlanmak onu utandırmıştı adeta…

Vardı yeni şiirleri… Ama, ruhu o kadar ürkek olmuş, hayattan, şöhretten o kadar uzaklaşmıştı ki, Aydabir'de neşredilmesine razı olmadı. Mahzun bir gurur, ezilmiş bir gurur içinde büsbütün unutulmak istiyordu.

Bugün, o Türkü'den hatırımda kalan şu mısralar var:
Türküm ben oğul, sor beni sen Tanrı Dağından,
Bağrımda yanan hangi ateş, hangi yavuz kan?
Heybetli denizler gibi coşmuş büyük ordu,
Yetmiş yedi başbuğ yedi koldan yürüyordu!
Dur, şöyle kulak ver, yine seslendi Doğan Bey:
Dağlar ona ses verdi, civar inledi: Lebbey!..." (Ortaç, 1963: 103,104)

Ziya Gökalp

Yusuf Ziya Ortaç, Ziya Gökalp'in onu tanımak istemesi üzerine Bilgi Derneğine gitmesini bizlere şöyle aktarıyor:

"Rıza Tevfik beni salon kapısına bıraktı:
- Sen gir, ben Abdullah Cevdet'i görüp geleceğim şimdi…
Ömrümde bu kadar yalnız kaldığımı bilmiyorum. İçeride upuzun bir masa vardı. Başında da, yuvarlak yüzlü, pos bıyıklı, kravatının düğümü gerdanı altında kaybolmuş, yarı dalgın, yarı utangaç bir adam…

Terbiyeli bir temennahla masanın öbür ucuna iliştim. Ara sıra ürkek gözlerle biribirimize bakıp susuyorduk. Başımızda fes, boynumuzda kolalı yaka ve kapalı bir salonda temmuz… Kolay mı?

Biraz sonra koridorda iki kahkaha birden şakradı. Birini, görmeden tanıdım: Rıza Tevfik'in kahkahasıydı. Ama öteki? Ötekini, içeri girdikten sonra da tanımadım: Açık kumral bıyıklı, mavi gözlü, geniş şakaklı, sivri çeneli, hafif çiçek bozuğu biriydi bu…

Sonradan öğrendim: Karşı karşıya yarım saat sustuğumuz yumuşak adam Ziya Gökalp'miş. Öbürü de Ömer Seyfettin!"

O gün, edebiyat tarihinde <<Hecenin beş şairi>> diye bir bölüm açanlardan üçü orada tanıştılar." (Ortaç, 1963: 107-108)

İşte ilk tanışmaları böyle olmuştur. Ziya Gökalp konuşmaya başladığında bilgisini aktarmaktan yorulmayan bir adamdır. Nuruosmaniye'deki İttihat ve Terakki merkezinin Encümen odasında her gün başka konu anlatılır, bu konular her gün değişir bazen mitoloji, bazen tarih, bazen edebiyat olabilmektedir. Yusuf Ziya Ortaç'ın deyimiyle:

"Diyarbakırlı Ziya Gökalp, şarklı kılığı içinde garplı ilim kafasını taşıyan tek adamımızdır." (Ortaç, 1963: 111)

Mütareke döneminde onun tevkif edileceği öğrenilince, dostları ona kaç demesine rağmen bu onun benliğine, önemsediği değerlere ters olduğundan dediklerini yapmadı ve hapsedildi. Yine Yusuf Ziya, o günlerden bir anıyı böyle aktarıyor:

"Ertesi sabah <<Bekirağa Bölüğü>>ne hapsettiler. Haftada iki gün ziyaretine giderdim. Demir karyolasının bir ucuna o otururdu, bir ucuna ben… Bu ölüm höcresinde, yatak odasındaymış kadar rahat yine eski sohbetlerine devam ederdi.

- Bizim, derdi, iki benliğimiz, vardır: Biri şeytan benliğimiz, biri melek. Zindanda olan şeytan benliğimizdir. Melek benliğimiz, hür duygular, hür düşünceler halinde dolaşıyor!

Asılmaktan kurtulup da Malta'ya sürüldüğü gün, ne cebinde on parası vardı, ne evinde… Dostu Cafer Dikmen, rıhtımdan kalkmak üzere çarkları işleyen gemiye, nefes nefese bir kaç yüz lira yetiştirebilmişti ancak.

Bu on parasız adamın, on dakikada milyoner olacak güçte bir politikacı olduğuna bugün inanabilir misiniz?" (Ortaç, 1963: 111)

Mehmet Emin

Mehmet Emin Yurdakul, milli adı altında kullanılan tek unsur olmuştu. Milli hiçbir unsur yokken o, 'Milli Şair' olmayı başarmış ve bu unvana hak ederek sahip olmuştur:

"Bütün Birinci Dünya Savaşçılarının dilinden ve gönlünden onun iki mısraı hiç eksik olmamıştır:

Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur!

Sinem, özüm, ateş ile doludur!

Buna ben bir üçüncü mısra da katayım:

Ey çobanlar anın beni coşkun sular başında!

Balkanlarda yıkılışımızdan sonra, Milli Şairin bir çığlığını duyduk:

Ey Türk, uyan!...

Bu, kırmızı kaplı küçük bir şiir kitabı idi. Şiirle hiç ilişiği olmayan bir şiir kitabı. Ama herkes aldı, herkes okudu, herkes ağladı… Emin Bey, sahiden Milli Şair olmuştu o günlerde!" (Ortaç, 1963: 116)

İşte bu milli şuur, milli irade onun edebiyat çevresinde unutulmaz bir şahsiyet olarak akıllarda kalmasını sağlamıştır. O derin merhametini şiirlerine de yansıtmayı başarmış bu sayede bahtiyar bir ömür geçirmiştir. Mehmet Emin, milli mefkureye düşkün olmanın yanında alafranga bir şairdir:

"Şapka inkılabından birkaç ay sonraydı. Beraber öğle yemeği yemiştik: Birinci katta, soldaki odada. Üstüne sarımsaklı yoğurt çırpılmış nefis bir Tatar böreğiyle ikimiz de silme doluyduk. O, arkasında siyah astragan yakalı kalantor bir palto, başında melon şapka, elinde baston ve ağzında uzun bir sigarla karşımda gülümseyerek durdu:

- Nasıl tam Avrupalıyım, değil mi?..

İçi Tatar böreğiyle dolu Milli Şairimiz, dış yapısıyla sahiden Avrupalıydı. Ama Galata'daki Tring mağazasındaki camekanında palto ve şapka giydirilmiş bastonlu manken kadar Avrupalı!

Atatürk, serbest fırkayı kurdurmağa karar verince Milli Şairimizi de düşünmüştü. Emri alan ak sakallı, nur yüzlü çocuk adam sevindi: Onun girmesiyle, muhalefet partisi <<Milli Muhalefet Partisi>> olacaktı.

Ama, kısa bir zamanda dağıtılmasına karar verilince, Milli Şair kimsenin aklına gelmedi.

Yalnız çok geçmeden vefalı elini tekrar uzanmış gördük: Yine meclisteydi Emin Bey.

Bu hakkıydı onun. Edebiyatta yeri olmasa bile edebiyat tarihinde yeri vardı:

Ben bir Türküm!

Diyen adamdı o… Yalnız bu kadar da değil. Mustafa Kemal'in adını da ilk defa onun Çanakkale Destanında duymuştuk. Anafartalar'ı anan güzel bir mısradır bu:

Ey Mustafa Kemal'lerin aziz yeri!

Mustafa Kemal, o zaman Atatürk değil, Gazi değil, paşa bile değildi. Miralay Mustafa Kemal Beydi!

Mehmet Emin Yurdakul'u edebiyat unutacaktır. Unuttu bile… Ama:

Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur!

Diyen insanı edebiyat tarihi unutamaz." (Ortaç, 1963: 117-118)

Hayat boyu hedefi Türklükten yana olan ve ömrünü buna adayan Mehmet Emin, böylelikle hak ettiği mertebeyi bulmuş olur.

Ömer Seyfettin

Ömer Seyfettin, pembe yüzlü, yüzünde gülümseme eksik olmayan, son derece realist ve neredeyse deli gücüne sahip olan kuvvetli bir şahsiyettir. Harbiye'deki öğrencilik yıllarındaki bir anısından kuvvetini şöyle açıklığa kavuşturabiliriz:

"Kavga sonu, müdürün huzuruna çıkmışlar. Dev yapılı belanın yüzü, alnından akan kanlarla kıpkırmızı…
Kumandan sormuş:
- Neyle vurdun başına?
Ömer, telaşsız, cakasız, çocuğumsu cevap vermiş:
- Yumruğumla…
Yaralı dev:
- Yalan efendim, diye solumuş, ya demirle vurdu, ya taşla:
Mektep müdürü, tekrar suçluya dönmüş:
- Doğru söyle, neyle vurdun?
Bu sefer Ömer, bacaklarının üstünde yaylanarak, döğüşe hazır, cevap vermiş:
- Yumruğumla efendim… İsterseniz bir tane daha vurayım, patlatamazsam cezama razıyım!" (Ortaç, 1963: 121-122)

Ömer Seyfettin, itiyatsız bir kişiliğe sahiptir, bir bakarsınız dost, bir bakarsınız düşman olmuş, anlaşılmazmış. Bu özelliklerinin hiçbiri onun sanatında kötü bir şeye sebep olmamıştır. Hakkı Süha, onun için şu sözleri sarf etmiştir:

"Efruz Bey'ine dikkatle bakın, bu kahramanın hayat ve hadiseler karşısındaki düşünüşünü tahlil edin; onda Ömer Seyfettin'in kendi kendini yoğurarak sanat potasında nasıl pişirdiğini görürsünüz.
Bu sanatlar, bakarken orta, düşünürken gerçekten büyüktür" (Gezgin, 2013: 245)

Ömer Seyfettin, *"Sadece bir yazar, bir hikayeci değildir. Ziya Gökalp'ın diliyle söyleyelim: <<Yepyeni bir cereyanın ta başında bir inkılapçı idi. O, bu cereyanın dallanarak genişlemesine, Türkçülük, halka doğruculuk, milli kültür hareketlerinin doğmasına sebep oldu.>>" (Ortaç, 1963: 122)*

Onun tek isteği kalemiyle yaşamak, geçimi için ise ayda altı lira kazanmaktı. İnanışlarında ciddi, mizacı yüksek, çalışkan bir kişiliği vardır:

"Ömer'in hikayeciliği Türk edebiyatında bir çağ başlangıcıdır: Diliyle, yapısiyle, konusu ile. Cömert, ışıklı bir ilhamı vardı. Kaç yaşında öldü biliyor musunuz?... Otuz altı!... Otuz altı yaşında ve dokuz cilt hikâye bırakarak…" (Ortaç, 1963: 125)

Enis Behiç

Enis Behiç, genç yaşta şöhrete ulaşmış ve bunun gereken şöhretini de yaşayıp üstlenmiştir. Titiz giyimli, sevimli, zeki, şakacı bir şahsiyettir:

"Enis Behiç, ilk şöhretini aruzla yapmıştır. Balkan yıkılışından sonra… Daha ben İdadide öğrenci iken, o, günün en güzel ve en lüks dergisi Şehbal'de çıkan <<Vatan Mersiyesi>> ile birden meşhur oluvermişti:
Bu sesler ki haksız, neden böyle tiz?
Eminim ki haktır, bu pesti neden?
Bu zalim sadalar niçin böyle şen?
Bu mazlum eminimse pür ıstırap!
Bu esvatı, aciz, benim dinleyen,

Gururum kırılmış, hayalim harap!" (Ortaç, 1963: 129)

O, aruzla bu işe başlamışsa da farklı şeyler denemek istemiş en son heceye dönmüştür. Hakkı Süha Gezgin, bunu şu şekilde bize aktarmıştır:

"Evvelce açılmış yollarda başkalarının izlerine basa basa yürümekle avunamadı. Yeni bir şey, bambaşka bir çığır açmak istedi. Bu iç dalgalanışından hız aldı ve aruzla musiki darplarını birleştirerek yeni bir ahenk keşfine çalıştı. Düm, tek ka, düm tek'leri aruzla uzlaştırmak uğrunda bir hayli uğraştı." (Gezgin, 2013: 68)

Bilgi Derneğine ilk geldiğinde çok hevesli olduğu, iki gün sonra orijinal bir hece vezinli manzumeyle geri dönmüş ve orada bulunanlarla birlikte, Ziya Gökalp'i oldukça memnun ve mutlu etmiştir. Aşk içeren şiirlerinin yanında, yiğitlik ruhunu ele alan şiirleri de bir hayli fazladır:

"Bu yiğit ruhu aradığı sesi <<Akdeniz Rüzgarları>>nda bulmuştur: Gemiciler'de… Venedikli korsan kızında… Uğursuz Baskın'da…

Yine dolu gemimizin arması.
Bizim gemi martı gibi pek oynak!
Ne hoş olur şimdi ateş açarsak
Ufukları dumanların sarması!
Akdeniz'in dalgaları cilveli,
Akdeniz'dir denizlerin güzeli.
Biz bu güzel kızı sevdik seveli,
Elde değil göz koyana çatmamak!
Kol sıvanmış, el palada bekleriz.
Bıyık buran, göğüs geren erleriz,
Nerde korkak Venedikli, ey deniz?
Kim demiş ki elimizden kaçacak?" (Ortaç, 1963: 131-132)

Memurluk hayatında en üst mertebeye kadar ulaşmış, Demokrat Partisi kurulunca istifa edip siyasete başlamıştır. Zonguldak listesinde muhalefet partide yer alarak kaybetmiş, Yusuf Ziya onunla alay edince sinirlenip gitmiştir. Yusuf Ziya, hatasını anlayınca, gördüğü ilk yerde özür dilemiş, barışmışlardır. Öldüğünde ise geride bıraktığı tek mirası şiirleriydi.

Yahya Kemal Beyatlı

"Çok gençtim. Coşkun bir Türkçülüğün taşırdığı gönlümde, dilime büyüklük verenlere derin bir saygı çarpıyordu. Yahya Kemal'i böyle bir ruh kahramanı gibi alkışlamaya hazırdım. İşte bundan ötürüdür ki:

Fanilere gökten ayıran perdeye değdim

Mısraını kendinden menkul bir kerametle gibi değil, büyük ve zengin bir ruh hazinesinin tılsımlı anahtarı gibi karşılamıştım." (Gezgin, 2013: 330-331)

Yahya Kemal, iyi bir şair, iyi bir sanatkâr, zeki bir kişiliğe sahip olmasına rağmen bu özelliklerini kendi benliğine yansıtamamıştır.

"Yahya Kemal'in ilk şiiri İrtika mecmuasında çıkmıştır. O zaman on sekiz yaşındaydı:
Ey şehriyar-ı atıfet-asar-ı muhterem,
Ey tacdar-ı madelet-efkâr-ı zülkerem,
Sensin o padişah-ı dil agah-ı pür himem.
Kim vasf-ı hazretinde senin her ne söylesem,
Ahradır ey halife-i pür lütuf-u madelet!

Bu mısralarla gönüllerdeki yeri ve adaleti övülen padişah ikinci Abdülhamit'tir." (Ortaç, 1963: 138-139)

Talihli olmasına rağmen bunu talih olarak görememiş, hep bir şeylerden şikâyet etmiş, her daim en iyi ve en mükemmel olmak istemiştir. Onun karşısında başka birini yükseltenle küsmüş, darılmıştır. Bencildir, hep memnun edilmek istemiştir. Yusuf Ziya Ortaç bununla ilgili bir hadiseyi şöyle aktarıyor:

"Bir gün, Abdullah Efendi lokantasında öğle üstü masama gelmek lütfunda bulundu. Sevinerek ayağa kalktım, yerimi verdim ve ben karşısına oturdum.

- Ne latif adamsın Yusuf Ziya, diye iltifat etti.

Pek keyifli bir yemek yiyorduk.

- Yahya Kemal'ciğim, dedim, dikkat ediyorum, senin mısralarında kelime yok…

Yüzüme merakla baktı.

- Kelimeler, dedim, mısraın potasında eriyor, bir bütün oluyor… Artık o bütünü kırmadan, zedelemeden bir nokta bile çıkaramazsın…

Pek sevindi, pek… Burada tekrarlıyamıyacağım kadar güzel sözlerle sevindi.

Ama sofradan dalgın kalktık. Neden mi?... Sadece karşısındakine insan saygısı göstermeyişinden:

Yemek sonunda, masaya küçük bir bakır tas getirtmiş ve ağzından çıkarttığı takma dişleri karşımda yıkamağa başlamıştı. Suların üstünde yemek kırıntıları yüzüyordu. Midem burkularak koptu sandım. Belki biraz hırçın:

- Yahya Kemal, bunu yapmaya hakkın yok, dedim…

Mağrur ve öfkeyle haykırdı:

- Bir daha benimle oturamazsın…

Ben de ayni ses ile bağırdım:

- Benimle oturan sensin!

Kalktı, gitti, darıldık." (Ortaç, 1963: 140-141)

Az yazmanın ıstırabını gönlünde çekmiş, başkası söyleyince çok kırılmıştır. Bunların haricinde ise yazdığı beyitlerin Nedim' i andırmasıyla ilgili de çok eleştirilmiştir. Herkesi eleştiren Yahya Kemal' e haddini bildiren ise İbrahim Alaattin Gövsa olmuştur:

"İbrahim Alaattin Gövsa gibi, karınca incitmez bir adam, onun çirkin bir tecavüzüne uğramış, ama şu müthiş mısralarla da damgalamıştı:

Şairim der de tufeyli yaşatır gövdesini,
Dayanıp köhne Nedim artığı üç, beş satıra!
Senelerdenberidir aynı sakız, aynı geviş,
Seneler var ki doğursun diye baktık katıra!" (Ortaç, 1963: 141)

Ercüment Ekrem Talu

Ercüment Ekrem, Recaizade Ekrem'in oğludur. Güzel, saltanatlı bir evde büyümüştür. Babası tarafından da gurur kaynağı olmuştur. Yusuf Ziya Ortaç, tanışmalarını bize şöyle aktarıyor:

"Şehzadebaşında, Sokrat Eczahanesinin arkasında, konaktan küçük, evden büyük ahşap bir bina. Sokak kapısına mermerden çıkılıyor. İçeri girince, solda misafir odası. Ercüment Ekrem'le ilk defa karşı karşıya oturuyoruz. Tam otuz dört yıl evvel.

Ercüment, boştaydı o zaman. Akbaba için yazı istedim. Hiç nazlanmadan kabul etti. Üç gün sonra bir hikaye getirdi, bir Evliya-yı Cedit, birkaç da küçük fıkra… Bunlar, iyi cins beyaz kâğıt üstüne, yazılmamış, basılmıştı sanki: Silintisiz, çıkıntısız, çizintisizdi… Hele yazısı, eskilerin meşk dedikleri bir kaligrafi örneğiydi..." (Ortaç, 1963: 145)

Ercüment Ekrem'in çok renkli bir kişiliği ve konuşması vardır. Mantık çerçevesinde, iyimser düşünen, güzel konuşan bir şahsiyettir. Yazılarında mizah ve hicve yatkındır. Birçok farklı yerde yazdığından bazen farklı mahlaslar da kullanmıştır. Hakkı Süha Gezgin, onun mübalağa ve mizahıyla ilgili bizlere şu cümleleri söylemiştir:

"Mübalağa, ince bir sanattır. Damakta tuz ne ise, dimağda da mübalağa odur. Biraz fazla, azıcık eksik oldu mu lezzet kaybolur, tat gider, eser kavrulur. Ercüment Ekrem, bu keskin, bu tehlikeli kılıcı ustaca kullandı. Bize hikmeti az, fakat rindliği taşkın bir ikinci Nasreddin hediye etti." (Gezgin, 2013: 77)

Burada bahsedilen karakter Ercüment Ekrem'in yarattığı önemli karakterlerden biri olan, Meşhedi Cafer'dir. Yazılarının kolayca yazabilen bir şahsiyetti, istediği birkaç konforun sağlanması onun için yeterliydi. Bazen şakasının dozunu da ayarlayamaz, yerinde kullanamazdı:

"Ercüment, memurluk hayatında her oturduğu koltuğu doldurmuş, yalnız hepsinden de birer nükte uğruna yuvarlanıp gitmiştir. Dili durmazdı. Atatürk evlendiği zaman o Cumhurbaşkanlığı Umumi Kâtibi idi. Latife Hanımı ilk görüşte:

- <<Latife latif gerek!>> demiş ve Çankaya'dan yuvarlanıp gitmişti." (Ortaç, 1963: 147)

Ölümüne doğru değişmiş, kızıyla birlikte bir otelde yaşamıştır. Biricik oğlunu, gençliğinde kendisinin de yaptığı hatalar olmasına rağmen affetmemiştir. Tek arzusu mebus olmaktır fakat olamadan bu dünyadan göçmüştür.

İbrahim Alaattin Gövsa

"Ortanın az altında bir şairdi, ortanın çok üstünde bir yazar… İlk gençlik kitabı <<Güftügu>>dur: Küçük tatlı manzumeler… Sonra, çocuk şiirleri çıktı:

Ertuğrul'un ocağında uyandın,
Şehitlerin kanlariyle boyandın,
Nice düşman kalesine uzandın,
Sana selam ey Osmanlı bayrağı!

Yıllar yılı, bütün mektepler bu mısraları ezberlemiş ve bütün bir kuşağın çocukları bu mısralara selam durmuştur." (Ortaç, 1963: 153)

İbrahim Alaattin başarılı, her konuda, her türde yazabilen bir şairdir. Çanakkale cephesinde savaşmış, o dönemde değerli olan tütününü Hakkı Süha ile paylaşarak merhametini de ortaya koymuş bir şahsiyettir. Savaş döneminde işini gücünü bırakmış silaha sarılmıştır:

"Bir Gönüllü Lisanından" başlıklı şiirini masa başında değil kanla karın birbirine karıştığı gaza meydanlarında yazdı. Bu şiirin sonundaki:

"Eğer bu memlekete yenilmek mukadderse, beni şehit et, o günleri gösterme yarab!" temennisi de samimidir" (Gezgin, 2013: 155)

Dört ciltlik <<Adamlar Ansiklopedisi>>ni tek başına yazmayı başarmıştır. Yusuf Ziya Ortaç bununla ilgili bir anısını şöyle aktarır:

"Atatürk kendisine armağan edilen eseri karıştırırken, hem kendisinin, hem de Çakırcalı'nın bulunduğunu görünce köpürmüştü. Akşam, Anadolu Kulübünde, nazik ve ürkek mizaçlı Alaattin'i hırpalamaya başladı:

- Maşallah efendim, doğrusu takdir kudretinize bayıldım: Hem ben varım eserinizde, hem Çakırcalı!

Bu haksız öfke karşısında, o, tutuk bir dille kendisini savunmaya çalışmış:
- Paşam demişti, bu <<Büyük Adamlar Ansiklopedisi>>... Müspet, menfi, iyi, kötü her şöhret var!
Ama sesini duyuramamıştı, müdafaasını dinletememişti. Yalnız, Parti Genel Sekreteri Recep Peker onu teselli etmişti:
- Üzülme, büyüklerin bazı böyle cezbe anları olur!" (Ortaç, 1963: 155)

Bu olanlara rağmen Atatürk'ün ölümünden sonra en iyi mersiyeyi o yazmıştır. Şiire uzun bir aradan sonra bu da akıllara kazınmıştır:

"Bir milletin melalini söyler derin derin
Derya önünde çırpınarak Dolmabahçe'nin" (Gezgin, 2013: 156)

Son yıllarında işitmemeye başlayan Alaattin, tamamen işitmediği zamanda da halinden oldukça memnundur. Yusuf Ziya'ya bu durum için şu cümleleri kurmuştur:

"- İnsan ne rahat çalışıyor, diyordu. Kıyamet kopsa farkında değilim!" (Ortaç, 1963: 155)

Sevdiği iki şey vardı: Evi ve kitapları. Mesut bir şekilde sevdiklerinin arasında, çalışırken öldü. Ne bahtiyar bir ölüm!

Halil Nihat Boztepe

Halil Nihat, fakirce bir ailede büyüdüğünden, okul masraflarını aldığı defter, silgileri arkadaşlarına satarak karşılamıştır. Onun en büyük hayallerinden biri de Halit Ziya Uşaklıgil ile tanışmaktır. Trabzon'a geldiği zamanlarda ona bir mektup bırakmış ve geri dönüş olarak kubbeler ve minareler şehrinin kapılarını açmıştır.

Gazel ve kaside tarzında yazması hep göze batmış, eskide kaldı gözüyle bakılsa da; benliğine, düşüncelerine karşı koymamış, geleceğinde ona büyük fayda sağlayacak adımlar atmıştır:

"Gazel ve kaside vadisinde kalışına, ara sıra biz sataştıkça, o güler:
- Göreceksiniz, ben bunları pahalı pahalı satacağım! Derdi. Dediği gibi de oldu.
Bu manzumeler, önce gazetelerde, gazetelerin en itibarlı yerlerinde çıktı; sonra da Siham-ı İlham, Ayine-i Devran, Mehtap adlı ciltlerde toplandı." (Gezgin, 2013: 112)

Halil Nihat, mağrur, vefalı, güvenilir ve çalışkan bir adamdır. Gazetelerin, mizah bölümünün her zaman vazgeçilmezlerinden olmuştur:

"Günün birinde, adını, günlük gazetelerin birinci sayfalarında gördük: Mizah şiirleri altında... Bunlar bir anda beğenildi, sevildi, meclislerde tekrarlandı:
Hiçe saydım cümle meb'usanı da ayanı da,
Yılmadım hicveylemekten devri de devranı da!
Diye tatlı sert çıkışlarla sağa, sola meydan okuyordu:
Bir zamanlar saklıyordum canı bir canan için,
Aldı lakin şimdi açlık canı da, cananı da!
Kırk kuruş verdim dün akşam bir kavun aldım düşün,
Kırk kuruş versem alırdım bağı da, bostanı da!
Sonra, Birinci Dünya Savaşının pahalılık şikayetlerini bırakıyor, aynı manzume içinde, Ahmet Haşim'e takılıyordu:
Şerhederken şair Ahmet Haşim'in bir şi'rini
Eyledim gaip tamamen aklı da iz'anı da!" (Ortaç, 1963: 163)

Yusuf Ziya Ortaç, Halil Nihat Boztepe ve yakın dostu İbrahim Alaattin Gövsa ile ilgili bir anısını şöyle anlatıyor:

"Bir gün, Halil Nihat, ölünceye kadar dostu İbrahim Alaattin ile başlarına birer melon şapka, arkalarına birer kuyruklu elbise giyip Ankara'nın yolunu tuttular:

- Ne var Ankara'da?

Diye sorduk:

Boztepe, o ince, alaylı gülüşü ile:

- Meb'us olacağız, dedi.

Biz de güldük... Ama asıl onlar gülmüşlerdi. İkisi de Gazi'yi görmüşler, konuşmuşlardı. Sonra meb'us oldular!"

Mizah yönü ağır olan şairimiz, ne kadar çekingen olsa da istediğini başarabilecek derecede de kararlıydı. Tüm bunların yanında dostuna sadık içten bir alçakgönüllülüğü vardı:

"En büyük, en şerefli kazancı Atatürk'ün sevgisiydi. Ona daima iltifat etmiştir.

Bir seçimde İbrahim Alaattin Gövsa aday gösterilmemişti. Boztepe, Gazi'ye yalvardı:

- Paşam, ben Mecliste faydalı olamıyorum. İbrahim Alaattin ise hem Mecliste, hem komisyonlarda çok çalışan, çok hizmet eden bir arkadaşımdır. Beni affediniz de onu mebus yapınız!

Atatürk, vefalı dostluğu, Alaattin'i de tekrar mebus yaparak mükafatlandırdı." (Ortaç, 1963: 165)

Halil Nihat Boztepe hiç evlenmemiştir. Son yıllarında da bir gözünü kaybetse de 'Bu yaşta bana bir göz bile fazla!' diyordu. Son yıllarını da vefalı dostu İbrahim Alaattin'in yanında geçirmiştir. Ölümünü ise hızlandırmak istemiş birçok uyku hapı içerek, sonsuz bir uykuya dalmıştır.

Reşat Nuri Güntekin

"Bu yirmi dört yaşındaki genç adam, Hikmet-i Bedayi muallimi Hamdullah Suphi Bey'dir. Kendisini soluk almadan dinleyen sınıfın karşısında, talebesinden birini ayağa kaldırmış, konuşuyordu:

- <<Size haber veriyorum: Doğduğunuz gün, talihin eli, beşiğinizin üstüne bir yıldız asmıştır. Yazınızın, gözlerimin önüne serdiği manzarada ne kadar feyiz var. Eğer isterseniz, eğer hikatin size cömertçe verdiği değere sırt çevirmezseniz, emin olunuz, şöhretiniz bir gün memleket hudutlarını da aşacak, dış aleme tanınacaksınız!>>

Hamdullah Suphi Tanrıöver'in heyecanla övdüğü, bu çelimsiz, bu hareketli genç, Reşat Nuri idi." (Ortaç, 1963: 163)

Reşat Nuri hayatı değerlendirmeyi, talihinin ona bahşettiklerini güzellikle kabul etmiştir. O, zamanın her zaman önemini bilen ve her şeyin zamanını bekleyen bir sanatkâr olmuştur. Muallimlik yaptığı dönemde Hakkı Süha ile aralarında şu diyalog geçmiştir:

"Bir gün mektebin bir müsamere vermesi düşünüldü. Reşat Nuri, o zamanlar tiyatroya sarılmıştı Hanri Lavdan'ı, Brenştayn'ı ve bütün çağdaş piyes muharrirlerini okuyor, tenkitleri takip ediyor ve bunları kendi hükümleriyle karşılaştırarak inceliyordu.

Kararımızdan beş on gün sonra, bir sabah, Reşat, elinde bir defterle geldi. Fen Kurbanları adlı bir piyes yazmıştı. Daha ilk sayfalarda ben, bambaşka bir üslup havası içine girdiğimi duydum.

O zamana kadar hiç kimse bu kadar temiz, bu kadar cana yakın bir İstanbul Türkçesiyle eser vermemişti.

Ona:

- Durma, roman yaz! Başarmak için lazım olan her şey sende var, dediğimi hatırlarım.

Fakat o, bütün gerçek kabiliyetler gibi, kendini dinledi ve içine bakarak zamanın henüz gelmediğine hükmetti. Çalıkuşu bu muhavereden tam dört sene sonra Vakit'te tefrika edilmiştir." (Gezgin, 2013: 258)

Reşat Nuri sadece bir yaratıcı olmamış, o aynı zamanda edebiyatımızı tercümelerle zenginleştirmiştir. Büyük bir romancı, hikâye ustası, mizah yazarıdır. Tatlı ve uysal mizacı onun edebi çevrede de çokça sevilmesini sağlamıştır. Reşat Nuri Güntekin'in, La Pensee Turque dergisinin girişi de anlatılmaya layık bir hadisedir:

"La Pensee Turque hazırlanırken, Halit Carim hepimize soruyordu:

- Makaleleri, hikayeleri Türkçeden Fransızcaya çevirecek birini tanıyor musunuz?... Her iki dili de iyi bilen birini?...

- Hepimiz düşünüyor, hafızamızı yokluyor, tanıdığımız birkaç ismi, yarım yamalak bir güvenle kekeliyorduk.

En son, sora soruştura Reşat Nuri'nin üstünde birleşildi. Ondan üstünü yok. Ama bu Reşat Nuri başka Reşat Nuri'dir, alafranga Reşat Nuri!

Hemen nerede oturduğu öğrenilmiş, adresine mektup yazılmış, davet edilmişti…

İki gün sonra Reşat Nuri gelmiş… Ama gelen O Reşat Nuri değil, bizim Reşat Nuri!

Halit Carim ikisinin de yabancısı. Ne gelenin farkında, ne gelmiyenin. Başlamışlar çalışmaya… Netice umduğundan üstün, umduğundan güzel.

Ancak bir ay sonra anlaşılmış ki, tavsiye edilen Reşat Nuri başka Reşat Nuri'dir, kendisine mektup yazılan, davet edilen başka! …" (Gezgin, 2013: 170-171)

Mahmut Yesari

Mahmut Yesari, arı çalışkanlığı ile bilinmektedir. Bir taraftan hikâye, diğer taraftan gazeteye tefrika yetiştirir. Elinden her çeşit yazı gelirdi. "Olgun tevazuu, gönülsüz efendiliği, yaldızsız , uysal, laubali yaradılışı onu bütün tanıdıklarına sevdirmiştir." (Gezgin, 2013: 173)

Mahmut Yesari, kendi çirkinliğinden nefret eden, bunu gerçekten içerleyen biridir. Hatta bu neredeyse kendisinden ürkme derecesine gelmiştir:

"Bir gece, kafalar dumanlı, topluca Gardenbar'a gitmek istedik. Mahmut Yesari, o sessiz, o uysal insan birden tersleşti. Yüzü, sesi, gözleri çirkin değil, korkunçtu adeta…

- Ben gitmem, diyordu, gitmem ben!..

Biz zorladıkça o dayatıyor, biz yalvardıkça o çetinleşiyordu… Ama neden.. Ama niçin?.. Ama?.. Devam ettirmeden, başını, sarhoşla deli karışık bir öfkeyle saçlarını silkeleyerek önümüze eğdi:

- Ben bu kafayla o ışıklı yere nasıl girerim?.. O genç insanlar, o güzel kadınlar arasında nasıl otururum?.. Ha?... Nasıl?...

Başında, korkunç, vahşi bir et beni vardı. Bu el büyüklüğünde, mor, tüylü ben, onun kafasına tırnaklarını geçirmiş bir canavar pençesiydi!

Meze artıkları, kadeh artıkları ile dolu masaya kapandı, içkinin cömert müsaadesi içinde rahat rahat ağladı o gece…" (Ortaç, 1963: 178)

Mahmud Yesari, bir kez âşık olmuş, Akbaba'da başladığı bir romanı yarım bırakmış, birden ortadan kaybolmuştur. Bu sebeple, Yusuf Ziya ile darılmışlardır. Meğer, âşık olduğundan romanını bile yazmayı bırakmıştır. Bu kadınla evlenmiş, bir süre sonra boşanmışlardır. Bu boşanmadan sonra her zaman uysal ve sarhoştur.

"İki derdi vardı bu adamcağızın: Biri, sahnede bir kerecik olsun konuşmak… Öbürü de geçimine yardımcı bir ek iş bulmak!

Birincisi olmadı. Ertuğrul Muhsin, o kadar yalvarmamıza karşı ona bir piyeste ağzını açtırmadı!

Ama ikincisi oldu: Mahmut Yesari, o yıllarda Milli Emniyet Müdürü olan rahmetli Aziz Hüdai'ye rica etmiş, ona galiba ayda otuz liralık bir maaş bağlatmıştı." (Ortaç, 1963: 179)

Meğer ayda otuz lirayı hak etmek için Yusuf Ziya'yı jurnal edermiş. Yusuf Ziya, bunun için ona kızmıyor tabi, keyiflenerek anlatıyor. Ölüm döşeğinde Reşat Nuri'ye söylediği şu sözler akıldan çıkmaz:

"- Nafile, demiş, öbür dünyada da rahat yoktur bana… Bu suratla adamı cennete de sokmazlar!" (Ortaç, 1963: 180)

İbnülemin Mahmut Kemal

"Tevfik Fikret, Aveng-i Tesavir'inde şair Nef'i'yi:

Bir yağız çehre, çatılmış iki hançer kaşlar
Yine hançer gibi keskin iki manalı nazar

Beytiyle takdim eder. Fakat öyle sanıyorum ki rahmetli sanatkâr, eğer İbnülemin Mahmut Kemal'imizi görseydi, tasvir ettiği Nef'i için hayalinde başka model aramaya muhtaç olmayacaktı." (Gezgin, 2013: 150)

İbnülemin Mahmut Kemal, müthiş bir hafızaya sahiptir. Sadece Türk dünyası değil, Avrupalı aydınlar tarafından da sevilip, sayılırdı. Çok yerdi, ama temiz ve Müslüman olan evde çünkü dindardır. Kibar ama kindardır, sevgisini ve güvenini kazanmak da bir hayli zordur, dostluğu da düşmanlığı da sağlamdır. Yusuf Ziya ile tanışmaları Akbaba çıktıktan sonra, şu şekilde olmuştur:

"Sultanahmet Parkı karşısındaki Setli Kahve'de şair Hamamizade İhsan takdim etmişti. Hiç unutmam, yüzüme gülümseyerek ve küçümseyerek bakmış:

- Hafazan Allah, o şeytan sen misin?

Diye galiba iltifat etmişti." (Ortaç, 1963: 183-184)

Yüz mimiklerini fazlaca kullanan, her duruma başka bir ifade ile karşılık veren bir mizaca sahiptir. Yusuf Ziya'ya göre bir sahne artisti olsa bu nedenle yine başarılı olurdu. Lafını hiç esirgemeyen, ağzına geleni söyleyen bir şahsiyettir:

"Lafını hiç esirgemezdi. Bir aralık kendisini her gün ziyarete başlayan şair Filorinalı Nazım'a şu kıt'ayı yazmıştır:

Bir takım laf ile teşviş-i huzur
Etme ey şair-i bi şi'r-i şuur.
Her dakika bana gelmektense
Yılda bir kendine gelsen ne olur?" (Ortaç, 1963: 185)

Eli çok sıkı bir şairdir; ne yer, ne içer, ne giyerdi. Buna rağmen vasiyetnamesinde birçok hayır kurumuna bağışta bulunmak gibi bir cömertlik göstermiştir.

Peyami Safa

Peyami Safa, hayat boyu acılarla yaşayan, hepsine göğüs geren cesur, bolca üreten, her yazı çeşidinde yazabilen, hayatını tamamen sanata adayan ve sanattan kazanan bir adamdır.

"Ahmet Haşim'in dediği gibi <<Çekirge vücuduna yapıştırılmış at kafalı>> çelimsiz bir yaratıktı: Kolu hasta, kulağı hasta, ciğeri hasta… Ve kesesi, hasta da değil, bütün ömrünce ölüm döşeğinde!" (Ortaç, 1963: 198)

Parasının tamamını yeni bir üst almaya değil, her zaman yeni bir kitap almaya harcamıştır. Biraz cesur Marksizm düşmanlığını seven bir isimdir.

"Romancı ve sanatkâr Peyami'ye gelince:
1.Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Fatih Harbiye gibi eserler veren sanatkâr adam,
2.Cingöz Recai tipinde şeyler karalayan kişi." (Gezgin, 2013: 247)

Yeteneği sadece yazmakta değil, musikide de vardır. Ud ve keman çalar, sahneye çıkar, içki meclislerini çok seven bir şahsiyettir.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda anlattıklarından sonra en büyük acısı oğlunun kaybıdır. Yusuf Ziya bunu bizlere şöyle aktarır:

"Eşi Nebahat Hanım, onu anlayan, onu üzmeyen bir kadındı sanırım. Ama adı bile konmayan bir hastalığa tutuluşu, Peyami'yi çok, çooook üzdü: Dost, arkadaş doktorlarımızı kıracak kadar.

Oğlu Merve onun en büyük sevgisi, en büyük tesellisi ve hayaller ötesi ümidiydi… İngiliz Lisesini bitirmişti… Londra'ya gönderecekti onu… Mühendis olacaktı Merve…

Para arıyordu, yol arıyordu, çare arıyordu… Ekmeksiz kaldığı gün oldu sanırım. Ümitsiz kaldığı gün olmadı!

Bir sabah yataktaydım. Karımla değişmez bir sabah keyfimiz vardır: Gazetelerimizi açıp okumak… Birden, onun çığlığıyle ürperdim:

- Aaaa… Peyami'nin oğlu ölmüş!

Elimdeki gazete, göğsüme bir kefen parçası gibi düştü." (Ortaç, 1963: 200)

İşte bu ölümden sonra Peyami Safa hiç sağ kalmamıştır.

Sonuç

Türk edebiyatında sonradan gelişen bir tür olan edebi portre; kişilerin ruhi ve fiziki benliklerini anlatırken, bir yandan da dönem konusunda fikir edinmemize yardımcı olmaktadır. 19. Yüzyılda radikal bir değişimle hayatımıza giren portre türü, gelişen dönemle birlikte önemli bir merkez haline gelmiş, birçok tür ile de birleşmiştir. Edebiyatımıza geç fakat hızlı giren bu tür günümüzde de birçok kişinin, özellikle fiziki özelliklerini taşımada büyük rol oynamaktadır. Unutulanları akıllara getiren, birçok bilinmeyen olay ve kişilikleri gün yüzüne çıkaran bir tür olmuştur. Biz bu çalışmada Hakkı Süha Gezgin ve Yusuf Ziya Ortaç'ın kaleme almış oldukları portre türündeki ortak şahsiyetleri incelemiş bulunmaktayız. Özellikle Yusuf Ziya Ortaç'ın 'Akbaba' dergisinde kurmuş olduğu ilişkiler, Hakkı Süha'nın muallimlik dönemi ve Çanakkale Cephesinde geçirdiği savaş yılları bizlere bu çalışmada büyük katkı sunmuştur. Bu iki eserden yola çıkarak hazırlanan bu çalışma, edebi bağlamda birçok olay ve kişiliğin bağdaşmasını sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Avcu, Deniz Gözde (2019). *Yeni Türk Edebiyatında Portre Türünün Gelişimi*. İstanbul.

Aydın, Ertuğrul (2021). *Edebiyat Portre Manifesto*. İstanbul: Şule Yayınları.

Ergüven, Mehmet (2002). *Portre Üzerine Çeşitlemeler*. Kitaplık Dergisi, 61.

Gezgin, Hakkı Süha (2013). *Edebi Portreler*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Okay, M. Orhan (2014). *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Ortaç, Yusuf Ziya (1963). *Bir Varmış Bir Yokmuş Portreler*. İstanbul: Yeni Matbaa.

ORHAN PAMUK'UN *MASUMİYET MÜZESİ*'NDEKİ DOĞU VE BATI TEMALARI ÜZERİNE İMAGOLOJİK AÇIDAN YAKIN OKUMA

Eyyub İSRAFİLOV

Yüksek Lisans Öğrencisi
Viyana Üniversitesi

ÖZ

Doğu ve Batı dünyaları arasındaki çeşitli biçimler alan etkileşim, dünya edebiyatında tekrar tekrar öne çıkan ve ele alınan bir tema olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Bireysel ve toplumsal kimliklerin karmaşık doğası, özellikle sosyal normlar ve kültürel etkileşim kavramlarıyla bağlantılı olarak burada yansıtılan temel hususlar arasındadır. Bu tür incelemelerin arkasındaki itici gücün, "medeniyetler çatışması" ve "medeniyetler buluşması" gibi tezlere ilişkin yaygın varsayımların yanı sıra, söz konusu tezlerin ifade ettiği fenomenlerin kültürel etkilerine daha çok odaklanılmasının olduğu varsayılabilir. Bu bağlamda, çok sayıda eseri modern Türk edebiyatına da yansıyan bu karmaşık dinamikleri gayet etkileyici şekillerde inceleyen Orhan Pamuk'un (d. 1952) adını anmak gerekir. Yazarın *Masumiyet Müzesi* (2008) romanındaki anlatısının, bir taraftan Doğu ve Batı değerleri arasında hassas bir dengeye hakim olma çabasını temsil ettiğini, diğer taraftan da okuyucuyu roman kahramanlarının hayatlarında bu iki farklı dünyanın nasıl birleşip ayrılması üzerine ve romanın geçtiği yer olarak İstanbul'un önemi üzerine düşünmeye teşvik ettiğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada, Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanındaki Doğu-Batı ikileminin temsillerine imagolojik bir bakış açısı sunulmaya, yazarın romandaki olaylar üzerindeki Doğu ve Batı etkilerini ve daha genel anlamda bunları şekillendiren kültürel ve toplumsal dinamikleri farklı şekillerde temsil etme biçimlerine ışık tutulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, romanın ilgili satırları üzerine yakın okuma yapılmış ve buna uygun bir tematik analizle eşlik edilmiştir. Böylece karakterlerin karar ve eylemlerinin ne ölçüde kültürel etkiler barındırdığı ve kozmopolit İstanbul'un nasıl gelenek ve modernliğin etkileşimini bünyesinde barındıran bir manzara olarak hizmet ettiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, Doğu-Batı ikilemi, imagoloji, yakın okuma.

AN IMAGOLOGICAL CLOSE READING INTO THE THEMES OF EAST AND WEST IN ORHAN PAMUK'S *THE MUSEUM OF INNOCENCE*

ABSTRACT

The manifold interactions between the Eastern and Western worlds form a recurring and oft-revisited theme in world literature, reflective of the complex nature of personal and social identities, particularly in relation to the concepts of social norms and cultural interactions. One could tentatively identify ubiquitous suppositions regarding such theses as "the clash of civilizations" and "the meeting of civilizations", as well as a greater focus on the cultural impact of the phenomena expressed by said theses, as the driving force behind such explorations. The name of Orhan Pamuk (b. 1952), whose numerous works provide fascinating explorations of such complex dynamics in modern Turkish literature, is worth mentioning in this regard. In *The Museum of Innocence (Masumiyet Müzesi)*(2008), the author's narrative represents an attempt to master the delicate balance between Eastern and Western values, encouraging the reader to consider how these two different worlds converge and diverge in the lives of the story's protagonists, as well as the significance of Istanbul as the novel's setting.

The present study seeks to offer an imagological perspective to the representations of the East-West dichotomy in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*, shedding light on the different ways in which the author represents the Eastern and Western influences on the events of the novel, and, more broadly, the cultural and social dynamics that shape them. To this end, a close reading of the novel is carried out and accompanied by an appropriate thematic analysis of relevant passages, revealing the extent to which the characters' decisions and actions embody cultural influences, and how cosmopolitan Istanbul serves as a landscape that embodies the interplay of tradition and modernity.

Keywords: Orhan Pamuk, The Museum of Innocence, East-West dichotomy, imagology, close reading.

Giriş

Doğu ve Batı dünyaları arasındaki çeşitli biçimler alan etkileşim, haklı olarak, insan mantığı ve yaratıcılığının hemen tüm ürünlerinde, özellikle de dünya edebiyatında tekrar tekrar öne çıkan ve ele alınan bir tema olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Bireysel ve toplumsal kimliklerin karmaşık doğası, özellikle sosyal normlar ve kültürel etkileşim kavramlarıyla bağlantılı olarak burada yansıtılan temel hususlar arasındadır. Bu bağlamda, bu tür incelemelerin arkasındaki itici gücün "medeniyetler çatışması" ve "medeniyetler buluşması" gibi tezlere ilişkin yaygın varsayımların yanı sıra, söz konusu tezlerin ifade ettiği fenomenlerin kültürel etkilerine daha çok odaklanılmasının olduğu varsayılabilir. Bu tür incelemeler son dönem Osmanlı ve yeni Türk edebiyatında da, özellikle Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Peyami Safa (1899-1961), Halide Edip Adıvar (1884-1964) ve Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) gibi Türk edebiyatının unutulmaz isimlerinin *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1875), *Şık yahut Âyine* (1888/1889), *Fatih-Harbiye* (1931), *Sinekli Bakkal* (1936) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) gibi eserlerinde de kendine yer edinmiştir. Yeni Türk edebiyatında bu tür temaları ele alan yazarların arasında, *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Benim Adım Kırmızı* (1998) ve *Kar* (2002) dahil olmak üzere çok sayıda eserinde bu karmaşık dinamikleri gayet etkileyici şekillerde inceleyen yazar Orhan Pamuk'un (d. 1952) da adını anmak gerekir.

Yazarın *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı romanı bu konuda ilginç bir edebi örnek daha sunuyor. Romanın hikayesi, 1970'li ve 1980'li yılların İstanbul'unun hareketli ortamında geçerek, İstanbullu zengin bir ailenin 30 yaşındaki eğitimli oğlu Kemal Basmacı ile uzak akrabası olan 18 yaşındaki fakir tezgâhtar Füsun Keskin'in etrafında dönüyor. Olay örgüsünün odak noktası, Kemal'le Füsun'un talihsiz aşkları ve birbirlerine karşı değişen duygularından oluşuyor. Yazar romanda ilişkiler, cinsiyet, mutluluk ve günlük yaşam ile beraber, romanın başlığı ve çözüm bölümüyle doğrudan bağlantılı olan antropolojik materyalizm gibi çeşitli temalara değiniyor. Bununla birlikte, Doğu-Batı ikilemi temasının da anlatıya işlendiğini gözlemlemek mümkündür: yazarın romanda olan anlatısının, bir taraftan Doğu ve Batı değerleri arasında hassas bir dengeye hakim olma çabasını temsil ettiğini, diğer taraftan da okuyucuyu roman kahramanlarının hayatlarında bu iki farklı dünyanın nasıl birleşip ayrılması üzerine ve romanın geçtiği yer olarak İstanbul'un önemi üzerine düşünmeye teşvik ettiğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada, *Masumiyet Müzesi* romanında Doğu ve Batı temalarının yansımasına ilgili mevcut ikincil edebiyata başvurularak incelenen bazı temel noktalara değinilmesinin yanı sıra, romanın ilgili satırları üzerine yakın okuma yapılmış ve buna uygun bir tematik analizle eşlik edilmiştir. Çalışma konusuna yalnızca kuralcı/preskriptif bir yaklaşımın sunulmasını önlemek ve böylece bu ikilemi daha iyi inceleyebilmek amacıyla, ulusal karakterizasyonlar üzerine mevcut retorikleri yapısökümcü ve eleştirel şekillerde analiz etmeyi sağlayan "imagoloji" kavramına başvurulmuştur. Bu şekilde yazarın romandaki olaylar üzerindeki Doğu ve Batı etkilerini ve daha genel anlamda bunları şekillendiren kültürel ve toplumsal dinamikleri hangi şekillerde temsil etmiş olmasına ışık tutulmaya çalışılmış, karakterlerin karar ve eylemlerinin ne ölçüde söz konusu kültürel etkileri barındırdığı ve kozmopolit İstanbul'un nasıl gelenek ve modernliğin etkileşimini bünyesinde barındıran bir manzara olarak hizmet ettiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Doğu-Batı İkilemi ve İmagoloji Üzerine

Bir kavram olarak "Doğu-Batı ikilemi", Doğu ve Batı'nın kültürel, felsefi ve toplumsal paradigmaları arasındaki karşıtlığı ifade eder. Buna verilecek bir örnek, Batı'nın önde gelen çağdaş sosyal teorisyenlerden Max Weber'in (1864-1920) Doğu ve Batı'ya dair bakışlarında büyük bir rasyonalite ayrımının varlığına işaret etmesidir. Ona göre Doğu, bünyesinde geleneği ve Batı'nın ayırt edici özelliklerinin genel olarak algılanan eksikliğini barındırır. Bu nedenle, yasaları doğası gereği geçicidir ve patrimonyalizmin yaygınlığını sağlıyordur. Buna karşılık olarak Batı, modernliği temsil eder ve yasalarının rasyonelliği, rasyonel bilimi ve kamusal ve özel alanlar arasında net bir ayrımı ile karakterize edilir (Hobson, 2004: 8, 16). Bu tür görüşler oryantalist özleri nedeniyle eleştirilere maruz kalmıştır. Kanada doğumlu siyaset bilimcisi John M. Hobson (d. 1962), *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri (The Eastern Origins of Western Civilisation)* adlı eserinde, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'nın ve Batı'nın dünya içindeki yerini tanımlamaya yönelik dünyayı kavramsallaştırma

girişimlerinin, dünyayı bir "dinamik Batı" *(dynamic West)* ve "değişmeyen Doğu" *(unchanging East)* olarak ikiye bölmesine, burada da Batı'ya her açıdan üstün bir konum verilmesine değinmiş, dahası, Doğu ve Batı dünyaları arasındaki söz konusu rasyonalite ayrımının düşünüldüğü kadar büyük olmadığı fikrini savunmuştur (Hobson, 2004: 7, 18, 283-93).

Buradan hareketle, Doğu-Batı ikileminin devamlı şekillenmesinde, iki bölgeyi birbirinden farklandıran kültürel özellikler ve buradan ortaya çıkan algıların önemini dikkate alıp, 20. yüzyılın ikinci yarısının modern Türkiye'si ortamında bu iki dünya arasındaki mevcut etkileşimi analiz etmek için imagoloji alanına yönelebiliriz. "İmagoloji" veya "imgebilim", edebi ifade biçimleri dahil olmak üzere, milletler üzerine mevcut algılar ve imgeleri incelemeyi amaçlayan bir bilim dalı olarak tanımlanabilir. Hollandalı edebiyatçı ve kültür tarihçisi Joep Leerssen'e (d. 1955) göre, farklı toplumlar, ırklar veya milletlere belirli özellikler atfetme eğilimi çok eski ve çok yaygındır. Kültürel farklılıklar konusunda, alışılmış kalıplardan sapan her şeyi bir tuhaflık, bir anomali olarak ötekileştiren bu tür etnosentrik görüşler, insanların arasında farklı ulusların da kişiler gibi kendilerine özgü özellik ve karakterlere sahip olmalarına dair inançlara yol açmıştır. Bu, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru kültürel eleştiriyi ve düşünceyi şekillendirdi ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca insan bilimleri sahasında hakim olan karşılaştırmalı-tarihsel paradigmada kökleşmiş hale geldi. İmagoloji alanının doğuşu ise yirminci yüzyılda ulusal özcülük ve ulusal determinizmin giderek daha fazla reddedildiği bir dönüm noktasına denk geldi; böylece de ulusal karakterizasyonların yapısökümcü ve eleştirel bakış açılarından analiz edilmelerine yol açıldı (Leerssen, 2007: 17). Bu değerlendirmeleri akılda tutarak Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanında Doğu ve Batı temalarının tuttuğu yeri inceleyebiliriz.

Masumiyet Müzesi'nde Doğu-Batı İkileminin Temsilleri

İkincil edebiyat ışığında

Çalışma için başvurulmuş ilgili ikincil edebiyat, genel olarak roman boyunca devam eden iki ana temaya – kadın-erkek ilişkilerinin tasvirindeki farklılıklar ve müzelerin ve koleksiyonculuğun yerine ışık tutuyor. Bu temalar, Türk toplumunda yaygın olan Doğu kaynaklı, geleneksel Türk değerleri ile bunların daha yakın zamanda benimsenen Batılı/Avrupalı alternatifleri arasındaki farklardan kaynaklanmaktadır. Romanda 20. yüzyıl İstanbul'unun kültürü ve toplumu üzerindeki Batı etkisine yapılan göndermelerde geleneksel değerlerin, kentsel ve önemli ölçüde Batı odaklı bir çevrede yaygın olan modern arzularla uzun süredir çatışma halinde olmasını görüyoruz. Bu etki esas olarak cinsellik, aşk ve mutluluk gibi konuların yanı sıra, özellikle romanın ilerleyen kısımlarında müzeler ve Kemal'in Füsun'la ilişkisi boyunca topladığı nesnelerle ilgili sorulara dikkat çekilmesiyle belirleniyor.

Orhan Pamuk'un romanlarında ele alınan Doğu-Batı çatışması üzerine olan araştırmada Özcan Bayrak ve Sedat Erol'a göre kadın-erkek ilişkileri Doğu'da ve Batı'da farklı kültürel ve toplumsal değerler çerçevesinde ele alınmaktadır. Romanın başkarakteri Avrupa eğitimi almış Kemal'in kendi vatanındaki kadın-erkek ilişkilerine dair Batı'daki durumla yaptığı karşılaştırmaları da buraya eklemek mümkündür. Bu bağlamda Kemal, Füsun'un başkasıyla evlendikten sonra eşi ve anne babasıyla birlikte yaşadığı evine yaptığı düzenli ziyaretlerde Füsun'a olan duygularını nasıl saklamak ve sınırlamak zorunda kaldığını özellikle vurguluyor (Bayrak ve Erol, 2020: 485). Kemal, roman boyunca evlilik öncesi ilişkiler ve nişanlanma konusundaki tabulara, ilişkinin her aşamasında herkesin birbirine olan bağlılıkları ve sorumluluklarına da değiniyor, bu bağlamlarda da özgürlük ve sorumluluk arasındaki hassas denge üzerinde düşüncelerini ifade ediyor (Pamuk, 2023: 18-9; 63-5; 210).

Romandaki modernlik ve gelenek algısını irdeleyen Aysel Aslanboğa, aşk temasına ilginç bir bakış sunuyor: modernlik ve gelenek bağlamında roman kahramanlarının bakış açısından ahlak, namus, toplum, cinsellik ve Batıcılık gibi konular aslında aşk temasının merkezinde gösterilmektedir. Orhan Pamuk, modernizm ile gelenek, zenginlik ile fakirlik arasında keskin bir ayrım yapar ve roman karakterleri aracılığıyla "Batılılık," "batılı gibi olma," "Avrupailik" kavramlarına ilişkin algıların Türk cemiyetinde batılılaşma serüveninin başlangıcından bu yana çok da farklılaşmadığını gösterir. Ayrıca yazar, roman boyunca verdiği örneklerle toplumsal seviyede modernizm konusundaki yanılgıları ve yapar gibi görünmekle modernliğin elde edilemeyeceğini eleştirir. Sosyete mensubu Nişantaşı'lı Kemal ile tezgâhtar Çukurcuma'lı Füsun'un aşkı, "zengin-fakir," "eğitimli-cahil," "modern-modern olmayan/gelenekçi" gibi keskin ayrımların gölgesinden sıyrılmaya çalışır (Aslanboğa, 2011: 1651).

Kemal'in Batılılaşmış özü, müzelere ve koleksiyonculuğa dair bakış açılarına da gelince önem taşıyor: Avrupa ve Türkiye'de 5723 müzeyi gezdikten sonra Kemal, bu bağlamda Türkiye ile Batı toplumları arasındaki bakış açılarının farklı olduğunu keşfeder. Bunu romanın *"Koleksiyoncular"* bölümünün başında açıklayarak, koleksiyoncuları yurt dışı seyahatleri ve İstanbul'da yaşadığı deneyimlere dayanarak iki gruba ayırıyor: bir taraftan *"genellikle Batı medeniyetinden çıkar"* ve *"koleksiyonuyla gururlanıp onu teşhir etmek isteyen Mağrurlar",* diğer taraftan da *"toplayıp biriktirdiklerini bir kenarda gizleyen",* bununla da davranışları *"modernlik dışı bir durum"* oluşturan *"Utangaçlar"* (Pamuk, 2023: 470). Romanın ilerleyen bölümlerinde çok sevdiği Füsun'u kaybeden Kemal, kendisini Doğu-Batı çatışmasının ortasında bulur ve ona kişisel bir müze yaratmaya çalışır. Kemal'den Batı toplumlarında koleksiyonculuğun özel çabalarla ortaya çıktığını ve gururla teşhir edilebildiğini, Doğu'da ise gururun yerini utangaçlığın aldığını öğreniyoruz. Koleksiyoncuların utangaçlığına sebep, farklı nesneleri toplamak ve bir araya getirmenin, kişinin sorunlarını dile getirdiği, dolayısıyla kırılganlıklarını ortaya çıkardığı takıntılı bir çalışma olarak algılanmasıdır. Utangaç koleksiyoncuların yaşadığı bir toplumda

koleksiyonlara ve müzelere sahip çıkılmadığı için koleksiyonculuk, bilgi ve öğrenime prestijli bir katkı olarak değil, saklanılası bir utanç olarak algılanıyor. Böylece *"koleksiyonlar[;] utangaçların ülkesinde faydalı bir bilgiye değil, yalnızca utangaç koleksiyoncunun yarasına işaret eder"* (Pamuk, 2023: 471). Koleksiyonculuk bakış açısından ele alınan bu Doğu-Batı ikileminin temelinde birey ve toplum arasındaki bu ilişki yatmaktadır. Batı'da bireyin, kendisini toplumdan ayıran nitelikleri ortaya çıkarması gurur kaynağı olurken, Doğu'da utangaçlık duygusuna bağlanmaktadır (Bayrak ve Erol, 2020: 485-6). Kemal'in kaçınmak istediği şey tam da budur: koleksiyonculuk çabalarının kendisini derin, dile getirilemez bir psikolojik yaraya sahip birisi gibi değil, Batı'da olduğu gibi müze için bir şeyler toplayan birisi gibi göstereceğini umuyor (Pamuk, 2023: 474-5).

Söz konusu ikilemde değinilmeye değer bir diğer alan ise, Fethi Demir tarafından incelenen Kemal ile babası Mümtaz Bey arasındaki baba-evlat ilişkileridir. Kemal ile Mümtaz Bey arasındaki ilişkinin önemli boyutlarından biri de gelenek-modernlik ve Doğu-Batı ikilemi temalarına gönderme yapmasıdır. Kemal'in, babasını olduğundan daha Batılı göstermek için bıyığını ufaltan akademik heykeltıraşa duyduğu öfkeyle babasının büstüne plastik bıyıklar eklemesi, Orhan Pamuk'un baba-oğul ilişkisinin ardındaki gelenek-modernite ve Doğu-Batı ikilemine dair farklı bakış açısını yansıtıyor (Pamuk, 2023: 86-87). Ayrıca Mümtaz Bey'in Kemal'le samimi bir sohbet yaptığı, baba-oğul arasında duygusal anların yaşandığı mekanın seçimi de Pamuk'un gelenek ve modernlik anlayışının izlerini taşıyor: baba-oğul, İstanbul'un zengin elitlerinin gözdesi olan Avrupa tarzı "Fuaye" lokantasında değil, geleneği temsil eden Emirgan'daki "Abdullah Efendi Lokantası'nda" yemek yemekten çekinmiyorlar. Böylece geleneği yok sayan ve aşağılayan modern ve Avrupalı oğulun yerini gelenekle barışık, gelenekle modernlik arasında bağ kurmaya çalışan oğul alır ki bu değişim, Mümtaz Bey ile Kemal arasındaki ilişkinin ruhuyla olduğu kadar, geleneği tüm zenginliğiyle romanlarına aldığını söyleyen Orhan Pamuk'un bakış açısıyla da örtüşmektedir. Sorunlu ve gergin bir baba-oğul ilişkisinin yerini, oğluna gizli sırlarını açıklayan, ona anlayış ve şefkatle yaklaşan bir babanın hikâyesi alıyor; böylece de uyumlu bir baba-oğul ilişkisi ortaya çıkıyor (Demir, 2009: 152-154).

Yakın okumaya dayalı analiz

İlgili ikincil edebiyata başvurmanın yanı sıra, metnin daha ileri bir metinsel analizini gerçekleştirme Doğu-Batı ikileminin diğer ifade biçimlerini ortaya koymayı sağlayacak niteliktedir. Bu amaçla, temel ilkesi edebi bir metnin doğru, ayrıntılı okunması ve çözümlenmesi olan edebi bir yorumlama yöntemi olan "yakın okumaya" başvurulabilir (Hallet, 2010: 294). Çeşitli ideallerin, tutumların, davranışların ve/veya yaşam tarzı tercihlerinin aynı anda ifade edilmesi, benimsenmesi ve taklit edilmesi verilecek örneklerde ortak olan özellikler arasındadır.

Romanda Doğu-Batı ikileminin belki de en ilginç temsilleri, Batı'nın zengin, müsrif yaşam tarzını kısmen yansıtan restoran ve otelleri içeriyor. Restoran isimlerindeki

değişiklikler sanki bu iki dünyanın arasındaki çekişmeyi yansıtıyor. Kentin özellikle Beyoğlu, Şişli ve Nişantaşı semtlerinde yaşayan *"sınırlı sayıda*[1]*"* zengin veya *"sosyete"* çevresinin gözdesi olan Avrupa tarzı restoranları "Kulis," "Merdiven" ve "Fuaye" gibi isimler taşıyordu. Bu isimlerin amacı, "Ambassador," "Majestik" veya "Royal" gibi daha *"Batılı ve iddialı adlar"*dan ziyade, müşterilerine *"Batı[']nın kenarında"* olan bir şehirde, *"İstanbul'da"* olduklarına dair daha incelikli bir izlenim vermekti. Ancak daha sonraki kuşak yeni zenginler, büyükannelerinin hazırladığı yemeklerin aynısını sunan, geleneği ve gösterişi "Hanedan," "Hünkar," "Paşa," "Vezir," "Sultan" gibi isimlerle birleştiren rengarenk restoranları tercih edecek, hal böyle olunca da "Fuaye" unutulacaktı (Pamuk, 2023: 19).

Bu, iki dünya arasında kentte bir yer edinmek için süregelen mücadelenin nesiller boyu (!) restoranların adlarında ve sunulan yemeklerde nasıl yansıdığını gösteriyor. Hilton Oteli'nde de benzer bir durum yine görülüyor. Burada kuru temizlemecilerde kıyafetler temizletilebilir, lobideki pastanede ise arkadaşlarla tatlı yenilebilir; aynı zamanda hamburger gibi Batı'dan gelen birçok yeni şeyin de İstanbul'a "giriş noktası" burasıdır. Pek çok haber muhabiri bu yenilikleri ilk kez görmek için buraya akın eder. Buna karşılık İstanbul'a gelen ve oryantal danslara ilgi duyan yabancılar da bu otelde konaklar (Pamuk, 2023: 100-101). Dolayısıyla otelin yerine getirdiği işlevler, Batı kültürünün İstanbullular için, Doğu kültürünün ise İstanbul'un yabancı misafirleri için taşıdığı doğal bir çekiciliği göstermektedir.

Roman aynı zamanda Batı'nın kitle iletişim araçları düzeyinde sıradan insanların beklentileri üzerindeki yukarıdan aşağıya etkisini ve onların başta televizyon, sinema ve reklam olmak üzere hayatın çeşitli alanlarındaki mevcut ve hayal edilen standartlarını (yeniden) kavramsallaştırma eylemlerini ele alıyor. Gerçek hayatta *"sınırlı telefon kulübelerinin çoğunun içindeki"* telefonların *"ya vandalca kırılmış ya da bozuk"* olmasına, o yüzden de şehir halkının dışarıda telefon edememesine rağmen, Türk filmlerinin kahramanları *"Batılı filmlerin etkisiyle"* telefon kulübelerini kullanabiliyor olmaları, kurgu ile gerçeklik arasında bir uçurum yaratmaktadır (Pamuk, 2023: 191). Batı filmlerinde televizyonlar güya zengin ailelerin hizmetçilerinin odalarında da bulunurken, gerçek ailelerin evlerinde televizyon olsa olsa yalnızca oturma odasında bulunabilir (Pamuk, 2023: 217-218). Türk haber spikerlerinin de Batı'daki meslektaşları kadar *"özgür ve rahat görünümlü"* olmadığı gösteriliyor; bunun yerine *"yerinden hiç kıpırdamaz, bir kere olsun gülümsemez, haberleri elindeki kâğıttan mum gibi hareketsiz ve hızlı hızlı"* okurlar (Pamuk, 2023: 336).

"Meltem" limonatası tartışılırken onun için başlatılan reklam kampanyalarının Batılıların belirlediği standartlara uygun olduğu vurgulanmaktadır (Pamuk, 2023: 386). Ayrıca limonatayla bağlantılı olarak ortalama bir Türk tüketicisinin, Batılılar arasında da popüler olması durumunda bazı Türk ürünlerini diğerlerine göre tercih edeceği belirtilmektedir

[1] Batı etkisindeki bu zengin ailelerin gerçekten izole ve birbirlerine yakın olduğu ve herkesin birbirinin meselelerine çok yakından aşina olduğu gerçeği romanın başka yerlerinde de tekrarlanıyor, bkz. (Pamuk, 2023: 102-3).

(Pamuk, 2023: 79). Türk sanat filminin Batılı benzerlerinin izinden pek gitmediği de anlatılıyor. Bu durum Füsun'un eşi Feridun'u Batı tarzında sanat filmleri yapmak isteyen *"belirli bir kültür ve eğitim düzeyine erişmiş"* Türk filmcilerinden bahsetmeye, onların *"taklit, yapmacıklık, ahlakçılık, kabalık, melodram, ticari popülizm vs."* gibi tipik hatalarını tespit ederek eleştirisini yapmaya sevk eder (Pamuk, 2023: 282).

Son olarak Füsun'un babası Tarık Bey'in öğretmenlik yıllarında Kars'tan satın aldığı *"Doğu-Batı saati"*nden bahsediliyor. Tarık Bey; *"Kars Lisesindeki gençlik ve öğretmenlik anılarını"* paylaşarak *"[s]ınırlı öğretmen maaşı, yalnızlık ve pek çok kötülükle boğuşarak geçen bu mutsuz yılların"* hatıralarını anlattıktan sonra söz konusu saatini Kemal'e gösterir. Bu *"çift kadranlı", "bir yüzü Arap, bir yüzü Latin harfli"* saatini *"nedense hatırlayıp"* Kemal'e göstermesi de dikkat çekici bir ince ayrıntıdır. Romandaki bu kısa bölümün, mevcut kültürel ikiliği veya "eskiden yeniye" doğru bir geçiş aşamasını simgeliyor olabileceği kanaatine varmak mümkündür (Pamuk, 2023: 270).

Sonuç

Tarih boyunca edebiyat, kasıtlı veya kasıtsız olarak farklı kültürler hakkında stereotiplerin oluşturulmasında ve güçlendirilmesinde sıklıkla rol oynamıştır. Doğu-Batı ikileminin çeşitli alan ve ortamlardaki ifadeleri incelendiğinde bu stereotipler özellikle belirgin hale geliyor: bir yandan, Doğu'nun Batı edebiyatında zaman zaman egzotik ve gizemli, ama aynı zamanda gelişimi açısından Batı'ya ulaşması gereken bir yer olarak tasvir edildiğine, Doğu toplumlarının da Batı'yı öte yandan çoğunlukla aşırı özdekçi, bireyci ve geleneksel değerlerini sorgulayan bir yer olarak gördüklerine rastlamaktayız. Her iki durumda gözlemcilerin, toplumlar arasında tespit edilebilecek kültürel benzerliklerden daha çok farklılıklara vurgu yapmakta olduklarını tespit edebilmemiz mümkündür.

Edebiyat alanında da Doğu-Batı ikilemi, yalnızca belirli coğrafi mekanlara bağlı kalmayarak sınırları aşan geniş kültürel, politik ve ideolojik benzerlik ve farklılıklara ve onların oluşturduğu etkileşimlere uzanıyor. Bunların tezahürleri arasında modernite ile gelenek, bireycilik ile kolektivizm ve laiklik ile muhafazakarlık arasındaki çekişmeler de zaman zaman yer alıyor. Bu "ikilem içi ikilemler" bir gerilim kaynağı olmaktan başka hem de kültürel kimlik ve toplumsal değişimin karmaşıklıklarını inceleme açısından yön verici rol oynayabilir. Bu bakımdan karşılaştırmalı edebiyatın bir dalı olarak imagoloji, kültürler arası etkileşimlerin karmaşıklığını ortaya çıkarmaya yardımcı olur, aynı zamanda okuyucuları, yazarların ve onlara çağdaş olan kültürel bağlamların edebi eserlerde diğer kültürlerin temsilini nasıl etkilediğini sorgulayarak eleştirel bir şekilde incelemeye davet eder.

Edebi eserlerde mevcut olumlu veya olumsuz önyargılar ve stereotipler sürdürülebilir veya bunlara karşı çıkılabilir. Orhan Pamuk, çoğu zaman kuralcı/preskriptif bir bilişsel yaklaşımın ürünü olan Doğu-Batı ikilemini bilinçli bir şekilde ele alarak hakim basit

temsilleri yapısöküme uğratarak, kendi incelikli bakış açılarını kalemin gücüyle okuyucuya sunuyor. *Masumiyet Müzesi* romanında yazar, ahlak, kabullenme ve kırılganlık gibi konuların yanı sıra, hem de yaratıcılığı ifade etme ve potansiyel olarak bilgi aktarma aracı olarak yeniliğin takdir edilmesi ve değişime karşı daha hoşgörülü ve davetkar bir tutuma açıklık gibi konularını ele alıyor. Basit, ikili bir zihniyetin sınırlamalarının yazar tarafından incelemeye alınması, böylece coğrafi ve kültürel sınırları aşan ortak bir insanlık duygusunun ön plana çıkmasını sağlıyor.

KAYNAKÇA

Aslanboğa, Aysel (2011). "Masumiyet Müzesi Romanı'nda Modernizm-Gelenek Algısı". *Turkish Studies*. S. 3. s. 1645-1652.

Bayrak, Özcan-Erol, Sedat (2020). "Orhan Pamuk'un Perspektifinden Doğu-Batı Çatışması". *Journal of History School*. S. 44. s. 475-488.

Demir, Fethi (2009). "Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanında Baba-Oğul İlişkisi". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 18. S. 2. s. 145-154.

Hallet, Wolfgang (2010). "Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: *Close Reading* und *Wide Reading*". *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. (ed. V. Nünning, A. Nünning, I. Bauder-Begerow. Stuttgart: J.B. Metzler). s. 293–315.

Hobson, John M. (2004). *The Eastern Origins of Western Civilisation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Leerssen, Joep (2007). "Imagology: History and method". *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. (ed. Manfred Beller, Joep Leerssen). Amsterdam – New York NY: Rodopi. s. 17-32.

Pamuk, Orhan (2023). *Masumiyet Müzesi*. 36. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

"AŞKIMIZ AKSARAY'IN EN BÜYÜK YANGINI" VE *"FERDİ VE ŞÜREKÂSI"*: İKİ YANGIN İKİ KADIN

Fatma Zehra KÖKSAL

Yüksek Lisans Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

ÖZ

Servet-i Fünûn Dönemi Türk edebiyatının özellikle nesir alanında önde gelen yazarlarından biri olan Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir'de yazmış olduğu son romanı *Ferdi ve Şürekâsı* 1892'de tefrika edilmiş, 1894'te kitap haline getirilmiştir. Eser Mehmet Rauf tarafından tiyatroya uyarlanmış ancak sahnelenmemiştir. Oyunlarını daha çok tarih ve mitolojiden esinlenerek yazıp çağının eleştirisini yapan, Türk tiyatrosunun üretken ve birçok ödüle layık görülen yazarı Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* tiyatrosu ise 1989 yılında yazılmıştır.

Her iki esere de aldatılmanın acısıyla çareyi aşkını kendisiyle birlikte ateşlere bırakmakta gören gözü yaşlı, gönlü yaralı kadınlar konu olmaktadır. *Ferdi ve Şürekâsı*'nın Hacer'inin aldatılması ve aşkına karşılık göremeyişinde başka bir kadın tesiri vardır. *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*'nın Mahitab'ı ise karşılıklı sandığı aşkının yalanlar üzerine kurulu olduğunu öğrenir ve eşinin ceketinde gördüğü sarı saç teli sebebiyle aldatıldığına kanaat getirir. *Ferdi ve Şürekâsı* romanı ve *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* tiyatrosu şahıs kadrosu ve olay kurgusu bakımından büyük benzerlikler göstermektedir. Bu bildiri, adı geçen iki eseri şahıs ve olay kurgusu bağlamında karşılaştırmak maksadıyla yazılmıştır. Ayrıca Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* eserini meydana getirirken Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserinden etkilenmiş olma ihtimali üzerinde de durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hâlid Ziya Uşaklıgil, Güngör Dilmen, Roman, Tiyatro, Karşılaştırma.

"*AŞKIMIZ AKSARAYIN EN BÜYÜK YANGINI*" AND "*FERDİ VE ŞÜREKÂSI*": TWO FIRES AND TWO WOMEN

ABSTRACT

The last novel of Halit Ziya Uşaklıgil, one of the leading writers of Servet-i Fünûn Period Turkish literature, especially in the field of prose, written in Izmir, *Ferdi ve Şürekâsı*, was serialized in 1892 and turned into a book in 1894. The work was adapted for theater by Mehmet Rauf, but was not staged. The play *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* by Güngör Dilmen, a productive and many award-winning writer of Turkish theater who writes his plays inspired by history and mythology and criticizes his age, was written in 1989.

The subject of both works is tearful, heartbroken women who see the solution to the pain of being deceived by leaving their love to the fire with them. There is another female influence in the deception of Hacer in *Ferdi ve Şürekası* and her failure to receive a response for her love. Mahitab of *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*, learns that her love, which she thought was mutual, is based on lies and comes to the conclusion that she is being deceived because of the blonde hair she sees on her husband's jacket. The novel *Ferdi ve Şürekâsı* and the play *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* show great similarities in terms of cast of characters and plot of events. This paper was written to compare the two distinguished works in the context of person and event fiction. In addition, the possibility that Güngör Dilmen was influenced by Halit Ziya Uşaklıgil's work *Ferdi ve Şürekâsı* while creating his work, *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*, will also be discussed.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Güngör Dilmen, Novel, Theatre, Comparison.

Giriş

Yeni Türk edebiyatının özellikle nesir alanında en yetkin ve meşhur isimlerinden biri olan Halit Ziya Uşaklıgil'in (1866) *Ferdi ve Şürekâsı* adlı romanı ile Türk tiyatrosunun usta isimlerinden biri olan Güngör Dilmen'in (1930) *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* tiyatrosu arasındaki tespit edilen benzerlikler çok belirgin ve çarpıcıdır. Önce her iki eserin de özeti verilecek ardından bahsi geçen benzerlikler sıralanarak mukayese edilecek ve Güngör Dilmen'in bu eserini yazarken Halit Ziya Uşaklıgil etkisinde kalıp kalmadığı hakkındaki değerlendirmeler ilgililerle paylaşılacaktır.

Ferdi ve Şürekâsı:

1892 yılında tefrika edilen *Ferdi ve Şürekâsı* romanı, Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir'de yazdığı romanların sonuncusu ve en hacimlisidir. 1894'te kitap haline getirilen roman 21 bölümden oluşmaktadır. Babası Abdülgafur Bey'in ölümünün ardından ailesine bakmakla yükümlü olan İsmail Teyfur, hayallerinden vazgeçip babasının çalıştığı Ferdi ve Ortakları Ticaretevi'nde muhasebeci olarak çalışmak durumunda kalan parlak ve hayalleri olan bir gençtir. Annesinden ve babasının küçükken acıyarak eve getirdiği Saniha'dan başka kimsesi yoktur. İsmail Teyfur ve Saniha çocukluktan beri masum bir aşkla birbirlerine bağlıdır. Saniha'nın biricik hayali çok sevdiği İsmail Teyfur ve ana yerine koyduğu Besime Hanım'la mutlu mesut bir hayat sürdürmektir ama hayallerinde ve aşkında İsmail Teyfur'u barındıran yalnızca Saniha değildir. İsmail Teyfur'un çocukluk arkadaşı ve patronunun kızı olan Hacer, çocukluğundan beri platonik bir şekilde onu sevmektedir. Küçük yaşta annesini kaybeden ve babası tarafından el bebek gül bebek yetiştirilmiş bu genç kızın biricik sırdaşı ise günlüğü olmuştur. Aşkını, kalp kırıklığını, üzüntülerini günlüğünde satırlara döken Hacer'in babası Ferdi Bey'inse dünya üzerinde umursadığı yalnız iki şey vardır: Kızı Hacer ve para. Bir gün Hacer'in günlüğünü görüp okuyan Ferdi Bey, biricik kızının en büyük isteğini yerine getirmeyi kendine gaye edinir.

Çalışanı İsmail Teyfur'u emrivaki şekilde evlenmeye ikna eden Ferdi Bey, sonu mutsuz ve dehşetle bitecek bu yuvanın mimarı olur. Zayıf kişilikli bu genç aşkı ile gerçekleri arasında sıkışıp kalmıştır. Bir yanda fakir ama ailesiyle bir arada mutlu yaşamı bir yanda refah içinde geçecek, zengin bir gelecek… Annesi Besime Hanım'ın onayı ve babasının mesai arkadaşı

Hasan Tahsin Efendi'nin yönlendirmeleri üzerine hiç istemediği bir evliliğe imza atar. Bir gece uyandığında yataktaki boşluğu fark eden Hacer, İsmail Teyfur'u bulmak için odadan çıktığında kalbinde kötü bir his peyda olur. Bu evliliğin her aşamasında sevilmediğini bilen Hacer, İsmail Teyfur ve Saniha arasındaki aşka tesadüf eder. Elindeki şamdanla evin içinde ilerledikçe İsmail Teyfur'un bağırış çağırışla Saniha'ya ettiği aşk itiraflarını dinleyen Hacer'in içi öfkeyle dolar. Bir hışımla odasına çekilir ve intikam hissi ve öldürmek isteği dört bir yanını sarar. Odaya hınçla giren İsmail Teyfur, Saniha ile birlikte buradan gideceğini söyler. Bunun üzerine odanın kapısını kitleyen Hacer, "Gitmeyeceksin!" diye haykırır. Yüzüne tuhaf bir gülümseme takınır ve elindeki şamdanla cibinliği tutuşturur. Saniyeler içinde odayı saran alevler dakikalar içinde de Hacer'in güzel yüzü ve bedenini kuşatır. Zar zor anahtarı bulan İsmail Teyfur, kapıyı açar ve kendini Hacer'in yanmış bedeniyle birlikte odadan dışarı atar. Evin her tarafı tutuşmuş ve tüm ev halkı bahçeye çıkmıştır. İsmail Tayfur Hacer'i getirir ve yere bırakır. Hacer ölene dek bekler ve öldüğünde kahkahalarla gülmeye başlar.

İsmail Teyfur artık tamamen delirmiştir. Ferdi Bey; kızını, evini, malını mülkünü kaybetmiştir. Aşkını refahına kurban eden ya da kurban etmek durumunda bırakılan İsmail Teyfur ise kalan ömrünü önüne boş bir kâğıt alıp durmadan Ferdi ve Ortakları Ticaretevi yazısının altına imza atarak geçirir.

***Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*:**

Türk tiyatrosunun en önemli ve üretken yazarlarından biri olan, birçok ödüle layık görülen Güngör Dilmen'in iki perdelik *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* tiyatrosu, 1989'da yazılmıştır. Bu oyun 1990 yılında İsmet Küntay Ödülü'ne layık görülmüştür. Yazar, eserini "Bir eski İstanbul yangınının "gerçek ötesi" yorumu." olarak niteler. Olay, 19. yüzyılın sonunda İstanbul- Aksaray'da geçer. Yoksulca bir sokakta; penceresi kafesli, kaykılmış ahşap evlerle bezenmiş dar bir mahalle arası… Mahallede evlerinin önüne dizilip cumba altlarında konuşan ama bir yandan da mutlaka iş gören komşu kadınlar… Yazar, tulumbacılar ve tulumbacıların reisi Abidin'i hep bir ağızdan konuşturup oyunu ve dekoru tanıtarak başlar birinci bölüme.

Oyun, sarayda yetişmiş Mahitab Hanım'ın saraydan çırağ edilmesinin ardından İstanbul'un Aksaray semtinde yoksul bir mahalleye yerleşmesiyle devam eder. Saraydan yaşlanması sebebiyle cebine belli miktar mücevher konup maaşa bağlanarak gönderilen bu kadın hizmetçisi Merzuka ile birlikte bu yoksul mahalleye taşınır.

Mahallenin kültürlü, İstanbul beyefendisi Firuz Bey'i, Mahitab Hanım'la mahallenin Ermeni kemancısı Artin'i zihninde pek yakıştırır ve onları kendince baş göz etmeye karar verir. Her ikisinin de yanına gider. Artin'e Mahitab'ın onu görüp beğendiğini, Mahitab'a ise Artin'in onu görüp beğendiğini söyler. Artin'i kadının maddi gücü ve statüsüyle göz boyayıp ikna etmeye çalışan Firuz Bey'in pek karakterli bir duruş sergileyen Artin karşısında işi

zordur. Genç adam kolay kolay ikna olmaz. Mahitab Hanım ise duyduğu ilk an durumu garipsese de yaşına rağmen ilgi görmek hoşuna gider ve hemen bu birlikteliğe razı olur.

Firuz Bey, Artinle birlikte Artin'in ağzından mektuplar yazar Mahitab Hanım'a. Mektupları okudukça Mahitab gerçekten de âşık olur Artin'e. Artin âşık rolünü çıkarı için sürdürmeye başlar. Mahitab, evlenmeyi kabul eder fakat tek bir şartı vardır: Artin'in Müslüman olması. Sünnet olan Artin, artık Nurettin olur. Birinci bölüm böyle sonlanır.

İkinci bölümde Mahitab Hanım'ın elinde kalan son mücevherler de tükenmektedir. Hanım'ı bir telaş alır. O sırada Saray'dan zengin bir müzisyenle evlendiği gerekçesiyle ödeneğinin kesildiğine dair bir mektup gelir. Oysa Artin zengin değildir. Bu haber üzerine Artin'in Mahitab'a olan tavırları değişir. Evlendiğine, kadının zenginliğine güvendiğine pişman olur. Onun için din bile değiştirmişken düştüğü bu durum onu rahatsız eder. Firuz Bey'e kızar kendini bu hâle düşürdüğü için, o özünde mal mülk için sahte bir aşk evliliği yapacak adam değildir ki... Artin; karısını, mesleğini, Firuz Bey yüzünden içinde bulunduğu zor durumu sorgularken bulur kendini.

Mahitab, Artin'in değişen tavırları üzerine bir de Artin'in ceketinin üzerinde sarı saç teli görünce aldatıldığına ve hiç sevilmediğine kanaat getirir. Bu durumu değiştirmek için kaşık büyüsü yapar fakat işe yaramadığını fark eder. (Sarı saç teli dışında oyunda Artin'in aldattığına dair bir kanıt sunulmaz. Bu sebeple bunun Mahitab'ın kendi kuruntusu olma ihtimali yüksektir.) Bunun üzerine eve kömür getiren kömürcü çırağından elindeki tüm kömürleri getirip odaya yığmasını ister. Hizmetçisi Merzuka'yı evden kovan Mahitab, Artin eve gelince kapıyı kitler ve anahtarı kuyuya atar. Telaşlanan Artin Mahitab'a engel olamaz. Mahitab "Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını" diyerek evi aleve verir. Komşular yangını izleyip kendi aralarında konuşurlarken tulumbacılar da maniler söyleyerek olay yerine intikal ederler. Tulumbacıların reisi Abidin omzunda Artin'le eski konaktan zar zor çıkar. Artin kurtulmuştur fakat Mahitab, aşkı için canını vermiştir.

***Ferdi ve Şürekâsı* Romanındaki ve *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* Tiyatrosundaki Şahısların ve Olayların Mukayesesi:**

***Ferdi ve Şürekâsı*- Hacer/ *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*- Mahitab:**

Hacer de Mahitab da lükse, şatafata, isteklerinin olmasına alışık varlıklı kadınlardır. Her ikisi de sevdikleri adamlarla mutlu bir yaşam sürdüreceklerine inanarak evlenmiş fakat her ikisi de sonu dehşet ve hüsranla biten birer evliliğe imza atmışlardır. Hacer bu evliliğin sebebinin maddiyat olduğunu bilse de kocasının başkasına âşık olduğunu sonradan öğrenir. Mahitab ise kocasının başından beri kendisine âşık olduğunu sanır. Kocasının değişen tavırları ve ceketinin üstünde gördüğü sarı saç teli sebebiyle aldatıldığına inanır. Yalanları yakalama ve aldatılmanın acısıyla gözü dönen bu kadınların her ikisi de eşleriyle birlikte kendilerini odaya kilitler ve evde yangın çıkarırlar. Zavallı kadınlar aşkları uğruna canlarını verirken her iki eş de yangından kıl payı kurtulur.

***Ferdi ve Şürekâsı*- İsmail Teyfur/ *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*- Artin:**

İsmail Teyfur; hayalleri olan, parlak bir gençtir. Karakterli, çalışkan, saygılıdır. Biricik isteği ailesiyle mutlu mest yaşamak ve Saniha ile evlenmektir. Kaderin cilvesi onu hiç istemediği bir evliliğe mecbur eder. Artin ise Aksaray sokaklarında geçimini müzikle sağlayan, iyi huylu bir Ermeni gencidir. Maddi olarak pek rahat olmasa da hâlinden şikâyeti yoktur. Her iki adam da çevrelerindeki insanların yönlendirmeleri sebebiyle gönülsüz de olsa müreffeh bir gelecek vaat eden evliliklere imza atarlar.

İsmail Teyfur'un sevdiği bir başka kadın vardır, hem de aynı evin içinde. Aşkına mâni olamayan İsmail Teyfur, biricik sevdiğiyle kaçmayı aklına koymuştur. Artin ise başkasını sevmese bile karısını da sevemez. Onun bu evliliğe tek katlanma sebebi maddiyatken karısı da fakirleşince içindeki mutsuzluk açığa çıkar. Yalanlarla kandırıldıklarını öğrenen her iki kadının da gözü döner. İsmail Teyfur da Artin de eşleri tarafından odaya kilitlenir. Kadınlar kendileriyle birlikte kocalarını yakmaya çalışsalar da yanan yalnızca kendileri olur. Yangından kurtulan erkeklerden İsmail Teyfur delirirken Artin'in akıbetine dair bilgi verilmez.

***Ferdi ve Şürekâsı*- Hasan Tahsin Efendi/ *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*- Firuz Bey:**

Ferdi ve Şürekâsı'nın Hasan Tahsin Efendi'si İsmail Teyfur'un babasının dostu hem de mesai arkadaşıdır. Bu adam, biricik dostu ölünce İsmail Teyfur'a göz kulak olur. Bir gün İsmail Teyfur, patronları Ferdi Bey'in Hacer ile evlenmesi hususundaki isteğini Hasan Tahsin Efendi ile paylaşıp danışır. Yaşlı adam, yılların getirdiği tecrübesinden istifade ederek henüz hayatının başında olan bu gencin bir başkasını sevdiğini bilse de geçinemedikten sonra mutlu olunamayacağını, çok sevdiği annesi ve Saniha'nın iyiliği için kendi mutluluğunu feda etmesi gerektiğini öğütler. Bu kötü sonlu, mutsuz evliliğin mimarlarından biri Hasan Tahsin Efendi'dir.

Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını tiyatrosunun Firuz Bey'i, Aksaray Mahallesi'nin yaşlı ve Batu hayranı kimsesidir. İnsanlar onun sözlerine itimat ederler. Bir gün mahalleye maddi durumu iyi, orta yaşlı Mahitab adlı bir hanım taşınınca Firuz Bey, onu kendince iyilik yaptığını sanarak çok sevdiği delikanlı Artin'le baş göz etmek ister ve çöpçatanlık yapar. Önce her ikisine de giderek onları yalanlarıyla kandırır. Ardından Artin'le bir olup Mahitab Hanım'a aşk mektupları gönderir. Çeşitli yalan ve oyunlarla planladığı bu evliliği gerçekleştirse de kısa süren ve acı bir şekilde biten bu evliliğin başlıca müsebbibi olur.

Hasan Tahsin Efendi, Firuz Bey'e kıyasla dürüst ve yalan dolansız bir şekilde bu işe kalkışsa da her iki eser de bu çöpçatanlık mevzuu yüzünden birbirinden üzücü şekilde sonlanmaktadır.

***Ferdi ve Şürekâsı*- Melekzat/ *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*- Merzuka:**

Melekzat için belki de Hacer'in ekürisi denilebilir. Hem bir dadı hem bir hizmetçi hem bir oyun arkadaşı hem bir sırdaş hem de bir oyuncaktır Hacer için. Hacer ne derse onu yapar, Hacer nereye giderse peşinden gider. Melekzat, Hacer'in babasından sonra biricik destekçisidir.

Merzuka, Mahitab Hanım'ın Saray'dan beri yardımcısı, hizmetçisi, nedimesidir. Mahitab'ın eli koludur. Mahitab Hanım Saray'dan çırağ edildikten sonra Merzuka da onunla birlikte gönderilmiş, yeni taşındıkları evde de hanımını yalnız bırakmamıştır.

Sonuç

Bu bildiri iki eserin de okunup aradaki benzeşmelerin tespit edilmesi ve bir etkilenme hâlinin olup olmadığının tartışılması amacıyla kaleme alınmıştır. Aradaki benzeşme yalnızca eserlerin aynı sonla bitmesinden ibaret değildir. Şahıs ve olayların hatta kimi detayların da benzer olması dikkat çekicidir. Güngör Dilmen 1930'da Halit Ziya Uşaklıgil 1866'da dünyaya gelmiştir. Yani arada altmış dört senelik bir zaman dilimi olup Halit Ziya vefat ettiğinde (1945) Güngör Dilmen 15 yaşındadır. *Ferdi ve Şürekâsı* ise 1894 yılında yani Güngör Dilmen'in doğumundan otuz altı sene evvel yayımlanmıştır. Güngör Dilmen'in tiyatro camiasına adımlayıp "*Midas'ın Kulakları*" adlı eseriyle ödül aldığı 1959 yılında Halit Ziya Uşaklıgil, çoktan vefat etmiş ve ününü tüm Türkiye'ye duyurmuştur. *Ferdi ve Şürekâsı*, Halit Ziya'nın öne çıkan eserlerinden biri olmasa da Güngör Dilmen'in bir filolog, tiyatrocu ve edebiyat ilgilisi olarak bu eseri okumuş olması kuvvetle muhtemeldir.

Güngör Dilmen, bir yazısında oyunun çıkış noktasının annesinin büyük Aksaray yangınında yaşadıkları olduğunu ve eseri annesinden dinlediklerinin belleğinde kaldığı kadarından ilham alarak kurguladığını belirtir. Çıkış noktası annesinin anlattıkları olsa bile yazarın *Ferdi ve Şürekâsı* romanını okumasının ardından zihninde kalan ve bir araya gelen detayların toplamanın ortaya çıkışında bir etkilenme hâlinin olduğu aşikârdır. Yine de bu etkilenme ve ortaya çıkan benzerliklerin bilinçli olarak oluşturulmadığına kanaat etmekteyiz. Elimizde Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* adlı oyunuyla veya bu oyunu nasıl yazmış olduğuyla ilgili yeterli bilgi olmaması hasebiyle düşüncelerimiz yalnızca varsayım olarak kalacak ve sonuç kısmı ilgililerin takdirine bırakılacaktır.

KAYNAKÇA

Cin, Halil (2020). "Tefrikadan Sadeleştirmeye Bir Romanın Öyküsü: Ferdi ve Şürekâsı". *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*. S. 6. s. 404-504.

Dilmen, Güngör (1996). *Toplu Oyunları 2 / Kadın Oyunları- Kurban- Bağdat Hatun- Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*. İstanbul: Mitos Yayınları.

Güngör, Yüsra (2019). *Güngör Dilmen'in Tiyatrolarında Kadın*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Sakallı, Fatih (2006). "Zümre Farklılığının Sebep Olduğu Bir Çatışmanın Romanı 'Ferdi ve Şürekâsı". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 20. s. 167-187.

Yaycıoğlu, Mukadder (2004). "Güngör Dilmen'le Söyleşi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. S. 20. s. 129-142.

Yüksel, Süheyla (2022). "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında 'Ateş'in Türlü Hâlleri". *Kültürk*. S. 6. s. 151-167.

Elektronik Kaynaklar

https://tiyatro.iksv.org/tr/ikinici-uluslararasi-istanbul-tiyatro-festivali-1990/askimiz-aksaray-in-en-buyuk-yangini (E.T.: 21.05.2024)

PARALEL EVRENLER, ALTERNATİF TARİHLER VE METNİN İKTİDARI: *KİTAB-I DUVDUVANİ*'DE POSTMODERNİZMİN ÖTESİ

Fatmagül KIZIL

Doktora Öğrencisi
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Hakan Erdem'in Kitab-ı Duvduvani adlı romanı kullandığı anlatı teknikleri, üslup çeşitliliği ve metnin katmanlı yapısı itibariyle Türk Edebiyatı'nda kendine özgü bir alana sahip olarak değerlendirilebilir. Roman, anlatının inşa sürecini, postmodernist bir oyunun ötesine geçerek zihinsel yaratımın bir yansıması olarak sunar. Üstkurmaca boyutunda yazar, farklı çağları ve evrenleri de kullanarak, izafi zaman anlayışını metnine yedirir. Yazar, karakterlerinin gerçek-kurmaca ilişkisi arasında bocaladığını okura göstererek onun da gerçeklik ve kurmaca arasındaki algısını sarsar. Metin, tamamen belirsizliklerle örülüdür. İç içe geçmiş evrenler, zamanlar, karakterler ve anlatılar söz konusudur. Romanda, bir anlatının ne zaman bittiği diğerinin ne zaman başladığı, karakterlerin hangi anlatıya, zamana ve evrene ait olduğu belirsizdir. Birçok edebi metne, yazara ve farklı türlere eserde yer verilerek metinlerarasılık birçok yerde başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Metne eklenen, içindekiler, sözlük, bibliyografya ve Basında Kitab-ı Duvduvani kısımları metnin oyunsu bir biçime dönüşmesine neden olmuştur. Dolayısıyla söz konusu metin, çok katmanlı yapısı, metinlerarası kurgusu ve yeni anlatı biçimlerini denemesi açısından postmodernist birçok özellik taşımaktadır. Bahsi geçen bu metin, Türk Edebiyatı'nda postmodernizmin geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Paralel evrenler, alternatif tarihler, yazar, roman, Hakan Erdem.

MULTIVERSES, ALTERNATIVE HISTORIES AND THE POWER OF THE TEXT: BEYOND POSTMODERNISM IN *KITAB-I DUVDUVANI*

ABSTRACT

Hakan Erdem's novel Kitab-ı Duvduvani can be considered as having a unique field in Turkish Literature due to the narrative techniques it uses, stylistic diversity and layered structure of the text. The novel presents the narrative construction process as a reflection of mental creation, going beyond a postmodernist game. In the metafictional dimension, the author incorporates the search for relative time into his text by using different eras and universes. The author shakes the reader's perception between reality and fiction by showing his characters wavering between the reality-fiction relationship. The text is completely full of ambiguities. There are intertwined universes, times, characters and narratives. In the novel, it is unclear when one narrative ends and the other begins, and to which narrative, time and universe the characters belong. Intertextuality

has been used successfully in many places by including many literary texts, authors and different genres in the work. The contents, dictionary, bibliography and Kitab-ı Duvduvani in the Press sections added to the text caused the text to turn into a playful form. Therefore, the text in question has many postmodernist features in terms of its multi-layered structure, intertextual fiction, and experimentation with new narrative forms. This mentioned text is important in terms of showing the point that postmodernism has reached in Turkish Literature.

Keywords: Multiverses, alternative histories, author, novel, Hakan Erdem.

Giriş

Bir tarih profesörü olan Hakan Erdem, tarih alanındaki çalışmalarının yanı sıra roman türünde de eserler kaleme almıştır. Bunlardan biri olan *Kitab-ı Duvduvani* ilk kez 2004 yılında yayımlanmıştır. Roman, "İçindekiler" kısmı ile birlikte dört ana bölüm ve "Son", "Sözlük", "Kişiler", "Bibliyografya", "Basında *Kitab-ı Duvduvani*" başlıklarından oluşmaktadır. Bu başlıkların her biri aslında romanın bütününü oluşturan birer parçadır.

İncelemeye geçilmeden önce roman hakkında genel bir bilgi vermek yerinde olacaktır. Burada vurgulanması gereken, metnin, özetlenemeyecek kadar karmaşık ve belirsiz bir yapıda olduğudur. Birinci bölüm, Utku Suat Ferid Ceylani Bey'in Tasviri Efendi'nin *Kitab-ı Duvduvani* adlı eserini ele geçirmesi ile başlar. Suat Ferid, İşletme bölümünden mezun olmuş ve tarihsel roman yazarak ünlenmiş yüz otuz beş kiloluk cüsseye sahip bir yazardır. Suat Ferid, ele geçirdiği bu kitabı, metnin yazıldığı dil sebebi ile okuyamaz ancak onu eline alıp okur gibi davrandığında söylediği şeylerin tarihî gerçekliğe dönüştüğünü fark eder. Böylece bir yazar olarak geçmişin seyrinin kendisinin elinde olduğunun ayırdına varır.

İkinci bölümde, paralel bir evrene geçilir ve bu defa bir Osmanlı Padişahı olan II. Berke'nin yanına yaklaşarak *Kitab-ı Duvduvani*'nin elde edilmeye çalışılmasının öyküsü anlatılır. Padişah Berke de tıpkı Suat Ferid gibi yüz otuz beş kilodur. II. Berke'ye yaklaşarak Tasviri Efendi'nin kitabını almaya çalışan Şeker Hami, padişahın dostu Osman Hulusi Beyefendi Ağa sayesinde istediğine ulaşamaz.

Üçüncü bölümde, bir yazar olan ve Utku Suat Ferid Ceylani Bey ile özdeşleşen Osman Ferdi Mürdüm/Gördüm'ün öyküsü yer almaktadır. Osman Ferdi, kendisinin kim olduğunu, gerçek bir insan mı yoksa bir kitap karakteri mi olduğunu çözmeye çalışır. Kendisi Suat Ferid ile aynı kişi de olabilir ya da biri diğerinin metninin kahramanı da olabilir. Osman Hulusi bu bölümde bu sorular sebebi ile kendi gerçekliğini bulmaya çalışır.

Dördündü bölümde, Osmanlı Padişahı Berke'nin öyküsüne geri dönülür. II. Berke saltanattan vazgeçerek sarayından çıkar ve bir daha dönmez. Böylece 1600'lerde Osmanlı saltanatı, Ercümend sülalesinin eline geçmiştir ve yeni bir tarih oluşmuştur. Bu bölümde Suat Ferit'in yeni roman yazma süreçleri de ortaya koyulur. Aslında bu kısımdaki ilk anlatı Padişah Berke'nin saltanatı bırakması sonucu yeni kurulan Ercümendli Devleti'nin içinde bulunan Lâl ailesinin hikâyesidir. Bu kısımdaki bir diğer anlatı da Suat Ferid'in romanındaki polisler tarafından tutuklanarak hâli hazırda var olan metni değiştirmesinin engellenmeye

çalışmasının öyküsüdür. Roman karakteri olan polisler Suat Ferid'in kendilerini yazdığı bu şekilden memnundurlar ancak yazmaya devam ederse durumlarının kötüleşme ihtimaline karşı onu tutuklarlar ve yazmasına engel olurlar.

Romanın "Son" başlığını taşıyan kısmında ise Feride Sue Hanım'ın *Kitab-ı Duvduvani*'yi ele geçirerek evine gitmesi anlatılır. Burada önemli olan Feride Sue Hanım'ın Birinci bölümdeki Suat Ferid'in söz konusu kitaba ulaştığında evine girerken yaşadıklarına paralel olaylar yaşamasıdır. Dolayısıyla Feride Sue Hanım, Suat Ferid'in paralel evrende bir kadın olarak dünyaya gelmiş hâlidir.

Söz konusu eser hakkında yapılmış iki çalışma bulunmaktadır. Bedia Koçakoğlu romanı, postmodernist unsurlar açısından ele almıştır. Metnin üstkurmaca boyutunu, metinlerarasılığını, romandaki ironi ve parodi kullanımını ve metne hâkim yeni tarihselci yaklaşımı irdelemiştir ve metinde nasıl kullanıldığına dair örneklerle çözümlemeler yapmıştır. Zerrin Duman Bölükbaşı ise yaptığı çalışmada yeni tarihselcilik bağlamında yazarın konumunu, romandaki gerçeklik ve zaman algısını tartışmaktadır. Eser hakkında yapılan çalışmaların ağırlık noktasını eserdeki postmodernist ve yeni tarihselci anlayışın oluşturduğu görülür. Bu çalışmada bu tespitlere katılmakla birlikte romanda asıl sunulanın gerçekliğin göreceliliği ve metnin yazılma süreci olduğu ortaya koyulacaktır.

Roman, içerik olarak her türlü anlamlandırma girişimine direnen bir yapıdadır. Gerek olay örgüsünün çözümlenmesi gerek roman kişilerinin tanımlanması gerekse zaman-mekân kurgusunun irdelenmesi yolundaki her girişim, yeni bir belirsizliğin, bilinmezliğin ve göreceliliğin kapısını açar. Ayrıca okur tarafından yapılacak her türlü anlamlandırma girişimi de romanın ilerleyen kısımlarında roman içerisinde yanlışlanmaktadır. Bu sebeple bu çalışmada metnin ya da yazarın niyetinden, metnin anlamından daha çok yapısı üzerinde durulacaktır. Bu doğrultuda çalışma üç ana bölüme ayrılacaktır. İlk olarak metinde gerçekliğin nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarabilmek için bazen yan yana bazen iç içe geçmiş biçimde kurgulanan anlatı evrenleri incelenecektir. Ardından tarihin metinselliğine odaklanılacak ve paralel evrenler aracılığı ile birbirine alternatif olan farklı tarihlerin kurgulanma biçimleri ve nedenleri sorgulanacaktır. Daha sonra romanın salt metinsel bir yapı sergilediği iddia edilerek romanda sunulan gerçekliğin metnin kendisi olduğu tartışılarak metnin iktidarı kavramı üzerinde durulacaktır. Son olarak metindeki postmodern unsurlar ele alınacaktır.

Kitab-ı Duvduvani'de Paralel Evrenler

Kitab-ı Duvduvani temelde üç farklı yazarın, yazma deneyiminin ortaya koyulduğu bir romandır. Metinde, yazma serüvenlerinin ortaya koyulduğu üç paralel evren söz konusudur. "1. Bölüm / Merhaba kâinat" başlığını taşıyan kısımda Suat Ferid'in altı günü anlatılır. Suat Ferid, *Kitab-ı Duvduvani*'yi ele geçirir ve onu önce inceler, yazarı ve kendisi hakkında başka kaynaklardan bilgiler edinmeye çalışır. Bunun için Sahaf Hami'ye, Şeyh Osman Hulusi

Efendi'ye gider. Bu arada komşusu Anette'e aylardır aşıktır ve kitap eline geçtiği gün de onunla bir yakınlık kurmaya başlar. Dahası kitap hakkında ona da bilgiler verir ve diğerleri ile konuşmaya Anette ile gider. Suat Ferit'e önce Sahaf Hami sonra ise Şeyh Osman Hulusi, Anette'i kendisinin yazdığı söyler, yani Anette aslında Suat Ferit'in kurmaca bir karakteridir:

> *'Sizi de göreceğiz Suat Ferid Bey' deme lüzumunu hissetti. Suat sustu. Hami saldırıyı sürdürdü, Anette'i göstererek, 'ilk yazdığın şeye bakılırsa, pek bir yetenek vaat etmiyorsun, kadın dediğin biraz daha etli butlu olacak …' dedi." (Erdem, 2018: 63)*

Sevdiği insanın aslında hayal olduğu, dolayısıyla kendisinin müvehhim ve müvesvis bir deli olduğu ihtimali iki kez yüzüne çarpılınca hiç hoşlanmamış, Anette'in, evinin, kitaplarının, işinin, tüm materyal çevresinin hayal olabileceği, üstelik bunların bir tek kendisine görünüyor olması ihtimali güveninin sarsılmasına neden olmuştu. (Erdem, 2018: 90)

Dolayısıyla burada, çoktandır aradığı metin eline geçen bir yazarın hikâyesini anlatılmaya başlanmıştır. Verilen örneklerde Anette'in gerçek değil de kurmaca dünyaya ait bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Bu bölümde yazar Suat Ferid'in içinde bulunduğu evren kendisini gösterir.

"2. Bölüm / Kâinat-ı Müdânîde yıl bir ve iki" şeklinde başlayan bölümde, çağ atlanarak Osmanlı'da bir padişah olan Berke etrafında dönen olayları anlatır. Bu bölümde de padişahın etrafındaki Şeker Hami, *Kitab-ı Duvduvani*'nin peşindedir. Yazar bu bölümde kendisini, Padişah II. Berke ve Osman Hulusi Beyefendi Ağa ile özdeşleştirir. Bu özdeşleştirme Birinci bölümde yer alan Suat Ferid'in de Padişah Berke'nin de 135 kilo olmalarından anlaşılmaktadır:

> *Ah tabii, elleri çatlak değil, kalorifer sıcacık, kendi 135 kilosu yadsınamaz bir realite olarak görünüyordu. (Erdem, 2018: 90)*
>
> *Berke'nin 135 bu kadar kilosu Osman'ın demir leblebi 70 okkasını ezememiş ve 1,76 normal adam boyunu deviremeмişti. (Erdem, 2018: 133)*

Osman Hulusi Beyefendi Ağa ile özdeşleştirmesi ise bölümün sonunda Osman Hulusi'nin minareden atlaması ve üçüncü bölümün başında atlayan kişinin Osman Ferdi Mürdüm/Gördüm olarak bir diğer evrende 400 yıl sonrası uyanmasından anlaşılmaktadır:

> *"Bazı şeyler bir evrenin minaresinden diğerinin zeminine düşsen de değişmiyor, memleket insanı işsiz güçsüz, dedikodu sever, akıl fikir yürütmeye bayılır, görmeye veya başka bir veriye de ihtiyacı yoktur, sonuca bakarak bir şeyler söylemesi kafidir" diye düşündü Osman Hulusi Beyefendi Ağa. Bir yaz sıcağında gele gele yine İstanbul'a gelmişti. Osman kısa bir konuşmadan sonra dört yüz yıllık bir zıplama yaptığını anladı. (Erdem, 2018: 229)*

Metinde, bu Suat Ferid'in içinde olduğu evrene paralel, Padişah Berke ve Şeyh Osman Hulusi'nin içinde bulunduğu bir evrenin varlığı söz konusudur. "3. bölüm / Bir kâinatın minaresinden diğerinin zeminine" başlıklı kısımda, yazar Osman Ferdi Mürdüm/Gördüm Beyefendi'nin bulunduğu evren metinde yer alır. Osman Ferdi Mürdüm/Gördüm de bir yazardır. "2. bölüm / Kâinat-ı Müdânî'de yıl bir ve iki" başlıklı bölümde başlayan Sultan Berke'nin hikâyesini yazan Osman Ferdi'dir. Burada dikkate değer olan nokta Suat Ferid'in,

Şeyh Osman Hulusi'nin ve Osman Ferdi'nin metin boyunca kendilerinin gerçekte kim olduklarını bilememeleridir. Suat Ferid ve Osman Ferdi yer yer kendisini diğerinin kurguladığı kitap karakteri sanmaktadır. Bu düşüncelerle daha fazla baş edemeyen Osman Ferdi Mürdüm/Gördüm de kendi geçmişini aramaya çıkar ancak kim olduğunu anlayamaz:

Niye adı Osman Ferdi idi? Osman Hulusi ile Suat Ferid'e ne olmuştu? Romanının daktiloyla karbon kâğıdı konarak yazılmış, dolayısıyla düzeltilmemiş ve basılmamış ilk halini önüne koyuyor, orada yazıp da kendi hafızasında olmayan hiçbir şey bulamıyor, ama yazmaktan bir şekilde uzak durduğu kimi ayrıntı ve pasajları, doğal olarak, orada göremeyince iyice kuşkulara kapılıyordu. (Erdem, 2018: 243-244)

Hatta kim olduğunu öğrenmek için yayınevine giderek otobiyografik bir eser yazacağını söyler, ancak oradan da umduğu bilgilere erişemez. Yazar, karakterleri kendi gerçek varlıklarından bile şüphe eden kişiler olarak kurgulamıştır. Bu da gerçeklik ve kurmaca arasındaki ilişkinin silik hâle gelmesine neden olmaktadır. Böylece kurmaca ile gerçek iç içe geçerek harmanlanır.

"4. bölüm / Kâinat-ı Müdani'den kâinat-ı mübeddele'ye" başlıklı kısımda yazar Suat Ferid'in evrenine tekrar dönülür. Anette'in evini bırakıp Belçika'ya gitmesi üzerine Suat Ferit de başka bir eve taşınma kararı almış ve bu arada editör Kırımçak'a verdiği sözü yerine getirmek için yeni bir metin kaleme almıştır. Böylece Lalgiller'in anlatısı ortaya çıkar. Bu anlatının zamanı ve evreni "1. Bölüm / Merhaba kâinat" adlı bölümde geçen evren ve zaman ile aynıdır. Bu kısımda Suat Ferid, Lalgiller'in anlatısını yazmaktadır ancak aynı zamanda metnin içinde bir karakter olarak da vardır.

Bu bölümde Suat Ferid ile aynı evrende ve zamanda onun bir başka yazma deneyimine de tanık olunur. Bu "2. bölüm / Kâinat-ı Müdânî'de yıl bir ve iki" başlığı ile başlayan Padişah Berke'nin anlatısı ile bağlantılı olarak gelişen öyküdür. Padişah Berke'nin saltanatı terk etmesi üzerine saltanatın Ercümend ailesine geçişi sonrasında gelişen tarihi seyir anlatılır.

Yine bu kısımdaki bir başka anlatı da Suat Ferid'in Edebî Suçlar Masası tarafından yazdığı bir anlatıyı tüketme ihtimaline karşı tutuklanmasının ve oradan kaçmasının öyküsüdür. Tutuk hâlde iken Suat Ferid, gerçekten metni yazıp yazmadığını düşünür ve oradan ayrıldığında ise içinde bulunduğu evrenin gerçek olup olmadığını anlamaya çalışır. Gerçek olmadığını anladığında ise söz konusu evreni bir yazar olarak kendisinin kaleme aldığını anlar.

Metnin "Son" başlıklı kısmında Feride Sue Hanım adında bir yazar *Kitab-ı Duvduvani*'ye ulaşır ve heyecanla evine gider. Bu evren, sanki yazar Suat Ferid'in kadın olduğu bir evrendir. Çünkü cinsiyeti hariç yaşananlar Suat Ferit'in metni ilk bulduğu anla aynıdır:

> *'Aşk olsun Ferid Bey yine mi asansörde sigara içiyorsunuz?' Arkasından gelen yapmacık sitemli ve aksanlı sese, olduğu yerde, yaramaz bir öğrencinin tepesinden bükerek çevirdiği bir yerküre nasıl dönerse öyle dönerek tepki verdi. (Erdem, 2018: 23)*

Arkasından gelen, 'Aşk olsun Feride Hanım yine mi asansörde sigara içiyorsunuz?' diyen yapmacık sitemli ve aksanlı sese ise, bir ayçiçeği tekerleği güneşe nasıl dönerse öyle dönerek tepki verdi. (...) 'Feride Hanım... Aşk olsun... Hani bu sanal saraya matbu kitap getirilmeyecekti?' (Erdem, 2018: 424-425)

Dolayısıyla Feride Sue Hanım, Suat Ferid'in başka bir evrende bir kadın yazar olarak dünyaya gelmiş versiyonudur.

Roman bu şekilde, temelde üç yazarın birbirine paralel evrenlerde geçen metin yazma sürecini ortaya koyar. Suat Ferid, Osman Hulusi ve Feride Sue birbirine paralel ve iç içe evrenlerde roman oluşturan yazarlardır. Dahası bu paralel evrenlerdeki yazarlar birbirlerinden haberdardır. Metinde yer yer yazarların aynı kişi olabileceğine de işaret edilir. Metnin bütünü düşünüldüğünde romanda yazar olarak kurgulanan kişilerin *Kitab-ı Duvduvani*'nin gerçek yazarı olan Hakan Erdem'in birer yansıması olduğu da iddia edilebilir. Bu iddiayı romandan alınan şu alıntı desteklemektedir:

*Acaba bunu **niye** yapıp duruyordu? 'Ey cümle alemin eteğine sığındığı padişah, ey Asya-ı Yusta'dan kopup gelen şanlı **Hakan**' diye ünledi. 'Sende temerküz etmiş cümle fazilet, sende neşv ü nema bulur her türlü **erdem**' diye ekledi. 'Ne gam çekersin, Hwace gibi varisin var, **takma** kafana' dedi. Hwace taktik değiştirmiş, Azrail bir an önce Berke'yi alsın, taht kendisinin olsun, hanedan kendi **adıyla** anılsın istiyordu. Zayıf elleriyle ölüm meleğine bir işaret yaparak, 'Melek bey oğlum niye şunun göğsüne **bastırmıyorsun** muhkemce' dedi. (Erdem, 2018: 260)*

Alıntı, Sultan Berke anlatısının bir parçasıdır ancak yazar buraya koyu harflerle yazdığı kelimelerle bir başka anlatıyı da eklemiştir. Dolayısıyla aynı metinde iki ayrı anlatı söz konusudur. Koyu harflerin takip edilmesi ile ortaya çıkan anlatı, Anette ve Suat Ferid arasında geçen bir konuşmadır ve Anette, Suat Ferid'e Hakan Erdem takma adını kullanmasını öğütlemektedir. Suat Ferid'in paralel evrenlerdeki versiyonları Osman Hulusi Mürdüm/Gördüm ve Feride Sue Hanım'dır. Buradan hareketle romanda yazar olarak kurgulanan kişilerin metnin gerçek yazarı olan Hakan Erdem'in yansımaları olduğu söylenebilir.

Paralel evrenlerde yazarların yanı sıra şahış kadrosu da birbirine paralel kişilerden oluşur denilebilir. Örneğin "1. bölüm / Merhaba kâinat" başlıklı bölümde Ümraniye'deki Sahaf Hami, "2. bölüm / Kâinat-ı Müdânî'de yıl bir ve iki" başlıklı bölümde padişah musahibi Şeker Hami, "4. bölüm / Kâinat-ı Müdani'den kâinat-ı mübeddele'ye" başlıklı bölümde Hami Şeker olarak tekrar ortaya çıkmaktadır. Bir başka örnek olarak "1. bölüm / Merhaba kâinat" bölümünde yer alan Anette, "3. bölüm / Bir kâinatın minaresinden diğerinin zeminine" adlı bölümde Lalendam şeklinde kendini gösterir. Dolayısıyla romanda, farklı evrenlerde ve zamanlarda aynı karakterler aynı ya da farklı adlarla tekrar kurgulanmıştır. Metinde aynı karakterlerin farklı evrenlerde nüanslarla sürekli tekrarlanması ve birbirini temsil etmesi önemlidir. Yazar metnine bu şekilde okurun çözmesi gereken bulmacalar eklemiş gibidir.

Kitab-ı Duvduvani'de Alternatif Tarih

Söz konusu metin, alternatif tarih açısından ükronya kavramı ile irdelenmeye müsaittir. Ükronya, "tarihin çizgisel ilerleyişine varsayımsal bir yaklaşım sunarak alternatif bir tarih çizgisi yaratan kurmaca metin"leri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır (Gür, 2022: 712). Dolayısıyla ükronya, "gerçek olduğu bilinen tarihin akışında bir kırılma noktası yaratarak yeni bir tarihî akış sunan anlatılar"dır (Gür, 2022: 711). *Kitab-ı Duvduvani*'nin "2. Bölüm / Kâinat-ı Müdânîde yıl bir ve iki" şeklinde başlayan ve "4. bölüm / Kâinat-ı Müdani'den kâinat-ı mübeddele'ye" adındaki bölümde devam eden anlatı ükronya örneğidir.

"4. bölüm / Kâinat-ı Müdani'den kâinat-ı mübeddele'ye" başlıklı kısımda Suat Ferit bir yazar olarak işini yapmaya çalışmaktadır. Sultan Berke saltanatını ortadan kaldırmış ardından "Devlet-i Bimânend-i Ercümend" kurulmuştur. Buradaki kırılma noktası, Sultan Berke'nin saltanatından vazgeçmesidir. Ercümendli'de, Osmanlı Devleti'nin en önemli eserleri ezimevlerinde yok edilmektedir. Burada Suat Ferit, Sultan Berke ile özdeşleşir. Hami Şeker bu evrende "Mezat ve Onarım Evi" sahibidir. Yolda karşılaştıklarında Suat Ferid'e bir kart verir. Suat Ferid, bu onarım evine gittiğinde Hami Şeker, ona, sultanım diye hitap eder:

> *'Sultanım, üst kata çıkalım.' Çıktılar. Hami çalışanlarına kendilerini kimsenin rahatsız etmemesini söylemişti. Kapıyı kapadı. Kendisini Suat'ın ayaklan dibine bıraktı: 'Meded ya Hankan' diye inledi. Suat adama tiksinerek baktı ... 'Medet ya sahib kıran-ı beni Âdem…'" (Erdem, 2018: 353)*

Bu evrende bir süre Sultan Berke'nin kıyafetleri gibi kıyafetler giyip pozlar veren Suat Ferit, Edebî Suçlar Masası tarafından söz konusu evreni yazıp tüketme ihtimaline karşı tutuklanır. Bununla birlikte Suat Ferid, metni kendisinin mi yoksa başka bir yazarın mı yazdığını bir türlü anlayamamaktadır. Tutuklanıp bir odaya kapatılan ve her dakikası izlenen yazar, oradan kaçmanın bir yolunu bulur. İlk iş olarak bu evrenin gerçek olup olmadığını anlamaya çalışır. Bu dünyayı kendisi yazarak mı var etmiştir, yoksa gerçekliği mi yaşamaktadır? Birkaç kişi ile konuştuktan sonra Ercümendli Devleti'nin olmadığını anlar, dolayısıyla tüm bunları kendisinin yazdığının farkına varır.

Metnin bu kısmının ükronya olarak kabul edilebilmesinin nedeni yazarın tarihi gerçekliği olmayan bir Osmanlı padişahı kurgulayıp onu saltanatından vazgeçirerek tarihin seyri değiştirmesidir. Böylece gerçek dünyanın içinde kurgulanan itibari dünyanın tarihi seyri değişmiş olur. Dolayısıyla Sultan Berke'nin anlatısında var olan tarihî gerçekliğe alternatif tarih anlatısı yani ükronya oluşturulmuş olunur.

Kitab-ı Duvdudvani'de Metnin İktidarı

Kitab-ı Duvduvani aslında bir bütün olarak içinde birçok metnin yazılma sürecini barındıran bir metindir. Roman boyunca metnin iktidarının yazar olmadığı sık sık vurgulanır. Metnin iktidarı, yazar değildir çünkü üç farklı evrende yer alan yazar olarak kurgulanan kişiler bile hangi metnin kendilerinin olduğunu bilemezler. Dahası onlar bir gerçekliği mi

yaşadıklarını yoksa bir başka yazarın metninin karakteri mi olduğunun ayırdına bir türlü varamazlar. Örneğin Suat Ferid kendi yaşamının gerçekliğini sorgular:

> *"Evet, aslında çöplükte yaşayan bir zavallı olabilir, üçe ayırdığı çöplüğünü triplex daire olarak hayal edip, öyle de yaşıyor olabilirdi. Öyle zavallıların önünden acıyarak fakat tiksinerek geçmiyor muydu? Onlar da öyle şişenin dibinde kalmış kolayı kim bilir ne niyetine içiyorlardı. (...) 'Cevap ver Utku' dedi, 'Bu soruma cevap ver, sen o insanların beyin kıvrımlarına mı girdin ki kendilerini nasıl gördüklerini biliyorsun? Ya sen acaba başkalarına nasıl görünüyorsun? Bunu hiç düşündün mü?'" (Erdem, 2018: 90)*

Metin boyunca itibari dünyada bulunan ve yazar olarak kurgulanan kişiler, anlatıyı kesip paralel evrenlerdeki kişilere ve olaylara göndermede bulunurlar. Romanda, Osman Ferdi Mürdüm'ün "O.F.M" rumuzunu kullanarak okurla iletişime geçtiği görülür:

> *[Sayın Kırımçak., lüzumundan fazla aleni ve kaba ise, parantez içindeki bu açıklama kısmını kaldırabiliriz, O.F.M] (Erdem, 2018: 338)*
>
> *İnsanların kitap sandığı (bu söz sanatına ne dersiniz sayın Kırımçak? O.F.M) ve hizmetkarın haftada bir muhteviyatını yenilediği sandığın içindeki nefis ince kilerinden çöpleniyor, dışarıdan bir tek su istiyor, hiç yemek getirtmiyor, günlerce dışarı çıkmıyordu. (Erdem, 2018: 167)*

Osman Ferdi Mürdüm'ün iletişime geçtiği okur da bir roman kişisi olan editör İhsan Kırımçak'tır ve bazı rumuzlarda yazan bilgiler onun Suat Ferit'i kurguladığını da düşündürmektedir:

> *Gazete çarşaf gibi yere serilmiş (burada kamera zoom yapıyor, O.F.M) Suat Ferid 'bu ne soysuzluk diye' sağ patisini sallayarak gazeteyi gösterirken asıl onların analarına-bacılarına-baldızlarına-medyalarına-güllülerine neler yapacağını haykırıyordu. (Erdem, 2018: 109)*

Metinde MM ya da Meçhul Muhayyel rumuzlu bir anlatıcı da söz konusudur:

> *(Suat Ferid, evrenimiz ister başka bir evrene paralel olsun, isterse baş aşağı dursun, her zaman birinci olmak isterdi, rumuz MM) (Erdem, 2018: 273)*
>
> *(Sevgili kariler burada O.F.M' ün Biçare Efendi ile üslup yarıştırdığı ve XVI. Yüzyıl müverrihleri böyle konuşur diye sahte bir üslup edinerek hem discourse'u hem de narrative'i çalmaya kalkıştığı dikkatinizden kaçmamıştır diye umut ediyorum, rumuz MM.) (Erdem, 2018: 210)*

Dolayısıyla metinde, paralel evrenlerdeki yazarlar da rumuz kullanan anlatıcılar da itibari dünyadaki anlatıyı keserek araya girer ve okurla konuşur. Böylece metnin iktidarı denilince ilk akla gelen yazarın, iktidar olmadığı görülür.

Kitab-ı Duvduvani boyunca kullanılan metinlerarasılık aracılığı ile tek iktidarın ve tek gerçekliğin metnin kendisi olduğu vurgulanır. Tasviri Efendi'nin *Kitab-ı Duvduvani*'si hem Suat Ferid'in hem de Sultan Berke'nin eline geçer. Sultan Berke, *Kitab-ı Duvduvani*'ye ulaşır ancak içinde bir şey yazmamaktadır, bomboştur. Tıpkı Suat Ferit'in söz konusu kitapta okuduğu kısımların bir sonraki gün silinmesi gibi Sultan Berke'nin elinde de boş sayfalar vardır. Bu tutum doğrudan metinlerarasılığı işaret etmektedir. Metinlerarasılık temelde bütün kitapların birbirinden hareketle yazıldığı ya da birbiri üzerine inşa edildiğini iddia eder (Altıntaş, 2023: 79). *Kitab-ı Duvduvani*'de de daha önce okunmuş ya da bilinen şeyler silinmektedir. Kitabın tamamen bomboş bir sayfa olması metinlerarasılığın hiçbir metnin

kendinden öncekinden yararlanmadan yazılamaz düsturunu destekler niteliktedir. İnsan bir defa bir bilgiye ya da kurmaca bir metne ulaştığı zaman onu bilinçli veya bilinçsiz muhakkak özümser ve kullanır. Bu sebeple de metnin tek iktidarı ya da gerçekliği metindir.

Kitab-ı Duvduvani'de Postmodernizm'in Ötesi

Hakan Sazyek'in belirlediği üç üstkurmaca türü vardır: Birincisi, metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme, ikincisi, anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme ve üçüncüsü de nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirmektir (2002: 494-497). Bu üç tür üstkurmaca tarzına da söz konusu metinde rastlanılmaktadır.

Metnin yazılma sürecini metne dahil eden üstkurmaca türü metinde yer almaktadır. Romanın gerçek yazarı Hakan Erdem, kendisinin metni kaleme alma sürecini, eserde yazar olarak kurgulanan kişilere yansıtmıştır denilebilir. Dahası üstkurmaca boyutunda, kendi adını da metne yerleştirmiştir. Anette, Suat Ferit'e bundan sonra yazdığı metinleri Hakan Erdem takma adıyla yayımlamasını önerir:

> *Acaba bunu **niye** yapıp duruyordu? 'Ey cümle alemin eteğine sığındığı padişah, ey Asya-ı Yusta'dan kopup gelen şanlı **Hakan**' diye ünledi. "Sende temerküz etmiş cümle fazilet, sende neşv ü nema bulur her türlü **erdem**' diye ekledi. 'Ne gam çekersin, Hwace gibi varisin var, **takma** kafana' dedi. Hwace taktik değiştirmiş, Azrail bir an önce Berke'yi alsın, taht kendisinin olsun, hanedan kendi **adıyla** anılsın istiyordu. Zayıf elleriyle ölüm meleğine bir işaret yaparak, 'Melek bey oğlum niye şunun göğsüne **bastırmıyorsun** muhkemce' dedi. (Erdem, 2018: 260)*

Böylece dış dünyada kitabın gerçek yazarı, bu bölümde bir dil oyunu yaparak kendi gerçek adını metne yerleştirir. Metnin geri kalanında bu kısımdaki Anette ve Suat Ferit ile ilgili verilen bilgiler tekrarlanmaz. Anlatının tam olarak anlaşılabilmesi için okurun bu bulmacayı çözmesi gerekmektedir. Yazar böylece metnini bir oyun, eğlence alanı formatına sokmaktadır. Metnin bu şekilde oyunsulaştırılması da postmodernist bir unsurdur (Çakar, 2022: 5).

Anlatıcıyı etkin figür hâline getirerek metnini kaleme almak da *Kitab-ı Duvduvani*'de kendisini gösterir. Suat Ferit, yeni bir eve taşınmış ve evinin bodrumunda yaşayan ve kâğıt toplayarak hayatını sürdüren "Lalgiller"i yazmaktadır. Ancak onların hikâyesinin anlatıcısı bir çaydanlıktır:

> *Üstelik Suat kendince muzip bir şirinlik daha yapmış, bütün romanı 'Vuslat Çaydanlık' tarafından kurgulanmış olarak yazmıştı. Anlatıcının geveze bir çaydanlık olması çok şeye izin veriyordu; Vuslat yeni toplum, yeni tarih üzerine ağzına geleni söylüyor, kantarın topuzunu epeyce kaçırıyor, yükselen türedi sınıfı ve bunların cahilane davranışları aleyhine demediğini koymuyordu…(Erdem, 2018: 339)*
>
> *Anlatıcının cansız bir varlık olması ve olayların onun tarafından aktarılması, postmodern bir tavırdır (Sazyek, 2002: 494-497).*

"4. bölüm / Kâinat-ı Müdani'den kâinat-ı mübeddele'ye" başlığını taşıyan bölümde Sultan Berke kendi hanedanlığını sonlandırır ve atına atlayarak payitahttan uzaklaşır. Yazar burada Osmanlı Dönemi'nde yaşayan bir padişah dönemi kurgulamıştır. Tarihi bilgilerde

Burak ve Berke adında Osmanlı padişahı yoktur. Yazar o döneme ait, saray adabı, yaşam şekli ve benzeri birçok bilgiyi kullanarak metnini oluşturmuştur. Yer yer sayısal bilgiler vererek kurmaca anlatısını desteklemek ve kurmaca dünya ile gerçeği harmanlamak istemiştir. Örneğin Osman Hulusi ve arkadaşlarının bir tarikat kurmaya karar vermeleri üzerine Osmanlı devletindeki tarikatlarla ilgili şu bilgiler yer alır:

> *Yeniçeri kolluklarının dikkatini çekmemek için bir düzen uydurdular. En kolay ve meşru gösterilebilecek faaliyet tarikatçılıktı. Sadece payitahtta 458 tarik, bu tariklerin de 380.000 destekleyeni vardı. Ama buradan yola çıkarak İstanbul nüfusunu hesaplamaya kalkan tarihçiler yanılmışlardır, çünkü hemen herkesin birden fazla tarikata devam ettiği yadsınamaz bir gerçekti. İşte o ayağa yatmaya karar verdiler. 459. tarik oldular. (Erdem, 2018: 124)*

Bu pasajda ve metnin birçok yerinde tarihî metinlerin gerçekliği yansıtmadığı da sık sık vurgulanmıştır. Metnin geneli düşünüldüğünde Sultan Berke, savaşmaktan ve ölmekten korkan, korkusundan ağlayan, etrafında dönen oyunların çoğunlukla farkına varamayan zayıf karakterli biridir. Öyle ki sefere gittiğinde yediği yemeği, içtiği suyu hatta tıraş olacağı jileti bile korkusu sebebi ile önce Hami'ye denetletir. Postmodern romanda tarihi şahsiyetler genellikle sıradan kişiler olarak ele alınır (Sazyek, 2002: 505- 506). Yazar Sultan Berke'yi bu özelliklerle donatarak bir cihan padişahını sıradanlaştırır.

Postmodernistler metinlerde aşk, gerilim, polisiyeye yer vermişler ayrıca tarihten de yararlanmışlardır. Bunun nedeni ise elitist tavrın yerine çoğulcu tutuma tamamen uygun bir tavır ortaya koymaktır. Bu da seçkin edebi ürünleri ile aşk, gerilim, polisiye gibi popüler sanat anlayışlarını metinlerde bir araya getirmektir. Polisiye genellikle üstkurmaca düzleminde postmodernist metne dahil olmaktadır (Sazyek, 2002: 504-505). Sultan Berke'nin anlatısına postmodernist unsurlardan olan gizem, gerilim de eklenmiştir. Metinde karakterler iki gruba ayrılır. Bir kısmı Sultan Berke'yi korumaya çalışmaktadır bir kısmı ise padişahı ortadan kaldırarak *Kitab-ı Duvduvani*'ye ulaşmayı ve tahta sahip olmayı amaçlamaktadır. Metin bu entrikalar ve gizemleri barındırdığı için de postmodern anlatı özelliklerine sahiptir. Ayrıca Osman Hulusi ve Mehlika Sultan'ın aşkı da anlatıya bir gizem ve heyecan perdesi daha ekler. İki aşık birbirini sevmektedir ancak Mehlika Sultan üçüncü eşi Ütarid Paşa ile evlidir. Dahası, Osman Hulusi ile gizli aşk yaşamaktadır. Kardeşi Sultan Berke'yi etrafındaki Hami Şeker ve Hwace'den korumak için Osman Hulusi ile iş birliği de yapmaktadır.

Sultan Berke'nin anlatısının aktarımında kullanılan dil de Osmanlı Dönemi'nde kullanılan Arapça, Farsça kelimelerle yüklü bir Osmanlı Türkçesi'dir. Yazar burada dil ile tarihi bir dönem kurgulamıştır. Postmodern romandaki dil, tüm kurallardan, sınırlamalardan, baskılardan bağımsızdır. Dil, romana dair her şeyi, teknikleri, eylemleri ve unsurları kuşatan güçtür. Edebi dilden, argodan, jargondan, sokak dilinden, resmi dilden ve benzerinden beslenir, dahası birçok üslup türü de tek metinde yer alabilir. Dolayısıyla postmodernist yazar dil kullanımında herhangi bir kurala bağlı hareket etmez (Altıntaş, 2002: 107). Söz konusu

metinde de yaklaşık iki sayfa kadar virgüllerle birbirine bağlanmış sözcüklerden oluşan bir cümle vardır:

> *Enva-i memalikden Lap, Çam, Mat, Kega, Toska tüm vilayet-i Arnabutluk'tan, Mora, Sırbistan, biraz Bulgar çokça Boşnak, tüm Rumeli'nden, Anadolu, Karaman ve Rum vilayetlerinin raiyyet olan keferesinden tek tek beyaz Osmanlı çileği devşirir gibi devşirilmiş keçe külahlı, beli palalı yeniçeriler, yemin ve yesar altıbölük sipahileri, acayip şapkalı cebeciler (…) saz ve kopuz götürenler, her daim inşaat ile meşgul düş münşileri, tevarih-i al-i Osman müellifleri, menakıbçılar, kasideciler, muvaşşah ve zecel söyleyenler, at oğlanları, seyisler, baytaran bölüğü, çadır mehterleri, kahve dibekçileri, berberler, diş çekenler, sünnetçiler, meddahlar, çengiler, köçekler, civelekler, çıtırıklar, padişah-ı alem ve hilafetpenah hazretlerinin hükmünün geçtiği halayık… (Erdem, 2018: 116-117)*

Burada cümlenin tamamına yer vermek oldukça zor olduğundan bir kısmına yer verilmiştir. Bir cümlenin bu şekilde iki sayfa şeklinde uzatılması postmodern bir tavırdır.

Romanda yer alan "İçindekiler", "Sözlük", "Kişiler", "Bibliyografya", "Basında *Kitab-ı Duvduvani*" başlıklı kısımlar da postmodernist bir tavrın göstergesidir. Epigraflar, postmodern romanda, metnin ya da metnin bölümlerinin başında okura ipucu vermek, metin hakkında okuru uyarmak ya da okuru metne hazırlamak için kullanılan kısa metinlerdir. Epigrafla, metin arasında anlamsal açıdan bir bağ söz konusudur. Yazar önbilgiyi ya doğrudan söyler ya da çağrışım yoluyla okurun anlamasını bekler (Altıntaş, 2023: 88). Yazar içindekiler kısmında her bir alt başlığa epigraf oluşturmuştur:

> *Gün. on dokuz / yirmi..... 298*
> *LVI. Efendina delirmiş! Tecennün eylemiş, şifrelenmiş, cinlenmiş!..... 298*
> *LVII. Belki restorasyon kabul eder ama Bu mülk iftirak kabul etmez!. 301*
> *LVIII. Suat Ferid ile Osman Ferdi: Okeanos'un iki damlası karşı karşıya……309*

(Erdem, 2018: 15)

Bu epigraflar ana metinde yer almaz yalnızca içindekiler kısmında yer verilmiştir. Yazar böylece okurun metni okurken her alt bölümde içindekiler kısmına dönmesine neden olmuştur. Okur, bölüme başlamadan içindekiler kısmına döner bölümle ilgili ip ucunu okur ve sonra metni okumaya devam eder. Metinde metinlerarasılığın bir alt türü olan epigafın kullanılması metne oyunsu bir heyecan katmıştır.

Sözlük kısmı "Ferheng-i Kırımçak Lügatçe-i kitab" başlığını taşır. Kırımçaklar, Kırım'da yaşayan Türk dili konuşan Yahudiler'dir. Ancak burada, metindeki editör İhsan Kırımçak'ın hazırladığı sözlük kastediliyor olmalıdır. Kırımçak'ın metni düzenlerken metne bir sözlük eklemeyi önerdiği düşünülebilir. Ferheng ve lügat ise sözlük demektir. Kırımçak kitabının sözlüğü şeklinde çevrilebilir. Metinde, Padişah Berke'nin hikâyesi anlatılırken Osmanlı Türkçesi dil özelliklerini kullanılmıştır. Bu kısmın anlaşılması için metne orada kullanılan kelimelerin sözlüğü yapılmış ve yerleştirilmiştir. Bu teknik metinlerarası bir yaklaşımdır. Metinlerarasılığın alt türü olan kolaj, yazarın farklı özellikteki metin parçalarını özgün yapıları ile başka bir metne eklenmesidir (Altıntaş, 2023: 85-86). Burada ana metne sözlük

eklemek de kolaj tekniğinin kullanılmasıdır. Yazar metnini çeşitlendirmek, zenginleştirmek için bu tekniğe başvurmuştur denilebilir.

Kişiler kısmı "Keşfü'l-eşhas Par Kırımçak" başlığını taşır. Kırımçaklı şahıslarının keşfinin paylaşılması şeklinde çevrilebilecek bu kısımda, metnindeki karakterlerin gerçek kimliği üstü kapalı bir şekilde işaret edilmiştir. Örneğin metinde Namık Kemal'e gönderme yapılmış ancak ismi Vamık Cemal şeklinde değiştirilmiştir. Sözlük kısmında ise "Vamık Cemal"in karşısına "memleket şairi" yazılarak Namık Kemal'in kastedildiği işaret edilmiştir (Erdem, 2018: 443). Evliya Çelebi, "Enbiya Çelebi" olarak değiştirilmiş, sözlükte karşısına "Evliya Çelebi'nin abisi" yazılarak Evliya Çelebi ile bağ kurulması sağlanmıştır (Erdem, 2018: 438). Voltaire'in adı metinde "Marcus Zoltaire" şeklinde değiştirilmiş sözlükte karşısına "Fransız düşünür, kandilcilerden" yazılarak onun Fransız aydınlanmasının önemli isimlerinden Voltaire olduğunun anlaşılması sağlanmıştır. (Erdem, 2018: 444). Metinde Jean-Jacques Rousseau'ya da gönderme yapılmıştır. "Cousseau (Captaine, Jacques)" olarak adlandırılan Rousseau, "Frenk aydınlatma uzmanı, kandilci" şeklinde açıklanmıştır (Erdem, 2018: 437). Pargalı İbrahim Paşa metinde "Pargalı Abram Paşa" şeklinde adlandırılmış, sözlükte karşısına "dönme paşalardan" yazılmıştır (Erdem, 2018: 436). Sözlük kısmı burada tek tek ele alınamayacak kadar uzundur, ancak sözlük genel olarak bu mahiyettedir. Yazar burada okurunu eğlendirmek ve metne oyunsu bir yapı vermek istemiş olmalıdır. Gerçek dünyada var olan, tarihe mâl olmuş karakterleri metni içinde dönüştürerek kullanmış ve onların ismine de sansür uygulamıştır. Sonra sözlük kısmında kimi kastettiğini işaret etmiştir.

Bibliyoğrafya kısmı "Müntehabat-ı ihsan Min asar-ı nakkalan" başlığını taşır. Bin hikayecinin eserlerinden seçkilerin bağışlanması şeklinde çevrilebilecek bu kısımda yazar, romanında geçen diğer metinler için bibliyoğrafya çalışması eklemiştir. Bibliyografyalar, bir konuya özgü incelemelerin derlendiği çalışmalardır. Yazar metnini, bibliyografyası olması gereken bir çalışma ya da konu gibi düşünmüştür. Bibliyografyada adı geçen çalışmalar ya tamamen uydurma ya da diğer yazarların metinlerinin şifrelenmiş hâlidir. Yazar burada yine kolaj tekniğini kullanarak başka bir metin türünü romanına yerleştirmiştir. Ayrıca metnini zenginleştirerek, ona oyunsu bir yön de katmıştır. Böylece ilgili okurlar buradaki şifreleri çözerek gerçek yazar ve metnin kim olduğunu öğrenebileceklerdir. Örneğin Halide Edip Adıvar'ın ismi "Fehime Ebru Nesivar" şeklinde sunulmuş ve *Sinekli Bakkal* isimli metni de "*Böcekli Manav*" olarak adlandırılmıştır. Bir başka örnekte Ahmet Vefik Paşa'nın *Lehçe-i Osmani* adlı sözlüğü, bu kısımda "*Şive-i Osmani*" olarak değiştirilmiştir. Romanda şifrelemeye gidilmeyen yazar ve eser isminin doğrudan verildiği tek metin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür.

Basında *Kitab-ı Duvduvani* kısmı ise "*Kitab-ı Duvduvani*'nin ilk iki baskısı üzerine neler dediler?" şeklinde adlandırılıştır. Bu kısımda kitabın yayımlanmasından sonra kitap hakkında internet ortamlarında, televizyon kanallarında, ansiklopedik sözlüklerde, kitaplarda ve dergilerde yazılan alıntılar söz konusudur:

"Duvduvani külliyatının son kitabı. Osmanlı'da, Ercümend devletinde ve şimdi de hiçbir şeyin değişmediğini anlatan, okuması zevkli kitap, roman, efsane.
(Tabii her zaman böyle olmayabilir, Ekşi Sözlük, 18.06.2004 10:44)" (Erdem, 2018: 453)
"Yazar imgesini sarsan bir metin bu. Dikenini unutturmadan gülü öven . . . Güldüren, neredeyse recursive bir yapıyla kendini klasik romanın sınırlan dışında tutan.
Osman Kaçak, Birgül Dergisi" (Erdem, 2018: 451)

Farklı zamanlarda, farklı yerlerde, farklı kişiler tarafından yazılan bu yorumlar metinde bir araya getirilerek metinlerarasılık sağlanmıştır. Metinlerarasılığın alt türlerinden biri olan kolaj bu kısımda kullanılmıştır. Postmodern anlatılar kopuk kopuk ve parçalı bir yapıya sahiptir (Sosyal, 2023: 11-12). Burada farklı kişilerin farklı üslupları verilerek postmodern anlatıların parçalı ve kopuk yapısı metne yerleştirilmek istenmiştir. Tabii ki bu kısım da sözlük, bibliyografya, kişiler ve içindekiler bölümleri gibi uydurmadır.

Metin boyunca her ana bölüm ve alt bölüm için, bölümde geçen olaylarla ilgili ip uçları içeren resimler bulunmaktadır. Bu da metinlerarasılık olarak değerlendirilebilmektedir. Metinlerarasılığın alt türü olan montaj, bir eserinin tamamının ya da bir kısmının başka bir eserde hiçbir değişiklik yapılmadan kullanılmasıdır. Postmodern romana zenginlik katar ve alıntılanan metnin hatırlanmasını sağlar. Ayrıca postmodern romanın çoğulculuk özelliğini de vurgular (Altıntaş, 2023: 86-87). Montajda, uyumsuz parçalar metne eklenir böylece postmodern metnin önemli unsurlarından olan parçalanmışlık hissi sağlanmış olur (Çakar, 2022: 28). Romana bu resimlerin eklenmesi postmodernist bir tavırdır ve montaj tekniğidir.

Metne eklenen, içindekiler, sözlük, bibliyografya ve basımda *Kitab-ı Duvduvani* kısımları metnin oyunsu bir biçime dönüşmesine neden olmuştur. Okur, metinde geçen sözcükler için oluşturulmuş sözlük kısmına bakarak yazarın hangi sözcükle neyi ya da kimi kastettiğini anlayabilecektir. Okur bir bulmaca çözer gibi bilgileri birleştirecektir ancak bunu yapabilmesi için yazarın metne yerleştirdiği bütün ip uçlarını anlayabilecek donanıma sahip olması gerekmektedir. Dahası bu ipuçlarını görebilmek için de çok dikkatli bir okuma yapmalıdır. Ayrıca bu kısımlar okurun, metnin anlamının üretimine katkı sağlayabileceği alanlar olarak da hizmet görmektedir.

Tüm bunlardan hareketle *Kitab-ı Duvduvani*'de birçok postmodern unsur olduğu söylenebilmektedir. Bununla birlikte romanda, postmodernizmin ötesinde de birçok malzeme vardır. Paralel evrenler, alternatif tarihler ve metin üzerinde metnin kendisinden başka bir iktidar olmaması postmodernizmin ötesi tekniklerdir.

Sonuç

Bu roman Türk edebiyatında postmodernizmin geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Dünya edebiyatında postmodernist unsur olarak nitelendirilen hemen her şey bu romanda sergilenmektedir. Romanın en dikkat çeken yanı metinselliğin özellikle vurgulanmış olmasıdır. Yani metnin dışında hiçbir gerçek unsur sunulmaz. Aynı zamanda metin, kendi içerisinde kendi kurduğu gerçekliği bile reddedebilecek düzeye gelir. Bir

bölümde kurulan gerçeklik diğer bölümde yanılsamaya dönüşür. Roman kişileri bile metnin içinde kurulan gerçeklikten emin değildir.

Burada özellikle Meçhul Muhayyil'in önemi vurgulanmalıdır. Meçhul Muhayyil'in kim olduğu bilinmemekle birlikte yazar olarak kurgulanan roman kişileri bile tanrısal konumda olan bir Meçhul Muhayyil'den bahsetmektedir. Çünkü Meçhul Muhayyil'in elinde bulunan yetki bir tür tanrı yetkisidir ve bu yetkiyi yazar paylaşır. Ama buradaki yazar bir olgu olarak yazardır. Ne Hakan Erdem'dir ne metnin içindeki yazar olarak kurgulanan kişilerdir. Yazmanın tanrısal bir konum olduğu metinde böyle vurgulanır. Çünkü romanda, yazar olarak kurgulanmış kişiler bile Meçhul Muhayyil'in gerçekliği değiştirme gücüne sahip olduğunu gösterir. Bu da aslında tarihin de bir tür metin olduğunun güçlendirilmesidir.

Dolayısıyla anlatıda gerçekliğin tek tanımı ancak metin üzerinden verilebilir. Metin, mümkün dünyaları anlatıda gerçek kılar. Metinde kurulan evrenlerin hiçbiri gerçek değildir ama bu dünyanın gerçekliği ile anlatının gerçekliğinin nasıl iç içe geçtiği ve her birinin aslında birbirine alternatif olan birer gerçeklik oluşturduğu gösterilmiştir. Böylece mümkün dünyaların nasıl kurulduğu ve mümkün dünyaların yalnızca anlatıda var olabileceği işaret edilir. Böyle bir yapı ile metinde hem tarih yazımı hem tarihi romanlar hem de edebiyat eleştirisine yönelik bir hiciv sunulmuştur.

KAYNAKÇA

Altıntaş, Eda (2023). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodernizm Bağlamında Kayboluş, Kaçış ve Arayış Kavramları*. Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Çakar, Gülşah (2022). *Süreyyya Evren'in Romanlarında Postmodernizm*. Yüksek Lisans Tezi. Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi.

Duman Bölükbaşı, Zerrin (2023). *Y. Hakan Erdem'in Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Erdem, Hakan (2018). *Kitab-ı Duvduvani*. İstanbul: Doğan Kitap.

Gür, Murat (2022). "Edebî Bir Tür Olarak Ükronya ve Alternatif Bir Tarihin Anlatısı: İzmihlâl". *Söylem Filoloji Dergisi*. S. 7. s. 711-725.

Koçakoğlu, Bedia (2010). Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Sazyek, Hakan (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler". *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı.* s. 493-509.

Sosyal, Emine Gülsüm (2023). *Orhan Pamuk'un ''Kara Kitap'', Güray Süngü'nün ''İbrahim'in Kaybettiğini Bulmasıdır'' Adlı Yapıtlarının Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi (Üstkurmaca, Metinlerarasılık)*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

TÜRK ROMANLARINDA MÜBADELE SONRASI KADINLARIN MEKÂN VE ŞEHİR BAĞLAMINDA SOSYAL DEĞİŞİME VERDİKLERİ TEPKİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ[1]

Gamze KURT

Yüksek Lisans Öğrencisi
Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Mübadele, Türk toplumunun büyük medeniyetin sahibi olmasının en belirgin göstergesi olmuştur. Bu medeniyet zenginliği, birçok kıta ve coğrafyada kendini göstermiştir. Bu coğrafyalardan biri de Balkanlar olmuştur. Balkan coğrafyasında beş yüz yıldan fazla hüküm süren Türk milleti, tarihi ve sosyal konulara işlenmesi için geniş bir alan açmaktadır. Türk Edebiyatı da bu alanlardan yararlanmış ve edebi tür olan romanlarında mübadele konusunu ele almış ve bir fikir sunmuştur.

Özellikle Türk edebiyatı literatürünü incelediğimizde "mübadele" kavramının romanlarda farklı açılardan ele alınarak işlendiği görülmektedir. Bu bağlamdan hareketle mübadeleyi ele alan Türk romanlarında kadınların sosyal açıdan birçok sorunla karşılaştığını, mübadele süreci ve sonrasının içinde yer alan bu kadınların yaşadıkları coğrafyaya uyum sorununa dikkati çekmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Mübadele, kadın, Türk romanları, coğrafya, sosyal değişim.

EVALUATION OF WOMEN'S REACTIONS TO SOCIAL CHANGE IN THE CONTEXT OF SPACE AND CITY AFTER THE EXCHANGE IN TURKISH NOVELS

ABSTRACT

The exchange has been the most obvious indicator of the Turkish society being the owner of the great civilization. This richness of civilization has manifested itself in many continents and geographies. One of these geographies was the Balkans. The Turkish nation, which has ruled in the Balkan geography for more than five hundred years, opens up a wide area for historical and

[1] Bu makale Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında 2024 yılında kabul edilen "Cumhuriyet Dönemi Mübadele Romanlarında Kadın (1923-2023)" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

social issues. Turkish Literature has also benefited from these fields and has dealt with the subject of exchange in its novels, which are literary genres, and presented an idea.

Especially when we examine the literature of Turkish literature, it is seen that the concept of "exchange" is handled from different perspectives in novels. Based on this context, we tried to draw attention to the fact that women faced many social problems in Turkish novels that deal with the exchange, and the problem of adaptation of these women to the geography they lived in, which took place during and after the exchange process.

Keywords: Exchange, women, Turkish novels, geography, social change.

Giriş

Türkiye ile Yunanistan arasında yaşanan nüfus mübadelesini ele alan Türk romanlarında genellikle başkahraman olarak karşımıza çıkan kadınlar, bulundukları şehirleri terk ederek yaşamlarını farklı bir coğrafyada sürdürmeye başlamıştır. Bu durum mübadil kadınların yeni yerlere uyum konusunda zorlanmalarına sebep olmuştur ve bunun sonucunda sosyal değişime ayak uydurmak kaçınılmaz olmuştur. Bu kadınlardan hem Rum hem de Türk mübadiller gerek mübadele sırasında gerekse de mübadele süreci sonrasında, mübadele sonucu geldikleri mekân ve şehirlerde birtakım olumlu ve olumsuz durumlarla karşılaşmışlardır.

Mübadil kadınlar, mübadele süresi öncesine nazaran mübadele sonrası süreçte yeni yerlerine adapte olmakta daha çok zorluk çekmiştir. Geldikleri yerdeki dilin, dinin, kültürün, maddi ve manevi unsurların, bazı sosyal yapıların farklılığı nedeniyle bu kadınlar, sosyal değişime tepkiler vermiştir.

Bu çalışmada, mübadil kadınların mekân ve şehir değişimi sonucunda buna verdiği tepkileri işleyen otuz romandan yola çıkarak mübadil kadınların sosyal değişimlerine vermiş oldukları tepkiler incelenmiştir. Bu romanların genelinde başkahraman olarak mübadil kadınlar yer almıştır ve genellikle de kadınların mübadele sonrası süreçte hayatlarının tamamıyla ya da bir bölümünün değiştiğine şahit olmaktayız. Özellikle bu değişimler maddi ve manevi yönleri ile olmuştur.

Mübadeleyi ele alan Türk romanlarında kadınlar yer değişikliği sonrasında aslında maddi olanakların kısıtlı olması neticesinde değişiklikler yaşamışlardır. Kadınların sosyal hayatlarının ve yaşayış tarzlarının farklılaşmasının temelinde yatan etken ise, mübadele sonrasında yerleştikleri yerlerde doğup büyüdükleri maddi olanakları bulamamaları olmuştur. Savaştan çıkmış bir Anadolu coğrafyasına mübadil kişilerin gelip yerleşmesi ve yerli halkın belirli bir süre mübadil kişilerle evlerini paylaşmaları bile onların değişimler nedeni ile yeniliklere uyum sağlamakta güçlük çektiklerinin göstergesi olmuştur.

Genel olarak bu romanlara baktığımızda, Türk edebiyatı, Dünya'ya gözlerini açtıkları, doğup büyüdükleri, mutluluk, hüzün, nice duyguları, anılarının barındığı evleri ve şehirlerini bırakıp yeniden bir yaşam kuran mübadil kadınların hikâyeleri ile doludur. (Sakallı, 2015: 20-22). Bu romanlarda ele alınan konular genellikle, konuları itibariyle daha

çok Anadolu'yu aydınlatmak ve değişime destek olmak gayesinde yoğunlaşmıştır (Enginün, 2007: 262). Böylelikle bu romanlarda yer alan Rum ve Türk Mübadil kadınların hem Anadolu coğrafyasında hem de Balkanlarda yaşamış oldukları değişimler sonucunda nasıl bir tepki gösterdiklerini görmekteyiz.

Mübadil Kadınların Ekonomik Nedenlerle Yaşadıkları Değişimler

1923 yılında alınan kararla birlikte zorlu süreç mübadiller için başlamıştır. Anadolu'dan göç etmek zorunda kalan Mübadil Rum kadınlar ile aynı şekilde Yunanistan'dan mübadeleye tabii tutulan Türkler yeni şehirlere, köylere ve kasabalara yerleşmişlerdir. Geldikleri yerde maddi anlamda zorluk çekmeyen mübadil kadınların büyük bir kısmı mübadele sonrasında bazı zorluklarla karşılaşmışlardır.

Mübadele romanlarında özellikle karşımıza çıkan durum, hem Rum hem de Türk kadınların her birinde rastladığımız yalnız başına mücadele etmek zorunda olmalarıdır. Çünkü mübadele sonucunda özellikle mübadele öncesinde kadınlar eşlerini ve ebeveynlerini kaybetmişlerdir. Bu da demek oluyor ki bundan sonra hem anne hem baba vasfını üstleneceklerdir. Durum böyle olunca mübadil kadınlar gittikleri yerlerde zorluk yaşamışlardır. Kadınların doğdukları yerle yeni yaşamlarını idame ettirecekleri topraklara uyum süreçleri çok kolay olmamıştır.

Bazı mübadil kadınlar şehirde hayata gözlerini açmışlardır, ama şartlar gereği göç ettikleri yerler daha küçük köy ve kasabalar olmuştur. Ekonomik nedenler aslında mübadil kadınların dolaylı olarak hem mesleklerini hem de eğitimlerini etkilemiştir. Yaşadığı yerde kendine ait bir dükkânı olan bir mübadil kadın, gittiği yerde bu imkânı bulamamıştır. Ama kadının çalışması gerekmektedir. Geride bıraktığı eşi ve yanında getirdiği çocukları vardır. Çocuklarına iyi bir gelecek sağlamak için kendi bildiği işlerden başka geldiği yere uyum sağlayıp bağ, bahçe ve tarla işlerini de öğrenmiştir. Ancak bu şekilde, maddi açıdan kendisini ve ailesini rahatlatmıştır.

Mübadillerin özellikle ekonomik anlamda yaşadığı bu sosyal değişimin en büyük nedeni ise iki ülke arasındaki plansızlığın bir sonucudur. Kendi mesleklerine uygun olmayan yerlere ikamet ettirilen mübadil kadınlar, ekonomik olarak zorlanmışlar ve geçimlerini sağlamak için ne gerekirse onu yaparak diğer işleri öğrenmek zorunda kalmışlardır. Örneğin geldikleri yerde ailesi ile birlikte çiftçilik yapan kadınlar, yerleştikleri yerin ikliminin farklı olması neticesinde yetiştirdikleri bitkileri yeni coğrafyada üretme imkânı bulamamışlardır. Bu da mübadil kadınların ekonomik nedenlere bağlı olarak belki de mesleklerini değiştirmelerine neden olmuştur. Ekonomik sebeplerden dolayı mübadil kadınların sosyal değişikliklere verdikleri tepkiler de bu yüzden farklılık göstermektedir.

Genel itibarıyla baktığımız zaman Türkiye'den giden mübadil kadınlar ve aileleri çoğunluklar şehirli ve esnaf ve ticaretle uğraşan bir kesimken, Anadolu'dan Türkiye'ye gelen mübadil kadınlar ve aileleri daha çok köylerde hayat süren ve çiftçilikle uğraşan bir

kesimdir. Bu yüzden gelen ve giden mübadiller arasında eşitsizlikler olmuştur ve bu durum ülkelerin ekonomisini doğrudan etkilemiştir. Hal böyle olunca gelen mübadil kadınların ekonomik anlamda zorluk çekmeleri de kaçınılmaz olmuştur.

Mübadil Kadınların Dil Konusundaki Değişimleri

Mübadele sonrası kadınların geldikleri yere uyum sorunları yaşamalarında en önemli etkenlerden birisi "dil problemi" olmuştur. Özellikle Balkanlardan Anadolu'ya zorunlu olarak göç eden kadınlar, yaşadıkları yerin diline adapte olmakta zorlanmışlar ve yerli halk tarafından da ötekileştirilmişlerdir. Mübadele süreci romanlarda, genellikle mübadele öncesi mübadele sırası ve mübadele sonrasında ele alınarak işlenmiştir. Özellikle bundan hareketle en fazla mübadele sonrası süreçte dil konusunda problem yaşadıklarını görmekteyiz. Genellikle de Müslüman Türk kadınlar bu konudan daha çok etkilenmişlerdir. Geldikleri yerde yerli halk tarafından "gâvur" olarak nitelendirilip konuştukları dil nedeniyle dışlanmışlardır. Bu durum hem gündelik yaşamda hem de eğitim sürecinde devam etmiştir. Özellikle çoğu kadın ve kızlar geldikleri bu yerde eğitim hayatına devam edememişlerdir. Devam eden kesim çok az olsa da onlar da gittikleri bu okullarda hem arkadaşları hem de öğretmenleri tarafından dışlanmışlardır.

Mübadeleyi ele alan "*Karşı Kıyılardan Bodrum'a*" adlı romanın '*Yayaka*' adlı hikâyesinde yer alan başkarakter Kemale Hanım, yaşına rağmen çok yönlü, çevresinde iyilikleriyle tanınan, çalışkan, hiç boş durmayı sevmeyen biridir. Son derece de hoşgörülü bir kadındır. Hiçbir şekilde yalan konuşmaz, dedikodu asla onun kapısının önünden bile geçmez. Özellikle temizliği çok ama çok seven bir kadındır. Karşısındaki insanı kendine has üslubu ile dinlendirir. Konuşurken hiçbir zaman yüzünden tatlı bir tebessüm eksik olmaz. Türkçeyi çok iyi anlamasına rağmen konuşurken oldukça zorlanır. Bu nedenle Rumca, Türkçe sözcükleri bir arada kullanarak konuşur. Ayrıca bu yaşlı kadın son derece konukseverdir. Birileri ona oturmaya geldiğinde veya beş dakika da olsa kapıdan;

> *"Ne yapıyorsun, nasılsın? diye baktığında deli divane olur, oturtacak yer bulamazdı. Misafirlerinin konuşmalarını bazen anlayamazsa veya bir şey, öğrenmek isterse ya torunlarına veya kızına yavaşça, 'İda ne?" "O nedir?" diye sorardı. Onlar da misafirin yanında ona "Ne cevap vereceğiz," diye ölüp biterlerdi" (Koparanoğlu, 2006: 410-411).*

Buradan görüldüğü üzere Kemale Hanım, mübadelenin getirmiş olduğu sosyal değişimlerden etkilenmiştir. Özellikle tıpkı Kemale Hanım gibi mübadil kadınların yeni yurtlarına ve yeni dillerine adapte olmaları hiç de kolay olmamıştır. Görüldüğü üzere, mübadil kadın mübadele sonrası süreçte dile adapte olmakta zorlanmış ve geçen onca zamana rağmen bazı kelimelerin Türkçesini öğrenmesi çok zor olmuştur. Buna rağmense öğrendiği dili unutmamıştır. Bazı hem Rum hem de Türk mübadil kadınlar ise, bu süreçte çok fazla zorlanmışlardır. En önemlisi de gittikleri yerlerde Anadolu ve Balkan halkı tarafından ötekileştirilmişlerdir.

Mübadil kadınlar için hem kültürel hem sosyal hem de siyasal açıdan yeni yere uyum sağlamak bu yüzden hiç de kolay olmamıştır. İlk başlarda hem dil hem de kültür açısından uyum süreçlerinde mübadiller zorlansa da özellikle ikinci kuşak ve sonrası ataları kadar çok fazla zorluk çekmemiştir. Çünkü ataları diğer halk tarafından çok sonraları kabul görmüştür. Bu süreçlerden sonra yerli halk ve mübadil kadınlar kaynaşmışlardır. Özellikle torunlar ve çocuklar büyükler kadar dil konusunda zorluk çekmemişlerdir.

Farklı bir roman olan "*Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı*"nda yer alan Rum kadın karakter Anastasiya ve eşi Kemalettin, Ayvalık'tan ilerleyen süreçlerde Edremit'e taşınmışlardır ve bundan sonraki süreçte hayatlarını orada devam ettirmişlerdir. Aslında Rum olan Anastasiya göç etmesi gerekirken Kemalettin ile evlenip Anadolu'da kalan kadınlardan sadece birisidir. Bu durumdan sonra böyle bir çözüm bulup Anadolu'da bir yerden başka bir yere göç etmişlerdir. Bu yüzden Eşi Kemalettin'in, oraya göç ettikten sonra Anastasiya'nın Rum olmasının anlaşılabilir olacağına ve oradaki kişiler tarafından ötekileştirileceğine ilişkin kaygıları olmuştur. Kemalettin Bey bu konuda şunları dile getirmiş ve şöyle bir çözüm önerisi bulmuştur:

> *"Ayvalık'ta uzun yıllar kalmış Osmanlı memurunun kızıdır, dili arada bir Rumca'ya çalıyor deriz. Nasıl olsa bir süre sonra da köydeki kadınlar gibi konuşmaya başlayacak ve problemimiz kalmayacak" (Yorulmaz, 2002: 153).*

Buradan da anlaşılacağı üzere o dönemde gerek mübadiller gerekse de yerli halk arasında dil sorunu sıklıkla yaşanmış ve birbirlerini "gâvur" olmakla suçlamışlardır. Bu durumdan çekinen bir eşin sözleri bunu açıkça dile getirmiş ve eşi Anastasiya'nın yaşayacağı zorluğa kendince böyle bir çözüm bulmuştur.

Mübadil kadınların dil problemleri romanlarda çok sık işlenen bir konudur. Romanların büyük bir kısmında mübadil Müslüman kadınların, Anadolu'ya geldikleri zaman bu konuda daha çok problem yaşadıkları göze çarpmaktadır. Anadolu'dan Yunanistan'a göç eden Rum mübadil kadınlarda ise bu durum çok fazla görülmemiştir. Bazen de bu konu hakkında romanlarda ayrıntıya girilmemiştir. Rum mübadil kadınların dil üzerine yaşadığı problemler Türk kadınlara göre oldukça azdır.

Bir başka roman olan, "*Bir Avuç Mazi*"de yeni evli çift İkbal'in evlerine gelen mübadilin Rumlarla alakalı dedikleri dikkat çekmektedir. İkbal ile Sami çiftinin evine Anadolu'dan mübadil olarak Rumlar gelmiştir. Köyün muhtarı, gelen bu mübadillerin İkballerin evlerinde yaşayacağını dile getirir. İkbal ile köyün muhtarı arasında şu diyalog geçmiştir: Öncelikle muhtar İkbal'e şunları der:

> *"Ne edeceğiz şimdi, bendeki Türkçe yetmez anlamaya bu insanları vre. Bu ahali Türkiye'den gelen Rumlardır da Rumca bilmezler. Türkçe sorar, Türkçe konuşurlar. Sami Bey gelene kadar sen yetişsen imdada.." der (Şen, 2013: 20).*

Burada köyün muhtarı gelen mübadillerin dil sıkıntısından bahsetmiştir. Bunu romanların büyük çoğunluğunda görmekteyiz. Mübadil kadınların sosyal değişime

gösterdikleri tepkilerden en önemlisidir. Anadolu Rum'u mübadilleri Rumca, Yunanistan Türk'ü mübadilleri de Türkçeyi bilmemektedir. İkbal'in babası,

> *"Fethi Bey İstanbul'da eğitim gördüğünden Türkiye ile bağlantısını hiç koparmamış, eşi ve çocuklarıyla da Türkçe konuşmayı sürdürmüştü. Yörede hem Rumca hem de Türkçe konuşabilen az sayıda hane vardı, İkballer de onlardandı" (Şen, 2013: 20).*

Burada görüldüğü üzere Fethi Bey ve ailesinin diğer mübadillere nazaran gittikleri yerde çok fazla zahmet çekmeyeceğini anlamaktayız. Böylelikle romanın diğer karakterlerinden biri olan köyün muhtarı, tek çare olarak dilini anlamadığı bu kişileri İkballere getirir. Sonrasında İkbal, eğitimi sayesinde mübadil olarak evlerine gelen ailelere yardımcı olur ve onları evlerine alır. Böylelikle Rum mübadil kadının yardımına yine ilerleyen süreçlerde mübadil olarak Anadolu'ya gitmek zorunda kalacak olan genç kız İkbal yardımcı olur.

Bir başka mübadele romanı olan "*Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları*"nda mübadil kadın Kayserili Anastasiya'nın mübadele zamanı geldiğinde kocası hala sürgündedir. Kayserili Anastasiya, çocukları, kocasının erkek kardeşleri, kendi dedesi ve annesi ile birlikte mübadeleye tabii olurlar. Mübadele sırasında eşinin kardeşleri maalesef hayatını kaybeder. Bir de başlarına çok acımasız bir olay gelerek ellerindeki tüm para ve altınları mübadele esnasında oradaki askerlere kaptırmışlardır. Bunlara rağmen, hayatta kalmayı başarıp Kayseri'de başlayan bu acıklı hikâye Yunanistan'da son bulmuştur. Mübadil kadının eşi daha sonra sürgünden döner ve annesi ile birlikte Yunanistan'a gelir. Eşi, çocukları ve Anastasiya birbirlerine bu şekilde kavuşurlar.

Ayrıca Kayserili Anastasiya, mübadeleden sonra sosyal açıdan en çok zorlandığı durumun da "dil problemi" olduğunu şu şekilde dile getirmiştir:

> *"Buranın dilini öğrenemedim. Rumca konuşamıyorum. Yazı bilmiyorum.*
> *Şimdi gitsem köyümüze bütün evleri birer birer bulurum. Hiç unutmam. 25-26 yaşındaydım buraya geldiğimde. Hiç hastalık nedir bilmedim. Yaşım 100'ü geçti. Buranın dilini öğrenemedim. Hiç unutmam köyümüzü. Kardeş gibi yaşıyorduk biz. Şimdi gitsem, elimle koymuş gibi bulurum evimizi!" (Yalçın, 1999: 107).*

Anastasiya bu cümleleri ile doğduğu yerlere olan özlemini de dile getirmiştir. Yaşlı mübadil kadınını, bu mübadele sadece dil sorunu olarak etkilememiş; aynı zamanda psikolojik olarak da çok etkilemiştir.

Mübadil kadınların yaşadıkları yerin geleneklerini ve kültürlerini de yeni geldiği yerlere aktarmaları öyle çok kolay olmamıştır. Benzer bir durum kültürel birikimin aktarılmasında, daha doğrusu aktarılamamasında da yaşanmıştır. Bu birikimin Türkiye'ye aktarılamamasında hiç şüphesiz ki, o kültürü oluşturan çevrenin tüm öğeleriyle birlikte ortadan kalkmış olması önemli bir rol oynamıştır. İlk yıllarda düğünlerden sünnetlere, mutfaklarda hazırlanan yemeklerden, söylenilen şarkı ve türkülere değin birçok alanda varlığını koruyan kültürel öğeler zaman içerisinde törpülenerek de olsa nesillerden nesillere geçerek bir şekilde varlığını korumayı başarmıştır. Ancak mübadillerin kültürel birikimleri,

kabul etmek gerekir ki, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde baskın bir rol üstlenememiş ve bu anlamda Türk kültürel hayatında bir renk olarak varlığını kısmen koruyabilmiş olsa da, zaman içerisinde yerleşik kültür düzeni içerisinde kaybolmuştur. Kültürel anlamdaki eriyiş ikinci ve üçüncü kuşaklarda daha belirgin bir hal almış ve birçok ailede mübadillik sadece göç edilen bir memleketin adıyla sınırlı bir hale gelmiştir (Gökaçtı, 2021: 301). Bu kültürün aktarılamamasının diğer bir nedeni ise mübadiller için dernek, vakıf ya da çeşitli kuruluşların çok geç zamanlarda faaliyete başlaması olmuştur. Bu vakıf ve dernekler oluşturulduğu zaman birinci kuşak mübadillerin çoğu vefat etmiştir. Bu sebepten dolayı onların yaşadıkları zorlukları ancak sözlü olarak dinleyen ikinci ve üçüncü kuşak mübadil olan torunları ve çocukları aktarmıştır. Mübadil kadınlar, bu dernek ve vakıfların faaliyetlerinde aktif rol oynamışlardır. Mübadillerin torunları ya da çocukları, atalarının mekân ve şehir değişimi sonrasında yaşadıkları sosyal değişimleri ve buna verdikleri tepkileri günümüze ulaştırmayı başarmışlardır. Bu vakıf ya da derneklerden bazıları tüm Müslüman mübadiller içinken, bazı dernek ve vakıflar mübadillerin yaşadığı yere şehre ya da ilçeye aittir. Bunları genel ve özel olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Bazı vakıflar ve derneklerin isimleri şu şekildedir:

Lozan Mübadilleri Vakfı-İstanbul, *Lozan Mübadilleri Derneği-İstanbul Büyük Mübadele Derneği*-İstanbul, *Samsun Mübadele Derneği, Edirne Lozan Mübadilleri Derneği, Ankara Lozan Mübadilleri Derneği, İzmir Lozan Mübadilleri Derneği. Tuzla Sosyal Dayanışma ve Yardım Derneği*-İstanbul, *Isparta Lozan Mübadilleri Derneği, Sarıyer Lozan Mübadilleri Derneği*- İstanbul, *Kartal Rumeli Mübadilleri Kültür ve Dayanışma Derneği* – İstanbul, *Mudanya Lozan Mübadilleri Derneği*-Bursa, *Adapazarı Selanik Türkleri Göçmenleri Kültür ve Dayanışma Derneği, Selanik Muhacirleri Derneği-Kocaeli, Mudanya Yalıçiftlik köyü ve Selanik Göçmenleri Kültür, Yardımlaşma, Dayanışma Derneği, Bursa Mübadele Göçmenleri Kültür ve Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği, Selanik Mübadele Muhacirleri Derneği*-Antalya, *Selanik Muhacirleri Derneği*-Mersin, *Gelibolu Lozan Mübadilleri Derneği, Selanik Türkleri ve Buca Yaylacıklılar Eğitim* (Goularas, 2012: 138). Görüldüğü üzere bu dernekler ve vakıflar faaliyetler düzenleyerek Müslüman mübadil kadınların ve ailelerinin hatıralarına sahip çıkmaktadır. Bunlar sayesinde de daha geniş bir kitleye ulaşılmıştır. Bu derneklerde aslında mübadil kadınların sadece dil sorunları ile değil, mübadele sonrası süreçte başka ne gibi sosyal değişimler yaşadığını da görmek mümkündür.

Mübadil kadınların ve ailelerin yaşadıkları yere uyum süreçleri ile ilgili en güçlü kanıtı sağlayan bu dernekler ve vakıfların kurulmasıyla ilgili şöyle bir gerçek vardır ki bunlar, Yunanistan örneğinin tersine Türkiye'de çok geç bir tarihte faaliyete geçmiştir. Türkiye'deki mübadillerin yerleştikleri yerlerde ne gibi problemler yaşadıkları ve nasıl değişime uğradıklarına ilişkin ilk mübadil vakfı, 2000 yılında İstanbul'da kurulan *Lozan Mübadilleri Vakfı*'dır. 2000 yılından günümüze Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde yirmiden

fazla mübadil vakıf ve derneği kurulmuştur (Goularas, 2012: 135). Bu vakfın adı diğer vakıflardan ziyade daha fazla duyulmuştur. Ayrıca kendilerine bir site kurarak yaptıkları faaliyetleri buradan kitlelere duyurmuştur. Bunlardan başka mübadillerle ilgili çeşitli projeler, sergiler, söyleşiler ve sempozyumlar düzenlemişler ve "*Lozan Mübadilleri Vakfı*" adıyla kendi yayınını oluşturarak, mübadil kadınların ve ailelerinin özellikle yaşadıkları sosyal değişimleri günümüze ulaştırmayı başaran bir vakıf ve dernek olarak faaliyetlerini yürütmüştür.

Yunanistan'dan zorunlu olarak Türkiye'ye göç etmek zorunda kalan mübadil kadınlar ve özellikle bu kadınların torunları ve çocukları bu kuruluşlarda aktif olarak yer almışlardır. Bu sayede aile büyüklerinin coğrafyasını mecburi olarak değiştirmesi sonucunda yaşadıkları zorlukları bu kurum ve kuruluşlar sayesinde gelecek nesillere aktarmışlardır. Bunlar aslında Anadolu'ya göç eden mübadil kadınların ve ailelerinin doğdukları, yaşadıkları dünyanın değerleri olan birçok temel öğenin bu akıp giden zaman içinde ya kaybolmasını engellemiş ya da yeni formlara bürünerek daha farklı işlevlerle varlığını sürdürmeye devam etmesini sağlamıştır (Gökaçtı, 2021: 326). Bunu yaparken de özellikle ikinci ve üçüncü kuşak mübadillerin atalarına dair anlattıklarından faydalanmıştır. Bu kişiler atalarının bu süreçte yaşadıkları başta dil problemleri olmak üzere bir sürü olumsuz nedenleri aktarmışlardır.

Aslında romanlardan ziyade sadece bu vakıf ya da dernekler mübadil kadınların yaşadıkları olumsuzlukları günümüze ulaştırmamıştır. Bu faaliyetlerden başka, Türk kültürüne has bir özellik taşıyan kahvehaneler de mübadillerin geldikleri yerde bir nevi kendi kültürlerini yaşatmak, memleket özlemini dindirmek için farklı bir mekân olarak yer almıştır. Yunanistan'dan Anadolu'ya mübadil olarak gelen yaşlı, genç ve çocuk kadın mübadiller ile beraberinde gelen akrabaları, Türkiye'ye yerleştikleri andan itibaren kurdukları ilk ve en eski sosyalleşme mekânı olarak köy kahvehaneleri yer almıştır. Bu kahvelerde kadınlardan ziyade erkekler zaman geçirmektedir. Yine de bu kahvehanelerde sadece erkeklerin değil kadınlarında yaşadıkları zorluklar aktarılmıştır. Kahvehaneler, gerek kimliklerin yaşatılması, gerek ortak hafızanın canlı tutulması, gerekse grup içi bağların sağlanması açısından, küçük ölçekli de olsa hala günümüzde en önemli mekânlar olarak yer almaktadır (Goularas, 2012: 135). Özellikle buralarda Anadolu'ya Yunanistan'dan göç eden mübadil kadınların babaları, eşleri ve erkek çocukları, diğer mübadillerle görüşerek hem hasret gidermişler hem de birbirlerini zor zamanlarda yalnız bırakmayarak geldikleri vatan toprağına alışmak için birbirlerine destek olmuşlardır. Bu kahvehanelerde mübadiller yaşadıkları dil problemlerini konuşmuşlardır. Yerli halk tarafından anlaşılamamalarının bir sorun oluşturduğunu dile getirmişlerdir. Özellikle Anadolu'ya göç eden Müslüman kadınlar ve aileleri Türkçe'yi bilmedikleri için yerli halk tarafından ötekileştirilmiştir. Bu dil problemi aslında eğitim camiasında kendini daha fazla göstermiştir.

Bu mekânlarda özellikle ikinci ve üçüncü kuşak mübadiller, atalarının ağızlarından onların hayatlarına dair bilgileri öğrenme fırsatı bulmuşlardır. Bu mekânların özelliklerinden birisi de mübadillerin, yeni nesile ayrıca gelenek ve göreneklerinden bahsederek onların unutulmamasına da katkı sağlamışlardır. Buralarda sadece dil problemleri ve diğer sorunlar konuşulmamıştır. Mübadil kadınların ve ailelerinin zorunlu olarak gerçekleştirdiği bu göç nedeniyle farklı mekânlar ortaya çıkmış ve bu konuda da değişim yaşanmıştır. İşte İkinci ve üçüncü kuşak mübadiller ise, atalarının anlatılarından hareketle romanlar, hatıralar, belgesel niteliği taşıyan kitaplar kaleme alarak, bir neslin yok oluşuna dur demişlerdir. Bu sayede bizler de mübadil kadınların yaşadıkları problemlere şahit oluruz. Özellikle mübadele romanları, farklı mekânlar sayesinde hem yazılı hem de sözlü olarak günümüze ulaşmıştır. Dil sorunları ve diğer sorunlar hem derneklerin, hem vakıfların, hem de kahvehanelerin varlıkları ile birlikte mübadelenin günümüze yansımalarını gözler önüne sermektedir.

Mübadil Kadınların Din Konusundaki Değişimleri

Türk mübadele romanlarında mübadil kadınların din değişikliklerine sıklıkla rastlamaktayız. Aslında bu durum daha çok mübadele öncesi süreçte gerçekleşmiştir. Bunun en büyük nedeni ise mübadele etmek istemeyen kadınların, nüfus mübadelesi haberini duyduktan sonra başvurdukları bir yöntemdir. Doğdukları yerden başka bir yere gitmeyi göze alamayan bu kadınlar sosyal değişime direnmiş olsalar bile kendi dinlerinden vazgeçmek zorunda kalmışlardır.

Romanların geneline bakıldığında bu din değiştirme ve buna uyum süreçleri aslında sözde kalmıştır. Din değiştirmek zorunda kalan birçok kadın, mübadil olmamak için bunu gerçekleştirdiğinden yeni dine mensup kuralları yerine getirmekte zorlanmıştır.

Mübadele sonrasında ise, mübadil kadınlarda az da olsa din değiştirme görülmüştür. Bunun en büyük nedeni ise mübadil kadınların "yarı gâvur" olarak adlandırılmasıdır. Kendilerini dışlanmış hisseden kadınlar özellikle eşleri de mübadele sırasında vefat etmişse, geldikleri yere uyum sağlamak ve ötekileştirilmemek adına evlendiği kişinin dinini kabul etmiştir. Bu kadınlar eşleri tarafından din değiştirilme konusunda asla baskı ile karşılaşmamıştır. Sadece bu yere uyum sağlamak ve yerli halkın tepkisini çekmemek için böyle bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. Ama tıpkı mübadele öncesinde olduğu gibi mübadele sonrasında din değiştirmek zorunda kalan çoğu kadın, dini görevleri tam anlamıyla yerine getirmemiştir. Tepkileri daha fazla üzerlerine çekmemek için bunu yapmaları gerekmektedir. Örneğin evin içinde eski inancını yerine getiren biri, kalabalık bir ortamla karşılaştığı zamaan değiştirdiği dinin görevlerini yerine getirmek için çaba göstermiştir.

Mübadil Kadınların Eğitim Sürecinde Yaşadıkları Değişimler

1923 yılında başlayan mübadele süreci, mübadil kadınların dil, din, ekonomi gibi alanlarda yaşadığı değişikliklerden başka eğitim süreçlerinde de bazı farklılıklar yaşanmasına neden olmuştur. Anadolu'dan ya da tam tersi Yunanistan'dan mübadele yoluyla gelen Rum ve Türk mübadil kadınlar, öncelikle geldikleri yere uyum süreci yaşadıkları için eğitim süreçleri de dolaylı olarak bundan etkilenmiştir.

Ailesinin durumları iyi olan ve Yunanistan'da doğup büyüyen kadınlar, Anadolu'daki kadınlara göre daha çok şanslıdır. Çünkü bu mübadil kadınlar, mübadeleye tabii olmadan önce iyi bir eğitimi, doğup büyüdüğü topraklarda almışlardır. Bu Müslüman kadınlar, Anadolu topraklarına geldiği zaman dönemin koşulları gereği eğitim hayatları sekteye uğramıştır. Tahrip olan okullar ve sistemin işleyişinde meydana gelen aksaklıklar nedeniyle eğitimlerini devam ettiremeyen bir kesim olmuştur. Bazı kadınlar, mübadele sonrası gittikleri yerlerde iş imkânı bulamamışlar ve doğdukları yerde iyi bir eğitim almış olsalar bile bu durumu olumlu olarak kendi yaşamlarına yansıtamamışlardır.

Mübadele sonrası Müslüman Türk kadınlarının almış oldukları eğitimlerine dair bilgiyi edindiğimiz romanlardan biri olan "*Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı*"nda Leyla adlı genç kız, mübadele yoluyla dedesiyle beraber Selanik'ten Havsa'ya yerleşmiştir. Okumaya karşı çok fazla ilgi duyan genç kız, mübadele sonrası yerleştiği farklı bir coğrafyada eğitim alma imkânı bulan şanslı kişilerden birisidir. Genç kız gelmiş olduğu Edirne'de Edirne Muallim Mektebi'ni bitirir. Şansı da yaver gider ve genç kızın ilk tayini İpsala'ya çıkar. Tayin haberinden sonra, aynı günün gecesinde genç mübadil kadın Leyla, Havsa'ya geçer ve dedesi Selanikli Şevket Bey'in eşyasını toplayarak dede ile torun İpsala'ya birlikte yerleşirler (Karakoyunlu, 2012: 414). Burada göze çarpan durumlardan birisi de Leyla adlı kadının diğer mübadil Türk kadınlardan aksine daha şanslı oluşudur. Yunanistan'dan Anadolu'ya mübadele etmek zorunda kalıp eğitim imkânlarından yararlanan şanslı genç kızlardan biri olmuştur.

Romanlarda sıklıkla gözümüze çarpan durumlardan birisi de Yunanistan'da doğup büyüyen mübadil kadınların eğitim olanaklarının Anadolu'daki diğer kadınlara göre daha fazla olmasıdır. Özellikle ekonomik durumu iyi olan kadınlar, kendilerini geliştirmişler ve gittikleri yerlerde de imkân dâhilinde kendilerini geliştirmeye devam etmişlerdir. Bazı kadın karakterler ise gittikleri farklı şehirlerde eğitim hayatına devam edememişlerdir. Özellikle bazı kadın mübadiller Yunanistan'da şehirlerde yaşarken Anadolu'ya göç ettikten sonra daha küçük kasabalara yerleşmişlerdir. Bu durum nedeniyle mübadil kadınlar eğitim hayatlarından mahrum kalmışlar ve o zamana kadar aldıkları eğitim yanlarına kâr kalmıştır. Aldıkları eğitimi yeteri kadar geliştirme imkânı bulamamışlardır.

İkinci kuşak mübadil torunu olan Güler, Girit'te yaşama başlamış ve sonradan mübadeleye tabii olacak kadınların, eğitime düşkün olduklarını belirtmiştir. Özellikle bu

aileler okula gönderdikleri çocuklarının hep peşindelerdir. Ailelerin elleri bu kadar darken okula, kitaba, deftere para ayırmalarına yerli halk şaşırıyordur. Ayrıca yerli halk da evin beyini yolcu ettikten sonra kapısının önünü süpüren, temizleyen sonra ev işlerine başlayan bu kadınların arkadaşlığına da bağlanmışlardır (Göfer, 2015: 210). Buradan anlaşılacağı üzere Yunanistan'da eğitime hem Rum hem de Türkler tarafından daha çok önem verilmiştir ve bu kişilerin imkânları Anadolu kesimine göre daha fazladır.

Kadınların eğitim hayatında dikkat çeken bir başka durum ise özellikle Yunanistan'da doğan ve mübadeleye tabii olmayan Rum kadınların eğitim hayatlarını bitirdikten sonra kendi mesleklerini icra etmeleri olmuştur. Burada doğan mübadil Türk kadınlar, Rum kadınlara nazaran eğitimli ama kendi başlarına iş yeri açma ve bunu yönetme açısından daha eksiktirler. Zaten mübadeleye de tabii olunca farklı coğrafyalarda yaşamaya mecbur olan bu kadınlar, imkânların yetersiz olması nedeniyle ve bazı uyum sorunları sebebiyle bu durumu olumluya çevirememişlerdir.

Mübadil Kadınların Meslek Seçiminde Yaşadığı Değişimler

Mübadele romanlarının geneline baktığımızda mübadele sonrası süreçte Müslüman ve Rum kadınların meslekleri farklılıklar göstermektedir. Genellikle Rum kadınlar kendi iş yerinde, bir lokantada ya da bir terzide çalışırken; Türk kadınlar ise ev hanımlığı görevini üstlenmişlerdir. Ayrıca Türk mübadil kadınlar özellikle eşlerini kaybettikten sonra evin tüm yükü kendisinde olunca tarla, bağ ve bahçe gibi yerlerde de çalışmışlardır. Bunlardan başka bazı mübadil Türk kadınlar, tarla işine gitmesinin yanı sıra eve gelince de dikiş-nakış dikerek aile bütçesine bu şekilde katkı sağlamışlardır.

Mübadil kadınların coğrafi olarak yer değişikliği yaşamaları yaptıkları işleri de etkilemiştir. Örneğin, Yunanistan'da bir lokantada çalışan Türk ya da Anadolu'da bir iş yerine sahip bir Rum kadın gittikleri yerde bu işleri terk etmek durumunda kalmışlardır. Çünkü bazı kadınların doğup büyüdükleri yer şehir iken, mübadele sonrası gittiği küçük bir köy ve kasaba olmuştur. Böyle olunca imkânlar kısıtlı olduğundan kendi mesleğini icra edememişlerdir. Türk ve Rum mübadil kadınların çoğu mübadele sırasında ya da sonrasında eşlerini kaybetmiş kadınlardır. Bu sebepten dolayı da kadınlar erkeğin yapmış olduğu görevleri de üstlenmek durumunda kalmışlardır. Bunların en büyük nedeni ise küçük yaşlarda çocuklarının olması ve geldikleri yeni coğrafyada maddi ve manevi olarak zorluk çekmeleridir.

Bazı mübadil kadınlar da gittikleri yerde istedikleri meslekleri yapamamışlar ve çok zahmet çekmişlerdir. Bu kadınlar çocuklarının ve aile üyelerinin bir meslek sahibi olması için çok uğraşmışlar ve onlara iyi eğitim aldırmaya çalışmışlardır.

Herhangi bir işte çalışan mübadil kadınlar olduğu gibi mübadele sonrası süreçte kadınlar, genellikle mübadele öncesi dönemde olduğu gibi ev hanımı vasfını üstlenmişlerdir. Ama şartlar gereği bir işte çalışan mübadil kadınlara da rastlanmaktadır. Bu

kadınlardan biri olan "*Muhacirler: Bitmeyen Göç*" adlı romanda yer alan mübadil Atike, Anadolu'ya mübadele ile geldikten sonra eşi ile birlikte tarlada çalışmak zorunda kalmıştır. Ev hanımlığının yanı sıra da hayvancılık ve tarla işleri Atike'nin ikinci mesleği durumuna gelmiştir. Atike gibi diğer mübadil kadınların bu durum kaderlerinde vardır. Çünkü onlar eşlerine yardımcı olmalıdır. Bu sayede yerleştikleri yeni yerlerine uyum sağlayıp geçinebilsinler. Atike de ailesi için her şeyi göze alan kadınlardan birisi olmuştur. O dönemlerde ayrıca maddi durum yeterli olmasa bile çok fazla çocuk yapan bir kesim de olmuştur. Bunu yapmalarının nedeni ise, yeni yetişen neslin iş gücü potansiyelinin olması ve ailelerine yardımcı olmalarıdır. Bu romanda bu duruma ait şunlar dile getirilmiştir:

Atike'nin eşi Abdullah'ın;

"Tarlada yanına yardımcılar gelince işleri daha çabuk bitirebiliyor. Karısı ev işleri ve hayvanlarla ilgileniyor. Geldikten iki yıl sonra bir erkek çocuğu daha olmuştur Abdullah'ın. Köy yaşamında çok nüfus çok emek olarak düşünüldüğü için her ailede en azından dörtbeşçocuk olurdu. Daha sonra nüfus kalabalıklaşıp topraklar yetmez olunca muhacirler de zorunluluktan daha az çocukla yetindiler" (Özyürek, 2007: 192-193).

Böylelikle Atike mübadele sonrası geldikleri yere uyum sağlamak ve özellikle de maddi açıdan rahatlamak için eşi ile birlikte çalışmak zorunda kalan kadınlardan sadece birisidir.

Mübadil Kadınların Kılık Kıyafet Değişimleri

Mübadele sonrası sürece baktığımızda mübadil kadınların coğrafi olarak yer değiştirmeleri Rum ve Türk kadınların giyim ve kuşamına da yansımıştır. Genellikle Rum mübadil kadınlar Anadolu'dan göç edip Yunanistan'da yaşamlarına başladıklarında giyim konusunda çok fazla değişiklikle karşılaşmamışlardır. Yunanistan'da doğup büyüyen Türk mübadil kadınlar ise, Anadolu'ya göç edince birtakım zorluklarla karşılaşmışlar. Yunanistan'da kadınlar kılık kıyafet konusunda daha serbesttirler. Özellikle orada yaşayan hem Rum hem de Türk kadınlar Fransız modasının etkisinde kalmış ve daha modern bir görüntü izlenimi vermişlerdir. Bu kadınlar Anadolu'ya geldiği zaman bu yüzden yerli halk tarafından farklı şekilde karşılanmıştır.

Mübadil kadınların şehir değişikliklerinden sonra, yaşadıkları zorluklar arasında sadece dil problemi değil aynı zamanda giyim ve kuşam açısından da farklılıklar ile birtakım uyuşmazlıkların olduğu da görülmektedir. Çoğunluğu şehirlerde yaşayan orta sınıf mübadil kadınların, örneğin Selanik'teki giyim tarzını bazı değişikliklerle Anadolu'daki yeni hayatlarına da uyarladıkları görülmüştür. Mübadil olan erkekler dönemin zorunlu uygulaması olarak fesi terk etmişler, dışarıdaki giyimlerde ise hemen hemen geldikleri yerlerdeki gibi ceket, pantolon, yelek ve özellikle de yakasız gömlekten oluşan bir kıyafeti seçmişlerdir. Mübadil Rum kadınlar ise, Türkiye'deki benzerlerinden farklı olan çarşaflarını çıkarmışlardır. Özellikle Selanik gibi şehirlerde kullanılan ve Türkiye'dekilerden daha değişik olan bu çarşafların farkı ilk önce kullanılan kumaşların renklerinde görülmektedir (Gökaçtı, 2020: 277). Türkiye devleti, mübadele döneminin

yoğun olduğu 1923-1925 dönemini kapsayan o yıllarda Şapka Kanununu ve 1934 yılında kılık kıyafet devrimini gerçekleştirmiştir. Bu devrimin ardından dönemin erkeklerinin fesi terk edip şapka kullanımına geçtiği görülmektedir. Ayrıca bu dönemde mübadil kadınlar arasında hem Yunanistan'da hem de Türkiye'de çarşaf kullanıldığının işaretlerini görmekteyiz. Mübadil kadınların, geldikleri şehirlerde kılık kıyafette ufak tefek farklılıkları romanlarda göze çarpmaktadır. Ama diğer değişikliklerin aksine kılık kıyafetteki değişimler romanlarda çok sıklıkla anlatılan konular arasında değildir.

Mübadil romanları arasında önemli bir yere sahip olan nehir roman serisinden "*Tanyeri Horozları*"nda romanın ana karakterlerinden biri olan Zehra ve kardeşi Nesibe, Girit'te iyi bir yaşam sürmüş mübadil kızlardan yalnızca birkaçıdır ve bu kızlar maddi açıdan zorluk çekmemişlerdir. Babaları onlara sadece Girit'ten değil, gittiği yurtdışı ülkelerinden de kıyafetler alıp getirmektedir ve o dönemin koşullarına göre mübadil kızların giyimleri gayet şıktır. Bu durumu romanların ilk serisi olan "*Karıncanın Su İçtiği*" adlı romanda da görmekteyiz. Mübadil kızlar, bunların yanında o döneme özgü kıyafetleri giyerken, zenginliğin göstergesi olan takılar da kızların kıyafetlerini süslemiştir. Mübadil kızlar, mübadele sebebiyle Girit'ten Anadolu'da yer alan Karınca Adası'na gelince, ilerleyen süreçlerde adadan İstanbul'a gitmek için hazırlanırken, kılık kıyafetlerine ilişkin olarak romanda şunlar dile getirilmiştir:

> *"Kızlar, sandığın dışında kalmış hiç giymedikleri tek giyitlerini küçük bavula yerleştirdiler, yedek ayakkabılarını da çok az giymişlerdi. Ayakkabılarını babaları İtalyadan getirmişti. Kalıplarında daha olduğu gibi duruyordu. Deri bavulları da hemen hemen hiç eskimemişti. Berbere de İstanbula vardıkları gün gideceklerdi. Kadri Kaptan da tekneyi hazırlamış, Ağaefendiye yumuşak bir minder koymuştu baş üstüne. Kızlara da, onun yanlarına küçük minderler atmıştı" (Kemal, 2021: 293).*

Burada görüldüğü üzere Yunanistan'da doğup büyüyen Türk kızların giyim kuşamları da tıpkı diğer Rum kadınlar gibi modern bir görüntüye sahiptir. Mekân ve şehir değişikliği yaşamalarına rağmen geldiklere yere uyum sağlamışlar ve ada insanları tarafından dışlanmamışlardır. Ama bunda Yunanistan'dan Anadolu'ya göç eden mübadil kızların ekonomik durumlarının etkisi olduğu görülmüştür. Romanların geneline baktığımız zaman Rum ve Türk kadınların mübadele süreci sonrasında giyim konusunda çok fazla zorlanmadıkları romanlarda işlenen konulardan birisidir. Dil sorununa göre sosyal alanda yaşanan bu değişim daha geri planda kalmıştır. Mübadil kadınların eğitimli oluşu ile birlikte giymiş oldukları kılık kıyafetlerde şekillenmiştir.

Sonuç

Türkiye ve Yunanistan arasında 1923 yılında imzalanan ve Lozan Antlaşması'na ek olarak yürürlüğe giren nüfus mübadelesi sözleşmesi sonucunda her iki milletin sosyal değişime verdikleri tepkiler olmuştur. Vatanlarını, doğup büyüdüğü toprakları terk etmek zorunda kalan mübadil kadınlar, gittikleri yeni coğrafyalara alışma sürecinde sonuç olarak birtakım problemler yaşamışlardır.

Bu çalışmada Mübadele sonrası süreçte özellikle kadınların dil sorunları yaşadıkları ve yeni yerlerine adapte olmakta zorlandıkları görülmüştür. Bu durum sonucunda hem Rum hem de Türk mübadil kadınlar gittikleri yerlerde yerli halk tarafından ötekileştirilmişlerdir. Yunanistan'da doğup büyüyen Türklerin büyük çoğunluğu Türkçe bilmiyordur. Anadolu'da yaşayan Rum kadınlar ise Rumcayı bilmiyordur. Mübadil Türk kadınların Anadolu'ya gelmesiyle birlikte yerli halkla iletişimi çok zor olmuş ve onlar tarafından "gâvur" olarak nitelendirilmişlerdir. Çok az bir kesim dili bilmektedir. O kadınların ailelerinin maddi durumu iyi oldukları için özel ders almışlardır. Bu durum Türk mübadil kadınlar için geçerli iken, aynı zamanda Rum mübadil kadınlar için de geçerli olmuştur. Anadolu'dan göç eden kadınlar dil problemleri ile karşı karşıya kalmışlardır.

Mübadelenin en büyük etkisinin ise ekonomi alanında olduğu anlaşılmıştır. Mübadil kadınlar, geldikleri yerde maddi açıdan zorluk geçmişler ve çoğu kadın hayatlarını tek başına devam ettirdiği için bu onları sosyal olarak çok etkilemiştir. Bazı kadınların geldikleri yerde maddi durumları iyiyken, yerleştirildikleri coğrafyada kendilerine ait doğru düzgün bir evinin bile olmayışı çok büyük bir sorun oluşturmuştur. Evlerin çoğu harap halledir. Böyle olunca maddi açıdan zorlanan kadınlar, değişime ayak uydurmak için farklı alanlara yönelerek geçimlerini sağlamaya çalışmışlardır.

Mübadil kadınların sosyal değişime gösterdiği tepkilerden biri de din olmuştur. Romanların çoğunda buna sıklıkla rastlamaktayız. Mübadele sonrası dinini istemeyerek de olsa değiştirmek durumunda olan kesimin olduğu görülmüştür. Geldikleri yerin kültürlerine, gelenek ve göreneklerine ayak uydurup yabancılaşma yaşamak istemeyen mübadil kadınlar arasında bu durumun yaşandığına şahit oluruz.

Mübadele sürecine dâhil olan kadınların sosyal değişim yaşadığı başka bir durum ise, ekonomi ile doğrudan alakalı olan aldıkları eğitimler ve edindiği meslekler dikkat çekmektedir. Genel itibari ile mübadele sonrası Rum kadınlar, Türk kadınların aksine kendi ayakları üstünde duran kişiler olmuştur. Anadolu'dan göç etmek zorunda kalan Rum kadınlar gittikleri Yunanistan'da eğer şartlar elvermişse kendi işini yapmışlardır. Mübadil Rum kadınların yapmış olduğu meslekler çoğunlukla terzilik, değirmenlerde çıraklık, restoranlarda aşçılık ve ticarettir. Tabii ki bu kadınlar şartlar müsait ise Yunanistan'da işlerini devam ettirmişlerdir. Bazı mübadil kadınlar maddi açıdan zorlanmış ve gittikleri yerde kendi mesleklerini yapamamışlardır.

Mübadil Türk kadınları ise, daha çok ev hanımlığı vasfını üstlenmiş ve bunun yanında maddi olarak zorlandıkları için aile bütçesine dikiş dikerek katkıda bulunmuşlardır. Mübadil olarak Anadolu'ya gelen kadınların bazıları gittikleri yerin sosyal koşulları elverdiği sürece eşleri ile birlikte çiftçilik yaparak aile bütçesine katkı sağlamışlardır. Ama bazı kadınlar Yunanistan'da daha büyük bir şehirde yaşarken, mübadele sonrası daha küçük bir kasabaya gelmişlerdir. Bu durum da onların yeni yerlerine uyum süreçlerini zorlaştırmıştır. Bu sebepten dolayı da geldikleri yerde kendi mesleklerini yapamamışlardır.

Kadınlık vazifelerini yerine getirerek ailesine destek olmuşlardır. Bu yönüyle mübadil kadınlar, aileyi derleyip toplayan kişiler olarak romanlarda yer almıştır.

Mübadil kadınların sosyal değişim sonrası yaşamış olduğu bir diğer durum ise hem Rum hem de Türk kadınların giyiniş tarzları olmuştur. Bu durumu değerlendirmek için öncelikle mübadele öncesi sürece bakmak gerekir. Mübadele öncesi süreçte Yunanistan'da yaşayan hem Rum hem de Türk kesimi Anadolu kesimine göre daha modern olan kıyafetleri giymektedir. Özellikle mübadele sürecine henüz tabii olmayan bu kadınlar Avrupa modasını takip eden kişilerden oluşmaktadır. Geldikleri yerlere giyiniş olarak uyum sağlamak bu kadınlar için zor olmuştur. İlerleyen süreçlerde geldikleri yerlerin adetlerini ve giyiniş tarzlarını benimsemişlerdir. Ama ilk geldikleri zaman mübadil kadınlar, yerli halk tarafından dikkat çekmiş ve bazı eleştirilere maruz kalmışlardır. Ama mübadele öncesi Avrupa modasına uymayan ve Türk kültürünün geleneklerine göre giyinen kadınlar da mevcuttur.

KAYNAKÇA

Enginün, İnci (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İzmir: Dergâh Yayınları.

Goularas-Bayındır, Gökçe (2012). "1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Günümüzde Mübadil Kimlik ve Kültürlerinin Yaşatılması". *Alternatif Politika Dergisi*, S. 2. s. 129-146.

Göfer,Güler (2015). *Girit Toprağından Tarsus'a/Çilek Kokulu Üzüm*. İstanbul: İkinci Adam Yayınları.

Gökaçtı, Mehmet Ali (2021). *Nüfus Mübadelesi: Kayıp Bir Kuşağın Hikâyesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Karakoyunlu, Yılmaz (2012). *Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı*. İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.

Kemal, Yaşar (2021). *Tanyeri Horozları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Koparanoğlu-Belkıs Öztin (2006). *Karşı Kıyılardan Bodruma*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Özyürek, Ali Ezger (2007). *Muhacirler: Bitmeyen Göç*. İstanbul: Laika Yayıncılık.

Sakallı, Fatih (2015). "Bir Mübadele Romanı: Hasret". *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*. S. 11. s. 19-34.

Şen-Ünal, Fügen (2013). *Bir Avuç Mazi.* İstanbul: Everest Yayınları.

Yalçın, Kemal (1999). *Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları.* İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Yorulmaz, Ahmet (2002). *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

İLHAN BERK ŞİİRİNDE ARAMIZDAN BİRİ: TANRI

Hande Nur AYDIN

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Tanrı kavramı, tarihsel süreç boyunca insanlığın zihnini meşgul eden bir konudur. İnanç ve felsefi sistemler içerisinde, sayısız algılanış biçimi vardır. Bundan dolayı tanrının varlığı, felsefenin, metafiziğin ve dinsel inançların önemli bir araştırma meselesidir. Edebiyatımızda ise tanrı, hemen her dönemde Türk şiirinin düşünce felsefesinin içinde varlığını koruyan, şairlerin zihni yaratımında geniş bir anlam alanı açtıkları bir kavramdır. Behçet Necatigil'in "şiirin uç beyi" olarak nitelediği İlhan Berk'in aykırı oluşu, sadece şiir yaratımından değil, aynı zamanda onun dünyasında, her şeyin yazılmak için varlığını sürdürmesinden gelir. Yazmak için yaşamak felsefesini benimseyen Berk'in şiirlerinde tanrı, alışılmışın dışında ele alınarak dünya yaşamı ile sınırlandırılmış bir varlık olmasıyla dikkate değer bir unsurdur. Berk'in tanrıyı anlamlandırma biçimi, inanç ve metafizik çerçeveden uzaktır. İlhan Berk'in tanrısı, nesnelerde, günlük rutin yaşamın içerisinde ve hatta bizden, aramızdan biri olmasıyla ön plana çıkar.

Bu çalışmada, İlhan Berk'in tanrı kavramını şiirlerinde nasıl bir yapı içerisinde ele aldığını inceledik. Şairin, tanrı kavramı üzerine kurduğu şiirlerinde, dünya görüşünü ve yaşamını ne denli aktardığını da görmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: İlhan Berk, şiir, tanrı kavramı.

ONE OF US IN THE POETRY OF İLHAN BERK: GOD

ABSTRACT

The concept of God is a subject that has occupied the minds of humanity throughout the historical process. Within belief and philosophical systems, there are countless ways of perceiving. Therefore, the existence of God is an important research topic of philosophy, metaphysics and religious beliefs. In our literature, God is a concept that has preserved its existence in the philosophy of thought of Turkish poetry in almost every period, and that poets have opened a wide range of meaning in the creation of the mind. İlhan Berk, described by Behçet Necatigil as "the extreme lord of poetry". The poet's contrarianism comes not only from the creation of poetry, but also from the fact that in his world, everything exists to be written. In Berk's poems, which adopt the philosophy of living in order to write, God is a remarkable element as he is an entity that is limited to the life of the world by being handled out of the ordinary. Berk's way of making sense of God is far from a framework of faith and metaphysics. İlhan Berk's God comes to the fore in objects, in daily routine life, and even by being one of us, one of us.

In this study, we examined how İlhan Berk handled the concept of God in his poems. It is also possible to see how much the poet conveys his worldview and life in his poems, which are based on the concept of God.

Keywords: İlhan Berk, poem, the concept of god.

Giriş

Yeryüzü Tanığı İlhan Berk

İkinci Yeni şairleri arasında dikkat edilmesi gereken bir yeri bulunan Berk, yazın hayatına henüz ilköğrenim gördüğü sırada adım atar. 1935 yılında ilk şiir kitabı, *"Güneşi Yakanların Selamı"* yayınlanır. Bu eserinde, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Nazım Hikmet ve Necip Fazıl etkisiyle yazdığı; bireysel duyguların yoğun olarak işlendiği şiirlerinden oluşur.

1980 Necatigil Şiir Ödülü'ne layık görülen *"İstanbul"* kitabı, Berk'in ilk önemli eseridir. Tuğrul Asi Balkar, *İstanbul*'un "ilk ileri karakol, uçbeyi İlhan Berk'in sancağı diktiği ilk tepe noktası, Türk yazınında ilk hakiki kent şiiri" (Özpalabıyıklar, 2003: 13) olduğunu düşünür. Tek bir kitap gibi okunan, *"Günaydın Yeryüzü"* (1952), *"Türkiye Şarkısı"* (1953) ve *"Köroğlu"* (1955) kitapları, Marksizm etkisinin izlerini taşıması yönüyle; şairin, dünyayla ve insanlarla iç savaş vermesiyle ön plana çıkar.

1958 yılında yayınlanan *"Galile Denizi"* kitabının ilk şiiri, *"Saint Antoine Güvercinleri"* ilk olarak 1954 Şubat'ında *Yenilik*'te yayımlanır ve kimilerince de İkinci Yeni'yi başlatan şiir olduğu söylenir. Onun şiirinde yeni bir evreye açılışın da ilk örneğidir (Karaca, 2019: 96). Bundan önceki şiirlerinde bulunan toplumun sesi azalır; onun yerine anlamın geri plana itildiği daha çok şiirsel dilin, biçimin ön plana çıkarıldığı bir yapıyla karşılaşılır.

"Çivi Yazısı" (1960), *"Otağ"* (1961), "*Mısırkalyoniğe"* (1962) kitaplarında yer alan şiirlerin söze dayalı olduğunu söyleyen Berk, "Söz dediğim, nasıl söyleyeceğimden önce, ne söylediğime ağırlık vermek, bir onu öne çıkarmayı anlıyorum" (Kanatlı At, 2022: 99) der.

"Âşıkane" (1968), *"Şenlikname"* (1972), *"Taşbaskısı"* (1975) kitaplarında bulunan şiirlerde, erotizm dozunun gittikçe yükseldiği görülür. İlhan Berk'te, cinsel olguların varlığı, şiir dilinin her alanında kendini gösterir. Berk'in "Doğrusu erotizm, benim büyük konularımdan biridir. Erotizm, benim kendi insan boyutum içinde, bana en yakın yermiş gibi geliyor." (Kanatlı At, 2022: 44) ifadelerinden hareketle erotizm, şiirinin atardamarını oluşturur demek yanlış olmaz.

Berk felsefesine göre, nesnelerinde yazılmaya, anlatılmaya ve seslerinin duyulmasına ihtiyaçları vardır. Bu noktada Berk'in, *"Atlas"* (1976), *"Kül"* (1978) ve *"Deniz Eskisi"* (1982) kitaplarıyla, yeryüzünün şiirini yazma girişiminde bulunur. Özellikle *"Deniz Eskisi"* kitabında Bodrum'un, şairin yeni dünyalara kapı açmasındaki yeri yadsınamaz. Bodrum, insanlarıyla, doğasıyla, bitkileriyle ve tarihiyle Berk'in sözlüğünde yerini alarak, şairin şiir diline etki eder.

Berk'in, *"Delta ve Çocuk"* (1984), *"Galata"* (1985), Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'ne layık görülen, *"Güzel Irmak"* (1988), *"Şairin Kanı"* (1988), *"Pera"* (1990) kitaplarıyla devam eden yazın hayatında, özellikle *"Galata"* ve *"Pera"* da, İstanbul'un semtleri, sokakları, caddeleri, şairin şiir dilinde yeniden hayat bulur. İlhan Berk'in, Memet Fuat'a yazdığı bir mektubunda, *"Galata"* ve *"Pera"* için şu ifadeleri kullanır: "Pera'nın Galata'dan asıl ayrılığı insan malzemesinin bolluğunda sanırım. Neden İstanbul'a bu denli çullandığımı kendime sorduğumda tek yanıtı ona sahip çıkmak isteğimdir diyebiliyorum. Ama asıl da bu sahip çıkmada, kendimi doğrulamak yatıyor. Sanki İstanbulsuz kendimi doğrulama, ispatlama olanağım yokmuş gibi geliyor bana. Ben kendimi onunla buluyorum kısaca." (Berk, 2021: 119).

"Şeyler Kitabı Ev" (1997), *"Çok Yaşasın Sayılar"* (1998*), "Kuşların Doğum Gününde Olacağım"* (2005) kitapları, şairin son dönem şiirlerinden oluşur. *"Şeyler Kitabı"*; nesnelerin, *"Çok Yaşasın Sayılar"* ise sayıların dünyasıdır. Berk, bu iki kitap ile ilgili verdiği bir konuşmasında şu ifadeleri kullanır: "Sayılar da bütün nesneler, şeyler gibi açıktır. Bir bardak neyse, sayılar da odur. İlişkilerine gelince; biz onlarla ilişki kurmadıkça, hiçbir ilişkiye yanaşmazlar." (Kanatlı At, 2022: 270).

İlhan Berk, neredeyse 70 yılını şiire adamış bir şairdir. Şair, yeryüzünü anlatma tutkusuyla, gördüğü, dokunduğu her şeyle ilişki kuran ve bunu şiire dönüştüren yönüyle Türk şiirinde özgün bir yere sahiptir. Bu doğrultuda Berk, yazmayı bir cehennem olarak tanımlayan yazısında, "Bir yüze, bir elmaya, bir yaprağa, dokunmak; bir sesi, rüzgârları, boraları, çığlıkları dinlemek; havayı, zamanları, kentleri, bitkileri, çiçekleri koklamak; bir gök, bir yer bilimcisi gibi yeryüzünde olup bitenleri incelemek, bunları hep yazmak adına yapmak" (Şiirin Çizdiği, 2019: 286) ifadelerinde bulunur. M.Fuat'ın deyişiyle o dünyaya, *"Şiirin kırk türlü yazılacağını kanıtlamak için gelmiş"* tir.

Tanrı Kavramı

İnsanın sorgulama yetisi ve göremediği, var olmayan nesneleri zihninde tasavvur etme gibi özellikleriyle diğer canlılardan ayrılır. İnsan, zihinsel donanımı itibariyle, kendi ve çevresinde oluşan unsurların varoluşuyla ilgili sorularına cevaplar arama potansiyeline sahiptir. Varoluşla ilgili sorular arama yolunda, insanın yüzyıllardır üzerinde düşündüğü konulardan bir tanesi de tanrı meselesidir. "Gerek teolojinin gerekse de felsefenin en önemli referansı kuşkusuz Tanrı'dır. Çünkü insan ve dünyayı şu ya da bu şekilde izah etmek için Tanrı bir bakıma zorunlu uğrak merciidir. Sadece varoluşu açıklamak için değil, aynı zamanda insanın kendi farkındalığını kazanması için de Tanrı kaçınılmaz bir ölçüttür" (Çınar, 2007: 9).

"Metafiziksel düşüncede, vahiy, otorite ya da inanç temeli üzerinde varolduğu kabul edilen, varlık ve değerin kaynağı olan mutlak, zorunlu, yüce varlık. Doğanın bir parçası olmayan, ama doğanın yaratıcısı ya da nedeni olan, zaman ve mekân kavramlarının kendisine

uygulanamayacağı, varlığa gelmiş olduğu düşünülemeyen, doğadan çok daha kudretli ve mutlak iyi olan doğaüstü, ezelî- ebedî ve sonsuz varlık. Doğanın üstünde ve ötesinde olan, doğanın ve insan yaşamının çeşitli boyut ya da görüntülerini yöneten yüce varlık" (Cevizci, 2005: 1579).

Tanrı gerek Hıristiyan Ortaçağ felsefesinin gerekse İslâm felsefesinin varlık hiyerarşisinde en üstte bulunur. Modern dönemde ortaya çıkan sekülerleşme, olgusuyla birlikte içsel bir kabulü (imanı) gerektiren Tanrı görüşünün yanında Tanrı'yı sadece bir kavram olarak ele alan başka bir düşünce de ortaya çıkmıştır. Bu yüzden "Tanrı'nın felsefî görünüşüne Bizzat- Varlık (beingitself), dinî görünüşüne ise nihaî ilgi (ultimateconcern) adı verilmiştir. (Sarıkaya, 2014: 87). Modernlik, aynı zamanda hem doğal hem de tanrısal olan, hem aklı karşısında saydam hem de yaratılmış olan kutsal dünyayı sekteye uğratmıştır. Onun yerine, son erekleri insanın artık ulaşamayacağı bir dünyaya göndererek, akla ve dünyevileşmeye ait bir dünya koymamış; gökten yere inmiş, insanlaşmış bir Özne ile teknikler tarafından kullanılan bir nesneler dünyası arasındaki ayrılığı dayatmıştır. (Tufan, 2002: 17).

Tanrı kavramının üç yaygın açıklaması vardır, ancak bu üç açıklamanın Tanrı kavramına yaklaşımları semavî ve dinî verilerin çok uzağındandır.

1.Cisimli, belli bir şekli ve boyutu olan fakat bizim bilmediğimiz ve görmediğimiz bir yerde var olan somut bir varlık.

2. Hiçbir fiziksel özelliği olmayan, doğaüstü fakat yine de akıllı olmak ve istediğini yapabilmek gibi bazı nitelikler taşıyan ve aynı zamanda tüm nitelikleri tam anlaşılamayacak bir varlık.

3. Var olan fiziksel dünyanın tümü, bütünü. (Sarıkaya, 2014: 88).

İlhan Berk'in hayatından önemli kesitler bulunun *"Uzun Bir Adam"* adlı otobiyografik eserinde şair, tanrı ile ilgili düşüncelerini dile getirir: "Benim Tanrı tanımazlığım o denli başkaldırı, o denli gözüpeklik isteyen bir şey olmadı. Ağabeylerimin hiç biri camiye gitmezdi. Tanrı'nın adını da andıklarını görmedim. İhtiyarlıklarına yakın Tanrı'nın adını andılar ama, o da bilinçli değildi. Oruç tutmazdı kimse evde, annemi bir yana bırakırsak. Böylece din bizim çevremize girmedi". (Özcan, 1995: 157).

İlhan Berk şiirinin genel haritası çizildiğinde, onun şiirlerinde metafizik bir boyut ortaya çıkarmak oldukça karmaşık bir yapı haline dönüşmektedir. Şair, tanrı kavramıyla beraber diğer soyut unsurlara da aynı mesafede yaklaşır. Ölüm ve din gibi unsurlar, Berk için sözlük anlamlarıyla ve dünya ile sınırlı kalan sözcüklerdir. Bu sebeple şair, metafizik bir algılayış olarak anlamlandırma biçimine girmez. Berk, "Ölümü bilmiyoruz; yaşamadık çünkü. Bildiğim bir şey varsa yaşadıklarımdan, gördüklerimden kurtulamadığımdır. Yazıyorsam, bunun için yazıyorum diyebilirim" (Kanatlı At, 2022: 34). der. Berk, *"Kur'an, İncil"* gibi

dini kitapları şiiri için bir kaynak olarak kullansa da bu kullanımın daha çok biçimsel çerçeve üzerinden bir yararlanma olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda Leibniz'in, *"Tanrının hiçbir masrafı yoktur"* dizesini alıntılayan Berk, "Var olmadığına göre, yiyip içmediğine göre elbette yoktur. Bu böyledir ama Leibniz böyle derken bir şah dize düştüğünü bilmem biliyor muydu? Hiç sanmıyorum" der. (Berk, 2022: 335). Bu doğrultuda onun şiirinde tanrı, bir kavram olmasının dışında farklı oluşumlar göstermez.

Tanrı Karşısında İnsan

Uzun dize kuruluşlarından oluşan *"İstanbul"* şiirinde, toplumun sesi âdeta yankılanır. Şiirde, alın teriyle ekmek parası kazanan kişiler; emekçi işçiler, marangozlar, kitapçılar, kent yaşamının bunaltıcılığı içerisinde her sabah kalkıp işe gitme telaşı, bir şehrin halkı yapan ne varsa hepsi ilk göze çarpan unsurlardır.

> "Sanki bir can pazarı kurulmuştur
> Uyuyan şehirleri evlerini Allahı satıyorlar
> [……]
> İşte dilediğimce bir gök önündeyim
> Birtakım insanların evlerine döndüklerini görüyorum
> Bir anda hepsi yattıkları gibi uyuyacaklar
> (Allah'ı düşünmeyi işsiz güçsüz insanlara bırakmışlardır)
> [……..]
> Fildişi kakmalı aşağılık bir gökyüzü çalkalanıp durur
> Minarelerine takılan bulutların sarhoş olduklarını şairler söyledi
> Sualler tanzim edilir yaşamaya ait, sorulmaz
> Dört yanında Allah'a söve söve yaşanır" (Berk, 2021a: 29).

Berk, sabahın ilk ışıklarında işe giden işçilerin oluşturduğu atmosferi, *"Sanki bir can pazarı kurulmuştur"* ifadeleriyle eşitler. Kent yaşamının getirdiği ağır yükler karşısında, hayata tutunmaya çalışan insanların tek derdi, ekmek parası ve geçimini sağlamaktır. Çalışma-eve dönüş, şiirde tekrar eden bir döngü olarak kurgulanır. Kent, halkı sömürmüş ve emekçi insanlara başka yaşam hakkı tanımamıştır. Tanrı, bu yaşam çabası içerisinde arka planda bırakılan bir unsur olarak dikkat çeker. Berk'in *"Allahı satıyorlar"* ifadesi; daha çok dünyayla sınırlı kalan yaşamda insanı öne çıkaran, tanrı karşısında "varım" demenin başka bir yoludur. Nitekim şiirin ilerleyen dizelerinde bu yapı, şairin düşünce sisteminde net bir zemine oturtulur. İşe giden insanların eve dönüş vakitleri geldiğinde, tüm günün yorgunluğuyla; herhangi bir durumu düşünmeye bile fırsatları yoktur: "Allah'ı düşünmeyi işsiz güçsüz insanlara bırakmışlardır".

Şiirin son dizelerinde ise şairin, tanrı düşüncesinden gitgide uzaklaştığı görülür. Gökyüzünü, "Fildişi kakmalı aşağılık" olarak nitelendiren Berk, minarelere takılan bulutların sarhoş olduğunu söyler. Bu söylem, inanç sistemlerinin dışında oluşan bir yapıda kurgulanır.

İnsanların soruları da ancak tanrı ve öteki dünya gibi unsurlardan uzak, dünya ile sınırlı kalandır. İstanbul göğünün altında, yaşam mücadelesi içerisinde, tanrıya söve söve yaşanır.

"İstanbul" kitabı içerisinde yer alan *"Bir Halk Ayaklanması Notları"* şiirinde şair, Anadolu'da Osmanlı Devleti'ne karşı, ekonomik, siyasi ve askerî nedenlerle ortaya çıkan Celâlî isyanından yola çıkar.

"Gördüm ki üç adımda bir
Yere uzanıp
Yumruklarıyla karınlarına basardılar
İnsan sevmemek Allah'a mahsustur
"Başımı verdim kavgaya." (Berk, 2021a: 45).

Şiirde, Celâlîlerin katledilmesi, onların dile gelip konuşması; isyan unsuru üzerinden kurgulanır. İsyan, sadece halk arasında oluşan yapıya değil aynı zamanda tanrıya karşı olan duruşun da bir yansıması haline gelir. Tanrı karşısında insanın tavrı, "İnsan sevmemek Allah'a mahsustur" ifadeleriyle açığa çıkar.

Berk'in *"O İnsanlar"* şiirinde ise, tanrıya bakışında önceki şiirlerinde açığa çıkan kötümserliğe karşılık, iyimser bir tavır takındığını söylemek mümkündür.

"Ben onları düşünüyorum ki, belki daha doğmadılar,
Belki onlarla oturuyorum şimdi bir evde diz dize,
O insanlar ki, ne adlarını ne dillerini biliyorum.
(Kol kola gezecek kadar belki dosttur Allah'la)
Belki ilahlarla bir yatakta yatarlar." (Berk, 2021a: 63).

Berk'in bu iyimser yaklaşımı, henüz dünyada olmayan, şairin kendi zihni yaratımında var olan insanlar üzerinden kurgulaması, dikkat çekici bir unsurdur. Farklı bir dünya yaratımında ortaya çıkan *"o insanlar"*, tanrıyla yakın bir bağ içerisindedir. Tanrıyla dost olmaya kadar giden bu yakınlık, onlarla aynı yatakta yatmaya kadar gider. Fakat burada belirtmemiz gerekir ki, inanç çerçevesi boyutunda bir yaklaşım öne sürmek zordur. Şairin yaratmak istediği anlam dairesi, yaşadığımız bu dünyada tanrı karşısında olan insan, kimi zaman farklı yaşamalarda tanrıyla bağıntısı olabilir düşüncesini oluşturur. Öte yandan Çobanoğlu, "Son dönemleri de dahil olmak üzere, bizim düşüncemiz de, İlhan Berk'in dini anlamda bir mistisizm söz konusunu olmadığı yönündedir" (Çobanoğlu, 2017: 87) der.

"Ve İnsanlar da Ağaçlar Kadar Yağmura Arzuludur" şiiri, *"İstanbul"* şiiri ile benzer anlam alanı üzerinden kurgulanır.

"Yeniden sevmek hali bütün güzel şeyleri
Allah'ı tanımayan çocukları, denizi, eşyayı

İstif istif zengin mallarıyla dolu bir çarşı olmalıdır

Herhalde bir pazarın gördüğü rüyasında

Şehir ki beyaz minareleriyle güpegündüz rüya görür
Ve minareler uzaklaştığımızı bağırırlar Allah'tan" (Berk, 2021a: 71).

Şiirin ilk dizesinde şair, Allah'ı tanımayan çocukları sevmekten bahseder. Tanrı karşısında insanın var olma düşüncesi, toplumun her kesimine yansıyor olmalıdır. Aynı zamanda Berk, minarelere takılan sarhoş bulutlar yerine bu defa, minarelerden yükselen ses ile tanrıdan uzaklaşıldığını dile getirir.

Galile Denizi içerisinde yer alan *"Sabah"* şiirinde şair, tanrı varlığının yok sayılmasını, bir din adamı olan, Saint- Antoine üzerinden kurgular.

"Bir sabah hatırlıyor Saint-Antoine
İlyadis'in şarkılarıyla gelen sabahlara benziyor.
Bir sabah ilk tutup caddeye çıkmış
Vitrinlere, gökyüzüne, sinema afişlerine bakıyor
Yeni bir sabahlayım diyor dünyada ilk kendi kendine
Karşı karşıyayım suyla ilk
Şiirle ilk.
O gün bütün gün caddeyi seyrediyor.
Çocukları içeri alıp olmayacak şeyler anlatıyor
Allah yok diyor mesela" (Berk, 2021a: 203).

Saint- Antoine, mucizeleri olduğu rivayet edilen, ünlü bir din adamı olmasıyla ön plandadır. Onun mucizelerinden bir tanesi, vaazına kimse gelmeyince; şehri dolaşarak, denize karşı konuşmaya başlar. Bu konuşmanın ardından balıklar, onun konuşmasına dahil olur. https://www.sentantuan.com/fransiskenler/aziz-antuan/ (E.T.: 26.06.2024).

Henüz ilk dizeler itibariyle Saint- Antoine, dünyayla yeni tanışmış bir kişi olarak karşımıza çıkar. Bu noktada sabah unsuru, hayatın tekrardan başlangıç noktasına, döngüsüne işaret eder. Berk'in, daha önceki şiirlerinde, minarelerden gelen sesler, insanların tanrıdan uzaklaşma eyleminde olduğunu dile getirirken şair, doğrudan tanrının varlığını hedef noktasına koymaz. Fakat son dizede Saint- Antoine ifadelerinde "olmayacak şeyler" anlatması üzerinden, *"Allah yok diyor mesela"* ibaresiyle, varlık meselesi gözle görülür biçiminde yok sayılır.

Berk*, "İvi Işığı"* şiirini ise Galata Kulesi'nin ömründe tanrısız olması üzerinden kurgular.

"Baktı kule kanlı kule ağrılı kule küsüktü
Kule ömründe kule bütün ömründe bin kez Allahsız,
Gökyüzüsüz, penceresiz
Kule beş bin kez küçük sokaklarsız, dükkanlarsız, evlersiz, sarı

Eriklersiz, yaşamasız
Kule etmişti." (Berk, 2021a: 228).

"İstanbul" ve *"Ve İnsanlar da Ağaçlar Kadar Yağmura Arzuludur"* şiirlerinde varlık meselesi, minarelerden yükselen sesler ile açığa çıkar. *"Sabah"* şiirinde tanrı, bir din adamı olan Antoine, (İstiklal Caddesi'nde bir kilise) üzerinden kurgulanırken; *"İvi Işığı"* şiirinde tanrı, Galata Kulesi üzerinden aktarılır. İlhan Berk'in kurduğu bu yapılanmalardaki ortak nokta onun, *"İstanbul'u"* dur. Bu bağlamda tanrı kavramı üzerinden kent ve insan görüntülerinin açığa çıkarılması dikkate değer bir unsurdur. [1]

Şairin başlığına ismini verdiği *"İlhan Berk"* şiirinde tanrı, nihaî hedef noktasındadır. Tanrıyı, hücum edilen bir olguya dönüştüren Berk, karatahtalara *"Tanrı'ya ölüm!"* diye yazar.

"Biliyoruz Açıkhava okullarında derslere girmiş
'Tanrı'ya ölüm!' diye yazmıştır karatahtalara
Ve ilk denklerini yapmıştır sürgünlüğün
Kara sürgünlüğün
Ama lambası hep yanık" (Berk, 2021b: 290).

Tanrı Görünümleri

İlhan Berk şiirinde tanrı, yaratıcı vasfından tamamıyla uzak, birçok formda karşımıza çıkar. Tanrının, sıkılgan olmasıyla; insana ait özellikler atfedilir. Bu bağlamda uğrak yerleri sokaklar, evler ve caddeler olan bir kişi; aramızdan biridir. Bu durumun ifade şeklini Berk'in, *"Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı"* şiirinde görmek mümkündür.

"Şimdi cumaları Allah Baba sıkılmadan nasıl yapar bilmem
Ben patlıyorum cumaları bir buçuklara doğru.
Ben 1.Ahmet'in oğulları, şair Leyla Hanım'ın göğü, Serefnaz
Hanım'ın memeleri beni bırakmayın.
Ben çıplak Ahmet'in ölümünü gördüm ama inanmadım
Gökyüzünü boğduklarını gördüm ama inanmadım
Allah Baba'nın sıkıldığını, kimi evlere kimi sokaklara indiğini
Yalnız ben mi biliyorum?" (Berk, 2021a: 227).

İlhan Berk, *"Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı"* şiirinde takındığı tavrına, *"Taymis"* şiirinde de devam eder.

[1] Şair, Galata Kulesi başlıklı şiirinin "İlhan Berk Galata Kulesinin Düşlerini Anlatıyor" bölümünde, "Bir kuleyim ben İstanbul'da. Bir sabah İstanbul'u yaktım. İlk oturduğum sokağı yaktım. Hâlâ anımda bir çocuk, yarı soyunuk bir kadın, bir akşamüstü anımda. Kuşları, ağaçları, yaktım. Kuşları, ağaçları yanmaz diye biliriz biz değil mi? Yaktım." ifadelerinde, kendisini Galata Kulesi'yle eş tutan şair; sorunlarla dolu olan İstanbul şehrine sığamaz.

Pazartesi Salı Çarşamba Perşembe Cuma cumartesi pazar. Pazar günü Allah'ın ne kadar sıkıldığını. Kravat taktığını. O gün yağmurun yavaş yağdığını. Topalladığını rüzgarın. Güneşin odasına çekildiğini. Perdelerini kapayıp şiir okuyup kimseyi görmek istemediğini. Ve gün ışığını. – Gün ışığı: Geldim! Geldim! Diyordu.

Tanrının sıkılıp kravat takmasıyla devam eden dizeler itibariyle, yağmur, rüzgâr ve güneş unsurları da bu durumdan etkilenir. "O gün yağmurun yavaş yağdığını. Topalladığını rüzgârın. Güneşin odasına çekildiğini." ifadeleriyle açığa çıkar.

İlhan Berk, *"Taymis"* şiirinde tanrıyı sadece aramızdan biri olarak kurgulamaz. Aynı zamanda, *"Tanrı bir bardak sudur"* metaforik yapısıyla, şiirini kurgulamaya devam eder. Tanrı, bir bardak su kılığına girerek İngiltere caddelerini gezer ve ardından su kılığında İngiltere'nin caddelerini gezerken birtakım devrimleri de beraberinde götürür.

"Ve her sabah Allah bir bardak su kılığında geliyor 5 sularında.
Ve giyiniyor Elsworthy Caddesi'ne çıkıyor bir tanıdığına uğruyor
Ve manyetik iğneyi Araplardan alıp Avrupalılara veriyor
1180'lere doğru
Ve Floransa'ya gözlük götürüyor
Ve bono kullanıyor
Londra Caddesi'ni aydınlatıyor 15. Yüzyılda
Cepsaatlerini çalıştırıyor ve kuşüzümü yiyor
Karbon asit midir? diye soruyor sonra. Değilse bu haliyle ölümsüzdür, diyor.
Sonra Doğanın Diyalektiği'ni açıyor
Protoinin ölümsüzlüğünü ilan ediyor
Ve Taymis'e çeviriyor başını
(Taymis: Neredeyim? Diye aklından geçiriyor)
Köprüleri sayıyor içinden
Greenwich'e çıkıyor. Saatini ayarlıyor.
Blackwall'da oyalanıyor doklara uğruyor bir kanala girip çıkıyor
Küçük bir adayı geçiyor evleri fırdönüyor
(ve yeniden Avustralya'yı, Hindistan'ı, Afrika'yı, adaları, Karaibler'i, Girit yağlarını, favaları, dereotlarını düşünüyor
ve bugüne geliyor)
Allah İngiliz için çalışıyor! diyor. Uzanıyor.

Düşüyor kolu rüzgarın" (Berk, 2021b: 38-46).

Tanrı, ilk önce bir tanıdığına uğrar. "Ve manyetik iğneyi Araplardan alıp Avrupalılara veriyor / 1180'lere doğru / Ve Floransa'ya gözlük götürüyor /Ve bono kullanıyor / Londra Caddesi'ni aydınlatıyor 15. Yüzyılda" dizelerinde şair, tanrının o coğrafyaya götürdüğü imkânları sıralar. Ardından tanrı tüm bu imkânları sağlarken Taymis'in de bu duruma tanıklık ettiğini görürüz. Berk, tanrıyı su kılığına büründürürken aynı zamanda bir nehir olan Taymis özelinde *"insan- nehir"* eşleştirmesiyle geniş bir anlam alanı açar.

İlhan Berk, *"Bir Sabah Gelen İçin Şiir"* şiirinde tanrı, bu defa sabah kılığında gelmesiyle karşımıza çıkar.

> "Allah sabah kılığında geldi
> Kaldı.
> (Saçlarının kelebeği altında uyurken sen)" (Berk, 2021c: 29).

İlhan Berk'in *"Deniz Eskisi"* kitabı içerisinde yer alan *"Şiirin Gizli Tarihi",* şairin şiir ve şair hakkında birtakım düşüncelerinden oluşur. Bu düşünceler itibariyle, şairlerin tanrıyla oturup kalkmak istemeleri, ona aramızdan biri olarak bakmak istemelerinden geldiğinin açık ifadeleriyle karşılaşırız.

> "Ozanların Allah'la oturup kalkmak istemelerine şaşmama-
> lı. Aramızdan biri gibi ona bakmak istemelerindendir bu.
> Bir adlandırma. O kadar." (Berk, 2021b: 430).

İlhan Berk şiirinde tanrı ile oturup kalmak, ozanlara özgü bir mesele değildir. *"Galile Denizi"* şiirinde bu yapı, Yunanlı bir kadın üzerinden kurgulanır.

> "Bakın denizin üstüne bu 16'ları 26'ları bu göğü getirdi kodu
> Düz rakı şimdi hepsi
> Siz onun Allah'ın sağına oturduğunu duydunuz bütün
> Bildiğiniz duyduğumuz da bu işte" (Berk, 2021a: 243).

Şairin *"Paris"* şiirinde ise bu defa tanrıyla oturup kalmak isteyen, rüzgârın elinde olan Gramont Sokağıdır.

> "Rüzgarın elinde Gramont Sokağı
> Belli Allah'la oturup kalmak istiyor, kahveye çıkmak ve
> dolaşmak sabahları
> eski bir pulcunun elinden pullar almak sonra
> Seine'i geçmek, Saint- Germain'e çıkmak ve Lipp'de oturmak
> Resim çizmek kaldırımlara, bir kasap havası çalmak sonra
>
> Ve dönmek" (Berk, 2021b: 58)

Rüzgârın elinde dolaşan Gramont sokağı, günlük işlerini yapan bir kişi olarak aktarılır. Tanrıya aramızdan biri gibi bakmak, tıpkı kahveye çıkmak, sabahları dolaşmak, resim çizmek vb. unsurlarla birlikte herhangi bir rutin döngü içerisinde kurgulanır.

İlhan Berk, *"Şifalı Otlar Kitabı"*nda ayva maddesinde yer alan ifadelerinde, *"Dünya nimetlerine hiçbir zaman gözlerini kapamayan Hz. Muhammed, Tanrı'nın selamı üzerine olsun otlara değin uzanan insanlığını ayvadan da esirgememiş: "Ayva yiyiniz! buyurmuştur. Böylece de ayva bir kutsallığa bürünmüştür. Müslüman bir meyve olup çıkmıştır. Öyle ya, yalnız insanlar, kentler, mahalleler, sular, kokular Müslüman olmaz ya? Ayva da olacaktır elbet."* der. (Berk, 2017: 22). Bu düşünceleri esas alarak diyebiliriz ki Berk, *"Ayva"* şiirini de aynı yapılanma üzerine kurar.

"-Ayva yiyiniz!
Allah bunu da not edecektir." (Berk, 2021c: 43).

Berk, Hz. Muhammed'in "Ayva yiyiniz" buyruğuna karşılık, tanrının da bunu not edeceğine dair bir alan açar. Fakat burada bahsi geçen tanrının not alması; şair tarafından ironik biçiminde ele aldığı düşünülebilir.

Nesneleşen Tanrı

İlhan Berk'in şiir haritası çizildiğinde, onun nesnelerle olan ilişkisi ilk göze çarpan unsurlar arasında yerini alır. Berk, nesnelere olan bakışını; dünyayı kendi gördükleriyle yeniden kurma düşüncesinin zeminine oturur. Nitekim Berk:

"Bende her şey vücutla var gibi. Alalım şu dokunma duygusunu; elim, dokundukça vardır benim. O, bir nesneyi ancak böyle kavrayabilir. Adaçayını yazıyorum diyelim, onu önüme almakla yetinmem. Görmek, yetmez bana. Avucuma alıp dokunmaya başlar başlamaz, adaçayının varlığı vurur bana. Nesnelerle ilişkilerimin sonucu olarak, bir süredir, sözcüklerin nesnel karşılığı yoksa, o sözcük de benim dünyamdan çıkıp gidiyor. Yani, kapı, duvar gibi sözcükler, kapıya, duvara dokunabilmemi sağladıkları için varlar. Hava, us, bilinç, duygu, hüzün, sevda sözcükleri, gittikçe benim alanımdan çıkıyorlar." der. (Berk, 2022: 49).

Bu bağlamda şair, tanrıyı daha bir görünür kılma çabasında, onu kılıktan kılığa büründürmesiyle açığa çıkarırken; aynı zamanda tanrıyı nesneleştirerek anlamlandırmasıyla da pekiştirir.

Berk'in *"Dağlarca"* şiirinde tanrı, eskiyen herhangi bir eşya olarak kurgulanır.

"Günde 250 gr. kuru üzüm yerdi.
Ve Allah eskimez mi? diye sorardı.

Bütün kitaplarda gökyüzü şimdi." (Berk, 2021c: 33).

Şair, *"Hayatı Deliler Gibi Yaşayan Şehirler"* şiirinde ise çocukların tanrıyı, bir ayna parçasına tercih ettiği görülür.

"Ağaçlar ve aptallar memleketi
Büyük grevler yaşamış denizler
Kendilerini bir daha hatırlatmamak üzere sevdiklerimiz
Allah'ı bir ayna parçasına değişen çocuklar" (Berk, 2021b: 76).

İlhan Berk'in *"Ve İnsanlar da Ağaçlar Kadar Yağmura Arzuludur"* şiirinde karşılaştığımız, *"Allah'ı tanımayan çocuklar"* ifadelerini genişletir. Ayna unsurunu kullanmasında şairin, tanrının görünmeyen görüntüsü üzerinden bir anlam alanı açtığını söylemek mümkündür.

Şiir Yaratımında Tanrı

İlhan Berk şiirinde, tanrının aramızdan biri olarak var olması hususunda şair, şiir yaratım sürecindeki düşüncelerinde de aynı yapı üzerinden kurduğu görülür. Bu yapı, *"Güzel Irmak"* kitabının içerisinde yer alan ve yine şairin birtakım aforizmalarından oluşan *"Şairin Kanı"*nda ortaya çıkar.

"Ne mi yapmalı şiir?
[……...]
Akşamları işçilerin evlerine inmeli, onlarla sofraya oturmalı, kadınlara beyaz güller armağan etmeli, yeni çayırları sulamalı, Allah'la Ölüm'le yarenlik etmeli,
çırılçıplak dolaşmalı,
çırılçıplak olmalı." (Berk, 2021c: 141).

İlhan Berk şiirin yapması gerekenleri sıralarken, aynı zamanda şiirin, tanrıya yarenlik etmesi gerektiğini söyler. Bu bağlamda şairin, "Ozanların Allah'la oturup kalkmak istemelerine şaşmamalı. Aramızdan biri gibi ona bakmak istemelerindendir bu." ifadelerini hatırlatmak gerekir.

Berk, *"Sözcükler, Sevgili Lanetliler, 3"* şiirini bir çarpım üzerinden kurar. Değer olarak görülen, Habeş Beylerbeyi ve Allah'la oturup kalmak çarpılması sonucunda ipek satıcısı çıkar. Görsel sapmalar üzerine kurulan şiir, Berk'in anlamın üzerini tamamıyla kapattığının bir örneğini oluşturur.

Habeş Beylerbeyi
Allah'la Oturup Kalkmak
İpek Satıcısı
*

Şiir insanların, kabaran suların, çiçeklerin, soluk evlerin, bırakılmış tarlaların, yorgun buğdayın, çalışkan suların, kederli nehirlerin, kuru duvarın, sevdanın, Firavun arabalarının, Yahya'nın deve tüyünden esvabını, bağlar üzerinde dolaşan muştucunun, ham ipeğin ku-

cağında doğar.
Ağzı da dölyatağındadır.
Onla çöreklenir.
-Ey güzelim ilkah! (Berk, 2021c: 150-151).

Görsel sapma örneği görülen şiirin hemen arkasında verilen Berk'in ifadelerinden birkaç çıkarım öne sürmek mümkün hale gelir. Habeş Beylerbeyi, Osmanlı'nın Kızıldeniz kıyısındaki eyaletidir. Aynı zamanda ipek yolunun da güzergahı üzerinde bulunur. Berk'e göre şiir, tanrıya yarenlik etmeli düşüncesiyle, Allah'la oturup kalkmak ile Habeş Beylerbeyi çarpımından, ipek satıcısı çıkması doğrudan bağlantılıdır. Çünkü şiir, *"ham ipeğin kucağında doğar".* Burada karşımıza çıkan tanrı, şiir yaratım sürecine eşlik eden bir değerdir. Diyebiliriz ki şair, bu unsurları rastgele biçimde kullanmaz aksine bilinçli şekilde kurgular.

Berk, *"Asklepios"* şiirinde, dilin tanrı olduğunu söyleyerek; yaratılışın başlangıcına, özüne dili koyar.

"Nesneler sözcüklere dönüşmeyegörsün
durdurulamaz. Yerküreyi sararlar; sonra da binlerce tümceye
dönüşürler. Yeryüzünün bir ucunda binlerce nesne her sabah
bunun için uyanır. Tümcelerle öğrendim ben dünyayı. Evrenin
sınır taşları. Dildir tek Tanrı, o cenin!" (Berk, 2021c: 217).

Sonuç

İlhan Berk'in şiirlerinde yer verdiği tanrı, metafizik boyutundan oldukça uzak bir yapı içerisinde yer edinir. Şiirlerde açığa çıkan tanrıya, mistik anlamlar yüklenmez. Nitekim Berk, tanrıyı aramızdan biri gibi bakmak ister. Bu bakışı onun, tanrıyı görünür bir varlık olarak zihninde canlandırmak istemesinden gelir. İnsana ait özellikler atfedilen tanrı, bazen sıkılan bazen de oturup kalkan, uğrak yerleri caddeler, sokaklar olan bir kişi olarak açığa çıkar. Aynı zamanda Berk'in tanrıyı kılıktan kılığa bürünen bir varlık olarak kurgulaması, dikkate değer bir unsur olarak tanrıyı; bir bardak su olarak sınırlandırır. Nesneleşen tanrı, dünya yaşamıyla sınırlı kalan bir unsurdur. Kimi zaman eskiyen bir eşya kimi zamanda insanın kendisini görebileceği ayna unsuruyla değiştirebileceği bir varlıktır. Bu yapıları âdeta mozaik gibi birbirine yapıştıran Berk, şiir hakkında düşüncelerine yer verdiği "Şairin Kanı" ve "Şiirin Gizli Tarihi" kitaplarında da tanrıyı bizden biri olarak gördüğünün ifadelerinden kaçınmaz.

Şair, tanrı kavramıyla beraber kavramlar arası bir bağlantı kurduğu görülür. Tanrı karşısında açığa çıkan insan, dünyada var olma çabası içerisinde "bende varım" düşüncesinin alt metnini oluştururken; kente yansıyan olumsuz görüntülerinde "tanrı, insan ve kent" kavramları, birbirlerinin etki alanlarına dahil edilir.

KAYNAKÇA

Berk, İlhan (2017). *Şifalı Otlar Kitabı*. İstanbul: YKY.

Berk, İlhan (2019). "Yazmak Denen Cehennem". *Şiirin Çizdiği*. (haz. Yalçın Armağan). İstanbul: YKY. s. 286.

Berk, İlhan (2021). *Elin Üstünde Gezsin İlhan Berk'ten Memet Fuat'a Mektuplar.* (haz. Sevengül Sönmez) İstanbul: YKY.

Berk, İlhan (2021a). *Eşik 1947-1975 Toplu Şiirler 1*. İstanbul: YKY.

Berk, İlhan (2021b). *Aşk Tahtı 1976-1982 Toplu Şiirler 2*. İstanbul: YKY.

Berk, İlhan (2021c). *Akşama Doğru 1984- 2005 Toplu Şiirler 3*. İstanbul: YKY.

Berk, İlhan (2022*).* "Bir Deneyciyim Belki De Ben". *Kanatlı At.* (haz. Yalçın Armağan) İstanbul: YKY. s. 99.

Berk, İlhan (2022). "Erotizm Benim İçin Önemini Hiç Yitirmedi". *Kanatlı At*. (haz. Yalçın Armağan) İstanbul: YKY. s. 44.

Berk, İlhan (2022). "Atlas Benim Coğrafyamdır Benim Bu Dünyada Yaşadığımın İnsanlarla Doğayla Alışverişim Bu Dünya Çıkması". *Kanatlı At.* (haz. Yalçın Armağan). İstanbul: YKY. s. 34

Berk, İlhan (2022). "Çok Yaşasın Sayılar". *Kanatlı At.* (haz. Yalçın Armağan). İstanbul: YKY. s. 270.

Berk, İlhan (2022). *Kült Kitap*. İstanbul: YKY.

Cevizci, Ahmet (2005*). Felsefe Sözlüğü*. Çanakkale: Paradigma Yayınları.

Çınar, Aliye (2007). *Varoluşçu Teoloji: Paul Tillich'te Din ve Sembol*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Çobanoğlu, Şaban (2017). *Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk*. Ankara: Hece Yayınları.

Karaca, Alaattin (2019). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.

Özcan, Tarık (1995). *İlhan Berk Hayatı, Şiirleri*. Yüksek Lisans Tezi. Elağız: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özpalabıyıklar, Selahaatin (2003). *A'dan Z'ye İlhan Berk*. İstanbul: YKY.

Sarıkaya, Orhan (2014). *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*. Ankara: Hece Yayınları.

Touraine, Alain (2002). *Modernliğin Eleştirisi*. (çev. Hülya Tufan). İstanbul: YKY.

Elektronik Kaynaklar

https://www.sentantuan.com/fransiskenler/aziz-antuan/ (E.T.: 26.06.2024).

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE BİR GAZETE: *HAFTALIK YENİ (PENBE) GAZETE* VE MEÇHUL BİR ÖYKÜCÜ: İHSAN

Hande PEKER ALTUN

Doktora Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Türk toplumunda meydana gelen değişim ve modernleşmede şüphesiz basının da etkisi vardır. Basın hayatı, modernleşmenin somut örneğini gördüğümüz gündelik hayattaki değişimin hem aynası hem de tetikleyicisi denilebilir. Haftalık Yeni (Penbe) Gazete 20 Mayıs 1926- 21 Temmuz 1927 tarihleri arasında haftalık düzenle çıkmış bir süreli yayındır. Bir popüler kültür yayını olan gazete, dönemin sosyo/kültürel yapısını ve günlük yaşamın pratiklerini yansıtmaktadır. Gazetenin imtiyaz sahibi gazeteci/ yazar Abdullah Zühtü'nün oğlu Tevfik Zühtü'dür. Çıkış amacı halka faydalı olmak, insanlara hoşça vakit geçirmek olan Haftalık Yeni (Penbe) Gazete' de bu amaçla yazı dizileri, magazin haberleri, kültür- sanat yazıları, yarışmalar ve hikâyeler yayımlanmıştır. Ayrıca gündelik olayları konu edinen yerli ve yabancı haberler de içeriği oluşturan bir diğer unsurdur. Gazetede hikâye yayımlayan isimlerden biri de İhsan'dır. Kaynaklarda kimliğine dair bilgiye rastlanılmayan İhsan, Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'de 5 hikâye yayımlamıştır. Bu hikâyeler az kişili, basit kurgulu, okuyucuya iyi vakit geçirtmeyi amaçlayan akıcı, merak unsuru yüksek, sürükleyici hikâyelerdir. Gazetenin, halka okuma alışkanlığı kazandırmak üzere İhsan'ınkiler gibi akışı kolay hikâyelere yer vermiş olması muhtemeldir.

Anahtar Kelimeler: Süreli Yayınlar, Haftalık yeni (Penbe) Gazete, Erken Cumhuriyet Dönemi, İhsan.

A NEWSPAPER İN THE EARLY REPUBLIC PERİOD: *HAFTALIK YENİ (PENBE) GAZETE* AND AN UNKNOWN STORYTELLER: İHSAN

ABSTRACT

Undoubtedly, the press also has an impact on the change and modernization in Turkish society. Press life can be said to be both the mirror and the trigger of the change in daily life, where we see the epitome of modernization. Haftalık Yeni (Penbe) Gazete is a periodical published weekly between 20 May 1926 and 21 July 1927. The newspaper, a popular culture publication, reflects the socio/cultural structure of the period and the practices of daily life. The privileged owner of the newspaper is Tevfik Zühtü, son of journalist/writer Abdullah Zühtü. Haftalık Yeni (Penbe) Gazete, whose aim is to be useful to the public and to have a good time with people, has published article series, magazine news, culture-art articles, competitions and stories for this purpose. In addition, local and foreign news covering daily events is another element that

constitutes the content. One of the people who published stories in the newspaper is İhsan. İhsan, whose identity is unknown in the sources, published 5 stories in the Haftalık Yeni (Penbe) Gazete. These stories have a small cast, a simple plot, a fluent, high-interest, and gripping story that aims to give the reader a good time. It is possible that the newspaper included easy-to-flow stories like İhsan's in order to inculcate the reading habit in the public.

Keywords: Periodicals, Haftalık Yeni (Penbe) Gazete, Early Republican Period, İhsan.

Giriş

Türk Basın Tarihine Bir Bakış

Türk basın ve yayın tarihi ana hatlarıyla; Tanzimat dönemi (1839- 1976), Birinci Meşrutiyet ve İstibdat dönemi (1876- 1908), İkinci Meşrutiyet dönemi (1908- 1918), Mütareke ve Kurtuluş Savaşı dönemi (1918- 1923) ve Cumhuriyet dönemi (1923 ve sonrası) olarak 5 başlıkta toplanabilir. Osmanlı'da basın yayını, Avrupa ülkelerinde Türkçe basım yapılması, basılan kitapların ülkeye sokulması, ülke içinde azınlıkların basımevi kurmaları şeklindeki hareketler hazırlamıştır. Matbaanın kuruluşu ise Lale Devri'nde mümkün olmuştur. Türkiye'de gazeteli dönemi ise, yabancı dilde yayımlanan ve Türkçe yayımlanan diye ikiye ayırmak doğru olacaktır. 1729 yılında matbaa kurulmuş olmasına karşın ilk gazete bundan yüz elli yıl sonra ortaya çıkmıştır. Türkiye'de yayımlanan ilk gazete, Fransızların çıkardığı Bulletin des Nouvelles'dir (İnuğur, 1978: 157).

1828'de Mısır valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa ilk Türkçe- Arapça gazete olan Vakâyi-i Mısriyye'yi çıkarmıştır. Bu gazete daha çok resmi bildirilerin yapıldığı, yasal uygulamaların ve Mehmet Ali Paşa'nın çalışmalarının yansıtıldığı bir yayındır. Bu gazete haftalık periyotta, sol sütunu Arapça, sağ sütunu Türkçe olarak, Hıdiv İsmail Paşa dönemine (1863-1879) kadar ikili dille, daha sonra ise yalnızca Arapça olarak çıkmıştır. II. Mahmut döneminde uzun süredir tasarlanan fakat ancak bu dönemde uygulamaya geçilebilen, devletin resmi sözcüsü olan Takvim-i Vakâyi 1831'de yayımlanmıştır. Gazetenin devlet eliyle çıkarılmasının en önemli sebebi, halkın desteğinin süreli yayınlar yoluyla alınmak istenmesidir. Avrupa'yı takip eden aydın ve yöneticiler, basının bu anlamda nasıl destekleyeceği olduğunu görmüş, devletin buna ihtiyacı olduğunu düşünmüşlerdir. Osmanlı'da da bu ihtiyaca cevaben, devlet gazetesi çıkarılmıştır. Takvim-i Vakâyi, Vakâyi-i Mısriyye'yle kıyaslandığında içerik olarak çok daha geniştir. Takvim-i Vakâyi, İslam dünyasında, kamuoyu önünde açıktan özeleştiri yapıp, tartışan ilk gazetedir. Dogmatik yönetimlerin söz konusu olduğu Doğu toplumlarında, kuşkusuz bu çok büyük bir atılımdır. Gazetenin yaptığı bu atılım, yazar kadrosunun nitelikli ve açık görüşlülüğüyle, içeriklerin devrine göre ihtilalci denilebilecek seviyede olmasıyla, 1839'da ilan edilecek Tanzimat Fermanı için kamuoyu oluşturmuştur (Koloğlu, 1985: 70-71).

Takvim-i Vakâyi'ye 1840'tan sonra Ceride-i Havadis katılmıştır. İngiliz asıllı William Churchill, devletin kendisine verdiği izinle, Ceride-i Havadis'i yayımlamaya başlamıştır. Hazineden mali destek de alan bu gazete, bu sebepten yarı resmi unvanını taşımaktadır.

Takvim-i Vakâyi ve Ceride-i Havadis, Tanzimat dönemi yönetici, fikir insanı ve sanatçı kadrolarının oluşmasına büyük katkı sağlamıştır.

1850'lelere gelindiğinde, yirmi yıllık bir basın hayatının tecrübesiyle, Türk basını gelişim göstermeye ve kamuoyu üzerindeki etkililiğini arttırmaya başlamıştır. Bu etkiyi kontrol etmek amacıyla 1856'da basımevlerinin yerli ve yabancı tüm yayınlarında bir sakınca olup olmadığını saptamak üzere bir memur görevlendirilmiş, Babıâli'den izin alınmadan baskı yapmak yasaklanmış ve en sonunda 1857'de Matbaa Nizamnamesi çıkarılmıştır. Bu nizamnameyle basın-yayın bir ön kontrol ve izne tabi tutulmuştur.

1860 yılında Tercüman-ı Ahvâl'in yayına başlamasıyla Türk basın tarihinde yeni bir dönem başlamıştır, denilebilir. Agâh Efendi ve Şinasi tarafından, bir düşünce gazetesi olması amaçlanmış, halkın anlayabileceği bir yazı içeriğini amaç edinmiştir. Haber içeriğinin yanında, ekonomi, politika, bankacılık, sanayi, ticaret, eğitim gibi çok geniş bir yelpazede içerik sunmuştur.

Tercüman-ı Ahvâl'in başlattığı yeni dönemi Şinasi, 1862'de çıkardığı Tasvir-i Efkâr'la bir adım öteye taşımıştır. Şinasi, gazetenin amacını, halka kendi yararlarını düşünmeyi ve kendi sorunları üzerinde durmayı öğretmek olarak açıklamış, kamuoyunun önemini vurgulamıştır. O, şimdiye kadar pasif bir şekilde, yalnızca bilgiyi alan bir kamuoyundan değil, söz sahibi olacak, dinamik bir halktan yanadır. Bu gayeyle gazetede parlamenter sistemi savunmuş, gazetede bu anlamda çeviriler yayımlamıştır. Gazete, edebî anlamda da yepyeni bir oluşumu başlatmıştır. Halk diliyle, sade anlatımıyla fikir savunuculuğu yapmıştır. Şinasi, ilk yerli piyes olan Şair Evlenmesi'ni de bu gazetede yayımlamıştır. Tasvir-i Efkâr, birçok konuda yer verdiği makaleler açısından da öncü niteliğindedir.

1864 yılında Matbuat Nizamnamesi düzenlenerek ön kontrol kaldırılmıştır. Basın suçları için Meclis-i Ahkâm- ı Adliye adında özel bir mahkeme kurulmuş, hükümetin kendi başına cezalandırma yapmasının önüne geçilmiştir. Bu düzenlemeyle Türk basını uygar bir düzeye gelme yolunda önemli bir adım atmıştır. Bu haliyle nizamname 1909 yılına kadar yürürlükte kalmıştır. (Koloğlu, 1985: 79).

Tercüman-ı Ahvâl ve Tasvir-i Efkâr'ın başlattığı basında yeni dönemle, yeni aydın kadroları da oluşmuştur. Namık Kemal ve Ziya Paşa, yaşadıkları döneme damga vuran iki önemli yazar olmuşlardır. 1865'te Şinasi'nin siyasi sebeplerden ötürü Paris'e kaçmak durumunda kalmasıyla, Tasvir-i Efkâr Namık Kemâl'in yönetimine girmiştir. Kemâl, şahsiyetini de yansıtan ilk yazılarını bu dönemde, Tasvir-i Efkâr'da yayımlamıştır.

1867 yılında, Namık Kemâl'le benzer düşüncelere ve karaktere sahip Ali Suavi, Muhbir'i yayımlamaya başlamıştır. Bu gazetede Kemâl'den daha sert bir şekilde hükümet eleştirileri yapmıştır. Bu sert tutum, gazetenin kapatılmasına, Suavi'nin ise Avrupa'ya kaçmasına sebep olmuştur. Fakat Suavi gazeteyi Londra'da yayımlamaya devam etmiş, böylelikle Muhbir, yurt dışında yayımlanan ilk Türkçe gazete olmuştur.

1867 yılının mart ayında Âli Kararname adıyla bir kararname yayımlanmış, bununla "ülkenin genel çıkarları gerektirdiğinde" yürürlükteki Basın Yasası'ndan bağımsız olarak, idarî bir yetkiyle, gazeteler hakkında kovuşturma yetkisi hükümete verilmiştir. Kararnamede "Zararlı basın" için şu cümleler kurulmuştur:

> *"... gazetelerden bir kısmının bir süreden beri kullandıkları dil ve yol, görevlerinden olan iyileştirme ve ahlakı düzeltme merkezinden uzaklaşıp, ülkenin genel çıkarlarına aykırılığı bilinen aşırılığın iki ucuna yönelmekte ve çok kere devletin temeline bile dil uzatmaya kadar varmaktadır. Yaşadıkları ve geçimlerini sağladıkları kendi ülkeleri hakkında başkalarının çürütücü yargılarına karşı çıkacak yerde, düşmanlara fesat aracı olacak birtakım zararlı fikirler ve yalan haberler yayımlamaktadırlar" (Koloğlu, 1985: 81).*

Bu kararnameyle Muhbir ve Vatan gazeteleri kapatılmış, gazeteciler başka görevlere atanarak İstanbul'dan uzaklaştırılmıştır. Bunun sonucunda Tasvir-i Efkâr ile Tercüman-ı Ahvâl de yayınlarına son vermek zorunda kalmışlardır. 1867- 1870 arasında Muhbir, Hürriyet, Ulûm, İttihad gibi gazetelerin Avrupa'da çıkmaya başlamasıyla, bir sürgün basın belirmiştir. Bunlar içerisinde Osmanlı'da da yayın hayatına devam eden, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın 1868'de çıkardığı Hürriyet en etkilisidir. Tüm bu olumsuz gelişmelere rağmen Türk basını, başlangıcından çok daha ileri bir noktaya gelmiştir, denilebilir. Basını baskı altına almak adına gösterilen tüm çabaya rağmen, gazeteler ülkenin dört bir yanına yayılmış, vilayetler de kendi gazetelerini çıkarmaya başlamışlardır. Gazetelerin yaygınlaşması, bunların toplu halde okunacağı bir yer ihtiyacını doğurmuş, böylelikle kıraathaneler açılmıştır.

1871 yılında Basiret ve Terakki gazeteleri yayın hayatlarına başlamıştır. Basiret daha ılımlı bir yaklaşımla yayını sürdürürken, Terakki özgürlükçü tutumu sebebiyle kapatılmaktan kurtulamamıştır.

1872'de Ahmet Mithat'ın yönetiminde, Namık Kemâl'in başyazarlığında İbret gazetesi çıkmıştır. İbret, haberden çok makaleleriyle ön plana çıkan, fikrî tartışmalara yer veren bir yayın olmuştur. Namık Kemâl aynı dönemde çıkan Diyojen ve Hadîka gazetelerine de yazılar göndermiştir. Vatan yahut Silistre piyesinin sergilendiği gece, halkın gösterileri ve piyesin yarattığı coşku bahane edilerek İbret gazetesinin yazı kadrosu; Namık Kemâl, Ahmet Mithat, Ebüzziya Tevfik, Nuri gibi isimler değişik yerlere sürülmüşlerdir. Bu sürgün kararı, piyesten çok, gazetede yayımlanan düşüncelerdir.

Türk basınının ilk 31 yılında yalnızca dört Türkçe gazete yayımlanmıştır. Bu sayı 1860-1866 arasında 17'ye, 1867-1878 yılları arasında ise 113'e ulaşmıştır. Gittikçe yükselen bir ivmeyle yol alan Türk basını, zamanla dinamikleşmiş ve olgunlaşmıştır. 1867-1878 arası, yayımlanan gazetelerin zirve yaptığı dönemde Osmanlı Devleti birçok önemli olay yaşamıştır. Maliye iflas etmiş, Süveyş Kanalı İngilizlere satılmış, Bosna-Hersek ve Bulgaristan ayaklanmaları yaşanmış, Abdülâziz tahttan indirilmiş, V. Murat tahta çıkmış fakat kısa bir süre sonra o da indirilmiş, yerine II. Abdülhamit tahta geçmiş, Kanun-ı Esasî

ilan edilmiş, Ruslarla yapılan savaş yenilgiyle sonuçlanmıştır. Peş peşe yaşanan bu olaylar toplumu oldukça sarsmıştır.

"Ortada -her çevrenin ısrarla belirttiği üzere- can çekişmekte olan ve herkesçe terk edilmiş bir hasta vardır. II. Abdülhamit'in bu hastaya önerdiği tedavi türü, politikasına uygun olarak, basında da 'hareketsizlik' tir; bu, düşünülüp tasarlanarak hazırlanmıştır. Bu amaçla önce basında sansürü sağlayacak mekanizmalar oluşturulmuştur" (Koloğlu, 1985: 86).

II. Abdülhamit döneminde, Encümen-i Teftiş ve Muayene kurularak tüm yayınlara ön sansür ve izin alındıktan sonra basılma koşulu getirilmiştir. 1879'dan 1908'e kadarki oyuz yıllık dönemi ikiye ayırırsak; 1879-1887 yılları arası yılda ortalama on yeni yayın çıkarken, 1888-1908 yılları arası yılda ancak bir yeni yayın çıkmıştır. Bunların arasında mizah dergileri hiç görülmemiştir. Abdülhamit'in basına tamamen karşı olduğunu söylemek yanlış bir söylem olur. O, bağımsız, özgür bir basına karşıydı. Sarayın himayesinde olacak bir basın Abdülhamit için bir tehlike arz etmemekteydi.

1878'de Ahmet Mithat tarafından yayımlanan Tercüman-ı Hakikât bu dönemin önemli bir gazetesidir. Devrin diğer önemli yayınları; Sabah, İkdam, Saadet ve Tarîk gazeteleriyle Servet-i Fünun ve Malumât dergileridir. Bu dönemde basının, kapatılma tehlikesi sebebiyle politika dışı konulara eğildiği görülür. Bu da edebî tartışmaların derinleşmesine olanak vermiştir. Devrin aydınları arasında görülen Divan Edebiyatı savunucularıyla, Edebiyat-ı Cedide yanlılarının tartışmaları büyük bir ilgiyle takip edilmiştir. Edebî tartışmaların yanında, Avrupa'dan yapılan çevirilerin de gazete ve dergilere girdiği görülür.

1878'de Ahmet Mithat tarafından yayımlanan Tercüman-ı Hakikat bu dönemin önemli bir gazetesidir. Devrin diğer önemli yayınları; Sabah, İkdam, Saadet ve Tarîk gazeteleriyle Servet-i Fünun ve Malumat dergileridir. Bu dönemde basının, kapatılma tehlikesi sebebiyle politika dışı konulara eğildiği görülür. Bu da edebî tartışmaların derinleşmesine olanak vermiştir. Devrin aydınları arasında görülen Divan Edebiyatı savunucularıyla, Edebiyat-ı Cedide yanlılarının tartışmaları büyük bir ilgiyle takip edilmiştir. Edebî tartışmaların yanında, Avrupa'dan yapılan çevirilerin de gazete ve dergilere girdiği görülür.

Bu devrin öne çıkan yayınları; Abdullah Zühtü ile Mahmut Sadık'ın çıkardığı Yeni Gazete, Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit ve Hüseyin Kazım'ın yayımladığı Tanin'dir. Bu dönem gazeteleri İttihat ve Terakki yanlıları ile karşıtları olarak ikiye ayrılmıştır. Tanin, İttihat ve Terakki sözcülüğü yaparken, onun karşısına zıt görüşleri temsilen başka yayınlar çıkmıştır. Osmanlı, Hukuk-ı Umumiyye, Serbestî, Mizan, Volkan, Beyanü'l Hak bunlar arasında sayılabilir. Mizah dergileri de azımsanmayacak sayıdadır. II. Meşrutiyet'in ilk yılları basın açısından son derece verimli olmuştur. Gazetecilikte ve gazete tekniklerinde ilerlemeler kaydedilmiştir.

I. Dünya Savaşı ile sıkıyönetim ve kâğıt sıkıntısı sebepleriyle birçok gazete kapanmış veya kapatılmıştır. İttihat ve Terakki yanlıları olan Tanin, Sabah ve Tasvir-i Efkâr yayınlarını

sürdürmüşlerdir. Bu gazetelerde de iktidarın açıklamaları dışında bir şey yayımlanamamıştır. İttihat ve Terakki'nin hükümetten düşüp, Mondros Antlaşması'nın imzalanmasıyla basında da yeni bir dönemin kapıları açılmıştır. İttihat taraftarlığının hüküm sürdüğü basın çizgisinden çıkılmaya başlanmıştır.

Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında Türk basını bir durgunluk dönemi yaşamıştır. Gazete ve dergi sayılarında azalma görülse de bu dönemin öne çıkan yayınları mevcuttur. 1919'da Celal Nuri ve kardeşi Nuri tarafından kurulan ve Anadolu hareketinin temsilcisi olan İleri, 1918'de Necmettin Sadık, Kasım Şinasi, Falih Rıfkı ve Ali Naci'nin yayımladığı Akşam, yine 1918'de Yunus Nadi'nin kurduğu Yeni Gün, Hakkı Tarık, Ahmet Rasim, Ahmet Şükrü, Reşat Nuri, Hüseyin Cahit, Ziya Gökalp, Halide Edip gibi isimlerin bulunduğu Vakit, 1919'da Sait Molla tarafından yayımlanan İstanbul, aynı tarihte Refi Cevat'ın kurduğu Alemdar ve Ali Kemal'in yayımladığı Peyâm-ı Sabah bu yayınlardandır (Ekinci, 2014: 678).

Türkçülük akımının doğmasıyla Türkçü dergiler art arda çıkmaya başlamıştır. Bunlardan ilki Türk Derneği'nin yayın organı olarak 1911 yılında çıkan aynı adlı dergidir. Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp, Köprülüzade Mehmet Fuat gibi büyük isimlerin çıkardığı Genç Kalemler bu minvaldeki en önemli dergidir, denilebilir. Dilde sadeliği düstur edinmiş bu aydın insanlar ve yayınları daha sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün dil devrimine zemin hazırlamıştır (Ekinci, 2014: 678). Baş yazarlığını Ziya Gökalp'in yaptığı Türk Yurdu dergisi de Genç Kalemler ile aynı görüşte yayınlar yapmıştır. Yeni Mecmua da aynı kültürel kaygılarla yayın yapan, dönemin dergilerinden olmuştur.

Kurtuluş Savaşı döneminde basın, Millî Mücadele'yi destekleyenler ve buna karşı olanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Mücadeleyi destekleyen yayınları; İleri, Vakit, Tasvir-i Efkâr, Akşam, İkdam, Tercüman-ı Hakikat ve Tanin olarak sıralamak mümkündür. Bunların karşısında ise Alemdar ve Peyam-ı Sabah yer almaktadır.

4 Eylül 1919'da toplanan Sivas Kongresi'nde Mustafa Kemal Heyet-i Temsiliye'nin yayın organı olarak İrade-i Milliye gazetesinin çıkmasını sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise başlıca gazeteler şöyle sıralanabilir: Hakimiyet-i Milliye, Yeni Gün, Vakit, Vatan, Akşam, İkdam, Tanin ve Tevhid-i Efkâr. Yine bu yıllarda Sedat Simavi Resimli Gazete'yi, Yunus Nadi Fransızca La Republique'i, Mahmut Soydan Milliyet'i yayımlamışlardır. Anadolu'nun çeşitli kentlerinde de Millî Mücadele'yi destekleyen gazeteler çıkmıştır. Adana'da Yeni Adana, Konya'da Babalık, Balıkesir'de Doğru Söz ve İzmir'e Doğru, Erzurum'da Albayrak, Samsun ve Edirne'de Ahali, Giresun'da Işık gibi yerel yayınlar Millî Mücadele'ye katkı sağlayan yayınlar olmuştur (Gevgilili, 1995: 213).

Şeyh Sait Ayaklanması ve sonrasında basında hükümet karşıtı çok sayıda eleştirinin yer almasıyla, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın öncülüğüyle, iki yıl sürecek bir basında kısıtlama dönemine girilmiş ve bunu takiben Takrir-i Sükûn Kanunu 4 Mart 1925'te çıkarılmıştır.

Yasanın çıkışının ardından, İstanbul ve Anadolu'nun değişik yerlerindeki muhalif gazete ve dergiler kapatılmıştır.

Türkiye basınında önemli bir dönem de 1928'deki Harf Devrimi'yle yaşanmıştır. Latin harflerine geçişle birlikte okur yazar oranı artmış bu gazeteciliğin gelişmesini de sağlamıştır. Mustafa Kemal Atatürk de basına hep önem vermiş, gelişmesi için adımlar atmıştır. Şu sözleri, basına atfettiği önem ve Cumhuriyet basınının nasıl olması gerektiği hususunda önemlidir:

> *"... Memlekette Cumhuriyet devrinin kendi zihniyet ve ahlakını taşıyan basını yine Cumhuriyetin kendisi yetiştirir... Büyük ve soylu milletimizin yeni çalışma ve medeniyet hayatını kolaylaştırıp teşvik edecek, işte ancak bu zihniyetteki basın olacaktır... Gazeteler mevcut olan konular çerçevesinde hürdür. Ancak toplum çıkarlarının dışına çıktıkları zaman takibe uğrarlar. Gazeteler kanunun ve toplum çıkarlarının aksine bir olaya şahit ve bir bilgiye sahip oldukları takdirde gerekli yayında bulunmalıdırlar... Basın ulusun müşterek sesidir... Basına hiçbir şekilde hükmedilemez ve baskı altında tutulamaz... Gazeteciler Türkiye dahilinde milletin fikrini aydınlatma çalışmalarında tamamen serbest olmalıdırlar..." (Ekinci, 2014: 679).*

1919-1945 yılları arasındaki basın için Kemalist yaklaşımla, Atatürk devrimlerinin topluma yerleştirilmeye çalışıldığı dönem denilebilir. Anadolu Ajansı ve Matbuat Umum Müdürlüğü'nün kurulmasıyla güdümlü basın ortaya çıkmıştır. Bu dönem her şeyin resmî ideolojiyi pekiştirmekle yükümlü sayıldığı bir dönemdir. Atatürkçülük çizgisindeki basın tek sesli olarak çalışmıştır. Türk toplumunun çağdaşlaşmaya yönelik kökten değişimi adına Atatürk devrimlerini yerleştirmek için büyük çaba harcanmıştır (Koloğlu, 1992: 59-65).

Yayımlandığı dönemin zihniyeti etrafında şekillenen Haftalık Yeni (Penbe) Gazete, iletişim aracı olma görevini yerine getirirken diğer taraftan da devrin siyasî, sosyal ve düşünce hayatına ışık tutmaktadır. Haftalık Yeni (Penbe) Gazete 20 Mayıs 1926- 21 Temmuz 1927 tarihleri arasında 62 sayı bu misyonu üstlenerek süreli yayınlar arasındaki yerini almıştır.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete

Türk toplumunda meydana gelen değişim ve modernleşme gündelik hayat pratiklerinde de geri dönülemez bir değişimi başlatmıştır. Şüphesiz ki bu değişimde basının da etkisi olmuştur. Öncelikle, gündelik hayatın tanımını şu şekilde yapabiliriz:

> *"Toplumdaki bireylerin gündelik zaman dilimi içerisinde yer alan beslenme, giyinme, barınma, uyuma gibi faaliyetleri pratiğe geçirmesi ve ayrıca zaman ve mekân değişkenlerine bağlı olarak kendi iç bünyesinde geliştirdiği iktisadi, kültürel ve dinsel pratiklerin birbirleriyle örtüşerek belli bir tarih kesitinde somutlaşmasıdır" (Kaya, 2018: 3).*

Osmanlı'nın son döneminde değişmeye başlayan gündelik hayat Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha kapsamlı bir değişime uğramıştır. Moda (giyim- kuşam), adâb-ı muaşeret, mekân, aile yapısı, kadının sosyal ve siyasi hayattaki yeri gibi gündelik hayat pratikleri Erken Cumhuriyet Dönemi'nde somut olarak modernleşmeye başlamıştır.

20 Mayıs 1926- 21 Temmuz 1927 tarihleri arasında her hafta düzenle çıkmış olan Haftalık Yeni (Penbe) Gazete, popüler kültür yayını olarak değerlendirebileceğimiz nitelikte bir yayındır. Döneminin sosyo/ kültürel yapısını ve gündelik hayatını yansıtmış, okuyucuya hoşça vakit geçirtirken, halkı yönlendirmeyi ve eğitmeyi de amaçlamıştır.

Modernleşmenin izleri basından takip edildiğinde, basının modernleşmenin somut yansıması olan günlük hayattaki değişimin hem aynası hem de tetikleyicisi olduğu görülebilir (Kaya, 2018: 35). Türk modernleşmesi bir halk hareketi olarak değil de devlet eliyle, yönetimin toplumu şekillendirme çabası olarak başlamış olduğundan ne yazık ki sınırlı bir zümreye mahsus olmuştur. Cumhuriyet döneminde bu sınırlar kaldırılmaya çalışılmış, modernleşme halkın gündelik hayatına girmeye başlamıştır, denilebilir. Bunun örneklerini dönemin basın hayatından takip etmek mümkündür. Haftalık Yeni (Penbe) Gazete de hem haber edinme kaynağı olması hem de topluma faydalı olma gayesi taşıması sebebiyle, dönemin sosyo kültürel yapısı hakkında önemli bilgiler edinilebilecek bir kaynaktır.

Gazetenin serlevhasında kendi çıkış amaçlarını gösteren birinci sayıda şöyle bir ibare bulunmaktadır:

> *" 'Yeni Gazete' nin maksad u gayesi*
> *Bunu üç kelime ile ifade etmek mümkündür: Halka faydalı olmak.*
> *Halka fayda olmanın birçok yolları var. Biz bir haftalık tab u meşak ile bezgin bir hale gelenlere biraz inşirah vermek, haftanın tatil gününü nazar-ı dikkati calip fakat her hallere istifade-bahş yazılarla geçirtmek istiyoruz. Bu emelimizde ne derece muvaffak olacağımızı zaman gösterecek" (Haftalık Yeni (Penbe) Gazete, 1).*

Gazetedeki yazıların hemen hepsi burada belirtilen esaslara hizmet etmektedir. Halka faydalı olmak gayesi, gazetenin çıktığı yıl itibariyle, bu dönem aydınının genel bir tavrıdır. Cumhuriyet'in ilk on beş yılında toplumu değiştirmek ve dönüştürmek isteyen, idealist bir aydınlar topluluğu bulunmaktadır. Bu idealist aydınların yegâne amacı, yeni insanı/toplumu çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmaktır. 1923-1938 yılları arasında, nihaî bir görevi amaç edinmiş bu kuşak, emellerini iki şekilde yerine getirmiştir: Birincisi gelenekçilik tutumunu yok etme, ikincisi; gelenekçilik yerine çağdaş uygarlığa uygun olanı yerleştirme, yeni kuşakları çağdaş uygarlığın gereklerine göre yetiştirmedir.

Bu dönemde ümmetçilik anlayışı ve Osmanlı gelenek ve kültürü reddedilmiş, bu reddediş yalnızca ideolojik alanda yapılmamış, edebî ve kültürel yolla da desteklenmiştir. Bu yıllarda yayımlanan gazete ve dergiler, bunun somut birer örneğidir. Gazete ve dergilerin isimleri dahi "eskiyi yok sayma", "yeniyi kurma" idealiyle "Yeni Asır, Yeni Fikir, Yeni Türk, Yeni Adam" vb. olarak adlandırılmıştır. "Haftalık Yeni/Penbe Gazete" de hem ismiyle hem de muhteviyatıyla bu emeller doğrultusunda 20 Mayıs 1926- 21 Temmuz 1927 tarihleri arasında, her hafta, 62 sayı yayımlanmış bir gazetedir.

Haftalık Yeni/Penbe Gazete'nin ilk sayısında da belirttiği gibi çıkış amacı halka faydalı olmaktır. Bunu yaparken de türlü sıkıntılarla uğraşan insanları eğlendirmek, onlara hoşça

vakit geçirtmek istenmiştir. Bu itibarla gazetede; yazı dizileri, magazin haberleri, kültür sanat yazıları, yarışmalar, hikayeler yayımlanmıştır.

Haftalık Yeni Gazete'nin manşeti üç bölümden oluşmaktadır. İsminin ve logosunun bulunduğu orta bölüm; numara, fiyat, tarih, adres gibi bilgilerin bulunduğu sağ bölüm ve ilk sayıda gazetenin çıkış amacının yazıldığı sol bölümdür. Daha sonraki sayılarda bu sol bölümde ya o sayıda bulunan yazı ile ilgili kısa bir not verilmiş yahut yeni yayımlanmış bir kitap reklamı yapılmıştır.

Manşetin tasarımı, "haftalık" kelimesi yukarda ve daha küçük "yeni gazete" kelimeleri ortalı bir şekilde ve büyük puntoludur. "Yeni" kelimesinin "i" harfi üzerinde arkada güneş ve önde bir horoz şekli bulunmaktadır. Bu tasarım 28 sayı boyunca devam etmiş 29. Sayıdan itibaren "penbe" ibaresi eklenmiştir. Güneş ve horoz simgeleri bu kez "penbe" kelimesinin "b" harfi üzerine yerleştirilmiştir.

Resim 1. *1.S Manşeti*



Resim 2. *29. S Manşeti*

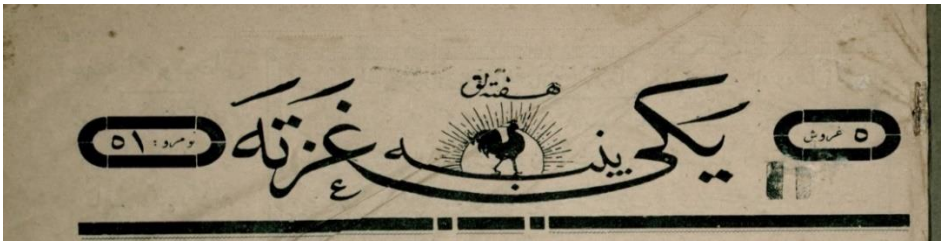


1.sayıya ait olan 1.resimde sağ taraftaki çerçevenin içinde "Nüshası 5 kuruş. 20 Mayıs 1926" yazmaktadır. Hemen altında idarehane adresi bulunmaktadır: "İstanbul, Bab-ı Ali Caddesinde, İlhami ve Fevzi Matbaasında. Telefon İstanbul. 23." Abonelik bilgileri ise şu şekildedir: "Türkiye için senelik 25, altı aylık 14 kuruş. Ecnebi memleketler için senelik 400, altı aylık 250 kuruş." En sonda ise sahib-i imtiyaz: Tevfik Zühtü yazmaktadır. Sol taraftaki çerçevenin içinde ise "Yeni Gazete'nin maksad-u gayesi başlığıyla kısa bir yazı bulunmaktadır:

"Bunu üç kelime ile ifade etmek mümkündür: Halka faydalı olmak. Halka faydalı olmanın birçok yolları var. Biz bir haftalık taab-u meşak ile bezgin bir hale gelenlere biraz inşirah vermek, haftanın tatil gününü nazar-ı dikkati calib fakat her hallere istifade- bahş yazılarla geçirtmek istiyoruz. Bu emelimizde ne derece muvaffak olacağımızı zaman gösterecek."

51. sayıya kadar manşetteki bu tasarım korunmuş, bu sayıdan itibaren üç ayrı çerçeveden oluşan şekil yerine daha sade bir tasarıma geçilmiştir. Ortada gazetenin ismi, küçük kutular içinde sağda fiyat solda numara belirtilmiştir.

Resim 3 *51. S Manşeti*



Haftalık yayımlanan gazetenin sayfa sayısı 1-50 sayıları arası 4 iken 51-62 sayıları arası 8 sayfaya çıkmıştır. Tüm sayfalarında görsel kullanımına oldukça özen gösterilen Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'de, ilk sayfadaki görsel kullanımı dikkati çekmesi bakımından daha çeşitlidir.

Resim 4 *3. S İlk Sayfa*



Resim 5 *33. S İlk Sayfa*



51. sayıda manşet ve sayfa sayısının değişmesiyle birlikte ilk sayfadaki tasarım da değişmiştir. Parça parça görsel kullanımının yerini, bir veya iki büyük parça görsel almıştır.

Resim 6 *51. S İlk Sayfa*



Resim 7 *57. S İlk Sayfa*



Resim 8 *51. S Orta Sayfa*



51. sayıya kadar gazetede, içeriğin birkaç parçaya bölünmüş sütunlarda, belli bir düzeni olmadan karışık denilebilecek bir şekilde verilmesi söz konusudur. 51. Sayıdan itibaren iç tasarım daha düzenli bir hale gelmiş, bir sayfa en fazla iki sütuna bölünmüş, 4. ve 5. sayfalar yatay okunacak biçimde tek bir sayfa gibi tasarlanmıştır.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'nin muhtevasını haber, yazı dizisi, makale, hikâye, köşe yazısı, deneme, ilan, bilmece, fıkra ve karikatür oluşturmaktadır.

Haber içeriği gündelik, kültür-sanat ve magazin olarak üç alt başlıkta toplanmaktadır. Gündelik haberlerde hem yurt içinden hem de yurt dışından güncel haberler verilmiştir. Kültür-sanat alt başlığındaki içerik ise çok çeşitlidir. Bugünkü gazetelerin kültür-sanat eklerindeki gibi, okuyucunun ilgisini cezbeden, hemen her konuda yazılmış, renkli, canlı yazılardır. Uzak coğrafyalardaki insanların yaşamlarından sağlık yazılarına, geleneksel örf ve adetlerden Avrupalı hayat tarzına, unutulmuş mezheplerden tarihi kişiliklere dair türlü yazılar mevcuttur. Magazin haberlerinde ise saç ve giyim modası, Avrupa yaşantısı, sinema aktör ve artistlerinin hayatları, Türkiye'de benimsenen moda, kadın estetik ve güzelliği gibi konulara yer verilmiştir.

Yazı dizilerine gelindiğinde tüm içerik için hikâyeleştirilme söz konusudur, denilebilir. Tarihi veya güncel, dikkat çekici olduğu düşünülen olaylar, birkaç sayı 'arkası yarın' şeklinde, okuyucunun okumasını kolaylaştırmak adına hikâyeleştirilerek anlatılmıştır. Böylelikle okurun ilgisi canlı tutulmuş, okuma alışkanlığı kazandırmak açısından da faydalı olmuştur. Bu arada bilgilendirme görevi de yerine getirilmiştir. Bahsi geçen yazı dizilerinde konuya uygun görsel kullanımı da zengindir.

Gazetede makale başlığında yazılar yayımlamış 4 isim mevcuttur. Enver Behnan'ın 21, İbrahim Müfid'in 2, Ahmed Refik ve Filiz Tekin Halar'ın 1 makalesi bulunmaktadır. Bu makaleler tarihi konularda, sade bir üslupla gazetenin genel çerçevesine uygun, yormayan makalelerdir.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete 'de tek edebî tür hikâyedir. Özellikle Hüseyin Rahmi tercih edilmiş, Rahmi'nin hikâyeleri tefrika halinde yayımlanmıştır. Bu hikayeler Horoza Ses Talimi, Tünelden İlk Çıkış, İki Hödüğün Seyahati, Yankesiciler Kulübü, Nasıl Öldürdüler? , Mübareğin Kuyruğu, Nergis Hanımla Fehmi Bey, Nasıl Dolandırıcı Oldum? Ve Ters Konuşma'dır. Hüseyin Rahmi'yi 5 hikayesiyle İhsan imzalı kişi takip eder. İhsan'ın hikayeleri bir sayfaya sığan küçük, son derece sade bir dille yazılmış, basit konulu hikayelerdir. Hikayelerin isimleri; Bir Ayağı Çukurda Bir Hekimin Korkunç Hatırası, Gülünç Bir Hikâye, Şeytanı Gören Adam, Şerif Vahid Hazretlerinin Elli Bin Lira Kıymetindeki Elması ve Bir Facia'dır. Ayrıca gazetede H.H şeklinde imzalı iki hikâye bulunmaktadır. Bunlar; Volter'in Uşağına Bir Ders ve Bir Sütun Eğlence: At İle Kestaneler ve Bir Yolcunun Kurnazlığı başlıklıdır. İhsan'ın hikayeleri gibi bunlar da sade ve basittir. Gazetenin 1.

Sayısında bir kereye mahsus olmak kaydıyla çeviri hikâye yayımlanmıştır. Conan Doyle'un Sherlock serisinden bir bölüm Sherlock Holmes Ölüyor başlığıyla yayımlanmıştır.

Gazetede 1 adet köşe yazısı Selami Münir imzasıyla bulunmaktadır. On Seneden Beri Ortadan Gaib Olan Bir İtalyan Maktul Rus Çarı Kıyafetinde Çıktı, Geldi. Karısı Onu Tanıyamadı; Fakat Bir Musiki Parçası ile İşi Anlaşıldı şeklinde uzun bir başlığa sahip bu yazı, başlıkta bahsi geçen olayın yorumu niteliğindedir.

Deneme türünde de 1 adet yazı bulunmaktadır. Osmanlıca harflerle Sin. Be. imzası atılmış bu yazı Siyah Derililer Arasında Da Moda Var; Fakat Onların Modası Bizim Bildiğimizden Çok Farklıdır başlığı taşımaktadır.

İlanlar Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'nin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. İlk sayıdan son sayıya bazen ilk sayfada bazen iç sayfalar veya son sayfada çeşitli ilanlara yer verilmiştir. Bu ilanların içerikleri -çoğunluğu reklam ve tanıtım olmakla birlikte- yarışma, sonuç, duyuru, anket, bilgilendirme, kupon, okur mektubu, okura soru- cevap ve tebrik' tir.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete' de Yeni Bilmecemiz başlığıyla belli aralıklarla okurlara bilmece sorulmuş, gazeteye mektup yoluyla cevap yazılması istenmiştir. Bilmecelerin sonuçları sonraki sayılarda kazananla birlikte açıklanmıştır.

Gazetenin, okuyana hoşça vakit geçirtmek amacına uygun bir türü de belli aralıklarla yayımladıkları güldürü niteliğindeki fıkralardır. Kısa Sözler, Küçük Fıkralar, Biraz Eğlence, Eski Zamanın Gülünç Fıkraları, Gülünç Bir Hal, Güzel Bir Fıkra gibi başlıklarla kısa kısa fıkralar yayımlanmıştır.

Yine eğlenceli içerik sayılabilecek iki imzasız karikatür bulunmaktadır. Bunların ilki 29. Sayıda Pek Asabi ve Son Derece Gazub Bir Adam başlığıyla, diğeri 53. Sayıda Bir Yeni Zaman Patronunun Katiplerine ve Hademesine İhtarı başlığıyla yayımlanmıştır.

***Karikatür 1**: Pek Asabi ve Son Derece Gazub Bir Adam*



- Fena bir huyum vardır: Son derece asabi ve gazub bir adamım. Gazabımdan beni tanıyanların hepsi korkar.

- Tabiatıma hiç dayanan olmaz; çabuk kızar, dünyaya ateş püskürürüm. Kimseden korkum yoktur.

- (Kendi kendine) Eyvah, saat on iki olmuş. Eve koşmalı; yine bu gece karıdan dayak var.)

***Karikatür 2**: Bir Yeni Zaman Patronunun Katiplerine ve Hademesine İhtarı*



- Hala sizi adam edemedim; hala sözümü dinlemiyorsunuz, binaenaleyh artık son sözümü söylüyorum: Beni kendi başı addetmeyen eşekle işim gücüm yok. İşte bu kadar.)

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'nin imtiyaz sahibi gazeteci/ yazar Abdullah Zühtü'nün oğlu Tevfik Zühtü'dür. Abdullah Zühtü'nün 30 Mayıs 1925'teki ölümünden sonra, *Milliyet* gazetesindeki "Eski Eşyaya Merakınız Var Mı?" başlıklı yazıda geçen " (…) merhumun oğlu Tevfik Zühtü Bey, Tophanede, Tom Tom Sokağında bir apartman dairesini işgal ediyor." ifadelerinden Tevfik Zühtü'nün Abdullah Zühtü'nün oğlu olduğu bilgisine ulaşılmaktadır (Kömür, 2022; 7). Birçok gazetede yazılar yayımlamış Abdullah Zühtü 20 Ağustos 1908'de yayınlandığı günden itibaren ilgi görmüş Yeni Gazete'yi çıkarır. Ölümünden tam bir yıl sonra, oğlu Tevfik Zühtü ise Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'yi yayın hayatına başlatır.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'de 1- 51 sayıları arası müdür-i mesul Suni, 52- 62 sayıları arası Müslüm Oğlu Emin imzalı kişilerdir.

Meçhul Bir Öykücü: İhsan

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'de hikâyelerinin altına "İhsan" imzasını atmış; fakat kim olduğuna dair kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmamış bir şahsiyet bulunmaktadır. Gazetede toplam 5 hikâyesi bulunan İhsan, bunların iki tanesini 2. sayıda, bir tanesini 3. sayıda yayımladıktan sonra uzun bir ara vermiş, son hikâyelerini 33 ve 34. sayılarda yayımlamıştır.

İhsan'ın ilk hikâyesi *Bir Ayağı Çukurda Bir Hekimin Korkunç Hatırası* bir hekimin ağzından kaleme alınmıştır. Hicri 1304 senesinde, Fatih'te yaşayan, ara sıra evinde hasta bakan bir hekimin yanına bir sabah civar konaklardan daha önce hastası olmuş fakat vefat etmiş birinin uşağı gelir. Hekime "Bizim evde acayib acayib şeyler oluyor." der. Hekim, çok da ciddiye almadan bu "acayib" şeylerin neler olduğunu sorar. Uşak, bahçıvan Ahmet'le dün gece geç vakte kadar oturduklarını, yatmaya odalarına gidecekleri vakit Ahmet'in tedirgin olduğunu, bahçede cinlerin, perilerin, hayaletlerin olduğunu söyler. Hatta bu hayaletin bizzat evin merhum efendisi olduğunu belirtir. Evin diğer hizmetlileriyle birlikte hayaleti beklediklerini ve hepsinin bu görüntüye şahit olduğunu anlatır: "Allah seni inandırsın, hayal değildi. Sizi nasıl görüyorsam, gördüm. Ta kendisi; beyefendi… Rahmetli Süleyman Efendi karşımızda idi. O tahta ayağı sürükleye sürükleye büyük kapıdan eve doğru geliyordu. Hiçbirimiz yerimizden kımıldanamadık. Bir şey anlayamadık. Onu bir hayal gibi gördük. Tıpkı sizin bizim gibi karşıladık, yine bir hayal gibi kaybettik. Arkasından gitmeye cesaret edemedik. Sabaha kadar mutbahtan dışarıya çıkamayarak bunu konuştuk. Ben size gelip anlatmaya karar verdim."

Bu sözlere karşın ne diyeceğini bilemeyen hekim ya korku içinde bir hayal gördüklerini yahut birinin onlarla eğlendiğini söyler. Ciddi bir şekilde söylediklerinin arkasında duran ve iddiasının gerçek olduğunu savunan uşak hekimi de görmesi için o gece bahçeye davet eder. Geceleyin hekim uşakla birlikte, bahsi geçen, evin merhum efendisinin hayaletini görmek üzere bahçede saklanırlar. Bir süre bekledikten sonra karanlıkta bir hayal fark ederler. Bu hayal, uşağın söylediği gibi merhum efendidir. Hekim ve uşak takip için hayaletin peşinden giderler. Hayalet de onları fark etmiş ve kaçmaya başlamıştır. Mezarlığa kadar bu takip sürer ve nihayetinde mezarlıkta hekim hayalete seslenir: "Dur, yoksa vuracağım!" Fakat hayalet bir anda kaybolur.

Ertesi gün bu hadiseyi düşünen hekim, Süleyman Efendi'nin ölümünde bir hile olup olmadığını etraflıca anlayabilmek için karısıyla konuşmaya karar verir. Karısı: sanki ölen o değilmiş gibi, geliyor. Bahçede dolaşıyor. Kaç defa pencereden gördüm. Uşaklar da biliyorlar." Bu sözler hekimi iyice şüpheye düşürür. O gün akşamüstü kendisini görmek isteyen bir hastanın haberi gelir. Bir kurşunun bel kemiğini parçalayıp kalbini zedelediği yaralı adam merhum olarak bilinen Süleyman Efendi'dir. Kalbi, hekimin mezarlıkta hayaleti vurmak üzere attığı kurşunla parçalanmıştır. "Siz beni tedavi edip gittikten sonra ben henüz yatakta idim. Ama iyileşiyordum. Fakat o hastalık beni mahvetti. Dükkanlarım ziyan içinde

birer birer kapandı. Bir çare buldum. Kendimi hayat sigortasına yatırmıştım. Beş bin altın… Bu parayı ben ölünce sigorta zevceme verecekti. Tesadüf beni bir hileye sevk etti. Bizim bahçeye nazır komşu evlerinden birinde bir ihtiyar fakir öldü. Bunun oğlu ile uyuştum. Tesadüfen ölen adam bana benziyordu. Zevcemle mutabık kaldık. Ölen adamı benim yerime ve benim yatağıma yatırdık; ben kaçtım: Zevcem tıbbiyeden başka kimseyi naaşın etrafına sokmadı. Ve komşunun cesedi benim yerime gömüldü. Zevcem sigorta kumpanyasından ilk taksiti aldı. Maksadımız parayı tamamlayınca kaçmaktı. Başka memlekete gidecektik. Fakat olmadı, heyhat…" cümleleriyle kendisini ifade eder. Hayalet gibi evinin bahçesinde dolaşmasını ise şöyle açıklar: "Bundan sonra zevcem bir iki defa bu saklandığım ve başka bir isimle yaşadığım eve geldi. Sonra hastalığı gelmesine mâni olduğu için ben geceleri gizlice onu ziyarete başladım ve siz gördünüz. Bildiğiniz gibi beni takip ettiniz, karanlıkta belki beni korkutmak için attığınız kurşunla vurdunuz. Size belki ölünceye kadar öğrenemeyeceğiniz bu sırrı tevdî etmeden ölmek istemedim. Bana refikanızın başına yemin ediniz ki kimseye faş etmeyeceksiniz."

Süleyman Efendi'nin sön sözleri bunlar olur. Aradan otuz sene geçmesine rağmen hekim bu hatırayı unutamamış ve ömrünün sonuna kadar pişmanlık duyduğu için isimleri ve yerleri değiştirerek bu hikâyeyi anlatmakta teselli bulmuştur.

İhsan'a ait ikinci hikâye *Gülünç Bir Hikâye* başlığını taşımaktadır. Abdullah Hazım Efendi ilk karısını kaybettikten sonra evlenmemeye karar vermesine rağmen Rahime Hanım'la evlenir. Rahime Hanım; sert, kavgacı, inatçı, abus bir kadındır. Kavgalı olmadıkları tek bir gün bile geçmez. Karısının aksine sakin biri olan Abdullah Hazım Efendi ellisinden sonra ikinci karısından da yarılmayı göze alamadığından karısına göz yumar. Eşini işe yollarken, trende kimseye bakmamasını, pencereden kadınları gözetlememesini sonra düşerek trenin altında kalacağını söyler. Bir gün işe geç kalan ve treni kaçırmamak için hareket halindeyken atlayan Abdullah Hazım Efendi düşer ve iki bacağı birden ezilir. O haldeyken dahi eve geç kalacağını ve eşinin hiddetleneceğini düşünür.

Kaza haberi gidince Rahime Hanım hastaneye gelir ve orada baygınlık geçirir. Abdullah Hazım Efendi; "Zavallı Rahime; kavgacı, geçimsiz, huysuz karıdır ama içten içe beni sevdiğini de inkâr edemem ya." diye düşünür. Fakat Rahime'nin sözleri şu şekildedir: "Sersem herif, sen bu dünyaya sade aptallık etmeye gelmişsin. Sabahleyin sana kaç defa şu yeni kaluş kundurayı giyme diye tembih ettim. İşte şimdi ayakların kesilince istasyonda kaluş kunduru da kapanın elinde kalmış. Eğer giymeseydin geriye verir, altı buçuk kağıtla bir işimi görürdüm."

İhsan'ın üçüncü hikâyesi *Şeytanı Gören Adam* kahramanın ağzından kaleme alınmıştır. Büyük Çekmece civarında treni kaçırınca mahsur kalan anlatıcı ve üç arkadaşı, geceyi geçirmek için bir yer ararlar. Orada bulunan bir köylünün tarif ettiği evin kapısını çalarlar. İhtiyar bir kadın onları içeri alır. Ev sahibini beklerken ihtiyar kadın sıcak çorba, pilav ve pide ikram eder. "Kemal-i iştiha ile bu yemeği bitirdikten sonra kapılardan biri açıldı ve yüz

sene yaşasam hafızamdan simasının rengi silinmeyecek olan ev sahibi sofaya girdi. Bu sanki bir kuru kafa idi. Çenesi, şakak kemikleri dehşetle ileri fırlamış, gözleri kovuklarında kaybolmuş, bakır renginde, ince, uzun boylu, elli yaşından fazla görünen bir adamdı. O kadar ince ve o kadar etsiz ki mezardan çıkmış ve giyinmiş bir iskelete benziyordu."

Kendileri gibi birçoklarını misafir ettiğini söyleyen ev sahibi ismini ve işini söylemez. Bir süre sonra hizmetliye beyefendilerin odalarının hazır olup olmadığını sorar. Bu sual üzerine anlatıcı "uğursuz oda"da yatmak istediğini söyler. Ev sahibi, bu evde uğursuz oda olduğunu nerden bildiğini, hizmetçinin mi söylediğini hiddetle sorar. Anlatıcı tuvaleti ararken bir kapıyı açtığını, hizmetçinin koşarak, "Aman uğursuz odaya girmeyiniz!" dediğini aktarır. Ev sahibi: "Orada kimse yatamaz, orada elli seneden beri kimse yatmamıştır. Orada son defa yatan ben idim. Kimsenin yatmasını istemem." der. Herkesin merakı son haddesindedir. Anlatıcı, elli sene evvel ev sahibinin pek küçük olduğunu, bu sebeple korktuğunu söyleyince ev sahibi elli sene evvel yirmi yedi yaşında olduğunu belirtir. Şimdi yetmiş yedi yaşında olduğunu öğrenince herkes hayretler içinde kalır, çünkü bu yaşı hiç göstermemektedir.

Anlatıcı, odaya girmekle kalmayıp orada bulunan aynada kendine baktığını söyleyince ev sahibi korkunç gözlerini açarak, aynaya dokunup dokunmadığını sorar. Bir süre sonra odadan çıkar. Bir müddet gelmeyince sıkılan arkadaş grubu iskambil oynamaya başlar. İçeri girdiğinde iskambil kağıtlarını gören ev sahibi sinirlenir, kağıtları toplar. Kendisini deli gibi görmelerini istemediği için tüm hikâyesini anlatır. Paşa oğlu olduğunu, on sekiz yaşında büyük bir mirasa konduğunu, tüm malı mülkü yediğini ve kumar oynamaya alıştığını anlatır. Parasız kalınca intihara kalkıştığını, köpeğinin ulumasıyla ölümden döndüğünü, uğursuz odada eski defterler ve kitaplar bulduğunu söyler. Bu defterlerin birinde; "En nevmid zamanınızda şeytanı çağırır iseniz o sizin imdadınıza şitaban etmekte tereddüt etmez." yazmaktadır. Bu cümle onu ele geçirmiştir. Şeytanı kalbiyle çağırdığını söyleyen adam aynada kendi yüzünden başka bir yüz daha görür. Bir ses "Aç, aç!" diyordur ve dolabın kapısı üç kez vurulur, kapı açılır. Aynalı dolabın içerisinden "Kazanacaksın!" yazılı bir mektup çıkar. "İşte cehennemden gelen bir vaat-i muavenet. Ah ne olursa olsun, yaşamak istiyordum; gençtim. Paranın zevkini tatmıştım. Yaşamaya müstahaktım. Bana şeytan elini uzatmıştı. Onu tutacaktım."

Tekrar kumar oynamaya başlayan ihtiyar adam, hiç kaybetmeksizin kazanır. Fakat bu kez de içine Allah korkusu düşer, kumarı bırakır. O günden beri uğursuz odada, aynanın içinde şeytanı göreceğini zannederek beklemektedir. Bu hikâyenin gerçekliğine inanmayan arkadaş grubuna samimiyetle çağırdıkları vakit şeytanın geleceğini söyler. Arkadaş grubu ihtiyarı iskambil oyununa davet eder, şeytan sayesinde hep kazanan ihtiyar adam yenilir. Biraz önce kâhyanın herkesin gözü önünde çekmeceye koyduğu bir kese parayı almak üzere açtığında paranın yerinde olmadığını görür. Bunun da şeytanın işi olduğunu söyler. Derken kâhya gelir: "Beyefendi, demin ben size kese içinde iki yüz liranızı bırakmadım mı? Buradaki efendilerin

hepsi şahittir; değil mi? Köye inince iki yüz lirayı, kese içinde yine cebimde buldum. Bunu kim bıraktı benim cebime? Belki fena bir şey düşünürsünüz diye koşa koşa geldim; paranızı getirdim." İhtiyar adam parayı ortaya koyarak asıl oyunun şimdi oynanacağını söyler ve kaybetmeden oyunu tamamlar. Herkes odalarına çekilir ve bu esrarengiz olay üzerine düşünürken anlatıcı "uğursuz oda" ya gider: "Mahud defteri buldum. "Şeytanı çağırınız" cümlesini okudum. İhtiyarın yaptıklarını aynen yaptım. Perdeyi, pencereyi açtım. Etrafı seyrettim. Şeytanı içimden davet ettim. Uzaktan bir hayal fark ettim gibi oldum. Bu muhakkak "Esrar" idi. Geriye döndüm; aynanın önüne geçtim aman Yarabbi! Bu ben mi idim; yoksa bir mezar kaçkını mı? Bir iskelete dönmüştüm. Gözlerimin içine bakarken aynada gözlerim döndü, sandım. Aynalı dolabın kapısı içeride üç defa vurulunca gözlerim kardı, başım dönmeye başladı. Fakat merak ve azim yine galipti. Bir elimle dolabın kenarını tutarak diğerleriyle halkasına asıldım. O sırada omuzuma bir el dokundu: döndüm; ihtiyar ev sahibi:

- Açma! dedi."

Bu gizemli olay üzerine ertesi sabah arkadaş grubu ihtiyara görünmeden evden kaçarlar.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'de İhsan'ın dördüncü hikâyesi *Şerif Vahit Hazretlerinin Elli Bin Lira Kıymetindeki Elması* 'dır.

Bir paşazade olan Ahmet Azmi Bey zengin bir ailenin oğlu olmasına rağmen çalışmayı tercih eden biridir. Bir akşam evine giderken komşusu Suriyeli asilzade Seyit Razvan- El Hüseyin ile karşılaşır. Suriyeli onu çaya davet eder ve Şerif Vahit hazretlerinin elmasını göstereceğini söyler. Geleceğini söyleyen Azmi, sevdiği genç kadının evinin önünde Suriyeliden ayrılır. Zehra'nın evine gelen Azmi ile genç kadın arasında, Suriyelinin evinde bulunan kıymetli pırlantayı bir geceliğine kendisine getirdiği takdirde derhal evlenebileceklerine dair bir konuşma geçer. Azmi bu durumu abes bulmasa Zehra'nın işveleri ve vaatlerine üzerine kabul eder.

Çay davetinde bir müddet geçtikten sonra Seyit Razvan Azmi'yi hazinelerinin olduğu odaya götürür. Bahsi geçen elmas özel yapım bir çekmecenin içindedir. Seyit Razvan hırsızlara karşı bu tertibatı yaptığını, çekmece açıldığında bir mekanizmanın devreye girerek alarmı harekete geçirdiğini söyler. Azmi'ye güvendiğini belirterek bu sistemin nasıl devre dışı bırakıldığını gösterir. Elmasa uzun süre bakan Azmi, kendisini kötü duruma düşüren Zehra'ya kin hisseder ve bu hırsızlığı yapamayacağına kanaat getirir.

Sevdiği kadını bir başkasının kollarında gören genç adam kıskançlığın verdiği cesaretle Suriyelinin evine girer. Nasıl olsa bir gece sonra elması yerine koyacaktır. Suriyelinin gösterdiği şekilde çekmeceyi açıp elmasa uzandığı anda kuvvetli bir ışık ve magnezyum kokusu onu durdurur. Tam kaçacakken karşısında elinde revolveriyle Seyid'i görür. Kendini anlatmasına fırsat vermeyen Suriyeli onu polise vereceğini söyler. Uşak da elinde, Azmi'nin elmasa uzanırken yakalandığı fotoğrafla içeri girer. Suriyeli polise gitmemek için Azmi'ye

çocuk esirgeme kurumuna verilmek üzere iki bin lira vermesi şartını sunar. Azmi şartı kabul eder ve evden ayrılır.

Olanları Zehra'ya bir mektupla anlatan Azmi, iki bin lirayı bulur ve Suriyelinin evine gider. Tam parayı teslim ettiği sırada içeriye polisler girer: Seni iblis haydut, diyordu. Bununla beş gencin canını yaktın. Fakat hepsinin acısını çıkaracağız. Mekke şeriflerinin elması diye herkese yutturduğu bu taş parçasına birtakım zavallıları celbederek ve kolayca içeriye alarak şantaj yapar, himaye-i etfale verilecek diye para koparırsın. İzmir'de iki genç bu suretle intihara mecbur olduğu gibi Zehra Hanım'ın biraderi Atıf Bey de aynı yüzden daha altı ay evvel kendisini vurmuştu. Fakat Zehra Hanım işin iç yüzünü öğrenerek Azmi Bey'i senin tuzağına sevk etti. Hakikat halde sen bu tuzağa düştün. Anladın mı? Serseri herif?

Komiser muavini bu serseriyi yakalayıp sürüklemek üzere ona doğru yürürken kapı açıldı; Zehra Hanım içeriye girdi. O sırada bir infilak işitildi, Seyid Razvan yanından ayırmadığı tabancayı beynine sıkmıştı. Zehra Hanım:

'Kardeşim gibi kendisini vurdu; intikamımı aldım!' dedi ve bir kanepeye düştü."

İhsan'a ait *Bir Facia* başlıklı beşinci ve son hikâye hâkim bakış açısıyla yazılmıştır. Abdullah Cafer Efendi bayındırlık müdürü Taib Bey'in evine gelir. Taib Bey'in genç karısı Fatma Seher Hanım'la samimi bir yakınlıkla yirmi dakika kadar konuşurlar. Kapının bir anda çalınmasıyla telaşla yerlerinden sıçrarlar. Fatma Seher Hanım'ın: "Ne yapacağız, ya Bey ise… Odur. Muhakkak odur. İzmir'e gideli bir hafta olmuştu, "Çabuk dönerim" diyordu. İşini bitirmiş dönmüştür. Şimdi ne yapacağız, nereye gireceğiz? Muhakkak sabit Bey'dir. Ah… Bizi öldürür…" sözlerine karşın Abdullah Cafer daha sakindir ve kendisini doktor gibi göstereceğini söyler.

"Merdiveni çıkan ayak seslerini kalplerine inen birer yumruk gibi duydular, nihayet iri vücutlu beyaz sivri sakallı, redingot elbiseli Taib Bey kapıdan bir şimşek gibi içeriye girdi. Cafer ortadaki yuvarlak masaya dayanmış, kadın baygın bir halde gözlerini yarı açık başı arkaya dayalı donakalmıştı." Vaziyet bu şekildeyken Taib Bey, genç adamın dağılmış saçlarından, karısının bluzunun açık düğmelerinden şüphelenir. Doktormuş gibi konuşan Abdullah Cafer, hanımefendiye baygınlığının sebebinin soğuk algınlığı olduğunu söyler. Soğuk algınlığının baygınlık yapıp yapmadığını ve hangi ilacı yazacağını soran Taib Bey'e Cafer bir şeye lüzum olmadığını söyler. İnanmış görünen Taib Bey Abdullah Cafer'i rakı masasına içmeye davet eder.

Bu ikrama sebep bulamayan genç adam icabete mecbur kalır. İçmeye alışık olmadığını söylemesine rağmen Taib Bey ısrar eder ve kendisi de içtikçe içer. Bir ara salondan çıkar ve yüzü kıpkırmızı, gözleri çanaklarından fırlamış, üstü başı perişan halde ve sol bileğinden kan akarak tekrar gelir: "Bu mu? Dedi. Buna mı şaştın! Bir şey değil. Bizim Seher Hanım ısırdı. Seher Hanım'ı tanırsınız değil mi? Bizim hanım. Şu senin tedavi ettiğin hanım. Fakat onu son defa görmeden seni bırakmam. Haydi, gel bakalım delikanlı." der ve Cafer'i yukarıya,

Seher Hanım'ın bulunduğu odaya götürür. "İşte bizim hanım!" diye gösterdiği yerde, genç kadın boğazlanmış, kanlar içinde, ruhsuz bir vaziyette yatmaktadır.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'de İhsan'ın hikâyeleri oldukça sade, basit kurgulu, az kişili hikâyelerdir. Okuyana iyi vakit geçirtmek üzere yazıldıkları belli olan bu hikâyeler akıcı, merak unsurları olan, sürükleyici denilebilecek tarzdadır. Halka faydalı olma amacı taşıyan gazetede, okuma alışkanlığı kazandırmak üzere böyle hikâyelerin yayımlanmış olması muhtemeldir.

Sonuç

Türk toplumunda yaşanan değişim ve modernleşmede şüphesiz basının da etkisi mevcuttur. Bir popüler kültür yayını olarak çıkan Haftalık Yeni (Penbe) Gazete de dönemin sosyo/kültürel yapısını ve günlük hayatın pratiklerini yansıtmaktadır. Gazetede güzellik yarışmaları, dönemin estetik zevki, saç modası, bakım ve makyaj, sosyal etkinlikler, evlilik ve aile hayatı, kadın- erkek ilişkileri ve daha birçok günlük hayat yansımasını takip etmek mümkündür.

Tüm bunların ışığında basın hayatı için, modernleşmenin somut örneğini gördüğümüz gündelik yaşamdaki değişimin hem aynası hem de tetikleyicisi denilebilir. Haftalık Yeni (Penbe) Gazete de dönemin sosyo/kültürel ve gündelik hayatını yansıtan önemli bir kaynak konumundadır.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete çıkış amacını ilk sayısında belirtir: Halka faydalı olmak. Bu tavır, Erken Cumhuriyet Dönemi aydınının tavrıdır. Toplumu değiştirmek ve dönüştürmek isteyen, idealist aydınların amacı, halka faydalı olarak onu çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmaktır. "Eskiyi yok sayma", "yeniyi inşa etme" ideali hemen her alanda uygulanmaya çalışılmıştır; öyle ki bu dönem gazete ve dergilerin isimlerinde dahi bunun uygulandığı görülmektedir. Süreli yayınlara "Yeni Asır, Yeni Fikir, Yeni Türk, Yeni Adam" gibi adlandırmalar yapılmıştır. "Haftalık Yeni (Penbe) Gazete" de ismiyle, misyonuyla ve içeriğiyle aynı ideal doğrultusunda yayımlanmıştır.

Halka faydalı olmak, insanlara hoşça vakit geçirmek amacıyla gazetede yazı dizileri, magazin haberleri, kültür- sanat yazıları, yarışmalar ve hikayeler yayımlanmıştır. Ayrıca gündelik olayları konu edinen yerli ve yabancı haberler de içeriği oluşturan bir diğer unsur olmuştur. Kültür- sanat yazıları, bugünkü gazetelerin kültür- sanat eklerindeki gibi hemen her konuda kaleme alınmış, renkliliğiyle ve canlılığıyla okuyucuyu çeken yazılardır. Yazı dizileri ise; tarihî veya güncel olaylar, birkaç sayı devam edecek biçimde, hikâyeleştirilerek yayımlanmıştır. Makale bakımından da zengin olan Haftalık Yeni (Penbe) Gazetede bu içerik, sade bir üslupla çeşitli konularda, bilgilendirme amacıyla kaleme alınmıştır. Gazetenin tek edebî türü ise hikâyedir. Çoğunluğu Hüseyin Rahmi'nin hikâyeleri olmakla birlikte İhsan ve H.H imzalı hikâyeler de bulunmaktadır. Ayrıca birer adet köşe yazısı ve

deneme de bulunmaktadır. Bunların haricinde kalan içerik ise; ilanlar, bilmeceler, fıkralar ve karikatürdür.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'nin imtiyaz sahibi gazeteci/ yazar Abdullah Zühtü'nün oğlu Tevfik Zühtü'dür. Yazar kadrosu ise şu şekildedir: Ahmet Refik, Enver Behnan, Filiz Tekin Halar, H.H, Hüseyin Rahmi, İbrahim Müfid, İhsan, Selami Münir ve Sin. Be'dir. Ahmet Refik'in yazıları tarihî içerikli iki makaledir. 19 makalesiyle en fazla yazısı bulunan Enver Behnan'ın ise, güncel ve tarihî konulardaki makalelerininin bir kısmı tefrika biçiminde yayımlanmıştır. Filiz Tekin Halar'a ait yazı, gezi yazısı mahiyetinde, detaylı bilgilendirmelerin yapıldığı bir yazıdır. H.H imzalı iki küçük hikâye ise, basit kurgulu, mizahî hikayelerdir.

İhsan, Haftalık Yeni (Penbe) Gazete'de 5 hikâyeye yayımlamış, kaynaklarda kim olduğuna dair bilgiye rastlanılmayan biridir. Yayımlanan hikâyeler, az kişili, sade, basit kurguludur. Okuyucuya iyi vakit geçirtmeyi amaç edinen gazete, okuma alışkanlığı kazandırmak üzere İhsan'ınkiler gibi akıcı, merak unsuru olan, sürükleyici hikâyelere yer vermiş olmaları muhtemeldir.

KAYNAKÇA

Ekinci, Necdet (2014). "Türk Basın Tarihinden Kesitler". *Türkler Ansiklopedisi*. C. 14. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Gevgilili, Ali (1995). "Basın/ Türkiye Basını". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları.

Haftalık Yeni (Penbe) Gazete (20 Mayıs 1926- 21 Temmuz 1927). S. 62. İlhami- Fevzi Matbaası. İstanbul.

İnuğur, Nuri (1978). *Basın ve Yayın Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi Yayınları.

Kaya, Mehtap (2018). "Doğuşundan Erken Cumhuriyet Dönemi'ne Kadar Türk Basınında Gündelik Hayat İzlenimleri". *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*. C. 14. S. 28.

Koloğlu, Orhan (1985). "Osmanlı Basını: İçeriği ve Rejimi". *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*.

Kömür, Yusuf (2022). *Abdullah Zühtü'nün Türk Kültür ve Sanat Hayatına Katkıları*. Doktora Tezi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Ankara.

ORHAN SEYFİ ORHON'UN GAZETECİLİĞİNDE MİZAHİ BİR YÖN: *YENİ EĞLENCE*

İrem Nur İNAN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Arap harfli Türkçe süreli yayınlar, Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı çalışma sahasının zengin temel kaynaklarındandır. Üzerine akademik bir çalışma yapılmayan her gazete ve dergi, edebiyat tarihine katkı sunacak yeni edebiyatçıların, metinlerin ve görüşlerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Türk edebiyatının tanınmış şairlerinden Orhan Seyfi [Orhon], Meclis-i Mebusan'daki memuriyetinin sonlandığı zamandan Erken Cumhuriyet Dönemi'ne dek mizahi eleştiri faaliyetlerinde bulunan bir kalem sahibidir. Güleryüz, Akbaba, Papağan, Yeni Kalem gibi süreli yayınlarda "Fiske" müstearı ile kaleme aldığı metinlerine rastlamak mümkündür. 1921'de yayım hayatına başlayan ancak uzun bir ömre sahip olmayan haftalık bir mizah gazetesi Yeni Eğlence, Orhan Seyfi'nin yönetiminde çıkmış ve dönemin siyasi-sosyal yapısına dair eleştirel yazılar, şiirler ve karikatürler içermektedir. Dört sayıdan ibaret bu gazetede, eleştirilerin genellikle mizah yoluyla yöneltildiği görülmektedir. Bu çalışmada, gazetenin şekil özelliklerinden, yazar kadrosundan ve içeriğinden bahsedilmiş; edebî ve kültürel yazılar, türlerine göre ayrı ayrı incelenmiştir. Ayrıca gazetede hayli yer tutan ve eleştirel yazıları desteklemek amacıyla kullanıldığı anlaşılan görsel malzemeler, ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir. Ardından bütün yazıların listelendiği kronolojik bir tahlilî fihrist verilmiştir. Gazetenin, Millî Mücadele'ye muhalif isimlerden Ali Kemal'i siyasi duruşu; Yahya Kemal [Beyatlı], Mithat Cemal [Kuntay] ve Rıza Tevfik [Bölükbaşı]'i ise kalem faaliyetlerinin mahiyeti sebebiyle hedef aldığı görülmektedir. Millî Mücadele'yi destekleyen tutumuyla öne çıkan Yeni Eğlence'nin, kısa süren yayın hayatına nazaran dikkate değer bir içeriğe sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Millî Mücadele Dönemi, Süreli Yayın, Yeni Eğlence, Orhan Seyfi Orhon, Mizah.

A HUMOROUS DIRECTION IN ORHAN SEYFİ ORHON'S JOURNALISM: *YENİ EĞLENCE*

ABSTRACT

Turkish periodicals with Arabic script are among the rich basic sources of the field of Turkish Literature of the Renovation Period. Every newspaper and magazine on which an academic study has not been conducted will enable the emergence of new literary figures, texts and opinions that will contribute to the history of literature. Orhan Seyfi [Orhon], one of the well-

known poets of Turkish literature, was a penman who engaged in humorous criticism from the end of his civil service in the Parliament until the Early Republican Period. It is possible to come across his texts written under the pen name "Fiske" in periodicals such as Güleryüz, Akbaba, Papağan, Yeni Kalem. Yeni Eğlence is a weekly humor newspaper that started to be published in 1921. It was published under the direction of Orhan Seyfi and contains articles, poems and cartoons critical of the political and social structure of the period. In this four-issue newspaper, criticism was usually directed through humor. In this study, the paper's form, writing staff and content are discussed, and literary and cultural articles are analyzed separately according to their genres. In addition, the visual materials, which occupied a considerable place in the newspaper and were apparently used to support the critical articles, were evaluated under a separate heading. This is followed by a chronological index in which all articles are listed. It is seen that the newspaper targeted Ali Kemal, one of the opponents of the National Struggle, for his political stance, and Yahya Kemal [Beyatlı], Mithat Cemal [Kuntay] and Rıza Tevfik [Bölükbaşı] for the nature of their pen activities. It is understood that Yeni Eğlence, which stood out with its supportive stance towards the National Struggle, had a remarkable content despite its short publication life.

Keywords: Period of National Struggle, periodical, Yeni Eğlence, Orhan Seyfi Orhon, humor.

Giriş

Mütareke Dönemi'ne Tarihî Bir Bakış

Yeni Eğlence gazetesinin basın hayatına dâhil olduğu yıl, hem Mütareke Dönemi (1918-1922) hem de Millî Mücadele Dönemi (1918-1923) içinde değerlendirilebilecek bir aralıktadır. Bu adlandırma karışıklığını Tarık Zafer Tunaya; "1918-1922 yılları arasında, "Osmanlı" adını taşıyan bir devletin var olup olmadığı kesinlikle tartışılabilir. Mütareke dönemi bir iktidar boşluğudur (interregnum). İstanbul'un oluşturduğu siyasal iktidarın coğrafya bakımından, ülkenin neresine kadar etkin olduğunu kestirmek zordur. Bu iktidarın, 1922 yılına kadarki gelişmesi, Anadolu ile kurduğu diyaloglara dayanır. 1922 yılında ise tarih sahnesinden silinmiştir" (2002: 7) şeklinde açıklar ve "Adını Mondros (ya da Mudros) bırakışma belgesinden alan bu dönem, "Mütarekename"nin imza tarihinden (30 Ekim 1918), Osmanlı saltanatının kaldırılmasına değin (1-2 Kasım 1922) bunalım yılını kapsamıştır. Biten bir imparatorluk, doğan yeni ve millî bir devlet arasında, yakın tarihimizin en ilginç oluşları ve olguları görülür" (2002: 3-4) eklemesiyle bu aralığı çeşitli olaylara dayandırarak sınırlandırır.

Başka bir kaynakta incelemeye konu edilen gazetenin yayımlandığı yılı kapsayan tarih aralığı ise Millî Mücadele başlığı altında; "İstiklal Harbi, Bağımsızlık Savaşı veya Kurtuluş Savaşı olarak adlandırılır. Mondros Mütarekesi'nin (30 Ekim 1918) ardından başlayıp askerî bakımdan Mudanya Mütarekesi ile (11 Ekim 1922), siyasî bakımdan ise Lozan Antlaşması ile (24 Temmuz 1923) son bulur" (Küçük, 2020: 76) ifadeleriyle sınırlandırılır. Tüm bu bilgiler ışığında çalışma boyunca "Mütareke Dönemi" adlandırmasına sadık kalmak uygun görülmüştür.

Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından sonra kabul edilen maddeler gereğince devletin aleyhinde kararlar alan İstanbul Hükûmeti, İttihat ve Terakki yanlılarını suçlamakla

meşgulken İtilaf Devletleri, Damat Ferit Paşa'nın sadrazamlık makamına gelmesini desteklemiştir. İşgallere açık bir hâle gelen ülkede halk da galeyana gelerek ayaklanmış ve kendini savunmak için çeşitli cemiyetler etrafında örgütlenmiştir. "Samsun ve yöresinde asayişi temin için 30 Nisan'da Dokuzuncu Ordu müfettişliğine tayin edilen Mustafa Kemal Paşa'ya geniş yetkiler verildi. Mustafa Kemal Paşa, Yunanlıların İzmir'e çıktığı 15 Mayıs'ta padişahla görüşüp ertesi günü Samsun'a hareket etti" (Küçük, 2020: 77*).*

İzmir ve İstanbul gibi şehirlerde meydana gelen işgaller, düşman kuvvetleri-azınlıklar ve Türk halkı arasında asayiş problemlerine neden olmuştur. Kadın ve çocuklar; savaş ortamında, korunmaya muhtaç ve erk gücü karşısında daha savunmasız olduklarından saldırıların boyutu ahlak sınırlarını aşan dereceye yükselmiştir. Azınlıkların sosyal hayata yansıyan davranışları hakkında Tayfun Haykır "Azınlıklar İtilaf kuvvetlerinin İstanbul'a gelmesiyle Türk halkına bir anda cephe almışlar ve günlük hayatta bile Türklere karşı ahlâka mugayir hareketlerde bulunmayı ileri derecelere kadar vardırmışlardır. Müslüman Türk kadınlarına sarkıntılık edilmesi, onların peçelerinin yırtılması en sık karşılaşılan terbiyesizliklerdendi" (2020: 178) bilgilerini vermektedir.

"Mütareke Dönemi, sadece siyasi bunalımların yaşandığı dört yıllık bir süreç değildir. Bu dönem Türk milletinin var olma mücadelesinin istikamet arayışıdır. Siyasi olayların yanı sıra toplumun tüm hücrelerine işlemiş kendine ait özellikleri olan bir dönem olması itibariyle yakın Türk tarihinin en karmaşık zaman aralıklarındandır. Düşmanın ülkenin başkentini bile işgal ettiği, her şeyin bittiğinin kabul edilmeye başladığı bir anda yeniden doğuş için verilen mücadele sürecidir. Birbirine tamamen zıt bu iki psikoloji arasında Türk halkı travmalı bir süreç geçirir" (Haykır, 2020: 179) Böyle bir ortamda Türk aydınında cereyan eden millî duygular, dönemin süreli yayınları başta olmak üzere romanlarda, şiirlerde ve edebiyatın bütün sahalarında gündeme gelmeye başlamıştır. Halkta eksikliğini gördükleri her konuda bilgi akışı sağlamak ve devletin, halkına eksik kaldığı noktalarda da halktan aldıkları fısıltıyı bir çığlığa dönüştürmek görevi üstlenmişlerdir.

Mütareke Dönemi'nde Basın ve Mizahi Faaliyetler

Savaş ortamının sınırlandırdığı haberleşme koşullarında süreli yayınlar, halkla iletişim kurmanın neredeyse tek aracı hâline gelir. Dönemin devlet yapılanmasındaki mevcut karışıklık, aydınların da farklı yönlere taraf olmasına sebep olmuştur. "Mütareke yıllarında Milli Mücadele'yi destekleyen, Millî Mücadele'nin karşısında duran, hilafeti, manda yönetimini, komünizmi destekleyen çeşitli eğilimlerde gazeteler yayımlanmıştır" (Oğuzhan, 2011: 25). Farklı illerde, basın sahasında çalışmaları bulunan kişiler de dâhil olmak üzere; İstanbul (İleri), Ankara (Hakimiyet-i Milliye) ve İzmir'de (Hukuk-u Beşer) matbuat hareketliliği söz konusudur.

"I. Dünya Savaşı'ndan beri durgunluk devresi geçiren İstanbul basını, İstanbul'un işgali üzerine başlayan tepkilerle canlanır ve Anadolu'daki Millî Mücadele'ye karşı daha belirgin

bir tutum sergilenmeye başlar. Basın hayatı ile desteklenen hükûmetler, karşıt görüşlerle de mücadele ederler. Ancak mizah, bu karşıtlığa üstü örtük bir propaganda malzemesidir. Ali Kemal'in çıkardığı *Peyam-ı Sabah* ile Refi'i Cevat'ın *Alemdar* gazeteleri İstanbul Hükümeti'ne taraftar görünürler." (Donbay, 2009: 54) Bunların yanı sıra Ankara Hükümeti'ni destekleyen süreli yayınlardan; *Güleryüz, İleri, Diken ve Akbaba*'yı saymak mümkündür.

Orhan Seyfi Orhon'un ve Gazeteciliği

Orhan Seyfi, 19. yüzyılın sonlarına doğmuş; II. Meşrutiyet, I. Dünya Savaşı, Mütareke Dönemi ve nihayetinde Cumhuriyet Dönemi'ne tanıklık etmiştir. İçine doğduğu dönemdeki siyasi ve toplumsal olayların karmaşası, onun şiirlerine ve gazetecilik faaliyetlerine belirgin bir şekilde yansımıştır. Hece ile yazdığı şiirlerinden dolayı daha çok şair kimliği ön planda olmasına karşın gazetecilik, onun meslek olarak seçtiği bir alandır ve ömrü boyunca bu alanda aktif bir kalem sahibi olmuştur. "Yazı hayatına 1909'da mezun olduğu Mercan İdadisindeki öğrencilik günlerinde çıkardığı *Arkadaş* mecmuasında başlar. Orhan Seyfi, *Keşkeşân* mecmuasında ilk şiirlerini yayınlamaya başladığı sırada Hukuk Mektebine devam etmektedir ve birkaç okul arkadaşıyla birlikte gazeteciliğe ilk adım olarak nitelendirebileceğimiz *Hıyâbân* dergisini çıkarır." (Donbay, 2009: 41) Ziya Gökalp ile tanışmasından sonra "milli duygular" ve "Türkçe" şiir yazmak konusunda zihniyet aydınlanması yaşamış ve Millî Mücadele'nin devam ettiği günlerde de bu tavrından vazgeçmemiştir. Böylece *Türk Yurdu, Yeni Mecmua ve Büyük Mecmua* gibi dergilerde yayınlar yapmıştır.

Mizah yayıncılığındaki tecrübesiyle tanınan Orhan Seyfi (Apaydın, 2021: 219) döneminin gazetelerinde bu üslubunu "Fiske" müstearıyla, üstü kapalı bir şekilde yansıtmaktadır. *Yeni Eğlence* ve kalem faaliyetinde bulunduğu *Güleryüz, Âyine, Aydede* gibi dergilerin yanı sıra Yusuf Ziya Ortaç ile ortak kurdukları *Akbaba* dergisi, mizah basınındaki yerini güçlendirmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çalışmanın çerçevesi belirlenirken Orhan Seyfi Orhon'un müstakil olarak çıkardığı ilk mizah gazetesi *Yeni Eğlence*'nin edebî, kültürel ve görsel malzemeleri dikkate alınmıştır.

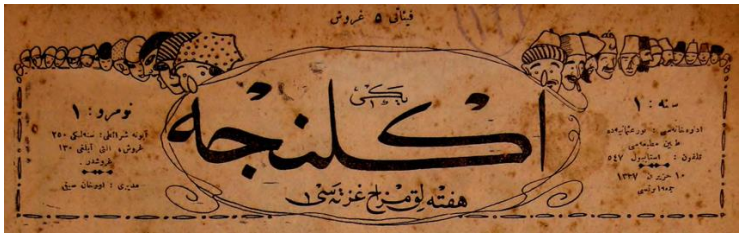
ORHAN SEYFİ'NİN YENİ EĞLENCE'Sİ

Gazete Tanıtımı ve Mizanpaj Özellikleri

Osmanlı Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri[1]'nin hem 0515. maddesinde *Eğlence* hem de 2396. maddesinde *Yeni Eğlence* olarak kayıtlı iki gazete bulunmaktadır. Fakat bahsedilen iki gazetenin de müdürü, yayın yılı, periyodu ve kapsadığı konular birebir aynıdır. Bu karşılaştırmaların ardından her ikisinin de ayrı gazeteler olmadığı, yalnızca fişleme hatası

[1] Bu eser, Hasan Duman'ın 2000'de yayımladığı Arap harfleriyle yazılmış Türkçe süreli yayınları kapsayan bir katalogdur.

olduğu görülmüştür. Hataya sebep olan en önemli etken; "Yeni" ibaresinin klişede "Eğlence" yazısına kıyasla daha soluk ve küçük puntolu olmasıdır.



***Resim 1**: Yeni Eğlence'nin İlk Sayısında Yer Alan Başlık Klişesi*

Gazetenin ilk sayısının kapağında yer alan tarih bilgisine göre, Rumi 10 Haziran 1337 [10 Haziran 1921][2]'de yayın hayatına başlamıştır. Klişesinin hemen altında bulunan "Haftalık Mizah Gazetesidir" ibaresinden, gazetenin hangi periyot dâhilinde çıktığı saptanmaktadır. İstanbul Nuruosmaniye'de Tanin Matbaası'nda basılan gazetenin müdürü Orhan Seyfi [Orhon]'dir. "Fiyatı beş kuruştur, senelik alımda 250 kuruş ve altı aylık alımda 130 kuruştur" şeklinde fiyat bilgisi de kapak sayfasında yer almaktadır. Dört sayısının da kapağı ve iç görselleri renkli karikatürlerden oluşmaktadır. Her bir sayısı toplam sekiz sayfadan oluşan bu gazetede yazılar ve görseller için eşit sayfa sayısı gözetilmiştir. Büyük ölçülere sahip resimler; kapakta, 4-5. sayfaların tamamında ve 8. sayfada yer almaktadır. Yazıların bulunduğu sayfalar ise üçer sütundan oluşmuş, ara görseller ile desteklenmiştir. Bu durum bütün sayılarda aynıdır. *Yeni Eğlence*, tamamı dört sayıdan oluşan bir gazete olarak yayın hayatına kısa sürede veda etmiştir.



***Resim 2**: Yeni Eğlence'nin sırasıyla dört sayısında bulunan kapak görselleri*

Yukarıda verilen çizimler, sayılarının içeriğiyle ilgili olması bakımından dikkate değerdir. Her birinin alt kısmına çizimlere özgü açıklamalar eklenmiştir. İlk sayının

[2] Literatür taraması yapılırken karşılaştığım Aydan Ener Su'nun "1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelemesi" adlı doktora tezinde bir tarihlendirme hatası bulunmaktadır. Baskıda "١٣٢٧" (1327) [١٠ حزيران ١٣٣٧ / ١٩٢٣ برنجى] şeklinde yanlış okumaya imkân verecek bir karmaşa vardır. Ancak gazetenin içeriği ve dönem şartlarını yansıtan tutumu incelendiğinde bu tarihlendirmenin "١٣٣٧" (1337) olduğu aşikârdır. Rumi 1327, miladi 1911'e; Rumi 1337, miladi 1921'e denk gelmektedir. Gazetenin içeriğinde 1919-1922 yılları arasında gerçekleşen İzmir'in işgali gibi konuların işlenmesi bu süreli yayının 1921 yılında çıktığının bir göstergesidir.

kapağında sağ üst köşede konumlanmış tarih bilgisine diğer sayıların hiçbirisinde rastlanmadığından; kalan üç sayının yayın tarihi kesin olarak saptanamamıştır.



***Resim 3**: Yeni Eğlence'nin kapak çizimlerine düşülen imza*

Dört sayının kapağında yer alan dört ayrı karikatürün aynı kişi tarafından çizildiği, her bir görselin üst ve alt köşelerinde bulunan imzadan hareketle tespit edilmiştir. Mizah gazetelerinin önemli karikatür sanatçılarından Ramiz Gökçe'nin "P" harfine benzeyen karakteristik imzası bu tespiti kolaylaştırır.

Orhan Seyfi, gazetenin adındaki "Yeni" ibaresini; döneminin mizah anlayışı noktasında birtakım değişiklikler meydana getireceği inancı veya müstakil çıkardığı ilk mizah gazetesi olması sebebiyle kullandığı düşünülmektedir.

Edebî ve Kültürel Faaliyetler

Yeni Eğlence'nin bütün sayıları edebî tür odaklı incelendiğinde on iki adet hikâye, sekiz adet şiir, dört adet manzume, az sayıda piyes, kayda değer sayıda düzyazı ve haber değeri taşıyan metinlere rastlanmaktadır. Yazar kadrosunda; Fazıl Ahmet [Aykaç], Halil Nihat [Boztepe], İbr'ür-Refik Ahmet Nuri [Sekizinci], İsmail Faik ve Battal Gazi, Gölge, Kukumav, Şaştım Kaldım, *** müstear isimleri bulunmaktadır. Ancak gazetenin müdürü Orhan Seyfi'nin açık imzasına hiçbir yazıda rastlanmamıştır.

Gazete'nin yayınlanma tarihi olan 10 Haziran 1921 Ramazan Bayramı'na denk gelmekte ve ilk sayı *Ramazan Gitti* başlıklı imzasız bir yazı ile başlamaktadır. Mizahi bir üslupla kaleme alınan bu yazıda: "Yarabbi, şu harb-i umûmînin ne cilvelerini gördük! Mevlitte şeker yerine kuru üzüm dağıttık, kurban yerine horoz kestik, şeker bayramlarını şekersiz geçirdik… Gönül fazla bir şey istemiyor yalnız öteden beri alıştığı yaşayışa bir kere daha kavuşsa!" (Yeni Eğlence, 1337: 2) ifadeleriyle savaş ortamının bayramlara etkisi dile getirilmektedir.

İlk sayıda birinci perdesi tefrika edilen ve ikinci sayıda dört perdesi birden verilen İbr'ür-Refik Ahmet Nuri'nin *Kadın İsterse* başlıklı piyesi; kendinden yaşça büyük erkeklerle evlendirilen 20'li yaştaki genç kızların hayatını konu almaktadır. II. Meşrutiyet'in ilânı ile kamusal alandaki varlığı kabul edilen kadın, edebî metinler içerisinde gerçekte olduğundan daha hür şartlarda kaleme alınmıştır. Burada da kendi eğlencesini, kendi istediği şekilde yöneten Nazende ve Ferhunde adlı iki kadın mevcuttur.

Yine ilk sayıda *Onlar Gibi* başlığı ile yazılmış bir şiir vardır ve alt kısmında "Rıza Tevfik: Aslına Mutabıktır" notu düşülmüştür. "Batta Gazi" müstearı ile kaleme alınmış bu şiir, aslî hâlinin mizahla yeniden yorumlanması sonucu ortaya çıkmıştır. Müstear ismin kime ait olduğu başlangıçta tespit edilememişti. Fakat:

"Yeni Kalem'in 23 Şubat 1928 tarihli ve 19 numaralı -1928 yılındaki Ramazan ayının ilk gününe denk gelen- sayısı, daha kapağındaki kompozisyondan anlaşılacağı üzere birtakım dinî meseleleri konu edeceğini haber verir. Konunun ele alınışındaki ölçü, eleştirelliktir. Sayının 14. sayfasında yer alan "İftar Sofrasında" adlı manzume ise okuyucuyu yanıltabilecek bir biçimde, Mehmet Âkif tarafından yazılmış gibi sunulmuştur. Metin; adıyla, karşılıklı konuşmalar halinde sürdürülen bir manzum hikâye şeklinde düzenlenmiş üslubuyla, arkadaşının evinde konuk olan bir hâfızın iftar vaktinde yemeği fazla kaçırmaları sonucu camiye gitmemek için bahane uydurmalarının konu edilişiyle Akif'in eleştiri tarzını hatırlatmaktadır. Manzumenin sonunda Mehmet Âkif imzasının bulunması ise bu zannı pekiştirmektedir. Ne var ki bu manzume, sayfanın bir köşesine sıkıştırılan "Onlar Gibi" üst başlığı ile verilmiş, imzanın devamında da müstensihinin "Fiske" yani Orhan Seyfi olduğu açıkça bildirilmiştir. (…) Bununla birlikte Âkif'in üslubunun taklidi ve manzumenin içinde bulunan bağlam ile iyi ilişkilendirilmesi sayesinde Orhan Seyfi, "onlar gibi" yazmak hususunda başarılı bir yanılsama meydana getirmiştir." (Apaydın, 2021: 220)

İfadelerinden hareketle "Onlar Gibi"nin 1928 *Yeni Kalem*'de mizahi bir deneme planının devamı olduğu ve 1921'de *Yeni Eğlence* gazetesinde yalnızca Rıza Tevfik'e ithafen, üslup özelliklerini taklit ederek yazıldığı görülmektedir:

"ONLAR GİBİ

Dediler: Anzavur vurulmuş, bana:
Kanmasam bir türlü, kansam bir türlü!
Kapı yoldaşımın bu gurubuna
Yanmasam bir türlü, yansam bir türlü!
Dünyada bulunmaz öyle yaman er,
Kısrağa binince yel gibi eser,
Şimdi ağlayarak, onu, her seher
Anmasam bir türlü, ansam bir türlü!

Hey Rıza, âlemde bilmezsen riya,
Taleben olamaz şu Gökalp Ziya
Artık Anzavur'u ben bir evliya
Sanmasam bir türlü, sansam bir türlü!
Rıza Tevfik (Aslına Mutabıktır)
Battal Gazi" (1337: 7).

İlk okunuşta bu şiir Rıza Tevfik'in Millî Mücadele karşıtı olmasını eleştiren bir izlenim vermektedir. Ancak Hilmi Yücebaş'ın Orhan Seyfi'nin anılarına yer verdiği bir kitabında onun, Rıza Tevfik'i hayranlıkla sevdiği görülmektedir. Mensup olduğu çevrenin Feylesof'a karşı tavrı aşikâr olduğundan, Orhan Seyfi'nin ikilemde kalışı mısralarına da yanmıştır:

Filozof Rıza Tevfik'in vatana dönüşüne en fazla ben seviniyordum. Çünkü onu iki defa gücendirdim. Bir defa da ona hayran oldum. Filozofa hayranlığım, meşrutiyetten biraz evvel, Selânik'te çıkan *Bahçe* mecmuasında başlar. İstanbul'da edebî neşriyat yasak edilmişti. Bu mecmuaya millî şairimiz Mehmet Emin Yurdakul hece vezniyle manzumeler yazıyordu. Rıza Tevfik, millî şairin kullandığı hece veznini müdafaa ediyordu. İnkılâpçı, hatip Ömer Naci de aruz veznini. Ben Rıza Tevfik'in tarafındaydım. Onun, gizli meyillerimi okşıyan sözleri beni kendisine çekiyordu. Vakıa Ömer Naci'nin kıvrak, müstehzi bir üslûbu vardı. Fakat Rıza Tevfik de ne kadar çok şey biliyordu... (Çok bilen çok yanılır) sözünü henüz işitmemiş olacağım ki, kendi kendime: «Hiç bu kadar çok şey bilen yanılır mı?» diyordum. İmzasının üstündeki (Bakon'un şakirdi marifeti) cümlesi bile beni hayran ediyordu. Rıza Tevfik'i meşrutiyetten sonra işte bu hayranlıkla tanıdım. Fakat o, bu yolda yürümedi. Daima herkesin gittiği tarafın tersine koşmayı sevdiği için (Milli edebiyat) hareketi başlayınca buna âdeta muarız kesildi. (Yeni lisan) a karşı durdu. Rıza Tevfik'le manen biraz aram açılmıştı. Filozof Rıza Tevfik'in vatana dönüşüne en çok bunun için seviniyordum. Onunla barışmak imkânını bulacağım. Beni affedeceğine eminim. O kadar saf, o kadar temiz bir kalbi vardır ki asla kin tutmaz. Bütün büyük sanatkârlar gibi o da kocaman bir çocuktur. Hayatında bazı yanlış hareketleri olmuşsa bile bunları çocukça bir saffetle, iyi niyetle yapmıştır. Böyle kusurları affetmekse, anavatanın hepimize karşı duyduğu büyük şefkatin en tabii bir neticesi sayılır. (Yücebaş, 1957: 74-76)

İkinci sayıda bulunan *İçtimai ve Siyasi Dayaklar* adlı imzasız yazı; mekteplerin, kanunların ve terbiyenin değişen algısından bahsetmektedir. "Benim aşağı yukarı anladığıma göre dayak iki türlü oluyor. Birisi iş olsun, hakaret olsun diye şöyle sudan bir okşama… Diğeri de yüzü pak olanlar için kıyasıya bir dayak!" (1337: 6) ifadeleriyle dayak türlerini açıklamakta ve yazının en sonunda "Acaba Yunanlıların yiyeceği dayak hangi nev'e dahildir? Galiba ikincisine!" (1337: 6) diye ekleyerek yüzü pak (!) olan Yunanlıları mizahi bir üslupla eleştirmektedir.

Üçüncü sayıda "Şaştım Kaldım" imzasıyla kaleme alınan *Cinayetler, Kazalar* başlıklı metinde halkın ölümlere alıştığı, kayıtsızlaştığı aktarılır. "Harp kırar, parasızlık kırar, hastalık kırar, otomobil kırar… Hiç olmazsa insanlar birbirini korusa, o da olmuyor. Her gün köprüden geçerken etrafıma bakıyor, zihnimde bir istatistik yapıyorum: Acaba insanlar ölüyor mu diye.. Çok şükür ki daha gözle görülecek derecede fark yok." (1337: 4) ölümlerdeki alışma durumunu okurların dikkatine sunarak farkındalık oluşturmak ve İstanbul'daki otorite eksikliğinden mizahi bir üslup ile yakınmak amacı taşımaktadır.

Balina Balığı ve İsmail Faik Bey, Salamon Harpte ve Salamon Denizde başlıklı üç kısa hikâye üçüncü sayıda imzasız olarak yer almaktadır. Orhan Seyfi'nin Düğün Gecesi (1957: 49-50) adıyla mizahi hikâyelerini derlediği kitapta "Salamonla Konuşmalar" başlıklı bir hikâye yer almaktadır. Bu durum, Salamon tipinin Orhan Seyfi tarafından oluşturulduğunu düşündürmektedir:

"Salamon Harpte:

Salomon'u harp esnasında askere almışlardı. Bir gün cepheye sevk etmişler, gitmek istememiş. Nihayet cebren götürmüşler. İlk silah patlar patlamaz:

- Burada polis, jandarma yok mu? Adam öldürüyorlar… diye haykırmağa başlamış" (1337: 6).

"Salamon Denizde:

Bir gün Salomon Kadıköyü'ne giden son vapuru kaçırmış. Bir sandala atlamış. Hava da karanlık, fırtınalı imiş. Sarayburnu'nu dönünce başlamış dalgalar sandala çarpmağa… Zavallı, her sallanışta iki eliyle sandalın yanlarını tutarak "Bitişin. Batıyoruz!" diye bağırmış. Nihayet sandalcı:

- Korkma, imdi, bir şeycik olmaz. Allah büyüktür. Deyince Salamon:

- Allah büyüktür ama sandal küçüktür… Cevabını vermiş" (1337: 6).

Son sayıda Fazıl Ahmet tarafından kaleme alınan *Ali Kemal Beyefendi'ye* başlıklı bir şiir bulunmaktadır ve bu şiir, Mihran Efendi tarafından yazılan "Sen var iken ey dost bana yâr gerekmez/ Cevrün çekeyim: Gayri vefadâr gerekmez" beytine bir zeyildir. Mihran Efendi, Ali Kemal ile birlikte devrin Millî Mücadele karşıtı yayınlarındaki faaliyetleriyle tanınan bir simadır. Birlikte *Peyâm-ı Sabah* gazetesini çıkarmışlardır.

Görsel Malzeme

Çizimler ve özellikle karikatürler, mizah dergilerinin görsel kaynaklarıdır. *Yeni Eğlence*'nin çıktığı dönemde -1918 1922 aralığı esas alındığında- *Diken* (1918) ve *Güleryüz* (1921) hariç tespit edilen mizah konulu süreli yayınların hiçbirinde, görseller için renkli baskı tercih edilmemiştir. Savaş ortamının getirdiği yoksulluk göz önüne alındığında o dönemde renkli baskı bir zenginlik ölçütü sayılabilir miydi? Dönemin diğer mizah dergi ve gazeteleri; *Kahkaha* (1919), *Zeybek* (1919), *Kartal* (1919), *Musavver Kaval* (1920), *Anadolu'da Kalem* (1921), *Âyine* (1921), *Peyâm-ı Sabah* (1922) ve *Aydede* (1922)'ye bakıldığında baskıların renksiz olduğu görülmüş ve bunun bir zenginlik ölçütü olabileceği kanısına varılmıştır. *Yeni Eğlence'de k*arikatürler genellikle devrin savaş ortamını yansıtmak ve mevcut durumu komedi unsuruna çevirmek noktasında tek çizgide ilerlemiştir.

Görsel malzemeler, *Anadolu Kebabı, Aşk Muharebesi, Otomobiller Lağv Edildikten Sonra Bâb-ı Âlî'de Seyr ü Sefer, Baba ile Oğul Arasında, Adab-ı Muaşeret Dersleri,*

Matbuatta Meraklı Bir Horoz Dövüşü, Bir Sürü Vakvaka!, İzmir'den Atina'ya Obüs Katarı, Kralın Büyük Yunanistan'a Son Hizmeti şeklinde üst başlıklarla adlandırılmıştır. Bu adlandırmalardan hareketle; millî meseleleri işleyenler ve ahlaki meseleleri işleyenler olarak iki temaya ayırmak mümkündür.

Aşağıda verilen görseller derginin, gündemdeki millî meseleleri işleyen karikatürlerine örnektir:



***Resim 4**: S. 1, Anadolu Kebabı*



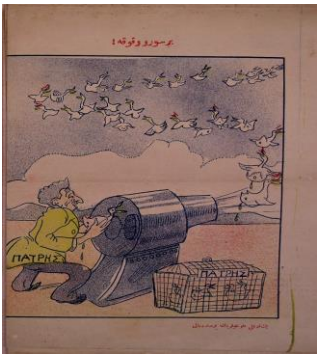
***Resim 5**: S. 2, Otomobiller Lağv Edildikten Sonra Bâb-ı Âlî'de Seyr ü Sefer*



***Resim 6**: S. 3, Matbuatta Meraklı Bir Horoz Dövüşü*



***Resim 7**: S. 4, İzmir'den Atina'ya Obüs Katarı*



***Resim 8**: S. 3, Bir Sürü Vakvaka!*



***Resim 9**: S. 4, Kralın Büyük Yunanistan'a Son Hizmeti*

Resim 4, Resim 5 ve Resim 9 olarak adlandırılan karikatürler, kapak görsellerinde olduğu gibi Ramiz Gökçe imzası taşımaktadır. Ancak Resim 6'da sağ alt köşedeki imzanın farklılığı, Resim 7'de herhangi bir imzanın olmadığı ve Resim 8'deki çizim de dahil bu üç resmin karakteristik özelliklerinin Ramiz Gökçe'yi yansıtmadığı tespit edilmiştir.



***Resim 10**: S. 1, Aşk Muharebesi*



***Resim 11**: S. 2. Adab-ı Muaşeret Dersleri*

Yukarıda verilen Resim 10 ve Resim 11, ahlaki meseleleri işleyen karikatürler bahsine verilen örnektir. *Aşk Muharebesi* başlıklı ilk örnek sırasıyla; "İlân-ı Harp, Hudûd-ı Tecavüz, İlk Taarruz, Mukābil, Zafer-i Nihâyet, Sulh ve Sükûn" alt başlıklarından oluşmaktadır. Kadın ve erkek ilişkilerinde izlenecek yol, mizahi biçimde yorumlanarak okura sunulmuştur.

Âdâb-ı Muâşeret başlıklı ikinci karikatürde ise "Baba: Oğlum kalabalık yerlerde oturduğun yeri kadınlara terk etmek nezaket icabıdır. Bunu unutma!" şeklinde bir görgü kuralını ifade etmektedir. Çocuk ise öğrendiği yeni bilgiyi hemen uygulamak için babasının kucağından kalkarak bir hanımın bu kucağa oturmasını teklif etmektedir: "Çocuk: Bey babamın kucağını size terk ediyorum! Bana o tembih etti!"

Haberler ve İlânlar

*Yeni Eğlence'*de ilân ve haber değeri taşıyan metinler genellikle tek bir başlık altında; *Bad-ı Hava İlânlar* ve *Küçük Haberler* şeklinde verilmiştir. Gündeme ait haberlerin "gecikmeli" olarak aktarıldığı görülür:

"Ankara 34 Mayıs (Gecikmiştir) - Büyük Millet Meclisi tarafından garp cephesi kumandanlığına tayin olunan Ali Kemal Bey bugün ale's-sabah şehrimize muvasalat etmiştir. *Ajans Eğlence

İşbu haberi teyit etmek üzere hususi fotoğrafçımızın Ankara'dan telsiz telefonla gönderdiği Ali Kemal Bey'in resmini balaya derç ettik." (1337: 7)

Ali Kemal'in kumandan olması ile alakalı herhangi tarihi bir bilgi bulunamamaktadır. Metnin mizahi bir yorum olduğu "34 Mayıs" olarak düşülen tarihten de anlaşılmaktadır.

İkinci sayıda *Tayms Gazetesi* başlıklı bir haber yer almaktadır. Bu haberde Times'ın Türk gazetecilerinin eline geçerek İstanbul'da neşrine devam edeceği bilgisine değinilmiştir. Haberin nedeni olarak, her şeye güçlerinin yeteceğine inanan birtakım gazetecilerin dünyanın en ünlü gazetesine de erişebilecekleri mizahi bir şekilde kurgulanarak kaleme alınmıştır:

"Ahiren bir başkasına satılacağı yevmi gazetelerde okunan dünyanın en büyük gazetelerinden Tayms'ın, İsmail Faik Bey tarafından satın alınacağını ve (Peyam-ı Sabah) vezninde (Payitaht-ı Tayms) namıyla İstanbul'da neşredileceği müstehberdir." (1337: 7)

Otomobil kazalarının sebep olduğu ölümleri de gündeme alan *Yeni Eğlence* üçüncü sayısında, ölümlerin istatistiklerini de haber şeklinde yayımlamıştır:

"BİR İSTATİSTİK – Şehremaneti tarafından tertip edilen bir istatistikte otomobil ve tramvay kazalarının bu nispet dahilinde on sene devamı takdirinde İstanbul'da eli ayağı yerinde insanların %5'e ineceği gösterilmiştir." (1337: 7)

Hem gazetenin tarihlendirmesine yardımcı olması hem de İzmir'in işgalindeki durumları aktarması bakımından *Olanlar Bitenler* üst başlığı altında yer alan *Nasıl Gidecekler?* adlı metin, İzmir halkının sesi olmuştur:

"NASIL GİDECEKLER?

Geçen hafta Yunan kralının İzmir'deki gülünçlüğü deryada katre kabilinden bir iki maşallah anlattık. Meğerse asıl gülünçlük ondan sonra, İtilaf Devletleri'nin notasını aldıktan sonra başlamış da bizim haberimiz yokmuş!

Hikâyeyi bilirsiniz: Adamın biri misafirliğe gitmiş, bir iki hafta kalmış. Ev sahibi bakmış ki misafirin gitmeye niyeti yok, hâli ve vaktinin müsait olmadığını çınlatmış. Hâlbuki misafir oralarda değil. Nihayet bir gün misafirin ayakkabılarını çevirmişler, adamın izzet-i nefsi kırılarak "adeta bundan ittisal çıkar" diye beyan-ı teessüf etmiş.

Yunanlılar da yalnız ev sahibi "İzmir'den çık!" demiyor, komşular bile "Artık çok oturdun yerini sahiplerine bırak, çekil!" diyorlar da anlamıyorlar. Siyasette istiskal böyle olur. Yoksa kollarından tutulup teker teker atılacakları güne kadar bekleyecekler mi?" (1337: 2).

Sonuç

Mütareke Dönemi içinde öne çıkan millî duygular, toplumsal sefalet ve devlet otoritesinin sarsılmaya başlamasıyla aydın kesim, haberleşme ağındaki sorunlara kendi çözümlerini üretmiştir. Süreli yayınlar, geniş çevrelere yayılabilir olmalarıyla haberleşmeyi doğrudan etkilemektedir. Devrin şartlarına ses yükselten bu edipler mizah unsurlarını sıklıkla kullanmış, eleştirinin dozu arttığında ise müstear isimlere ve imzasız metinlere başvurmuşlardır. Hangi koşulda olursa olsun haberleşmenin sağlandığı bu kanalı, mizah noktasında temsil Yeni Eğlence, 1921 basın çevresinde yerini bulmuştur. Toplumunun ve

devletin sorunlarına gazetenin sayfalarında yer verenlerin -Orhan Seyfi- güncel hiçbir meseleye karşı kayıtsız kalmama çabasında oldukları görülmüştür: Otomobil ve tramvay kazaları, hırsızlık ve yolsuzluk, İzmir'in işgali ve İtilaf Devletleri, ahlak, edebiyat ve kültür çevrelerine dair konular işlenmiştir.

İncelemenin sınırlığı; edebî ve kültürel faaliyet, haber ve ilânlar, görsel malzemeler çerçevesinde belirlenmiştir. Bütün bu konular incelenirken Millî Mücadele karşıtlığı ile bilinen Ali Kemal, Fazıl Ahmet gibi isimlerin dergide anıldığı hatta Fazıl Ahmet'in bizzat yazar kadrosunda yer aldığı görülmüştür. Başka bir sayıda Ali Kemal'in mizahsen bir şekilde ele alındığı görülür. Bu durumda dergi için; yazarları arasında herhangi bir siyasi ayrım gözetmeksizin devrin meselelerine değinmek, yanlışı eleştirmek, doğruyu duyurmak maksadıyla kalemi kuvvetli sayılabilecek isimleri toplamış ve bu doğrultuda kalem faaliyeti göstermiştir demek hatalı olmayacaktır.

TAHLİLÎ FİHRİST

[Ramiz Gökçe], *Şalvarlı Kadınlar Fistanlı Erkekleri Kovalıyor*. S.1, s.1.

İmzasız, *Ramazan Gitti*. S.1, s.2. (Ramazan ayının bitmesi ile insanların bir anda tüm iyilik rollerinden sıyrılması eleştirilir.)

İmzasız, *Tevkifhanenin Yeni Misafiri*. S.1, s.2. (Açıkları yüzünden gün yüzü göremeyen müessese mizahi bir dille eleştirilmektedir.)

İmzasız, *Sahte Banknotlar*. S.1, s.2. (Gerçeğinden farksız bu banknotlar, halk tarafından açlığa karşı gelmenin bir çaresidir. Esnaf dahi buna tamah edeceğinden korkmaktadır.)

İmzasız, *İsmi Unutulan Hırsızlar*. S.1, s.2. (Otomobille soyguna giden hırsızların, serbestçe dolaşmalarına karşı bir eleştiri yer almaktadır.)

Halil Nihat [Boztepe], *Sihâm-ı İlham*. S.1, s.2. (Eleştirel bir şiidir. Fakat Fuzuli'nin "Bende Mecnun'dan füzûn aşıklık istidadı var" mısraına gönderme içermektedir.)

Fazıl Ahmet [Aykaç], *"Kürsi-i İstiğrak" Civarında*. S.1, s.3. (Abdülhak Hamit'in aynı adlı şiirine bir zeyil olarak kaleme alınmıştır.)

İmzasız, *Fıkralar*. S.1, s.3. (Mehdi ve Nasreddin Hoca hakkında güldürü metinlerine yer verilmiştir.)

Gölge, *Hikâye*. S.1, s.3. (Küçürek öyküler, tek başlık altında yer almaktadır. Ancak bu başlık daktilodan çıkan bir manşet görsel malzemenin şeklinde konumlanması ile yapılmıştır.)

[Ramiz Gökçe], *Anadolu Kebabı*. S.1, s. 4-5. (Anadolu insanı olarak resmedilen kişiler, fistanlı bir erkeği kebap çubuğunda döndürmek suretiyle pişirmektedirler.)

İbn'ür-Refik Ahmet Nuri [Sekizinci], *Kadın İsterse!.* S.1, s.6. (Toplam beş haftalık bir vakıa olarak tasarlanan bir piyes metninin ilk vakıasıdır.)

Kukumav, *Erenlerden / Yahya Dede*. S.1, s.6. (Yahya dedenin manzum bir anlatısına yer verilmiştir.)

İmzasız, *Eğlence*. S.1, s.7. (Bayram münasebetiyle okuyuculara tebrik mesajı yazılmıştır.)

Ajans Eğlence, *Küçük Haberler*. S.1, s.7. (Geneli aktüeli kapsayan eleştirel haber metinleri yer almaktadır.)

Battal Gazi [Orhan Seyfi Orhon], *Onlar Gibi*. S.1, s.7. (Rıza Tevfik tarafından kaleme alınan bir şiir aslına mutabık olarak yeniden yorumlanmıştır.)

İmzasız, *Karı Koca Arasında*. S.1, s.7. (Kısa bir güldürü metnidir.)

İsmail Faik, *Bad-ı Hava İlanlar*. S.1, s.7. (Alaylı bir dil kullanımı ile iki adet ilan metni yer almaktadır: Tahkik-i Hüviyet'ten ve Hizmet-i Umumiye Müessesesi'nden)

[Ramiz Gökçe], *Aşk Muharebesi*. S.1, s.8. (Kadınlık ve erkeklik münasebetlerini anlatmak üzere resmedilen bir görseldir.)

[Ramiz Gökçe], *İlerle!!!... Yürürsen düşecek başındaki taç/ Önün uçurumdur gözlerini aç!*. S.2, s.1. (Uçuruma giden gözü bağlı bir asker tipi karikatürize edilmiştir.)

Fazıl Ahmet [Aykaç], *Hafta Musahabesi*. S.2, s.2. (Sohbet havasında yazılmış, kurmaca bir metindir.)

Battal Gazi [Orhan Seyfi Orhon], *(Darü'l-bedayi'de) Karanlık Kuyu*. S.2, s.3. (Temaşa tenkididir.)

İbn'ür-Refik Ahmet Nuri [Sekizinci], *Kadın İsterse! (5 vakıanın tamamı).* S.2, s.3 (Piyes tefrikasıdır ve konusunu kadın hüviyetinden alır.)

[Ramiz Gökçe], *Otomobiller Lağvedildikten Sonra Bâb-ı Âlî'de Seyr ü Sefer!.* S.2, s.4-5. (Otomobillerin kaldırılmasının ardından çocuklar gibi şen şakrak başka tarz taşıtların tercih edildiği karikatürize edilmiştir.)

Halil Nihat [Boztepe], *Galip Dede Gibi / Ali Kemal Bey'e*, S.2, s.4-5. (Ali Kemal Bey hicvedilmektedir.)

İmzasız, *Bazı Kelimelerin Yeni Manaları*, S.2, s.5. (Birkaç kelimenin aktüel olarak mana değişimlerine uğramasına karşılık yeni manalar tayin edilmiştir.)

İmzasız, *İçtimai ve Siyasi Dayaklar*. S.2, s.6. (Önceki zamanlar ve döneme hâkim olan dayak atmalar karşılaştırılmış ve çerçevesinin değişmesi tartışmalı bir dil ile kaleme alınmıştır.)

[Ramiz Gökçe], *Baba ile Oğul Arasında*. S.2, s.6. (Dönem ailelerinin çocukların okumasına karşı bakışı karikatürize edilmiştir.)

İmzasız, *Bir At Kazası*. S.2, s.6-7. (Küçük hikâye üst başlığı altında; dul bir kadının toplumun düşüncelerine karşı kendini şartlamasına rağmen hislerinin daha baskın çıkması sonucunu konu alan, eleştirel bir olay örgüsü kurgulanmıştır.)

İmzasız [Ajans Eğlence], *Küçük Haberler*. S.2, s.7. (Geneli mizah amacıyla yazılmış haber derlemelerinden oluşmaktadır.

İmzasız [İsmail Faik], *Bad-ı Hava İlanlar*. S.2, s.7. (Kayıp ilanı, izdivaç ilanı ve mizahi ilanlardan oluşan bir bütündür.)

[Ramiz Gökçe*], Adâb-ı Muaşeret Dersleri*. S.2, s.8. (Toplu taşıma araçlarında kadınlara yer vermesi konusunda öğütlenen bir çocuğun, babasının eleştirileceği bir olaya sebep olması diyaloglarla resmedilmiştir.)

[Ramiz Gökçe], *O Mahiler ki Derya İçredir Deryayı Bilmezler!.* S.3, s.1. (Balık tutan iyi giyimli bir kişi resmedilmiş, karikatüre verilen isim ile de eleştirel bir anlatım sağlanmıştır)

Şaştım Kaldım, *Yunan Kralı İzmir'de*. S.3, s.2. (Haber metni gibi kaleme alınan aktüel bir eleştiri metnidir.)

Şaştım Kaldım, *Cinayetler Kazalar*. S.3, s.2. (Fıkra tarzında kaleme alınmış, güldürü metnidir. Ancak içinde aktüellik de barındırır.)

İmzasız, *Balina Balığı ve İsmail Faik Bey*. S.3, s.2. (Bir anlatı ile İsmail Faik Bey'in durumu hakkında bir ilişki kurulmuştur. Mizahi eleştiri anlamı yüklenmiş bir metindir.)

Fazıl Ahmet [Aykaç], *Nefes*. S.3, s.2. (Eleştirel tarzda yazılmış bir şiirdir.)

İmzasız, *Tekalif-i Harbiye*. S.3, s.2. (Tüccar ve Padişah arasında geçen kısa bir güldürü metnidir.)

***, *Tavuklar Arasında*. S.3, s.3. (Fabl türünde kaleme alınmış, fantastik ancak bir o kadar da ütopik eleştirel metindir.)

[İmzası Tespit Edilemedi], *Matbuatta Meraklı Bir Horoz Dövüşü*. S.3, s.4-5. (İnsanların horoz başına sahip olduğu ve dövüştürüldüğü bir karikatür, eleştirisiyle öne çıkmaktadır.)

Battal Gazi [Orhan Seyfi Orhon], *Falso*. S.3, s.6. (Manzum şeklinde kaleme alınmış ancak çeşitli olaylardan bahseden meydana gelmiş bir manzumedir.)

İmzasız [Orhan Seyfi Orhon], *Hikâye*. S.3, s.6. (Z, Muayene, Salomon Harpte, Salomon Denizde adlı kısa öykülerden meydana gelmiş bir bütündür.)

Habbe Molla, *Küreyve-i Aşk*. S.3, s.7. (Dedim ve dedi şeklinde tasarlanmış bir şiirdir.)

Ajans Eğlence, *Küçük Haberler*. S.3, s.7. (Telsiz telgrafla alınan anlık haberler art arda verilmiştir.)

İmzasız, *İlan-ı Muharebe*. S.3, s.7. (Teessüf ilanıdır.)

İmzasız, *Bir İstatistik*. S.3, s.7. (Gelişen ulaşım araçları nedeni ile ölümlerin gelecek senelere oranla artacağının istatistiği yapılmıştır.)

İmzasız [İsmail Faik], *Bad-ı Hava İlanlar*. S.3, s.7. (Reklam benzeri ilanlar yer almaktadır. Ancak bu ilanlarda amaç daha çok haber vermek/ duyurmaktır. Gazete ve tiyatro ilanı gibi.)

İmzasız [Ajans Eğlence], *Kârî ve Kârîelerimize*. S.3, s.7. (Gazetenin yayımlanma günü değişikliğine dair okuyucuya bilgi verilmektedir.)

[İmzası Tespit Edilemedi], *Bir Sürü Vakvaka!*. S.3, s.8. (Beyoğlu tacirlerinin ördek fırlatma bombardımanına tutulduğu bir karikatür yer almaktadır.)

[Ramiz Gökçe], *Nur Baba!*. S.4, s.1. (Nur Baba kıyafeti ile Yakup Kadri'nin bir karikatür çizimi yer almaktadır.)

İmzasız, *Olanlar Bitenler*. S.4, s.2. (İki aktüel haber metni bu başlık altında eleştirel bir üslup ile verilmiştir: Nasıl Gidecekler? ve İflas)

Halil Nihat [Boztepe], *Telsiz Telgraf*. S.4, s.2. (İsmini redifinden alan bir şiirdir.)

İmzasız, *Hikâye*. S.4, s.2. (Serbesti-i Nisvan ve Kadın İntikamı adlı iki kısa öykü yer almaktadır. İdrak ve intikam temlerinde yazılmışlardır.)

Fazıl Ahmet [Aykaç], *Ali Kemal Bey'e*. S.4, s.3. (Şiirin başlangıcında bir iktibas yapılarak kalan kısımlar bu iktibas çevresinde şekillendirilmiştir.)

İmzasız, *Harp Zenginin Resmi*. S.4, s.3. (Kıssadan hisse tarzında kalem alınmış kısa bir öyküdür.

İbn'ür-Refik Ahmet Nuri [Sekizinci], *Tiyatro Mevzu'*. S.4, s.3-7. (Bir tiyatro yazarını ziyarete giden bir ihtiyar, hayat hikâyesini bu oyuncuya anlatarak piyes yazmasını ve oynamasını ister. Bu eksende kurgulanmış uzun bir öyküdür.)

[İmzası Tespit Edilemedi], *İzmir'den Atina'ya Obüs Katarı*. S.4, s.4-5. (Yunanların Atina'ya dönüşleri top mermisi gibi hızlı olmuştur eleştirisi yapılmıştır.)

İmzasız [Ajans Eğlence], *Küçük Haberler*. S.4, s.7. (Gazete ilanı, tefrika duyurusu ve aktüel haberlerden oluşan ve ana başlığın altında toplanmış küçük metinlerden meydana gelmiş eleştrel mizahi metinlerdir.)

İmzasız [Ajans Eğlence], *(Eğlence)'nin Geçmiş Nüshaları*. S.4, s.7.(Eğlence'nin geçmiş nüshalarının temini hakkında bir duyuru yapılmıştır.)

Battal Gazi [Orhan Seyfi Orhon], *Tercüme-i Hâl*. S.4, s.7. (Şairin iç dünyasını ve bunalımlarını kaleme aldığı bir hâl tercümesidir.)

[Ramiz Gökçe], *Kralın Büyük Yunanistan'a Son Hizmeti*. S.4, s.8. ("İzmir'de Bayrak İndirme Merasimi" yazan bir karikatür yer almaktadır. Bu, Konstantin'in karikatür figürü olarak çizilmiştir. Gönderdeki; yıpranmış, yırtılmış Yunan bayrağını indirmektedir. Bu da İzmir'in işgalden kurtuluşunu temsil etmektedir.)

KAYNAKÇA

Apaydın, Dinçer (2021, Aralık). "Mehmet Âkif Gibi Yazmak: Orhan Seyfi'den Göstergesel Bir Taklit". *3. Uluslararası Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu*. s. 219-223.

Donbay, Ali (2009). *Orhan Seyfi Orhon Hayatı, Gazeteciliği, Fikrî ve Edebî Şahsiyeti, Eserleri.* Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.

Duman, Hasan (2000). *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri.* Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı.

Ener SU, Aydan (2017). *1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelenmesi.* Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Haykır, Tayfun (2020). "Zaman'ın Aynasından Mütareke Dönemi Edebiyat ve Kültür Hayatı". T*urkish Studies - Language.* C. 15. S. 1. s. 173-205.

Küçük, Cevdet (2020). "Millî Mücadele". *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 30. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 76-83.

Millî Kütüphane Başkanlığı. (1987) *Eski Harfli Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu*. Ankara: KTB Millî Kütüphane Başkanlığı Yayınları.

Oğuzhan, Esra (2011). *Sedat Simavi'nin Türk Basın ve Basım Faaliyetleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

[Orhon], Orhan Seyfi (10 Haziran 1337- [29 Haziran 1337]). *Yeni Eğlence.* İstanbul: Tanin Matbaası.

Orhon, Orhan Seyfi (1957). *Düğün Gecesi.* İstanbul: Akbaba Mizah Yayınları.

Tunaya, Tarık. Zafer (2002). *Türkiye'de Siyasal Gelişmeler (1876-1938)-Mütareke, Cumhuriyet ve Atatürk.* C.II. (1. b.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yücebaş, Hilmi (1957). *Filozof Rıza Tevfik Hayatı-Şiirleri-Hâtıraları.* İstanbul: Dizerkonca Matbaası.

DUYGU ASENA'NIN *KADININ ADI YOK* ROMANI VE BABA FİGÜRÜ

Melike SÖNMEZER

Yüksek Lisans Öğrencisi
Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Bu bildiride Kadının Adı Yok romanındaki hemanogik erkeklik ve baba figürüne odaklanılacak. Duygu Asena'nın 1987 yılında ilk baskısını yapan Kadının Adı Yok romanı, toplumumuzdaki kadınların; ruhsal, cinsel, aile içi ve kamusal alanlardaki özne olma sorunlarına odaklanır. Türkiye'de feminizmin kültürel basın ve edebiyat dünyasında yaygınlaşmasının öncü isimlerinden biri olan Duygu Asena, bu eserinde kadın olmaya dair yolculuğu feminist bir çerçevede işlemektedir. Eser, 1970'lı yıllarda Türkiye'de yükselen feminist hareketin şiarlarıyla; kadınların cinsel keşfi, kamusal alanda eşitlik, eğitim ve çalışma hakkı gibi birçok yelpazeden kadının sesini yükseltmeyi sağlamıştır. Eserin edebi değerinden çok işlediği tema gündem olmuştur. Halen güncelliğini koruyan, toplumumuzda feminist mücadelenin başat unsuru kabul edilen bu roman feminist hareketle tanışmak isteyen her kadının mücadele yolculuğunda bir durak görevi görmektedir.

Literatüre bakıldığında Kadının Adı Yok, romanındaki kadın kahramanın yolculuğunu feminist çerçevede birçok farklı açılardan işlenmiştir. Bir kız çocuğunun ataerkil zihniyetle somut olarak karşılaştığı ilk yer baba ya da abi figürüdür. Ele alınan romanda küçük bir kız çocuğunun ergenlik, ilk gençlik ve yetişkinliğe ulaşan biyolojik döngüsündeki baba, aile içerisindeki kadınları edilgen kılan, kız çocuklarının kamusal ve eğitim hayatlarına sansür koyan biridir. Ataerkil zihniyetle savaşan kadın kahramanın ilk uyanışı elbette babaya karşı olmuştur. Roman boyunca farklı kadınların hayatlarında farklı baba figürleriyle temsil bulan ataerkil zihniyetin kadınların var olma mücadelesindeki rolünü farklı ataerkil motifleriyle verilmektedir. Romandaki kahramanın yaşamsal döngüsünde hep kırmak istediği zihniyet -diğer kadınlarda da olduğu gibi -babasının yasaklarıdır. Bu çalışmanın amacı uzun yıllar boyunca Kadının Adı Yok romanın kadın merkezli feminist yaklaşımlarına tersten bir bakış açısı getirmek, ataerkil zihniyetin alegorik unsuru olan babanın tutumlarını feminist bir perspektifte ele alarak kahramanın hayatındaki nesne halinden özne olma dönüşümündeki rolünü belirlemektir.

Anahtar Kelimeler: Duygu Asena, feminizm, kadın, aile, baba.

DUYGU ASENA'S *KADININ ADI YOK* NOVEL AND THE FATHER FIGURE

ABSTRACT

In this paper, we will focus on hemanogical masculinity and the father figure in the novel Kadının Adı Yok. Duygu Asena's novel Kadının Adı Yok, which was first published in 1987, focuses on the problems of women in our society in terms of being a subject in spiritual, sexual, domestic and public spheres. Duygu Asena, one of the pioneering figures in the popularization of feminism in the cultural media and literature in Turkey, in this work deals with the journey of being a woman within a feminist framework. With the slogans of the rising feminist movement in Turkey in the 1970s, the work helped to raise women's voices on a wide range of issues such as women's sexual exploration, equality in the public sphere, and the right to education and work. More than the literary value of the work, the theme it dealt with became an agenda. This novel, which is still up to date and considered to be the leading element of the feminist struggle in our society, serves as a stop on the journey of struggle for every woman who wants to meet the feminist movement.

Looking at the literature, the journey of the female protagonist in the novel Kadının Adı Yok has been studied from many different angles within a feminist framework. The first place where a girl encounters the patriarchal mentality concretely is the father or older brother figure. In the novel, the father in the biological cycle of a little girl's adolescence, early youth and adulthood is someone who renders women in the family passive and censors girls' public and educational lives. The first awakening of the heroine, who fights against the patriarchal mentality, is of course against the father. Throughout the novel, the role of patriarchal mentality, which is represented by different father figures in the lives of different women, in women's struggle for existence is given with different patriarchal motifs. The mentality that the protagonist in the novel always wants to break in her life cycle -as in the lives of other women- is her father's prohibitions. The aim of this study is to bring a reverse perspective to the woman-centered feminist approaches to the novel Kadının Adı Yok for many years, to determine the role of the father, the allegorical element of the patriarchal mentality, in the transformation of the protagonist from object to subject in her life by addressing his attitudes from a feminist perspective.

Keywords: Duygu Asena, feminism, woman, family, father.

Giriş

Duygu Asena Türkiye'deki medya, düşünce, edebiyat dünyasında özgün bir şekilde var olmuş bir gazetecidir. Gerek yaptığı haberler gerekse genel yayın yönetmeni olduğu *Kadınca* dergisini ana akım medyanın çizgisinden çıkartarak kadının sorunlarını işleyen feminist bir çizgiye getirmesiyle yayın dünyasına feminist bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu öncülük *Kadının Adı Yok* romanıyla adeta bir manifesto haline gelmiş, ülkenin o dönemki gündemini belirlemiştir. Öyle ki roman 40. baskıya girdiğinde muzır olunduğu gerekçesiyle yasaklanmış ve Asena'nın açtığı dava ile kitap aklanmış, farklı dillere çevrilmiş, beyaz perdeye aktarılmıştır.

Türk Edebiyatında gür sesle feminist edebiyat saflarına katılan Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* romanı güncelliğini halen korumaktadır. Bugün Türkiye'deki kadın hareketi gündelik meselelerini konuşurken Asena'nın sözlerine atıflar yapmakta, *Kadının Adı Yok*, romanını yanlarından ayırmamaya devam etmektedirler.

Yök Tez'de yapılan çalışmalara bakıldığında yazarın odak olduğu Türk Dili ve Edebiyatı alanında 2 adet müstakil tez çalışmasının kaydına ulaşılmaktadır. Bunun biri 2023 yılında Ayşe Nur Uslu tarafından "Feminizm ve Duygu Asena'nın Romanları" adlı tez çalışmasıdır, çalışmaya henüz erişim onayı bulunmamaktadır. Diğer çalışma ise 2016 yılında yüksek lisans derecesinde Emine Topkapı tarafından kaleme alınmıştır. Bu 2 eserin dışında 2011 yılında Ayşe Merve Şayak tarafından Sosyoloji yüksek lisans derecesinde "Popüler Feminizm İçerisinde Duygu Asena'nın Yeri" başlıklı tez çalışmasıyla yazar ve eserlerine dair 3 adet müstakil çalışma tespit edilmiştir.

Yazara dair tüm disiplinler içerisinde ilk çalışma 1998 yılında Dilek Akay tarafından Alman Dili ve Edebiyatında yüksek lisans derecesinde Almanca bir yazarın eserleriyle karşılaştırmalı çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Feminist kuram, kadın bedeni, edebiyatta kadın gibi birçok disiplinler arası çalışmalarda Asena'nın eserlerine ve kişiliğine denk gelinse de bireysel bir çalışmanın konusu olarak literatürde gereken ilginin görülmediği tespit edilmiştir. Asena yazdığı konularla edebiyattaki birçok tuğlayı yıkıp kadının kamusal alanda tabusal olan konularını işlemiş, bir deniz feneri görevi üstlenmiştir.

Bu çalışmanın hedefi çok katmanlı olan bu esere yeni bir pencere açarak hegemonik baba motifinin kız çocuklarının yaşamlarındaki etkilerinin ataerkil sistemdeki çıktılarını belirlemektir.

Türkiye Feminist Hareketin Edebiyattaki Yeri ve Duygu Asena

Feminizm: Erkek egemen toplum yapısını kabul etmeyen, kadın- erkek eşitliğini savunan bu eşitlik için mücadele veren tarihsel bir harekettir. Hareket kendi içinde birçok fraksiyonel ayrılıklara sahiptir.

Feminizm, dünya tarihinde dalga dalga ilerlerken Türkiye'deki kadın haklarına dair yürütülen siyasal ve tarihi hareket de bu enternasyonal dalgalardan etkilenmiştir.

Feminist hareket edebiyatımızda da yer almaktadır. Bu perspektifte konumlandırılabilecek Duygu Asena ve eserleri önemli bir yer tutmaktadır.

Türk Edebiyatında kitlesel bir feminist hareketin kronolojik bir sistemde ilerlediği söylenemez. Kopuk kopuk olsa da edebiyatın içerisinde o dönemin koşulları altında birçok kadın yazar eserlerinde; kadının edilgen konumunu, yok sayıldığı bir düzende kalemlerini isyan neferi olarak kullanmışlardır. Nezihe Muhiddin, Suat Derviş, Halide Edip Adıvar, Kerime Nadir'in kaleminde var olan kadın hareketi belli bir süre dursa da 1970'lı yıllara geldiğinde Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Füruzan, Adalet Ağoğlu, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Tomris Uyar gibi kadın yazarların kalemiyle yeniden edebiyat tarihinde yerini alır.

1990'lı yıllara geldiğinde Türkiye'deki feminist hareket, 1980'de Avrupa Feminist hareketinin konuştuğu meseleleri konuşmaktadır. 1990 yıllarda kadın bedeni, kürtaj, Medeni Kanun Reformu ve toplumsal ahlak normlarının sorgulandığı bir dönemde *Kadının Adı Yok* romanı yazılır. Romanda işlenen konular ve yazıldığı dönemdeki feminist hareketin gündemine bakıldığında konuların paralellik gösterdiği görülmektedir.

Kadının Adı Yok Romanına Dair

Roman 1987 yılında yayımlandı. Yazarı Duygu Asena'nın ilk eseri olan bu kitap bir yıl içerisinde 40 baskı yaparak satış rekorları kırdı. Satış rekorları sürerken 40. Baskıya giren kitap "Başbakanlık Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu" tarafından muzır bulunarak kitap yasaklandı. Bunun üzerine Duygu Asena'nın açtığı davanın neticesinde kitap aklandı ve yasağı kalkarak okuyucularıyla buluşmaya devam etti.

Eser Felemenkçe, Yunanca ve Almanca'ya da çevrilerek farklı ülkelerde yayımlanır. İlk baskıları o dillerde de hızlıca tükenir. Yunanistan'da Best Seller olur. Ardından Atıf Yılmaz'ın teklifini Duygu Asena'nın kabul etmesi üzerine beyaz perdeye uyarlanır. Sineması da romanı kadar sevilir, yoğun ilgi görür. İkinci kitabı *Aslında Aşk Da Yok, Kadın Adı Yok* romanın devam niteliğindedir. Kahramanın yaşam yolculuğu bu roman üzerinden devam eder.

Romanın Analizi

Roman adı olmayan bir kız çocuğunun gözünden, ataerkil bir aile ve dünya düzeni içerisinde özne olma mücadelesini anlatır. Çocukluktan olgun bir kadın olma yolculuğuna değin süren romanın ana teması kadının önce ailede sonra toplumdaki yerini sorgulatır. Karakterin adının olmaması, erkeklere ait bu dünya düzeninde sessiz bir çığlıktır. Erkeklerin koyduğu her yasayı kabul eden, kendileri için biçilen her gömleği giyen kadın edilgendir. Nedenini sorgulamıyordur 'ben' olamıyordur. Bu nedenle isimin bir önemi yoktur. Kadın ne zaman hayatına dair kararları kendi alabilecek önce baba, sonra koca tahakkümünden kurtulacak o zaman özgürleşecektir. Bu özgürlük onu özne yapacak, özneye ait bir ismi olacaktır. Romanda sadece kahramanın değil, anne ve babasının da adı yoktur. Roman boyu 'anne' 'baba' olarak geçilmesinin bir sebebi yazarın her aileyi birbirine benzetmesi ve aile denen düzenin eril sistemin bir yaratımı olduğunu düşünmesidir. Aile ataerkil sistemi besler. Çocukları ve kadınları tahakkümü altına alır.

Roman bir kız çocuğunun gözünden ergenlik, ilk regli olma deneyimi, ilk aşk, ilk cinsel deneyimi vermektedir. Roman boyunca hegemonik erkeklik özelliklerini kullanarak otoritede kuran babaya karşı kafa tutan kahraman; hafta sonları gizlice arkadaşlarıyla buluşmaya, gizlice üniversite sınavına girmeye kadar birçok eylemle eril tahakküme boyun eğmeden kendini gerçekleştirmeye çalışır. Bu mücadele yaşamının farklı aşamalarında da devam eder. Evli bir kadın olarak var olma mücadelesi, iş hayatında eşit işe eşit ücret mücadelesi, kendi bedeni üzerinde söz söylemek gibi.

Romanın Dili

Roman dili genel ifadeyle sadedir. Konuşma dilinde kaleme alınan eserde edebi cümleler mevcut değildir. Gazete diliyle yazılan bu romanın amacı; her okuyanın anlayabileceği bir eser olmayı hedefler. Yazarın gazeteci üslubunun romana yansıttığı görülmektedir. Romanda yer yer sokak ağzı denilen argo kelimelere rastlanmaktadır. Ayrıca otosansür uygulamayan yazar romanda cinsellik, taciz, aldatmak gibi toplumda tabu olan konuları açık ve rahatça anlattığı görülmektedir.

Romanda anlatım bozukluğu içeren cümlelere rastlanmamaktadır.

Romanda sadece kelimelerle oynan bir kısım vardır. Kahramanın Ci-ci ile evlendikten sonra balayında yaşadığı ilk cinsel ilişki sonrasında yaşadığı hisleri yansıtmak üzerine:

"Balayı odalarında naylonların üzerinde, bacaklarımızın arası kan ve acı içinde, şaşkın okuduğumuz romanları düşünerek, kocalarımızın kollarında naylonların üzerinde, kanrevan içinde uykuya dalıyoruz…Balayı… bal…" (Asena, 1987: 73-74)

Dildeki bu kelime oyunuyla yazar; hem Türkçedeki hem de yaşamına egemen olan eril düzene isyan etmektedir. Eksiltili cümleler, kadının yaşamındaki erkek hegemonyasının bıraktığı boşlukların temsilidir.

Romanın Anlatıcısı

Roman kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. İsimsizdir. Çalışma boyunca kahraman diye adlandırılan kadın karakter üzerinden olay örgüsü verilmektedir. Kahraman bakış açısıyla yazılan bu romandaki olay örgüleriyle Asena'nın biyografik unsurlarının ortaklaştığı saptanmıştır. Bu nedenle yazar- kahraman bir anlatıcı denilebilir.

Romanda Mekân

Romandaki olaylardan yapılan çıkarım sonuncunda mekanın genel anlamıyla büyükşehirde geçtiği sonuncuna varılabilir. Özelde ise orta sınıf bir ailenin bahçeli evinde başlayan olay örgüsü, kolejler, sinema salonları, üniversite, apartman dairesi (Gürkan'la yaşadıkları ev ardından tek başına kiraladığı ev) burjuva yaşantının bir çıktısıdır. Bu mekânsal değişimler Türkiye'nin tekelci kapitalist sisteminin ulusalcı kapitalist sisteme evrildiği şeklinde de bir okuma yapmayı mümkün kılar.

Kahramanın anlattığı hikâyelerde dış dünyanın varlığına dair hiçbir mekâna rastlanılmaz. (Sokak, meydan, park, piknik alanları vb.) Romanın bu mekânsal tercihleri itibariyle Türkiye'nin romanda geçen zamandan ve olaylarından soyutladığı çıkarımı yapılabilir.

Kahramanın baba evi, okul, iş, eşiyle bir ev, toplantılar için gidilen küçük burjuva ortamlarının mekânsal seçimleriyle korunaklı, orta sınıf, burjuvazi bir yaşam sürdüğü söylenebilir. Bu nedenle içkin mekânlar tercih edilmiştir. Öyle ki arabayla her yere gidip gelen kahramana iş seyahati için kullandığı ilk taksi deneyiminde tacize uğrar.

Romanda Zaman

Romanda açıkça mekânların adı verilmediği gibi zaman da açıkça verilmemiştir. Yazarın yaşamındaki anılarla olayların örtüşmesi bize yıl hesabı yapma konusunda yardımcı olmaktadır. Ayrıca KDG'in içerisinde bulunduğu siyasi hareket, sakatlanma ve ölüm biçimi bize 1980 darbesi öncesinde bir tarih olduğunun net olarak göstermektedir. Gazetede hemen hemen her gün çıkan çatışmalarla ölen gençlere dair haberlere herkesin yabancılaşması Türkiye'nin çalkantılı 1970-1980 arasındaki zaman cetvelinde bir aralık olduğunu söylemektedir. Ekonomik ve çalışma düzeni de Türkiye'deki özel şirketlerin hızla büyüdüğü serbest piyasa ekonomisinin olduğu dönemi göstermektedir. Romanda olay örgüleri kronolojik olarak verilmiştir. Zamanda kırılmalar, sıçramalar söz konusu değildir.

Romanda Kişiler

Romanın anlatıcısı kahraman kadına, güzel olduğu için erkeklerin onunla flört etme arzularından bahseder. Onun dışındaki ne adını ne fiziki özelliklerinden bahsetmez.

Şahıs kadrosu kalabalıktır. Kahraman yaş aldıkça sosyal yaşamı değiştikçe romana yeni karakterler dâhil olur. Başlıca şunlar sayılabilir: İsimsiz kahraman, Anne, Kız Kardeş, Baba, komşuları babasının yasak ilişki yaşadığı Gülriz abla, ilk aşkı- komşusu Mehmet, sınıf arkadaşları Figün, Gül, Nilay, Okyay, evlendiği Gürkan, ofisten arkadaşları ve Mehmet, Mehmet'in eşi, KDG (fiziki tasviri verilir), Aydın, kardeşinin eşi tiyatrocu, diğer arkadaşları.

Romanın Teması

Roman toplumda gerçekten adı olmayan, eril sistemin çarklarında eriyen kadınların; birey olması yolculuğunu anlatmaktadır. Fakat bu kadar büyük bir konu tek başına ele alınmaz. Kadın bedeni, cinsellik, Türk toplumunun gelenek aile yapısı, evlilik dışı gebelik, kürtaj hakkı, kadının çalışma ve okuma yani kamusal hayattaki görünürlüğü romandaki başat konularıdır. Tüm eril sistem öncelikle hegemonik babanın gövdesinde verilir. Bu gövde zamanla okulun idarecisi, sevgili, eş, patron üzerinden devamlılık sağlar.

Hegemonik Erkeklik ve Babalık

Erkeklik ve babalık kavramları Sosyal bilimler alanında kadınlık ve annelik konuları kadar kendine yer bulamamış kavramlardır. Alandaki toplumsal cinsiyet konulara bakıldığında 1970'lı yıllarda erkeklik alandaki iktidar-güç ilişkisinin bir parçası olarak görünmeye ve çalışılmaya başlanmıştır. Erkeklik üzerine yapılan çalışmaların başlangıcında erkek olmanın toplumsal konumundaki pozitif ve negatif yönleri incelenir. Erkekliğin geleneksel ve modern formlarının biçimleri, psikolojik, fiziki ve aile içindeki konumlarına odaklanılır.

1980'lı yılların ortalarına gelindiğinde çalışmalar yeni form alır. Bu yeni formda erkeklik-paralel olarak babalık- kavramının toplumsal bir yapısı olduğu fikri benimsenir. Farklı erkeklik görüntüleri üzerine çalışmalar gerçekleşir. Yahudilerin, Latinlerin,

Siyahilerin, gaylerin, işçi erkeklerin, burjuva erkeklerinin, öğrenci erkek kimliğine sahip birbirinden farklı erkeklik deneyimleri üzerinde çalışılır. Bu çalışmaların temelinde "erkeklik ve iktidar arasında nasıl bir ilişki vardır?" sorusudur. Bu sorunun açtığı düşünce alanında Avusturyalı sosyolog R. W. Connell "Hegemonik Erkeklik" kavramını geliştirir. Bu kavram 1980 yılların ortalarından başlayarak günümüzdeki çalışmalarda da halen kullanılan bir kavram olarak alanda kendine yer edinir.

Connell'in yarattığı bu "Erkeklik" teorisini 4 sınıfta inceler. Bu 4 sınıf hiyerarşik olarak sınıflanır. Hegemonik Erkeklik, Madun Erkeklik, İşbirlikçi Erkeklik, Marjinal Erkeklik. Bu sınıflandırmaların en "makul" görüneni hegemonik erkekliktir. Diğer sınıflardaki erkek grupları hegemonik sınıfa erişmek için mücadele verirler.

Hegemonik Erkeklik: Gramsci'nin neo-Marksist kuram zemininde sınıflar arasındaki ilişkileri incelerken ürettiği bir kavramdır. Gramsci'ya göre egemen sınıfın kültürel, siyasi, ekonomik sahalarda zor kullanmadan rızaya dayalı "hegemonya" kavramını kullanır. Egemen sınıf iktidarını rıza üzerinden meşru kılar.

Bu kullanımdan yola çıkan Connell "Hegemonik Erkeklik" terimini literatüre kazandırır.

Hegemonik Erkek, ataerkil pratiklerini bünyesinde barındırır. Erkeklerin ekonomik, fiziksel, psikolojik olarak daha özgür ve güçlü hissettikleri hallerdir. Connell bu üstünlüğün sadece kadınlara karşı ezen bir güç olduğunu söylemez. Madun, marjinal, işbirlikçi erkek modellerine karşı da hegemonik erkek ezici bir güçtür. İdeal olan erkeklik profilini hegemonik erkek çizer. Onun dışında kalan erkeklik modelleri de hegemonik erkek sınıfına dâhil olmaya çalışır ki "makul erkek" olabilsinler.

Kısaca Diğer Erkeklik Modelleri

Madun Erkeklik: Madun erkek sınıfına dâhil erkeklerin temel özelliği hegemonik erkeklik özellikleri sergileyememeleridir. Şiddet göstermeyen, heteroseksüel erkek olmayan, fiziksel olarak zayıf olmak, toplumsal ataerkil pratiklerini gündelik hayatta göstermeyen erkekler bu kategori içerisinde yer alırlar. Erkeklik sınıflamasının en alt basamağında madun erkek sınıfı yer almaktadır.

İşbirlikçi Erkeklik: İşbirlikçi erkek, hegomonik erkek sınıfın hemen altındaki basamakta yer alır. Ataerkil düzen içerisinde doğrudan doğruya eril tahakküm göstermeyen bu sınıf işine yarar eril pratikleri işlerler. Bu pratikleri doğrudan değil örtük bir biçimde kullanırlar. Örneğin bir boks maçını izleyen erkek seyirciler işbirlikçi kategorisine aittiler. Şiddeti uygulayan özne değillerdir fakat boks maçında taraf tutarak edilgen bir düzlemde şiddeti desteklerler.

Marjinal Erkeklik: Marjinal erkeklik, toplumun makul çizdiği hegeomonik erkeklik çizgisinin dışında kalanlardır. Örneğin Amerika'da yaşayan siyahi evsiz, şiddet yanlısı bir erkek marjinal erkeklik kategorisinde yer almaktadır. Bu siyah erkek ataerkil düzen

içerisinde beyaz tenli, maddi ve manevi kazanımları olan bir erkek kadar "hegemonik" olamaz. İşsiz, fabrika işçisi, fiziksel ya da zihinsel engeli bulanan erkekler bu kategoride yer alırlar.

Connel'in ele aldığı erkeklik teorisi 4 ana başlık üzerinden ele alındığından bu çalışmada yalnızca 4 erkeklik modeli incelenmiştir. Bu sınıflandırmaların dışında da erkeklik sınıflandırmaları mevcuttur.

Romandaki Hegomonik Baba Motifi

Roman boyunca babanın toplumdaki ve ailedeki konumunu kahramanının gözünden anlatılır. Kahraman babasının eril tahakküm davranışlarını kendisine, kız kardeşine ve annesine karşı açıkça yaptırımlar uygulattığını anlatır.

"Artık bahçemizde bile eğlenemiyoruz. Artık arkadaşlarımızı rahat rahat oyun oynayamıyoruz. Babam, hepimize, her şeyimize karışıyor. Anneme bile zaman zaman kızıyor. 'Geç kalma.' Diyor. Nereye gideceksin, kaçta geleceksin, kaç lira harcadın, kaça aldın' Babamın çok parası var, annemin yok bizim de yok, hepimize babam para veriyor. Sanırım parayı o verdiği için her şeye karışıyor, para çok önemli" (Asena, 1987: 9)

Baba hegemonik erkek/baba tanımına uymaktadır. Ailenin geçimini sağladığı için tek söz sahibi kendisi olan geleneksel "aile reisi" profilini çizer. Baba, annenin ev içi emeğini yok saymakta ve doğrudan maddi kazanımın yanı sıra manevi olarak da tüm yaşamlarını hegemonik pratikleriyle iktidar kurmaktadır.

"Babamın çok parası var, annemin yok bizim de yok, hepimize babam para veriyor. Sanırım parayı o verdiği için her şeye karışıyor, para çok önemli." (Asena,1987: 9)

Hegemonik erkeklik salt kadınlara karşı tahakküm kurmaktan ibaret değildir. Doğadaki diğer canlılara, erkek çocuklarına, egemenlik kurabileceği tüm canlılar üzerinde her gün üretir. Romanda bahçelerindeki yavru köpeklerin yaşam alanlarına müdahale eder, bahçede kızlarının erkek çocuklarla oynamalarına karşı çıkar. Hafta sonu arkadaşlarıyla sosyalleşmelerine, otobüse binmelerine, sinemaya gitmeye kısaca kamusal alanda var olmalarına karşı çıkar.

"Babanız size otobüse binmeyi yasaklamadı mı, ne diye biniyorsunuz, bir daha duymayayım ben de bindiğiniz, söylerim babanıza, pis herifler, manyaklar…" (Asena, 1987: 39)

Çocukları ve eşi onun çizdiği alandan çıkamazlar. Yaşamlarına iktidar kurmuştur. Baba iki kızının okula göndermesindeki motivasyonu ilerideki eşlerinin yanında çok cahil kalmadan başarılı bir eş ve anne olmalarını sağlamaktır. Yoksa kızlarının ekonomik özgürlüklerini kazanmaları, sosyal birden çok kimlik kazanmaları hegemonik babanın onayladığı sıfatlar değildir.

"Hoop. Dedi. Nereye gidiyorsunuz? Ne gereği var, yarın evlenip gideceksiniz. Boşu boşuna beni uğraştıracaksınız." (Asena, 1987: 55)

Yukarıdaki cümleler babanın kızlarının üniversite sınavına girme taleplerine verdiği cevaptır. Ona göre kızların üniversite eğitimi alması gereksizdir. Babanın hegemonyasından

çıkan kız çocukları eşlerinin hegemonyasına gireceklerdir. Bu süre boyunca 'emaneten' babaları kızların bedenleri, hayatları üzerinde kocalarına teslim edilmek üzere hegemoniliğini kurmuştur.

Baba, İstanbul'da tüccarlık yapan, evi, arabası olan beyaz bir adamdır. Maddi ve manevi olarak toplumsal normları ideal olandır. Bu ideallik ona diğer tüm canlılar üzerinde tahakküm kurma hakkı vermiştir. Bu hegemonik hak sadece kızları ve eşi üzerinde değil, evliliği devam ederken birliktelik yaşadığı komşu Gülriz içinde geçerlidir. Sadece onunla gezmeye giden Gülriz de kamusal alana yalnızca sevgilisiyle çıkabilir.

> *"Annemin can arkadaşı Gülriz Abla, her yere götürdüğümüz, yedirdiğimiz, içirdiğimiz…Ve annem… kabul gününde… ve babam… kadına dünyayı dar eden, kendisi her yerde her zaman özgürce eğlenen..." (Asena, 1987: 45-46)*

Roman boyunca hegemonik erkek farklı bir gömlek giyerek hegemonik baba haliyle egemenliğini yeniden ve yeniden üretmiştir. Kızlarının üniversiteye, yurtdışına gitmelerini engelleyen, erkek arkadaşları olmalarını onaylamayan, dışarı çıkmalarını yasaklayan, maddi olarak kazancını ailesinin diğer bireyleri olan eşi ve çocuklarıyla eşit paylaşmayan onlara ekonomik şiddet uygulayan bir hegemonik baba figürü çizilmiştir.

Türkiye'de kabul gören "makul erkeklik" , " geleneksel erkek" "aile reisi" gibi kavramlar hegemonik erkek/baba tanımını kapsayıcı niteliktedir. Hegemonik erkek başka bir özne karşısında kendini mutlak bir otorite olarak tanımlar.

Sonuç

Bu çalışmada yazıldığı dönemde çok okunmuş çok tartışılmış ve günümüzde güncelliğini koruyan *Kadının Adı Yok* romanındaki temel çatışma unsuru olan "Ezen-baba, ezilen-kız" ilişkisini başka bir açıdan incelemeyi hedeflemiştir.

Bu hedef doğrultusunda Avustralyalı sosyolog R.W. Connell'in kavramsallaştırdığı Erkeklik modellerinden Hegemonik Erkeklik/Babalık nosyunun romandaki kadın karakterler üzerindeki egemenlik anlayışı irdelenmiştir. Özellikle romanın anlatıcı konumundaki kadın kahramanın gözünden yaşamına siyaret eden hegemonik babanın kız çocukluğundan yetişkin kadın olma sürecindeki baskıları kronolojik bir mücadele tarihi olarak verilir.

Kahramanın yolculuğu, üniversiteye gidip kendi parasını kazanarak özgür olacağına inan bir kadının hikâyesidir. Liberal feminist taleplerin sesi gibi gözükse de sadece liberal feminist taleplerini dile getirdiğini söylemek yetersiz olacaktır. Romanda kadın cinselliği açıkça anlatılmakta kadının cinsel hayattaki nesneden özneye dönüşü açıkça tartışılmaktadır. Bu yönüyle radikal feminist alanına da girdiği görünmektedir. Bu iki farklı okuma burada odaklanan çalışmanın konusu olmadığı için ele alınmamıştır. Fakat göz ardı edilmemesi gereken çıkarımlardır. Roman birden çok kuramlar ışığında okumalar yapmaya elverişlidir.

Eser bir alegorik temsiliyet sunduğundan romanın içerisindeki karakterler Anne, Baba gibi genel bir söylem üzerinden verilir. Türkiye'de orta sınıf, ataerkil bir aile sisteminde

hegemonik baba kimliğinin gölgesinde; kendini, bedenini fark eden bir kadının, iş hayatında, kamusal hayatta var olma mücadelesidir. Bu mücadele kadının çalışma hayatına girmesiyle iş hayatında yaşadığı eşitsizlik, cinsiyetçi söylemler, evlilik içi sistemde kadınlık- erkeklik rollerinin içerisinde asimine oluş, kadın cinselliği ve bedeni üzerine birçok sorgulama ve kadının cinsel arzusuyla var olmasını anlatır.

İlk uyanışı hegenomik babanın dünyasına bir isyandır. Kadının kabuğunu her şeye rağmen kırarak gözlerini kamaştıran gün ışığına aldanmadan var olma mücadelesini anlatan bu roman kadının tarihteki- isim bulma- özne çabasının bir manifestosudur.

KAYNAKÇA

Asena, Duygu. (1987). *Kadının Adı Yok*. İstanbul: Afa Yayınları.

Balcıoğlu, Rukiye-Hanifi Parlar (2021). "Türkiye'de Babalık Konusu Üzerine Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi". *Academic Platform Journal of Education and Change.* C. 4. S. 2.

Blank, Hanne. (2021). *Bekaretin "El Değmemiş Tarihi"*. İstanbul: İletişim Yayınları

Bozok, Mehmet. (2018). "Türkiye'de Ataerkillik, Kapitalizm ve Erkeklik İlişkilerinde Biçimlenen Babalık". *Fe Dergi*. S. 2. s. 31-42.

Büyük, Belgin. (2010). *Duygu Asena'ın Kadının Adı Yok, Elfriede Jelinek'in Sevda Kadınları Adlı Yapıtında Feminizm Sorunsalı*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Dirik, Nihat (2020) *Felsefi Bilgi İdeallerinin Işığında Hegemonik Babalık*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Kaplan, Latife Canan. (2012) *Şaytanı Baştan Çıkarmak: Erica Jong ve Duygu Asena Romanlarında Arzu, Toplum, Bellek Kıskacında Kadın ve Cinsellik*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

Kapukaya, Zeliha. (2020). "Duygu Asena'nın "Kadının Adı Yok" Romanı Üzerinde Bir İnceleme". *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*. 233-249.

Kocatepe, Büşra-Saliha, Bilgi (2018). "Toplumsal Bir İnşa Olarak Babalık: Annelerin Yaşam Öykülerinde Baba İmgesi" *Fe Dergi.* S. 2. s. 43-59.

Kuzucu, Yaşar. (2011). "Değişen Babalık Rolü ve Çocuk Gelişimine Etkisi". *Türk Psikolojik Danışman ve Rehberlik Dergisi.* C. 4. s. 79-91.

Kütükçü, Tamer. (2021). *1970 Sonrasında Kadın Romancılığı*. İstanbul: Paradigma Akademi. Kütükçü, Tamer. (2010) *Kadın Bedeni ve Cinselliğinin Temsili*. İstanbul: Cinius Yayınları

Laloğlu, Pınar. (2018). "Hegemonik Erkeklik ve Şiddet". *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*- ÖS. 1.

Oran, Serter. (2023). "Duygu Asena Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Rollerini Keşfetmek: Eleştirel Bir Analiz". *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. s. 48-69.

Say,Ömer (2011). "İktidar İlişkilerine İndirgenmiş Babalık İmajı ve Postyapısalcı Otorite Analinin Çelişkileri". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 5. S. 2.

Sığın, Aykut- Ayşe Canatan (2018). "Connell'in 'Erkeklikler' Teorisinde İşbirlikçi Erkek, Madun Erkek ve Marjinal Erkek: Hegemonik Erkekliğin Kavramsal Hegemonyası". *Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 32. S. 5. s. 163-175.

Şayak, Ayşe Merve. (2011) *Popüler Feminizm İçinde Duygu Asena'nın Yeri*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Tin, Neriman.-Alptekin, Duygu (2022). "Tarihsel Süreçte Babalık Deneyimlerinin Toplumsal Cinsiyet Analizi". *Sosyoloji Dergisi*. S. 43. s. 155-191.

ÇOCUK EDEBİYATINDA KORKU UNSURLARI: *GULYABANİ* ÖRNEĞİ

Merve Nur COŞKUN

Lisans Öğrencisi
Necmettin Erbakan Üniversitesi Ereğli Eğitim Fakültesi

ÖZ

Çocuk edebiyatının çocukların duygusal ve zihinsel gelişiminde kritik bir rolü vardır. Bu bağlamda çocuk edebiyatı, çocuklara "çocuğa görelik" ilkesiyle seslenen bir edebiyat türü olduğu için çocukların duygusal ve zihinsel gelişimine direk etki eder ve yaşam boyu çocuklar için unutulmayacak deneyimler sunar. Korku unsurları, çocuklar için unutulmazdır. Korku romanlarının çocuk psikolojisi üzerindeki etkileri incelendiğinde, çocukların duygusal zekalarının ve dayanıklılıklarının artabileceği görülmektedir. Çocuklar, korkuyla karşılaştıklarında cesaretlerini gösterme fırsatı bulabilirler. Aynı zamanda korku romanları, çocuklara empati kurma yeteneği kazandırabilir ve farklı duygusal durumlarla başa çıkma becerilerini geliştirebilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yazdığı "Gulyabani" gibi korku romanları çocukların hayal gücünü ve duygusal zekalarını geliştirebilirken, aynı zamanda onları gerçek dünyada karşılaşabilecekleri zorluklarla başa çıkmaya teşvik etmektedir. Bu noktada, çocuk edebiyatı, korku edebiyatı ve çocuk psikolojisi alanlarında yapılan araştırmalar, korku hikayelerinin çocukların duygusal zekalarını ve problem çözme yeteneklerini geliştirebileceğini göstermektedir. Bu çalışma, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani" adlı eserindeki korku unsurlarını araştırmayı hedeflemektedir. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve doküman incelemesi kullanılarak, eserde yer alan korku unsurları derinlemesine analiz edilmiştir. Analiz edilen bilgiler ışığında korku metinlerinin özelliği olan ironik üslupları Hüseyin Rahmi oldukça ürkütücü olan sahneleri yazarken dahi kitabın geneline hâkim olan trajikomik atmosferi korur. Bu mizahi tavrı kitaptaki korku hissinin çok fazla yükselmesine izin vermese de cehaletin gülünçlüğünü de vurgulayarak yazarın toplumsal mesaj verme amacına ulaşmasını sağlamıştır. Halk kültüründeki inançlardan beslenen unsurlar, çocukların hayal gücünü, cesaretini ve empati yeteneklerini geliştiren güçlü araçlar olduğu belirlenmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani" adlı eseri, bu bağlamda değerlendirildiğinde, çocuk edebiyatında korku unsurlarının önemini ve bu unsurların çocukların gelişimine olan katkılarını açıkça ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Korku unsurları, korku romanları, Gulyabani, Hüseyin Rahmi Gürpınar.

THE ELEMENTS OF HORROR IN CHILDREN'S LITERATURE: *GULYABANİ* EXAMPLE

ABSTRACT

Children's literature plays a critical role in children's emotional and intellectual development. In this context, children's literature directly affects children's emotional and mental development and offers unforgettable experiences for children throughout their lives, as it is a type of literature that addresses children with the principle of "child relevance". The horror elements are unforgettable for children. When the effects of horror novels on child psychology are examined, it is seen that children's emotional intelligence and resilience can increase. Children could show their courage when faced with fear. At the same time, horror novels can give children the ability to empathize and develop their ability to cope with different emotional situations. Horror novels such as "Gulyabani" by Hüseyin Rahmi Gürpınar can develop children's imagination and emotional intelligence, while at the same time encouraging them to cope with challenges they may face in the real world. At this point, research in the fields of children's literature, horror literature and child psychology show that horror stories can improve children's emotional intelligence and problem-solving skills. This study aims to investigate the elements of fear in Hüseyin Rahmi Gürpınar's "Gulyabani". In this study, the elements of horror in the work were analyzed in depth by using content analysis and document analysis, which are qualitative research methods. In the light of the analyzed information, ironic styles, which are characteristic of horror texts, preserve the tragicomic atmosphere that dominates the book in general, even when Hüseyin Rahmi writes scenes that are quite frightening. Although this humorous attitude does not allow the sense of fear in the book to rise too much, it also emphasized the ridiculousness of ignorance and enabled the author to achieve his aim of giving a social message. It has been determined that elements fed by beliefs in folk culture are powerful tools that develop children's imagination, courage and empathy skills. When Hüseyin Rahmi Gürpınar's "Gulyabani" is evaluated in this context, it clearly reveals the importance of horror elements in children's literature and their contribution to children's development.

Keywords: Elements of horror, horror novels, Gulyabani, Hüseyin Rahmi Gürpınar.

Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Türk edebiyatının en önemli realist yazarlarından biridir. Edebiyat hayatına, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlamış ve Cumhuriyet dönemine kadar uzanan bir kariyer boyunca pek çok önemli esere imza atmıştır. Gürpınar, yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarına duyarlı bir yazar olarak bilinir ve eserlerinde toplumsal eleştiriyi ön planda tutar.

Gürpınar'ın edebi kimliği, gözlem gücüne dayalı bir realizm ve toplumsal eleştiriyi merkezine alan bir anlayışla şekillenir. Yazar, günlük yaşamın sıradan detaylarına büyük bir titizlikle eğilir ve insan doğasının zaaflarını, sosyal yapının çelişkilerini ve bireylerin iç dünyasını realist bir bakış açısıyla yansıtır. Eserlerinde mizahi bir üslup kullanarak toplumsal eleştirilerini güçlendirir ve okuyucularının hem eğlenmesini hem de düşünmesini sağlar. Geleneksel değerlere ve toplumsal yapıya bağlı kalarak, modernleşmenin getirdiği yozlaşmalara karşı çıkar. Bu bağlamda, eserlerinde sosyal adaletsizlik, ahlaki çöküş, batıl inançlar ve dini istismar gibi temaları işler. Bu temaları işlerken genellikle mizahi ve eleştirel bir üslup kullanır. Gürpınar, karakterlerinin zaaflarını ve toplumun genelindeki çelişkileri

detaylandırarak, okuyucunun eleştirel düşünmesini sağlar. Toplumun farklı kesimlerinden karakterler aracılığıyla, insanların ikiyüzlü davranışlarını ve ahlaki çöküşlerini gözler önüne serer. Özellikle, zengin ve fakir arasındaki uçurum, kadınların toplumsal konumu ve aile yapısındaki bozulmalar üzerinde durur. "*Hüseyin Rahmi Gürpınar gerek halktan insanları gerekse yönetici sınıfından olan kişileri öykülerinde eleştirmekten kaçınmamıştır. Bazen eleştiriyi öykünün genel akışı içerisine yedirerek, bazense anlatıcı veya öykü kişisi vasıtasıyla öykünün estetiğini bozmak pahasına açıklamalar yaparak, toplumun aksayan yönlerine doğrudan eleştiriler getirmiştir*" (Harmancı, 2011: 1276).

Gürpınar, halk arasında yaygın olan batıl inançları ele alarak, bu inançların bireyler ve toplum üzerindeki olumsuz etkilerini sorgular. *"Yazarın bu türdeki eserlerinden biri olan Gulyabani'de "fırsatçı insanların, iyi niyetli kişileri boş inançlar aracılığıyla nasıl kandırma girişiminde bulunduklarını" ortaya koymayı amaçladığını belirtir*" (Fidan, 2023: 413). Batıl inançların insanların yaşamlarını nasıl etkilediğini, korkularını nasıl beslediğini ve toplumun genelinde nasıl bir manipülasyon aracı olarak kullanıldığını eserlerinde detaylı bir şekilde işler. Özellikle "Gulyabani" adlı eserinde, Gulyabani adı verilen hayaletimsi varlık, köylülerin korkularını ve batıl inançlarını simgeler. Bu karakter aracılığıyla, insanların bilinmeyen karşısındaki korkularını ve bu korkuların nasıl istismar edildiğini gösterir. Eserde, karakterlerin dini değerleri ve ahlaki kuralları kendi çıkarları doğrultusunda nasıl çarpıttıkları ve bu durumun toplumsal düzen üzerindeki olumsuz etkileri vurgulanır. Gürpınar'ın eserleri, dönemin sosyal ve kültürel yapısını yansıtmakla birlikte, aynı zamanda eleştirel bir bakış açısı sunar. Gürpınar, eserlerinde insan doğasının zaaflarını ve toplumsal çelişkileri ustalıkla işler. Yazarımız karakterlerinin günlük yaşamlarını ve karşılaştıkları zorlukları detaylandırarak, okuyucusuna derin bir sosyal ve psikolojik analiz sunmaktadır.

"*Çocuk" kavramı toplumların bakış açılarına, bilim ve eğitimdeki yeni bulgulara, sosyal bilimlerdeki araştırmalara göre yüzyıllar içerisinde sürekli değişim göstermiştir. Orta Çağ'da yaşam ve söz hakkı kısıtlı olan ve minik yetişkin bireyler olarak görülen "çocuk" 21. yüzyıl itibariyle değerli, hakları olan, düşünce yapısıyla kararları değiştirebilecek güce sahip olan bireyler olarak görülmektedir. Bu sebeple "çocuk edebiyatı" "çocuğa görelik" gibi kavramlar da zamanla farklılık göstermiştir*" (Takıl, 2023: 257)

"*Çocuk edebiyatı ürünleri, çocuk duyarlığıyla örülmüş, çocuk düzeyine uygun bir dille kaleme alınmış metinlerdir*" (Karatay, 2007: 465). Çocuk edebiyatı, çocukların duygusal ve zihinsel gelişiminde kritik bir rol oynar. "*Sever'e göre çocuğa yönelik hazırlanmış kitapların, çocukların karakter gelişimine önemli etkileri olduğunu belirtir. İlk çocukluk evresinden ilköğretimin sonlarına kadar süren bu dönemde bireyler, karakter özelliklerine uygun kitaplarla beslenmelidir*" (Güzelküçük ve Türkyılmaz, 2020: 860).

"*Korku her ne kadar farklı olgu, olay ya da nesnelere dönük olsa da birey bunların üstesinden gelebilmek için çeşitli yöntemler geliştirmektedir. Bu yöntemlerden biri de korku edebiyatı/türü yapıtlarıdır. Bu yazınsal tür çocuğun kendi korkularının farkına varmasına ve*

bunları yenmesi için çeşitli yollar bulmasına hizmet edebilir" (Öbüz, 2021: 17). Bu edebi tür, çocukların hayal güçlerini geliştirmelerine, empati kurma yeteneklerini artırmalarına ve farklı duygusal durumlarla başa çıkma becerilerini kazanmalarına yardımcı olmaktadır. Çocuk edebiyatının zengin dünyasında, korku unsurları da önemli bir yer tutar. Korku türündeki çocuk kitaplarının amacı, çocukları korkutmak değil, korku duygusunu tanımalarını ve bununla başa çıkmayı öğretmektir. Bu tür kitaplar, çocukların korku kaynağı olan kişi, durum ve olaylardan kurtulmalarına yardımcı olmakla birlikte hayalet, umacı ve canavar gibi fantastik figürlerin gerçek hayatta korku kaynağı olmadığını göstermektir. "*Korku türü, genel olarak düz yazı biçiminde oluşturtulur, okuru şoka uğratan aynı zamanda korkutan ya da onda iğrenme ve tiksinme duygusunu ortaya çıkaran kurgusal bir anlatı çeşididir. Korku türü insanların sadece iyi yönlerini anlatan diğer anlatıların aksine insanın en acımasız ve korkusuz hallerini ortaya koymaya çalışan yazınsal bir türdür. Bu yönüyle korku türü insanların karşıt yönleriyle anlaşılmasına hizmet etmektedir*" (Öbüz, 2021: 18). Korku, doğal bir duygu olarak, çocukların hayatındaki belirsizlikler ve bilinmezliklerle başa çıkmalarına yardımcı olur. Korku romanları ve hikayeleri, çocukların cesaretlerini sınamalarına ve geliştirmelerine olanak tanırken, aynı zamanda hayal gücünün sınırlarını zorlayarak onları yaratıcı düşünmeye teşvik eder. Çocuk edebiyatında "*Metinlerin kültürel ögelerden zengin olmasının çocuğun gelişimindeki yeri göz önüne alındığında, hangi özellikteki kitapların bu amaca hizmet ettiğinin de bilinmesi gerekmektedir*" (Takıl, 2023: 260). "*Temel olarak korkuyla ilgili bilinmesi gereken ilk şeylerden birisi, onun da sevgi, nefret, öfke, hüzün, mutluluk ya da neşe gibi pek çok duyguyla beraber insan davranışlarının ayrılmaz bir parçası olduğudur"* (İskender, 2016: 296). Toplumsal, siyasal, bilimsel ve felsefi gelişmeler korku edebiyatını besleyip dönüştürmüştür. Her çağda farklı konular işlese de felaketler, ölüm korkusu, kötüye kullanılan güç, umutsuzluk, insanlığın yozlaşması ve bilinmeyen doğaüstü oluşumlardan çekinme gibi motifler korku edebiyatının değişmez temalarıdır. Çocuk edebiyatında korku çocuklara günlük hayatlarından karşılaşabilecekleri veyahut fantastik unsurlar olarak yansıtılmaktadır. Bu unsurlara hikayelerde karanlık ormanlar, terkedilmiş evler, sisli yollar (Bu tür mekânlar, bilinmeyen ve gizemli olma özellikleriyle çocuklarda merak uyandırır.), hayaletler, canavarlar, cadılar ve periler gibi doğaüstü ve kültürel varlıklar (Bu varlıklar genellikle zararsız veya komik şekilde tasvir edilerek çocukların korkularını azaltmaya yönelik işlenmektedir.), çözülemeyen gizemler, kayıp eşyalar veya çözülmesi gereken bilmeceler (Çocukların problem çözme becerilerini ve merak duygularını teşvik eder.), Çocuk karakterlerin tehlikeli durumlarla karşı karşıya kalmaları bu tehlikeler genellikle abartılı ve gerçek hayatta karşılaşılmayacak türde verilmektedir. Bu yöntemlerle verilen korku unsurları hikâyeye heyecan katmakla birlikte okuyucuları olay örgüsüne çekerek keyifli bir okuma yapmalarını sağlayacaktır. Korku unsurlarının çocuk edebiyatına katkılarına değinecek olursak çocuklara edebiyatı, kitap okumayı sevdiren bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Korku unsurları, çocukların yaş düzeylerine uygun olarak işlenir. Küçük çocuklar için korku unsurları daha hafif ve mizahi

bir şekilde sunulurken, daha büyük çocuklar için gerilim yanı ağır basarak sunulmaktadır. Masallarda olduğu gibi hikayeler genellikle olumlu ve umut verici sonlarla biter. Çocuklar, hikayedeki, romandaki karakterlerle empati kurarak onların duygusal yolculuklarına ortak olurlar. Bu, çocukların korkularıyla yüzleşmelerini ve onları anlamlandırmalarına etken olmaktadır. Mitler ve efsanelerde çocuklarla ilişkilendirilen korku öyküleri sıkça karşımıza çıkar.

Örneğin, Türk mitolojisinde tek gözlü ve ürkütücü bir varlık olan Albastı, çocukları kaçırıp öldürür. Bu korkutucu figürlerin mitlerde yer alması, ilkel toplumların hayallerini değil, geçmişten günümüze kadar gelen değerli hatıralarını ifade etmektedir. Bu nedenle mitler ve efsaneler, çocukların korkutucu sembollerle karşılaşmasını sadece sanatsal bir yaratım değil, toplumların derin tecrübelerinin bir aktarımı olarak sunar. Masallar da sıkça korkutucu ögeler barındırmaktadır. Aslında çocuklar için yaratılmamış olsalar da masallar mitlerle olan bağlantılarını korur. Günümüz popüler kültüründeki zombi, vampir, perili ev gibi figür ve motiflerin kökeni halk masalları ve mitlerde bulunduğunu görmek mümkündür. Korku kültürü, günümüzde çocukların pek çok önemli deneyimi risk olarak görmelerine neden olurken, öğretici nitelikteki kitapların ortaya çıkmasını da teşvik etmektedir. Korku hikayeleri, bu kültür içinde çocukların yitirdikleri merak duygusunu yeniden canlandırarak, onları ürpertici ve heyecan verici bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bu sayede, çocuklar gerçek bir tehlikeye maruz kalmadan, hayatla ilgili yeni şeyler keşfetme fırsatı bulurlar. Çocuklara yönelik korku kitapları, çocukların ilk duygu olan korkuyla yüzleşmelerine, bu korkuları tanımalarına ve üstesinden gelmek için çaba göstermelerine yardımcı olmayı amaçlamıştır. Ancak Türk Çocuk Edebiyatında korku kültürünün diğer türlere nazaran yeterince gelişmediğini, ilerlemediğini görmekteyiz. Bu noktada kültürel nedenler, inanç ve çeşitli nedenlerin olduğunu söylemek doğru olacaktır. "*Korku öykülerinin Türk çocuk edebiyatında yaygın şekilde görülmemesinin farklı nedenleri bulunmaktadır. Yazar Hanzade Servi, türün Türk çocuk edebiyatında gelişmemesini iki temel nedene bağlamaktadır. Bunlardan ilki, türün yetişkinler tarafından saçma görülmesi, ikincisi ise yazarların kendilerine bu konuda otosansür uygulamasıdır"* (İskender, 2016: 304). Çocuklara seslenen korku türü yapıtlarının çocuklar için sakıncalı, faydasız, şiddet unsurları içeren bir tür olduğu kanısı bu düşüncelerin yaygınlaşması, gelişmesi ve çocuk okurla karşılaşmasında bir engel kabul edilir. Bu bağlamda korku türünde eser veren yazar sayısı düşmekle birlikte yazında ilerleme olmadığı dikkat çekmektedir. Toplumsal yönden bakıldığında baskıcı ve otoriter ebeveynler çocukta davranış değişikliği oluşturmak için korkuya başvurması korku türü yapıtlarının çocuk okurla buluşturulmasına yönelik birtakım kaygılar yarattığı düşünülmektedir (Öbüz, 2021). "*Türk çocuk edebiyatında korku öykülerinin görmezden gelinmesinin bir diğer sebebi ise Türk çocuk edebiyatındaki hâkim çocuk imgelerinin korku öykülerinde rastlanan çocuk imgesi ile uzlaşamamasıdır. Türk çocuk edebiyatının ortaya koyduğu çocuk karakterler, genellikle masum ve asil / kurtarıcı çocuk imgesi tarafından şekillendirilmektedir"* (İskender, 2016: 305) Bunun yanı sıra korku türüne sadece olumsuz değil, olumlu ön yargılar da vardır.

Çocuklara yönelik korku kitaplarının amacı, onları korkularıyla yüzleştirip bu korkulardan kurtarmaktır. Bu tür kitapların yaygınlaşması, toplumun korku yoluyla çocukları şekillendirmesinin etkisini azaltabilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani" gibi eserleri, bu tür korku unsurlarını ustalıkla kullanarak çocukların hem eğlenmelerini hem de öğrenmelerini sağlar. Yazar eserinde toplumsal ve ahlaki değerleri kullanarak halk arasında bulunan batıl inançlara aynı zamanda eleştirel düşünmeye sevk ederek romanında batıl inançları ve bu inançların toplum üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirir. Anadolu'da yaygın olan batıl inançlar, halk efsaneleri ve doğaüstü varlıklardan ilham alarak Çin-i Maçin perisi, Hint perisi, Gamgam (Cinlerin başçavuşu), samsam (Perilerin elçisi), cinlerin sakabaşı (Ebuldevran), gulyabani gibi olağanüstü karakterleri oluşturur. Anadolu masallarında yer alan Alkarısı, insan yiyen devler, üç harfliler, ormana terk edilen çocuklar ve celladı perde arkasında bekleyen padişahlar gibi fantastik figürler, çocuk edebiyatında önemli bir yer tutar. Bu masallar, genellikle doğaüstü ve korkutucu öğelerle doludur ve çocukları hayal gücüyle besleyerek farklı dünyalara götürme amacını güder. Çocuk edebiyatı yazarları bu öyküleri ele alırken, çocukların duygusal ve zihinsel gelişim seviyelerini dikkate alarak eserlerini şekillendirirler. Bu sayede, masallar hem eğlendirici hem de öğretici bir rol üstlenir, çocuklara hem hayal gücünü genişletme fırsatı sunar hem de toplumsal ve insani değerleri keşfetmelerine olanak sağlar (Öbüz, 2021). Bu inançlar, toplumun günlük yaşamında önemli bir yer tutar ve insanların bilinmeyene karşı duyduğu korkuyu yansıtır. Bilinmezliğin verdiği merak, korkunun oluşturduğu gerilim heyecanı okurları yapıtların içine sürüklemektedir.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve doküman incelemesi kullanılarak, çeşitli makale ve tez konuları incelenerek çocuk edebiyatında korku temasının nasıl işlendiği, tarihçesi, korku unsurları, korku temasının ve unsurlarının okuyucu olan kişilere ne tür yarar ve fayda sağladığı, edebiyatta korkunun ve bu unsurların kökeninin nereden gelerek oluşturulup aktarıldığına dair incelemeler yaparak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani" adlı eserindeki korku unsurları detaylı bir şekilde analiz edilerek belirlenmiştir.

Eserde Konu Edinen Korku Unsurları

Doğaüstü varlıklar:

Cinler, periler ve Ahu Baba olarak bilinen Gulyabani gibi doğaüstü varlıkların varlığı ve etkisi, çiftlikteki korku atmosferini oluşturur. Eserde yansıtılan peri ve cinlerin dini inançla, toplumsal yaşamla birlikte harmanlanarak verildiği gözlenmiştir.

Periler Anadolu efsanelerinde peri kızı şeklinde anılmaktadır. Periler genelde kendisine iyi özellikler atfedilen fakat olumsuz özelliklerle de anılan bir tür demondur. Periler

genellikle dişi varlıklardır. Eserde çiftliğe hizmetçi olarak alının Muhsine'nin kalfalarla sohbet ederken "*Bu evde bir peri karısı varmış, benim şeklimde insanlara görünür gece yanlarına gelirmiş*" (Gürpınar, 2019: 79) bahsetmesi üzerinden kitapta peri karısına bu şekilde yer verildiği görülmüştür.

Türkiye sahası efsanelerinde en çok görülen demon türlerinden biri cindir. Efsanelerde cinler, tehlikelerden korunmak amacıyla, çeşitli aforizmalar ile anılır bu ifadelerden biri olan iyi saatte olsunlar adlandırması bir tür kaygı ve korkunun sonucudur. Cinlerden bir zarar geleceği korkusuna dair inancı yansıtır. Bu bağlamda cinlerden korkan kişinin metal bir demiri, eşyayı yanlarından ayırmamaları söylenir cinlerinde demirden korkup kaçtığına inanılmaktadır. Cinler davul ve zurnası bulunan kambur ve cüce olan küçük adamlardır. Anadolu efsanelerinde cinlerin en sık yaptıkları eylem düğün yapmaları, çeşitli yerlerde enstrüman çalarak oynamaları veya eğlence tertip etmeleridir. Cinlerden korunmadaki yöntemlerden birisi dua etmek ve çeşitli ayetler okumaktır. "*Cin ve perilerin şerrinden korunmak veya onların sebep olduğu hastalıkları engellemek için "şerbet dökmek'' de uygulanan yöntemlerden biridir. Şerbet, şekerli suyla hazırlanır. Doğrudan kendisi veya ailesinden biri tarafından hazırlanan şerbetin üstüne üç İhlas, bir Fatiha okunup, üflenir. Gece yarısında bir dörtyol ağzına besmele ile dökülürken "al derdimi, ver sağlığımı, biz sizin ağzınızın tadını veriyoruz, siz de bizim ağzımızın tadını verin" denir. Ayrıca yeni taşınılan evlerin cinlerini memnun etmek için mutfak, merdiven altı, kiler, bodrum, bahçe gibi yerlere şerbet dökülür"* (Duvarcı, 2005: 134).

Eserde Hüseyin Rahminin efsanelere, dini inanç, örf ve adetlere riayet ederek yukarıda bahsi geçen örneklerle kitabın içeriğini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Örneğin; Cinlerin geceleri havuz başında meclis kurmaları, evin içindeki kalfanın yeni gelen hizmetçiye "*Bu dünyada hiç perisiz yer olur mu? İki gözüm onlar iyi saatte olsunlar…" diyerek cinlerden perilerden korktuğunu ancak uygun bir vakitte gelmelerini ricada bulunur. "İyi saatte olsunlar" önemli özelliklerinden birisi de bir anda ortaya çıkıp, aniden kaybolmalarıdır"* (Duvarcı, 2005: 132). Konağın iki emektarı Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın, sürekli cinlerden perilerden bahseden, başlarına gelen tuhaf hadiselere iyice alışmış ve kabullenmiş kimselerdir. Hüseyin Rahmi bu iki kadının şahsında halkın olağanüstü durumlara karşı takındığı tavrın trajikomik yönlerini sık sık vurgulamıştır. Çıngırakla cin çağırmak, kedileri köpekleri ecinni taifesinden saymak gibi birçok batıl inanç, bu iki karakter üzerinden konu edilir. Kapı eşiği atladıkça destur denmesi, gündüzün insanların gecenin cinlerin perilerin olduğuna inanılması, muska takılması, duvarda Kuran-ı Kerim asılı olması, cinlerin inattan hoşlanmaması, mavi renkli giysiler kullanılmaması uçkuru kıbleye bağlamamak, kapı eşiğine oturmamak, kuşağı kördüğüm etmemek, yatağı duvar kenarına etmemek, akşamları saç örgülerinin çözmek, gözlerini birbiri üstüne yedi defa kırpmamak, cinlerin korkuttukları zaman ayak başparmaklarının tırnaklarını birbirine sürt, iki elinle kulaklarının memelerini tutarak bir demir üzerine basılması gibi kalfanın eserdeki hizmetçi

karakter olan Muhsine'ye bu şekilde verdiği talimatlar batıl inançla birlikte gelenek göreneğin hangi durumlar için nasıl şekillendiğini okura aktarmaktadır.

Bu bağlamda efsanelere konu edinen cinlerin, perilerin efsanelerde anlatıldığı gibi yazarın kitaba aktardığını görmek mümkündür. Hüseyin Rahmi'nin bu eseri kaleme almadaki amacı, toplumdaki bâtıl inançların ve halk arasında dolaşan ürkütücü hikâyelerin gerçeklikten uzak olduğunu ve bilimsel bakış açısının önemini vurgulamaktır. Eserde cinler, periler, Gulyabaniler gibi figürlerin varlığının sadece insanların korkularını ve yanlış inançlarını beslediği ve bazı dolandırıcıların bu tür hikâyeleri kullanarak insanları manipüle ettiği anlatılır. Hüseyin Rahmi, bilimsel bilginin ve mantığın doğru bilgiyle aydınlanmanın tek yol olduğunu savunarak toplumun doğaüstü inançlardan ve hurafelerden uzaklaşarak gerçek dünyayı daha iyi anlayabileceğini öne sürer. (Akşam, 2023)

Gulyabani, Türk halk inançlarında ve masallarında yer alan, insanları korkutmak için kullanılan mitolojik bir yaratıktır. Uzun boylu, ürkütücü ve grotesk bir görünümü vardır. Çoğu zaman devasa bir insan ya da insansı yaratık olarak tasvir edilir. Genellikle karanlık ormanlar, ıssız köyler ve terkedilmiş mekanlarda yaşadığına inanılır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Gulyabani" romanında bu mitolojik figürü kullanarak hem bir korku atmosferi yaratır hem de toplumsal eleştirilerde bulunur. Romanda Gulyabani, köşkün sakinlerini ve çevredeki insanları korkutan bir varlık olarak tasvir edilir. İnsanlar, Gulyabani'nin doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanır ve ondan korkarlar. Bu bağlamda Gulyabani hem Türk halk kültüründe hem de Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanında önemli bir figürdür. Gürpınar, bu mitolojik varlığı kullanarak korku dolu bir hikâye anlatırken aynı zamanda toplumsal eleştirilerde bulunur ve okuyucusunu bilimin ve akılcılığın önemine dikkat çekmeye teşvik eder. Gulyabani, toplumun batıl inançlarına ve hurafelere olan bağımlılığını eleştiren ve insanları eleştirel düşünmeye davet eden bir sembol olarak romanın merkezinde yer alır.

Cin-peri inanmaları halk kültürü araştırmalarının önemli konularından biridir. Eserde halk kültüründen birçok izler taşıdığını görmek mümkündür. Verilen halk izleri dini inanç ve Orta Asya geleneklerinden gelerek şekillenip kalıplaşmış simgelere dönüşmüştür. Eserde korku unsurları ile gizli metaforlar olarak karşımıza çıkar. Örneğin kırk sayısının birçok şekilde okura şu ifadeler ile yansıtılır: Kırk senedir, kırk oda. Diğer unsurlara bakacak olursak yedi rakamı, Kaf dağı, baykuş (kahkaha kuşu), kavak ağacı (Türk halk inançlarında ve efsanelerinde, kavak ağaçları mezarlıkların yanında bulunur ve bu ağaçların ruhlar veya cinlerle bağlantılı olduğuna inanılır.), nefes ettirmek, üzerlik otu, masalcı ana ve maniler olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserden mâni örneği:

"*Özüm doğru*
Sözüm doğru
Korkutma beni
Gözümün nuru" (Gürpınar, 2019: 20)

Yazar eserinde bu türün kullanımına çokça yer vererek eserine kültürel bir değer katarken bu manilerin o günden bugüne taşınmasını da sağlamıştır.

Karanlık ve ışık

Çiftlik, uzak ve ıssız bir yerde bulunur ve bu izolasyon karanlık atmosferi pekiştirir. Işığın eksikliği ve çiftliğin ürkütücü yapısı, okuyucuda gerilim hissini artırır. "*Teşekkür ederiz Ayşe Hanım. Senin bulduğun kadın elbette fena olmaz. Bizde burada insan yüzüne hasret kaldık. Kuş uçmaz kervan geçmez bu koca evin içinde…*" (Gürpınar, 2019: 12)

"*Aman yarabbi! Dağ başında, neredeyse kırk odalıya benzeyen bu koca köşkün içinde, yapayalnız bu iki kadın nasıl oturuyorlardı*?" (Gürpınar, 2019: 13) eserden alıntılanan kesitlerden anlaşılacağı üzre okuyuculara eserin başında mistik bir hava oluşturularak gizemi artırmak amaçlanmıştır.

Gizemli Olaylar

Çiftlikte meydana gelen gizemli ve açıklanamayan olaylar (Evin zelzele gibi sallanması, geceleri öten hayvanlar, dolaplardan cinlerin, perilerin çıkması, perilerin kendi aralarında gece mâni okumaları...) okuyucunun merakını ve korkusunu artırır. Özellikle eski sahiplerinin cinler ve periler yüzünden delirdiği gibi söylentiler, çiftlikteki korku atmosferini güçlendirir.

Yasaklanan alanlar ve Karanlık Geçmiş

Korku edebiyatının temel özelliği olan mekân-korku ilişkisine en bariz örneklerden biri de Muhsine'nin bir akşam evin içinde dolaşırken girilmesi yasak olan odalardan birine girdiğinde başına gelenlerdir.

> *"… Köşkün iki dairesini birbirine bağlayan bir geçit vardı. Elimde şamdanla oraya yürüdüm. Her adımımda belki on desturla sonuna kadar gittim. Nihayette önüme bir kapı çıktı. Yokladım, sımsıkı kilitliydi. Kulak verdim. Bir şey duymadım. Geri döndüm. Demin gördüğüm odanın yanında bir oda daha vardı. Odanın kapısını karıştırdım, açıldı. Ama bana edilen tembihlere göre buraya hiç mi hiç girme yoktu. Şamdanı içeriye tutarak başımı uzattım: Bomboş, tozlu koca bir oda… Bir "Turşu kuşiyye" duası daha okuyarak tekmil cesaretimi topladım. Zaten ben bu cinler evinde ya çıldıracaktım ya da bir gün perilerin kızgınlıklarına uğrayarak geberecektim. Kokulu otlarımı serpe serpe içeriye girdim. Ne peri vardı ne cin… Besbelli bana oyunlarını sonradan oynamak için ses çıkarmıyorlardı." (Gürpınar, 2019: 33)*

Çiftlikteki yasaklanan odalar ve korunması gereken alanlar, okuyucuda merak ve endişe uyandırarak okuma isteğini artırmaktadır. Bu alanlara girme yasağı, çiftlikteki gizemlerin derinliğini vurgulayarak olaylar zinciri okuyucuya aksettirilir. Romanda mekân-korku ilişkisi romanın bütününü etkileyen bir unsur değil, belirli anlarda sahnenin gerilimini artırmak için vurgulanan bir nitelikle sınırlı kalmıştır. Yazar, daha çok kurgunun ve olay akışının üzerinde durur ve mekanların ürpertici özelliklerini bir kenarda bırakır.

Beklenmedik Olaylar

Aniden ortaya çıkan cinlerin ve perilerin, karakterlerin yaşamlarına müdahalesi ve beklenmedik olaylar (Kendi aralarında oyun gibi evin hanımefendisini ve hizmetçileri suale çekmeleri, istedikleri görevleri yerine getirmezlerse tehdit etmeleri ve gece korkutmaları…), okuyucuda gerilim yaratır ve korku atmosferini güçlendirir.

Sonuç

Sonuç olarak Gürpınar'ın "Gulyabani" romanı, çocukların hem eğlenerek hem de öğrenerek korkularını keşfetmelerine olanak tanır. Ayrıca, halk kültüründeki inançların ve batıl inançların edebi eserlere nasıl yansıtıldığını göstererek, çocuklara kültürel mirasın önemini ve bu mirasın modern dünyadaki yerini kavrattığı görülmüştür.

Eserde yer alan korku unsurları, çocukların sadece korkuyla değil, aynı zamanda cesaret, empati ve dayanıklılıkla da tanışmalarını sağlar. Bu unsurlar, çocukların hem bireysel hem de toplumsal düzeyde daha bilinçli ve empatik bireyler olarak yetişmelerine katkıda bulunur. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eseri, korku edebiyatının çocuklar üzerindeki olumlu etkilerini ve bu tür eserlerin eğitimde nasıl kullanılabileceğini göstermesi açısından önemli bir örnektir. Çocuk edebiyatında korku unsurlarının kullanımı, çocukların duygusal ve zihinsel gelişimlerine olumlu katkılarda bulunur. Halk kültüründeki inançlardan beslenen unsurlar, çocukların hayal gücünü, cesaretini ve empati yeteneklerini geliştiren güçlü araçlardır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani" adlı eseri, bu bağlamda değerlendirildiğinde, çocuk edebiyatında korku unsurlarının önemini ve bu unsurların çocukların gelişimine olan katkılarını açıkça ortaya koymaktadır.

Korku metinlerinin özelliği olan ironik üslupları Hüseyin Rahmi oldukça ürkütücü olan sahneleri yazarken dahi kitabın geneline hâkim olan trajikomik atmosferi korur. Bu mizahi tavrı kitaptaki korku hissinin çok fazla yükselmesine izin vermese de cehaletin gülünçlüğünü de vurgulayarak yazarın toplumsal mesaj verme amacına ulaşmasını sağlamıştır. Aynı eleştirel üsluba romanın belirli bölümlerinde insanların kötülüğünü, dünyanın yozlaşmışlığını vurgulaması ile de şahit olunur. Klasik korku metinleri ile benzerlikler taşıyan bu özellikler, romanın korku edebiyatı başlığı altında incelenmesini kolaylaştırmaktadır. Çocuk kitaplarının çocuk okurlarını umutsuzlukla baş başa bırakmaması önerilir. Bu yapıttaki olay örgüsünün çocuk okurlara iyimser ve umut dolu bir atmosfer sunduğu söylenebilir. Karakterler önce korkuyla karşılaşır, ardından bu korkuları yenerler. Yaşamları bozulan karakterler, eserin sonunda yeniden düzen bulur ve çocuk okurlara umut aşılanır. "*Gulyabani 'de kullanılan korkuya dair ögeler, doğaüstü varlıklara olan inancın alaya alınması için birer araçtır. İronik yanı ağır basan romanın, korkudan çok mizaha yakın durduğu söylenebilir*" (Yücesoy, 2007: 63).

KAYNAKÇA

Akşam, Fatma (2023). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kuyruklu Yıldız Altında Bir Evlenme ve Gulyabani Romanlarında Halk Edebiyatı İzleri". *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi*. e-ISSN: 2602-2923.

Duvarcı, Ayşe (2005). "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller. İnanmalar, Uygulamalar". *Bilig.* S. 32. s. 125-144.

Fidan, Mehmet (2023). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Cadı İsimli Romanının Fantastik Edebiyat Açısından İncelenmesi". *Edebî Eleştiri Dergisi*. C. 7. S. 2. s. 412-423.

Güzelküçük, Şura-Mustafa Türkyılmaz (2020). "Masal Kitaplarında Yer Alan Korku ve Şiddet Ögeleri". *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 6. S. 3. s. 859-878.

Harmancı, Abdullah (2011). "Turkish Studies- International Periodical For The Languages, terature and History of Turkish or Turkic". C. 6. S. 1. s. 1275-1282.

İskender, Hakan (2016) "Korku Türünün Dünya Çocuk Edebiyatındaki Yeri ve Türk Çocuk Edebiyatında Yaygın Olmamasının Nedenleri". *Ana Dili Eğitimi Dergisi*. C. 4. S. 3. s. 295-310.

Karatay, Halit (2007). "Dil Edinimi ve Değer Öğretimi Sürecinde Masalın Önemi ve İşlevi". *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*. C. 5. S. 3. s. 463-477.

Öbüz, Ekrem (2021). *Çocuklara Seslenen Korku Türündeki Yapıtların Yazınsal Kurgu ve Pedagojik İşlev Açısından İncelenmesi*. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü: Yüksek Lisans Tezi.

Takıl, Nafize Burcu (2023). "Türk Sözlü Kültürü ve Çocuk Edebiyatı". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 10. s. 256-268.

Yücesoy, Özge (2007). *Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.

ÇAYLAK MEHMET TEVFİK'İN *İSTANBUL'DA BİR SENE* ADLI KİTABI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Meryem DURMUŞ

Lisans Öğrencisi
Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

ÖZ

Mehmet Tevfik (Çaylak Tevfik) 1843-1893 yılları arasında yaşamış olup birçok manzum ve mensur eseri bulunmaktadır. Çıkardığı Çaylak dergisinden dolayı Çaylak Tevfik olarak da bilinmektedir. Mehmet Tevfik İstanbul hayatını, belli konular üzerine yılın her ayını anlatmak üzere bir kitap düzenlemiştir. Yılın ilk beş ayını içine alan kitapta 1. Ay Tandırbaşı; aralık ayına ait sohbetleri içerir. İçerisinde aile hayatı ve masallar içermektedir. 2. Ay Helva Sohbeti; kış ayına ait eğlenceler, sohbetler, gazi helvası, mahalle kahvehanelerindeki yaşayış ve esnafın oynadığı oyunlar anlatılmıştır. 3. Ay Kağıthane: kış ayını bitmesi ve ahalinin kıştan sıkılması ve bahar ayının gelmesi anlatılmıştır. 4. Ay, Ramazan Geceleri: Divan Şairi Sabit'in Ramazâniyyesinden başlayarak ramazan ayı anlatılmıştır. Bekçilerin sahur vakti davul çalması, ahalinin oruçluyken en ufak söz de bile kavgaya tutuşması orucun insanların başına vurması gibi konular anlatılmıştır. 5. Ay Meyhane Yahud İstanbul Akşamcıları; İstanbul'un içki yerleri ve müdavimlerinin hikayeleri anlatılmıştır. Mehmet Tevfik yaşadığı dönemin sözlü halk kültürünü o dönemin gündelik konuşma dilini yazmasıyla tanınmış. Yaşadığı zamanda fıkralar eski dönem nükte ve latifelerini derlemiştir. Bu çalışmada 19. Yüzyıl görenek ve geleneklerini hayatın gündelik işleyişinin nasıl kaleme alındığı üzerine bir çalışma verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Çaylak Mehmet Tevfik, İstanbul, 19.Yüzyıl sohbetleri.

A REVIEW ON ÇAYLAK MEHMET TEVFİK'S BOOK A YEAR IN ISTANBUL

ABSTRACT

Mehmet Tevfik (Çaylak Tevfik) lived between 1843-1893 and has many verse and prose works. He is also known as Çaylak Tevfik because of the Çaylak magazine he published. Mehmet Tevfik has organized a book to describe the life of Istanbul and every month of the year on certain subjects. In the book, which covers the first five months of the year, 1. Ay Tandoorbashi; It includes chats from the month of December. It contains fairy tales of family life. 2nd Month Halva Talk; The entertainments of the winter months, conversations, gazi halva, life in the neighborhood coffee houses and the games played by the tradesmen were explained. 3rd Month Kağıthane; It is told that the winter month is over and the people are bored with winter and spring comes. 4th

Month; Ramadan Nights: The month of Ramadan is described, starting with the Ramadan of the Divan Poet Sabit. Topics such as the guards beating the drums at sahur time, the people fighting even the slightest word while fasting, and the fasting hitting people's heads were explained. 5Ay Meyhane Yahud Istanbul Evenings; The stories of Istanbul's drinking places and regulars are told. Mehmet Tevfik is known for writing the oral folk culture of the period he lived in, the colloquial language of that period. During his lifetime, he compiled anecdotes and old witticisms. In this study, 19. A study will be given on how the customs and traditions of the century are written down and the daily functioning of life.

Keywords: Rookie Mehmet Tevfik, Istanbul, 19th Century conversations.

Giriş

Mehmet Tevfik 1843 yılının Eylül ayında İstanbul'da doğdu.1893 yılında hayatını kaybetti. Çaylak Tevfik'in annesi azatlı bir cariyedir. Babası Mustafa Ağa ise gençlik yıllarını yeniçeri ocağında geçirip, yeniçeri ocağı dağıldıktan sonra kısa bir süreliğine yüksek rütbeli birkaç vezirin kapı çuhadarlığını yapıp ardından emtia gümrüğü tahsildarlığına geçti. Daha sonra berberlik mesleği ile uğraşan ve buraya dönemin yazar ve şairlerin gelmesiyle , babası okuma yazmaya daha da önem vermiş ve Fransızca öğrenmesi için Mehmet Tevfik'e hoca bile tutmuştur. Mehmet Tevfik düzenli bir eğitim göremedi fakat bu durumun kendisinden kaynaklandığını söyler. Resmi olarak Beyazıt Rüştiyesine 1853 yılında girdi ve burada dört sene okumasına rağmen divan şiiri kültürünü Arapça ve Farsçasını zaman içerisinde geliştirdi. Daha sonra memurluk hayatına başladı. Tevfik, Gazetelerde 1867 yılında musahhihlik ve muhabirlik yaptı.

"Mehmet Tevfik; "Çaylak Tevfik" "Çopur Tevfik" "Mehmet Tevfik Dehlevi" isimleriyle de bilinir. Çaylak ismini almasında daha iki yaşlarındayken giydiği kırmızı elbise ile bahçede oynadığı sırada bir çaylak saldırmış ve elbisesi yırtılmıştır. Bu olayın hafızasında yer etmiş olmasıyla çıkardığı ilk Türk mizah gazetesine de bu adı uygun görmüş ve kendisine Çaylak adını vermiş ve bu adla anılmaya başlanmıştır." (Akün, 1993) . 1867 senesinde Muhbir ve İstanbul gazetelerinde yazılarını çıkarıp, daha sonra basın hayatını kendi sürdürmek istemesiyle Asır adlı siyasi gazeteyi çıkardı. Fakat yayın hayatı üç ay kadar süren gazete Türk mizah matbuatının öncülüğünü yapmıştır.1876 yılında yayımlanmaya başlayan Çaylak Dergisi haftada 3 kere yayımlandı. Çizimlerini ise ilk Türk karikatürist Ali Fuad Bey çizmiştir.

Gündelik yaşantıda yitirilmiş veyahut yitirilmeye yüz tutmuş gelenekleri yazıya geçirip bütünüyle silinmekten kurtarmayı ve ileriki kuşaklara aktarmayı gaye edindi. Türk folklor denemelerinin öncüsü oldu. Derlediği folklorik materyalleri sergilemek için roman ve hikayeler yazdı. Hiçbir edebi topluluğa katılmadı.

Sözlü halk kültürüne çok önem veren Mehmet Tevfik'in İstanbul'da Bir Sene adlı kitabı İstanbul folkloru bakımından oldukça büyük ehemmiyet taşır. 19. yüzyıl gelenek ve gündelik yaşamın bir dokümanını çıkarır. "İstanbul'da Bir Sene bugüne kadar gözlerden uzak kalmıştır, daha yayınlandığı yıllarda Alman Müşteşriki Theodor Menzel'in ilgisini çekmiş.

Menzel birçok makalesinde eserden yararlandığını gibi tümünü Almancaya tercüme etmiştir." (Çaylak Tevfik, 2024) Mehmet Tevfik İstanbul halkının yılı yaz ve kış olarak ayırdığını kendisinin de eseri iki cilt halinde düzenlediğini her bölümün bir ayı anlatacağını ve altı ayın bir cilt olacağını ifade eder. Fakat yalnızca Tandırbaşı, Helva Sohbeti, Kağıthane, Ramazan Geceleri ve Meyhane Yahut İstanbul Akşamcıları adı altında beş kitap yayımlanmıştır.

İstanbul'da Bir Sene

1. Ay Tandırbaşı

Bu bölüm Eyüp semtinde geçmektedir. Osmanlı zamanında Eyüp , Anadolu'da beliren isyanlar ve benzeri problemler sebebiyle birçok göçü bünyesine almıştır. Süleyman Ağa'nın aile hayatı ve iş hayatına değinilmektedir. O zamanlar Eyüp semtinde de Süleyman Ağa isimli zat Terazicibaşılık memuriyetinde kısa bir süreliğine Eyüp'te esnafın kullandığı kantar, terazi, endaze, dirhem, kile, arşın, gibi ölçü aletlerinin ayarlarını kontrol eder. O dönemdeki ismiyle terazicibaşı olarak bilinen hem ailesi hem de çevresi tarafından sevilir. Kitaptan da anlaşılacağı üzere Süleyman Ağa kendi halinde işi ve ailesi etrafında bir dünya kurmuştur. Kendi oturduğu evde ise haremlik ve selamlık vardır. "Tanzimat dönemine kadar Osmanlı konaklarının aynı zamanda işyerleri olduğu, bu tarihten sonra saray ve konakların dışında devlet işerinin görüldüğü kamu binalarının yapıldığı bilinmektedir, dolayısıyla konaklarda erkeğin devlet işlerine baktığı ziyaretçi kabul ettiği yer selamlık ailenin yaşadığı bölüm ise harem olarak isimlendirilmiştir." (Demirarslan, 2007) Bu durum ailenin sosyal ve ekonomik yapısına göre değişir fakat Süleyman Ağa hem yalı hem de konak denilebilecek bir evde oturuyor bu durumda onun ekonomik olarak iyi durumda olduğunu göstermektedir. Haremin hizmetinde ise üç veya dört tane daha cariye olduğu bilinmektedir. Hanelerdeki cariyeler efendilerinin emir ve hizmetleri dahilinde hizmet etmektedirler. Harem halkı oldukça kalabalıktı. Hocakadın, sütnine ve komşu kadınları. Bunlar aylarca konakta kaldığı için artık evin bir sakini gibiydiler. İncili Hanım ise bu konakta yaşayan fakat masallarıyla meşhur olunduğu için adına masalcı İncili Hanım denilmektedir. Kitapta İncili Hanım'ın babası Kasımpaşa'nın Kulaksız semtinde ikamet eden kalyon kâtibi Mezaki Efendi'dir. Kalyon o dönemin savaş ve yük gemilerine verilen addır. Buradaki personellerin, yiyecek içecek gibi gereçlerin hesaplarını tutan katiplere kalyon katibi denir. İncili hanımın babası gençliğinde dünyevi zevklerden uzak ilim ile uğraşan birisidir. Babasının Kasımpaşa deresi üzerinde bir ayakkabı tamirhanesi vardır. Karın tokluğuna burada çalışmaktadır. Kasımpaşa o dönemde çevre semtlere yapılan yeniliklerden kendine düşeni alamamıştır. Dere yatağı olması da salgın hastalıkları da beraberinde getirmektedir. Tersanede gerçekleştirilen gelişmeler Kasımpaşa da tam tersine dönmüştür ve burayı alt gelir halkına hitap eden bir semt haline getirmiştir. "Mehmet Tevfik'in de Mezaki'nin babası için kullandığı kut-i la-yemur ifadesi de durumu açıklıyor zaten." (Tevfik ve Tandırbaşı, 2024). Mezaki babasından aldığı parayı da kendi ilmi için harcar ve erkenden Kasımpaşa iskelesine iner fak at parası az olduğu için

kayık tutamaz . Dolmuşa biner, bu durumu öğrenen kayıkçılarda parası olmayınca kayıkçılar eğitimden geri kalmaması için onu kayıkla Eyüp'e götürür. Süleyman Ağa Mezaki'nin zekasına hayran olduğu içi ailesini sık sık konağa davet ederdi ve artık onlarda konağın bir bireyi gibiydiler. Süleyman Ağa'nın ölümü Mezaki'nin yüreğinde unutulmayacak yaralar açtı. Kitapta buna ithafen bir atasözü yer alır:

"İnsan bu cihan-ı fanide hemcinsiyle o kadar ülfete müptela olmamalıdır, çünkü görüştüğü düşmanı ise ülfeti cana eza, muhibb-i sadıkı ise müferakatı bela-ender beladır.' Yani; fani dünyada eşlerin veya karşılıklı muhabbet kuran sevgilileri ya da birbirine düşmanlık besleyen kişilerin birbirlerine olan bağlılıklarında da düşmanlıklarında da ölçülü olmalı zira düşmanlarsa hak helalliği olmadığından kişiye ıstırap olur; eş, dost veya sevgili ise bulunmaz az bela olur. Bu bela maraza dönüşür anlamına gelmektedir." (Yıldırım, 2013).

Mezaki'nin mahdumesi geceleri kitap, hikaye okumakla gündüzleri dikiş nakış ev için ne yapılması gerekirse onu yapardı. Mahdume çok iyi bir eğitim ve aile terbiyesi alıp on sekiz yaşına gelince çevredeki kadınlar tarafından evlenilecek kız gözüyle bakılıyordu. "Osmanlı'da o dönem kadınlar eğitim hakkı isteklerini meşru hale getirmek için, " daha iyi eş" "daha iyi anne" olmayı ileri sürmüşlerdir. Kızlar için kurulan rüştiye 1858'de eğitime başlamıştır. 1869 senesinde ise Mithat Paşa, Tophane-i Amire'nin idaresindeki Yedikule'de fabrikalarda dokuma, nakış gibi sanatların eğitiminin verildiği ilk kız sanayi mektebi faaliyete geçmiştir." (Temizer, 2022). Mahdume evlendikten sonra hem kocası hem de babasını kalyon yangınında kaybeder ve aileden ne kaldıysa mücevherata harcar. Süleyman Ağa konağında isminin İncili olması da buradan gelmektedir.

Kanun-ı Evvelin Birinci Gecesi

Bu bölümde söz edilirken şöyle bir ifade kullanılmıştır. "Hasbe'l mevsim harem dairelerinde tandırbaşı âlemleri henüz germiye başlamış idi. Malum a! Kadınlar kış mevsiminin bürudetli ve karlı gecelerinde tandırın etrafına dizilip de hararet vücutlarına yayılarak bir kere çenelerine çekidüzen verdiler mi? Artık saçmanın bini bir pareye!" (Tevfik, 2024). Kadınlar kışları tandır etrafında toplanıp, envaı çeşit yemiş, yiyecek eşliğinde eğlenceler tertip edip yaşlı kadınların hikayeler anlattığı bir dünyadır.

Bu bölüme kanun-i evvel denilmesi Arapça 'da "kanun" ocak manasına gelir. Atatürk'ün ölümünü duyurmak için yazı yazan gazetelerin bazıları, Kasım ayına İkinciteşrin, Teşrinisani, Sonteşrin olarak yazılarından bahsedince karışıklık oldu ve 10 Ocak 1945'te ay adlarında değişiklik yapıldığına dair kanun çıkarıldı. Kanundan önce aralık ayına kanun-ı evvel yani ocaktan önceki ay denilmektedir. Eskilerin erbain olarak da söylediği, Miladi takvime göre 21 Aralık- 30 Ocak arasındaki soğuklara denk gelen kısma soğukların en güçlü olduğu döneme denilmektedir. Süleyman Ağa konağında ise herkes tandırbaşına toplanıp İncili Hanım'ın masallarını dinlemeyi bekliyorlardı.

2. Ay Helva Sohbeti

Helva kelimesi dilimize Arapça tüm tatlıları kapsayan ”hulviyyat” kelimesinden geçmiştir. Helva içinde un, irmik, nişasta ve yağın kavrulması ile tatlandırmak içinse şeker kullanılan bir tatlı türüdür. Osmanlı Döneminde mutfağa ayrı bir önem gösterilir. Saraydaki yemeklere verilen ehemmiyetle birlikte tatlılar, şerbetler ve ilaçlar için ayrı kısım vardır. Bu bölüme ise ”Helvahane” eski ismi ile “Matbah-ı Amire” denilmektedir. Helva sadece Türk kültüründe bir tatlı olarak kalmamakla birlikte eğlencelere de konu olmuştur. Zevke düşkünlüğü ile bilinen Lale Devri sadrazamlarından olan Damat İbrahim Paşa'nın helva sohbetleri meşhurdur. Mehmet Zeki Pakalın ve Refik Ahmet Sevengil İstanbul Nasıl Eğleniyordu? Adlı eserinde geçen bir bölümde şöyle bir bilgi yer almaktadır:

“Üçüncü Ahmet devrinin kış eğlencelerinden biri de helva sohbetleridir. Damat İbrahim Paşa, İbrahim Paşa'nın damadı Kaptan-ı Derya Mustafa Paşa, diğer vezirler, vükela angiya, eşraf, ayan bütün aristokrasi sınıfı kış geceleri saraylarında, konaklarında mükellef ve muhteşem ziyafetler tertip ve meşhur ve muteber zevatı davet ederlerdi. Bu toplantılar esnasında musiki ile, şiir ile, laf u güzaf ile vakit geçirilerek, muhteşem gümüş tepsiler içinde helva yenilirdi. Devrin ricali, birbirlerini izaz için, daha ziyade bir servet ve gösteriş müsabakasına kapılarak bu ziyafetleri sıklaştırdıkça sıklaştırırlar, davetlilerin adedini arttırlar, bilhassa meclislerinde şuaradan meşhur zevatı bulundururlardı. Bu suretle vasf ve methedilmelerini temin ederlerdi. Zamanın şairleri bu helva sohbetlerinin her biri için ayrı ayrı kasideler yazmışlardır.”[1]

Damat İbrahim Paşa'nın helva ile olan bağlantısı genç yaşta iş bulmak Muşkara'dan İstanbul'a iş bulmak için gelmesi ve eski saray kâtiplerinden olan ve akrabalığı bulunan Mustafa Efendi'nin el vermesiyle yirmi sekiz yaşında saray helvacısı olarak saraya girmesi ile de bağıntılı olabilir . Eskiden Ramazan ayları çocuklar için ayrı bir yer tutmaktaydı. Çocukların hazırlık ve heyecanı ne kadar çoksa aynı şekilde yetişkinler için de büyük önem arz etmekteydi. Ramazan ayının gelmesiyle oyunlar daha eğlenceli olurdu. O gece kimin hangi evde helva sohbeti olacağı önceden bellidir. Mahalle kahvehanelerinde insanlar toplanır ve o gece kimde toplanılıp sohbet edilecekse giderlerdi. Çocuklar için böyle günler çok eğlenceli olurdu.

Kitabın ikinci bölümünde geçen helva sohbeti kış gecelerinin, ramazan aylarının vazgeçilmez eski ve önemli eğlencelerinden biri halindedir. Bu eğlenceler vasat insanlardan daha çok önemli insanlar için olduğuna dem vurulmuştur. Kışın düzenlenen eş, dost , akraba arasında yapılan bir eğlencedir. Helva kışın taze meyve bulunamaması üzerine ağzı tatlandırmak amacıyla yapılan bir tatlıdır. Helva kitapta da bahsedildiği üzere aslında bir araç, maksat insanlarla güzel vakit geçirmektedir. Bir nükte ile devam eden bu bölüm gaziler helvasına neden bu ismin verildiğini sorgulamayla devam eder. Gaziler helvası klasik helva

[1] Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, MEB. Yayınlan, Ankara 1993, s. 797.

olan bu tatlı Edirne' ye özgü bal ile tatlandırılır ve Edirne'de ordular sefere çıkınca bu helva ile uğurlanır dönünce bu helva ile karşılandığı için bu ismi almıştır. Bu sohbetlerin özellikle Lale Devrine denk gelmesi sebebiyle III. Ahmet döneminde de sohbetler çok debdebeli olurdu.

Sohbet yüzük oyunu ile devam eder. "Yüzük oyununda bir tepsiye on adet zarf konur. İki taraf olunup bir taraf ya tepsiyi ya da on sayıyı kabul eder. Tepsiyi alan taraftan biri gizli bir şekilde yüzüğü zarflardan birinin altınsa saklar. Zarfları tepsinin içine her defa birer türlü resimde dizer, getirip karşısındaki tarafın önüne koyar. Onlar da yüzüğü aramaya başlar. Eğer yüzük birinci zarfın altında ise tepsi kazanılır. Ortaya çıkmazsa yüzüğü saklayan taraf on sayıyı kazanır. İkinci zarf altında da değilse diğer zarflar sırayla kaldırılır. Hangisinin altında çıkar ise ondan zarf adedince sayı alınır. Tepsi üzerinde iki zarf kalıncaya kadar devam eder; çünkü iki zarfın önce kaldırılanı altında yüzük bulunursa yine tepsi kazanır ." (Tevfik, 2024).

"Bir diğer oyun ise işkil. Yüzük aranırken şu veya bu zarfın altındadır diye arayanların zan ve tahminine işkil denir. Yüzüğü saklayanın gözleri hangi zarfa koymuş ise onun üzerine dikilir. Onun için işkil tutanlar yüzüğü saklayanın gözüne bakarlar, yüzüğü saklayan tepsiyi ortaya getirdiği gibi kendisi bir taraf çekilip oturur. Tepsiye bakar. Böyle böyle hangi zarf yüz yirmi sayı kazanırsa kama (kara) basar. Kama basmak zarfın dibini mumun alevine tutup isledikten sonra birinin ya alnına ya da eline basmaktır. Oynanan oyunlar, çocuklarında ilgisini cezbetmekte onlara muhteşem bir gece yaşatmaktadır." (Tevfik, 2024)

"Lep oyunu ise aletsiz oynanan bir oyun türüdür. Biri ilbaşı olup herkese bir üç beş yedi dokuz gibi tek sayılardan birini ad verir. Herkes ismini zihninde tutar. İlbaşı istediğinin ismiyle oyuna başlar:

İlbaşı-Üç

Üç-Lep

İlbaşı-Lepdirmen kaça

Üç- Sizin narha

"İlbaşı-Sizin narh bizden ince ucuzluk bolluk gani ganimetlik şunda bunda beşin ikisi yok. Dediği gibi derhal ismi üç olan ve ilbaşı ile bu muhavereyi eden al üstüne demeli. Çünkü beşten iki çıkınca üç kalır. Eğer al üstüne demez ise kendisine alay içeren bir isim takılır. Sonra o isim ile yâd olundukça herkes güler. İsimler nahte havale, gel ahura, keçeden minare gibi sözlerdir ki her birinin bir cevabı vardır. Keçeden minarenin cevabı değme yıkıldım. Gel ahuranın cevabı gene mi hayındım. Eğer ilbaşı bu konuşmayı yaptığı kişinin ismini açıkça ya da imâen söylerse o kişi derhal lep demeli yoksa kendine başka isim takılır." (Tevfik, 2024) Değirmen oyunu için Lüleci Mehmed'in çok iyi oynadığı söylenmektedir. Lüle[2] tütün içme

[2] Pipo, nargile, tütün çubuğu vb.nin ucuna takılan, içine içmek için tütün konulan yuva.

amacıyla yapılmış, tütünün konulduğu çanak kısmı ve duman yolundan oluşur. "Lülede tütünün konulduğu kısım "lüle tütün çanağı", çanak kısmıyla bağlantıyı sağlayan "lüle duman yolu" ve tütün çubuğunun takıldığı kısım olarak tanımlanır." (Metin, 2019). Oyuncu bir kase, üç tane ceviz bir de kaşık alır, yüklük içine girer envai taklitleriyle değirmeni döndürür ve oradakiler de değirmen dönüyor zannederlerdi. .Tura oyunu bir çevre veya havluyu saç gibi örüp turaladıktan sonra hane sayarlar ve hane başına birinin avucuna tura vururlar. Burada helva sohbetlerinde ve şair encümen-i ülfetlerde[3] söylenen atasözleri helva gecesinde de söylenir. Hayındım gecesi Hafız , helva sohbetlerinin vazgeçilmeziydi. O olmazsa sohbet tam anlamıyla olmazdı. Kısaca helva sohbeti demek Hafız Efendi demekti. Kendisi gayet hoş sohbetli bir adamdı. Beyazıt'ta kağıtçıların orada tavuk satmakla uğraşırdı. Hafız Efendi gündüzleri sanatı ile meşgul olur geceleri helva sohbetlerine katılır. Oyunları o tertip eder. Tekerleme ve beyitleriyle helvayı çıkarır. Kısacası cemiyeti o idare ederdi. Mürekkepçi İzzet, Hafız'ın dükkan komşusudur. İzzet, fıkraları ve muzipliği ile meşhurdur. Hafızla olan şakaları pek tuhaftır. Hafız ile İzzet beraberinde Yorgancı Zihni, Keseci Ata, Lüleci Mehmed ve Kanto Salih ile sohbetteki herkesi gülmekten kırar geçirirdi. "İstanbul'da XIX. yüzyılda batılı hayat tarzının yaygın bir şekilde benimsenmesi ve esnaf loncalarının kaldırılması ile II. Abdülhamit dönemindeki kimi yasaklamalar sonucu helva sohbetleri iyice gözden düşmüştür." (Toparslan, 2018)

Mahalle Kahvesi

Kahvenin tam olarak hikayesi ile ilgili farklı görüşler vardır fakat kahvenin genel olarak Araplar tarafından bulunduğuna inanılmaktadır. İnsanlar varoluşsal olarak sosyal bir alana ihtiyaç duyarlar ve kahvehaneler de o dönem için en önemli sosyal alanlardan biriydi. Kahvenin Osmanlı'ya gelişi açısından farklı görüşler vardır. En yaygın görüş ise Kanuni Sultan Süleyman döneminde Yemen Valisi Özdemir Paşa aracılığıyla İstanbul'a getirilir. Diğer görüşe göre ise 1555 yılında Halepli iki tüccarın Tahtakale'de açtığı kahvehane sayesinde imparatorluk kahve ile tanışmıştır. Kanuni sultan Süleyman döneminde, Ebusuud Efendi kahveye yasak getirmiştir. Kömür derecesinde kavrulup da bunların içilmesi İslam dinine aykırı sayılmış ve bunun üzerine fetva çıkarılmıştır. Hatta gelen kahve gemileri bile batırılmıştır. II. Selim döneminde kahvehaneler kapatılıp III. Murad ve I.Ahmed döneminde kısa süreli yasaklar uygulanmıştır. Tüm bu yasaklara rağmen kahvehane işlevini yitirmemiş tam tersi daha da artmıştır. Esnaf, din adamları, azınlıklar ve yeniçeriler gibi toplumun farklı kesimleri yeni kahvehane türlerini oluşturdu.

[3] 1870'te Mısırlı prens Mustafa Fâzıl Paşa ile bazı dostları tarafından kurulan ve bir yıl kadar sonra kumar oynandığı gerekçesiyle kapatılan, devrin ileri gelenlerinin üye oldukları özel kulüp Encümen-i Ülfet adıyla açılmıştır.

Kitapta da bahsedilen kahvehane Cerrah Arif Usta'nın Atmeydanı'nda[4] bulunan kahvehanesidir. Burayı kahve olarak değilde Encümen-i Zurefa olarak belirtmektedir. Kahvehaneler kendi içinde belli sınıflandırmalar ile kendi müşteri kitlesini o döneme göre kendi şöhretini yarattılar. İlk olarak mahalle kahvehaneleri önder oldu. Mahalle kahvehaneleri o dönemin tüm sorunlarına çare olan bir nevi sıhhat yeridir. Aynı zamanda burada sünnet de yapılmaktaydı. Mahallenin tüm olup biteni insanların naifliği ve birbirlerini aile gibi tanımalarının verdiği avantajlar ile her iş sonuca ulaşırdı. Bu tarz yerlere de Encümen-i Zurefa adı verilirdi.

Mehmed Tevfik kahvehane kültürünü ve o dönemin eğlence anlayışını bize en ince ayrıntılarına kadar vermiştir. Kitap aslında bir nevi Osmanlı toplumundaki dönemin eğlence sektörünü, insanlar arasındaki muhabbet, fıkra, oyun, gazeller, latifeler ile kendi aralarında eğlendiklerini bize aktarmıştır. Buraya gelen kişilerin hepsinin avam grubundan değilde, üst ileri düzeydeki insan topluluğuyla oluştuğunu göstermektedir. İnsanlar bu eğlence ile kendilerini geliştirip farklı çevreden insanlarla tanışıp sosyal çevresini de genişletmektedir. Yani aslında bu mekanlar şu anda olduğu gibi değilde bir nevi eğitim aracı olarak da kullanılmaktadır.

3. Ay Kağıthane

Kâğıthane, bahar eğlencesi olarak da bilinir. Bu bölüme şiirle başlayan şair bölüme farklı bir hava katmıştır. Bahar aylarının bereketli insanlar için güzel anlar hissettirmesinden bahsetmiştir. Karların erimesi, yağmurun yağması, her yer yeniden can bulur. Kış ayından bahara geçmek kolay değildir elbet çünkü; kış sert ve kasvetli geçmiş bahar ayının gelmesi ile insanlar daha yorgunluğunu atamamış mevsime ayak uydurmaya çalışmaktadırlar.

Tevfik, baharın İstanbul'a nasıl bir tesiri olduğundan bahsetmektedir. İstanbul'un boğazı çayır ve çimenliklerle olduğunu, Küçüksu[5] mevkinin eğlence sefasında olduğunu, Rumeli tarafına geçince baharı seyretmek için Baltalimanı[6]çayırını seçmek mantıklı olur. Fakat sahilden mahrum olduğu için Küçüksu mesiresi kadar iyi değildir. Çubuklu Sultaniye pek iyidir fakat Hünkar çayırı bir başkadır. Şirket vapurları İstanbul'un mahallesi hükmüne girmiş gibi fakat avam için pek sorun gibi gözükmemektedir.

Kağıthane

"Kağıthane Köyü Bizans'taki Barbyzes olan derenin kenarına Pissa ismiyle kurulur. Köy ve civarında yapılan çeşitli kazılarda elde edilen bilgilere göre, köydeki yerleşimin roma dönemine uzandığı söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Kağıthane en ihtişamlı

4 Sultanahmet Meydanı İstanbul'un Fatih ilçesinin Binbirdirek mahallesinde bulunan tarihî bir meydan. Bizans İmparatorluğu döneminde Konstantinopolis'teki adı Hipodrom, Osmanlı İmparatorluğu zamanında ise Atmeydanı olarak adlandırıldı.

5 Küçüksu, İstanbul ilinin Anadolu Yakası'nda bulunan Üsküdar ilçesine bağlı bir mahalledir.

6 İstanbul'un Sarıyer ilçesine bağlı Boğaziçi'nde bir semttir.

zamanını Lale Devri'nde yaşar. Çünkü batılılaşmanın izleri açıkça görülür. Bazı kaynaklarda daha İstanbul fethedilmeden önce burada kağıt değirmeninin olduğundan ve bundan dolayı bu ismi aldığından bahsedilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman burayı çok beğenmiş ve sık sık buraya gelmiştir. (M.E.B, 2023).

"XVII. yüzyılın ünlü şairi Nefi'nin şu beyti Kağıthane'nin o yüzyıldaki kimliğini sergilemektedir:

Mahşer olmuş sahn-i Kağıthane Dünya buradadır. Cennete dönmüş güzellerle temaşa bundadır."

"III. Ahmed döneminde sarayda başlayan halka açılma ve mimaride sivilleşme hareketi sonucu Kağıthane deresi üzerine bir yazlık saray yaptırılır. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın bizzat üzerinde durarak yapılan çalışma neticesinde saray üç ayda bitirilir. Açılış sırasında şairler padişaha söyledikleri methiyelerde sarayın adını "Sadabad" olarak koyarlar. İlerleyen zamanlarda Sarayın inşasıyla çevresinde mermer rıhtımlar, bahçeler, havuzlar, küçük köprüler arasına kasırlar yerleştirilmiştir. Lale Devri'nin simgesi haline gelen Sadabad isyandan dolayı daha sonra yıkılmıştır.

Lale Devri döneminde Kağıthane en görkemli dönemini yaşar ve o zamanın en uğrak eğlence merkezlerinden biri haline gelir. "17.yüzyılda en parlak dönemini yaşayan Kağıthane, burada lale yetiştirilmesi nedeniyle "Lalezar Mesiresi" olarak da anılmıştır." (Küskü, 2020) Dönemin birçok şairine de ilham olmuştur burası. 17.yüzyıl şairlerinden olan Nedim'in de burasıyla ilgili birçok şiiri vardır.

Bir safa bahşedelim gel şu dil-i nâ-şâda
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'dâbâd'a
İşte üç çifte kayık iskelede âmâde
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'dâbâd'a

Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan
Mâ'-i tesnîm içelim Çeşme-i nev-peydâdan
Görelim âb-ı hayât akdığın ejderhâdan
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'dâbâd'a "NEDİM" (Nedim, 2017)

Mehmet Tevfik kitapta da yukarıda bahsedildiği gibi Kağıthane'nin o dönemde nasıl bir yer olduğunu tasvir etmiştir. Tevfik, dönemin ulaşım ağının kayık, araba yaya şekilde olduğunu belirtmiştir fakat Kağıthane'ye gitmeden önce Eyüp'e uğranıldığını orada erkekler Cuma namazını kadınların ise türbe bahçesi olarak adlandırdığı yerde sefa sürdüklerini belirtmiştir. Kâğıthane eğlencesinin aslının akşam olduğunu söyler. Yemek kültürü olarak Beykoz'da paça Samatya'da koyun, kuzu başı, Eyüp'te ise kebabın meşhur olduğunu ve üzerine de bir kaymak yenilmesi gerektiğini vurgular.

Kağıthane Eğlenceleri

Önceden Kağıthane eğlencelerinin cümbüş şeklinde olmadığını kulaktan duyma bilgiler olduğunu söyler. Daha sonraları bu cümbüşün Tevfik'e göre rezalet olan köçeklerin o dönem serbest olması sadece bahar ayına Kağıthane'ye özgü değilde , Karaağaç'ta, Silahdarağa'da yaz mevsimi her gece sabahlara kadar köçek eğlencesi bulunurmuş. Köçeklerin kadın kılığına girmiş çengi gibi oynayan erkeklerin o dönem münasebetiyle pek hoş karşılanmadığını görmekteyiz. Kıbtilerin[7] ise şarkılar ve türküler söyleyerek dans etmelerini rezalet olarak nitelendirmektedir. Kağıthane'nin ulaşım açısından Haliç'e ve İstanbul'un göbeğinde olması nedeniyle herkes tarafından uğrak ve eğlence mekanı için en gözde yer olması sebebiyle masraf olarak da az görülmüştür. Kadınların eğlence alanı olarak kısıtlı yer bulunması nedeniyle Kağıthane eğlenceleri en çok da kadınlar için popüler bir yerdir. Bahariye Kasrı'nda ise kadınlar salıncakla sallanırlar fakat Tevfik, Kasrın eski halinden eser kalmadığını söylemiştir.

Bahariye'de III. Ahmet döneminde ileri düzey devlet yöneticilerinin , saray mensupları, özellikle sultanlar için yalılar yaptırılmış, sıkça buraya ziyaret etmişlerdir. Özellikle I.Mahmud bu kasırdan hoşlandığını, sık sık buraya geldiği bilinmektedir. Fakat 18.yy. sonlarında Bahariye Kasrı gözden düşmüştür. İlgi artık Haliç ve Boğaziçi'ne kaymıştır. (Solak, 2017). Kağıthane yeşillik alan olması dolayısıyla padişahların uğrak mekanı olmuştur. Burada at yarışları ve ok atma gibi etkinlikler düzenlemişlerdir. Kağıthane eğlence olarak sadece halkı değil aynı zamanda yurtdışından gelen misafirleri de konuk etmiştir.

Gelelim Avdete

Avdet[8], akşamüzeri onda başlar ve on bir buçuğa kadar sürer. Kayıkla dönenlerden dolayı dere kayıktan görülmez. Bazı zamanlar kayıklar sıkışır kürekler hareket edemez hale gelir. Bazı kayıklarda saz cümbüş devam eder hoş bir ses olur. Bazı çocukların başlarında külahları bazılarının elinde Eyüp'ten aldıkları oyuncaklar ile Kağıthane'nin en büyük zevklerindendir. At arabaları kayıklardan önce hareket etmeye başlar. Kağıthane avdetine yetişemeyen kadınlar ve ahali Fener ve Ayakapısı iskelesi meydanına iner ve orada hepsi birden avdet edenleri seyrederlermiş. (Tevfik, 2024) Burada avdeti izleyen insanlar herkesin bir koşuşturma derdinde olmasından dolayı şaşkın ve denizi kayıkları kaplaması ile çok mesut olurlar.

"Evliya Çelebi Kağıthane dinlence yerini, "*Teferrücgâh-ı ibret-nümâ, be-vâdî-i Kâğızhâne-i zîbâ"* şeklinde niteleyerek buranın ne kadar güzel olduğundan bahseder". (Çelebi, 1979). Kağıthane mesiresi Osmanlı döneminde 17ve 18. Yüzyıllarda pöpülerliğini korumuştur. Mehmet Tevfik İstanbul'da bahar ayında gerçekleştirilen kutlamaları bize sanki

7 Türkçede Romanlar, yaşadıkları yöreye bağlı olarak Çingene sözcüğünün versiyonları olan çeşitli isimlerle anılırlar.

8 Hareket edilen yere dönme. Bk.TDK

orada hissi yaratarak bütün manzaraları göz önünde bulundurarak sunmuştur. Kağıthane sadece eğlenmek için değil farklı kültürlere sahip farklı dinlerin birleşerek eğlendiği bir alandır.

4. Ay Ramazan Geceleri

Yevm-i şekk niyetine şîre sıkarken yaran
Sıkboğaz etti gelüp şahne-i şehri ramazan

Kadehi düştü siyehkare-i sahba-nuşun
Sanma kandil uçurur kayyim-i seyyare-feşan

Sabit (Tevfik, 2024)

Ramazan geceleri bölümüne bir şiirle başlayan şair Sabit'in, Baltacı Mehmed Paşa için yazılmış olan ramazaniyesi şiirini kullanmıştır. Buradaki yevm-i şekk şabanın otuzuncu günüdür. ramazanın birden başlaması karşısında "yevm-i şekk" tartışmalarına yer verir.

Bir de sıkboğaz eyledi derken birdenbire bastı, esir aldı anlamında kullanılmıştır. Sabit, bu uçurtma kandilini ramazanın ilanıyla beraber siyahkare-i sabha-nuşun elinden düşen rakı kadehine teşbih etmiştir. Varsın humhane-i hayelde bu da bulunsun, demektedir (Yıldırım, 2013).

Yevm-i Şek

Yevm-i şek anlam olarak şüpheli gün demektir. Havanın bulutlu olması ve Ramazan ayında hilalin görünmesi nedeniyle Şaban ayının otuzuncu günü mü ya da Ramazanın ilk günü mü olduğu belli olmayan Şaban'ın yirmi dokuzuncu gününden sonra gelen gündür. Yevm-i şekte Ramazan orucunun ya da vacib bir orucun niyet edilerek oruç tutulması harama yakındır yani mekruhtur. Yevm-i şekte öğle ezanına kadar oruç tutulması ve o gün içinde Ramazan olduğu söylenilmezse orucun bozulması gerekir. Eğer bozulmazsa oruç mekruh sayılır. (Yılmaz, 2022)

Mahya, genellikle Ramazan ayında birden fazla minaresi olan camilerin arasına yazılan yazı olup dönemin önemli geleneklerindendir. Kitapta da mahya seyrinin güzelliğinden bahsedilmiştir. Mahya ile ilgili anlatılan hikaye ise şu şekilde;

"Yeniçeri ağası katibiyle Sultan Bayezıd Meydanı'ndan geçermiş. O gece cami- i şerif mahyacısı top arabası yapmış. Ağa mayhayı görüp katibe tevcih-i hitab ile:

"-Ağa: "Efendi bu mahya ne yazıyor"der.

-Katib:"top arabası " deyince

-Ağa: "ah şu okumak yazmak ne iyi şeydir" diye zu'mlarınca cehlinden izhar-ı nedamet buyurmuşlardır." (Tevfik, 2024)

Kitapta, ramazan ayının ilk gecesinde görülen işaretlerin ilki kandil uçurtmasından bahsedilmiştir. Sadece camiye özel olmayan bu uçurtmalar, çocukların teravih namazından sonra yaptıkları eğlencedir. Uçurtma için ip, makara bir de kutulu kandilin olması ile ipin ucu evde ise pencereye; minarede ise şerefeye bağlanırmış. Diğer ucu bir yere sabitlenince sonra ipe bağlı makara başka bir ipin yardımıyla bir aşağı bir yukarı çekilir indirilirmiş ve minareye bağlana ip çok uzun olması nedeniyle kandil kutusuna makamı Hüda'ya hediye niyetiyle bir şeyler sunarlar. Gecenin en renkli olanı ise mahyalar. Bu mahyaların insanları seyir zevkine daldırırmış.

Osmanlı'da ramazan gelince zengin olanlar esnaflara gidip hiç tanımadığı insanların zimem[9] defterinin baştan sondan ortadan yırtar ve borçlarını öderdi. Bir diğer Ramazan geleneği olan medreselerde üç aylarda tatil verilmesidir. Tatil verilen kişiler İmparatorluğun her tarafına gönderilir ve kendi bilgilerini pekiştirmek hem de dini konularda halkı bilgilendirmek amacıyla staj gibi giderlerdi.

Bayramlarda gezen çocuklara arife çiçeği denilirdi. Çünkü arife günü çocukların yeni aldığı kıyafetleri ile gezmesinden dolayı söylenilirdi. Osmanlı'da Ramazan geceleri de farklı yaşanırdı. Sahur zamanına kadar Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi şenlikler düzenlenip insanlar burada hünerlerini gösterip halkı eğlendiriyordu.

Bekçilerin Söyledikleri Beyitler

"Osmanlı'da bekçilerin görevleri, gece sokakları dolaşmak, gece yangınları haber vermek, matbaanın ve gazetenin bulunmadığı devirlerde hükümet emir ve yasaklarını mahalle halkına ilan etmek veya bu maksatla halkı mahalle mescidine davet etmek, ölüm, doğum, düğün olan evlerin ve konakların kış odununu kesmek, sakalık, yazın sayfiyeye gidenlerin evlerini beklemek, kiralık evlere kiracı bulmak, kiraya vermek gibi birçok şeyi yapmaktı." (Demirci, 2021)

O dönemde bekçiler tarafından dile getirilen maniler Sultanında merakını cezbetmiştir. I.Abdülahmid sır katibinin yazdığı bir belgede 1774 ramazan ayında Topkapı'da Sofra Köşkü'nde bekçileri huzuruna çağırmış ve onlara türlü maniler, mahallede geçen olaylarla ilgili taklitler yaptırmıştır.

Besmeleyle çıktım yola
Selam verdim sağa sola
Benim mürüvvetli efendim
Devletiniz daim ola (Tevfik, 2024)

Kitapta bekçiler sahur zamanı kalkar mahalle bekçileri, mahalleri davul çalarak gezdiğini ve bu hanede yaşayan kadınların uyanması için davulunu çalarlar fakat beyit falan

9 Bugünkü adıyla veresiye defteri

söylemezler. Ramazan gecelerinde çocuklara mahsus olan atılan fişeklere toprak fişeği, yadest fişeği, kestane fişeği, arayıcı fişeği ile oynarlardı.

5. Ay Meyhane Yahut İstanbul Akşamcıları

Beyit

Huccetle senindir biliriz savma zahid
Fermanı şah-ı aşk ile meyhane bizimdir.

Şeyh Galib (Tevfik, 2024)

Bölüme, Şeyh Galib' ten bir beyitle başlayan yazar burada, ne o bildiğimiz saki ve istediği şarap bizim anladığımız şarap ve meyhane bizim hayatımızı yazacağımız meyhanedir der. Mevlevi dergahının şeyhlerinden olan Şeyh Galib burada tasavvuf düşüncesine dem vurmuştur. Vahdet-i Vücud inancı belirleyici bir rol üstlenmektedir. Şeyh Galib tarikat lideri olması nedeniyle mistik bir düşünce temel alır. İnsanın kendi belleğini oluşturması üzerinde durulur. Meyhanelere farklı bir mana yükleyen dergah önderlerinden alıntılarla bölüme başlayan Tevfik, içki ve meyhaneyi haram ilan etmemiş fakat helal olduğunu da söylememiştir.

İstanbul'un Eski Ve Gedikli Meyhaneleri

Balıkpazarı: Kafesli, Hançerli, Yahudi

Zindankapısı: Salebci

Asmaaltı: Çavuşbaşı

Ketenciler: Sabuncu

Mahmudpaşa: Çorapçı Hanı, Kürkçü Hanı, Valide Hanı, Mercan'da Ali Paşa Hanı

Tavukpazarı: Meşhur ve halen ma'mur Saraç Hanı, Bakla Hanı, Yağlıkçı Hanı, Vezir Hanı

İskenderboğazı: Taş Han

Gedikpaşa: Küçük Müslim, büyük Müslim

Kumkapı: Düzoğlu, Yeni Meyhane, Karabıçak, Küçük Samsun

Yenikapı: Kafesli

Langa: Tandırlı, Mermerli, İkikapılı

Kolluk karşısı: Sarayodaları, Uzunodalar

Samatya: Büyük Kuleli, Küçük Kuleli, Altın Oluk, Gümüş Halkalı, Kel Serkis, Zafiri, Ormanos, Kelepçe, Hacı Manol, Sürgerli, Servili

Yedikule: Mağaza

Altınmermer: Sünbüllü

Karagümrük: Takkeci

Topkapı: Karagöz, Yeni Meyhane, HacıMardiros, Kaledibi, Sarafım

Tekfursarayı: Karagöz, Ekserci Mişon, Kürkçü, Orak, Çubukçu Nesim

Balat: Karanlık, Koço Kalfa, Köroğlu, Bahçeli, Yarım Balat, Karanfil, Yasef, Ekserci Nesim, Balta Yasef

Lonca: Ayvalı, Yavaşko

Balat harici: Dülgeroğlu, Tümbet, Hacı Mişon, Hacı Avram, Gümüş Endaze, Bayrakdar, Çingene Müslim

Fener: Sukiyas, Gümüş Halkalı, Kamburoğlu, Tanaşaki

Kiremit mahallesi: Sakızlı, Kafesli

Cibali: Haleblioğlu, Laşko, Kasavet, Anastas, Yahudi Ayoda,

Unkapanı: Yenidünya, Baklacıoğlu

Keresteciler: Kandilli (Tevfik, 2024).

Tevfik; Galata, Beyoğlu, Hasköy, Kadıköy, Üsküdar, Kuzguncuk, Boğaziçi'nin daha öteki mahallerinde isimleri belirlenmeyen meyhanelerinde olduğunu belirtmiştir. Bu meyhanelerin gedikli ve her bir ustanın idaresinde bulunmasıyla bunlara "meyhaneci ustası" denir. İstanbul'da eskiden böyle yerlere girmenin de koşulları olduğundan ve bunların bıçağa güvenmek ve bıyıklarını omzuna kadar burmak olduğundan bahsedilmiştir. Meyhaneler o dönemde birçok yasağa tabi tutulmuş ve cezalar kesilmiştir. Bunun sebebi dinen yasak olması ve haram görülmesidir. Fakat alkol üretmek ve tüketmek için ayrı bir vergi olması sebebiyle bir karmaşa olmuştur. Kitap'ta bahsedilen ayaklı meyhaneler ise genel olarak Galata ve civarında bulunmaktaydı. Genellikle satıcıları Ermenilerden oluşmakta ve bellerine koyun bağırsağında ve musluk şeklinde bir ağzı bulunan tulumlarla seyyar olarak gezerlerdi. Genellikle ayaklı meyhane müşterileri düşkün, kayıkçı, dilenci ve fakirlerden oluşur. Bunlar parasının olmaması veya utandıklarından gedikli meyhanelere pek uğramazlardı. Ayaklı meyhaneyi görenler kendi aralarında işaretleşip bir kuytuda içkiyi alırlardı. Eğer yanlarında manav varsa meyve ile kendilerine meze yaparlardı.

Bir diğer bahsedilen meyhane ise gedikli meyhanedir. 19.yüzyıla ait kaynaklarda rastlanan bu meyhane türü, ilk meyhaneleri niteleyen bir kelimedir. Diğer meyhane türlerine göre daha gösterişli ve büyük olması gedikli meyhane adını almıştır. Gedikli olan meyhaneler loncalara bağlı ve denetimlerden geçmekteydiler.

"Meyhanelerin kapılarında, mekânın meyhane olduğuna dair gemi, deve yumurtası, büyük bir fener veya Süleyman mührü gibi semboller bulunmaktadır. Genelde kapının yanında bulunan servis tezgâhında "tezgâh müşterileri" için mezeler bulunmakta, içki ibrikleri de bunun üzerine asılı durmaktadırlar. Geri kalanı tahta sofralar ve bunların çevrelerine dizilmiş hasır taburelerden oluşan meyhanelerin bazılarında müdavimlere tahsis edilen küçük odacıklar bulunmaktadır. Alaturka saatle on bir gibi dolmaya başlayan meyhanenin 12 gibi orta kandili yanar ve meyhaneci masaları gezerek sofralardaki mumları yakar. Bir zabit geçtiğinde kapatmak üzere, büyük meyhanelerin kapısında elinde çıngırak bulunan bir miço nöbet tutmaktadır. Zabit geçene kadar sessizliğe bürünen meyhanenin kapısı ardından açılır." (Tevfik, 2024)

Her ne kadar bazı meyhanelere izin verilmişse de o döneme kadar birçok yaptırım ceza gibi uygulamalar tabi tutulmuştur. IV. Murad Avusturya-İran savaşında yeniçerilerin düzensiz davranışları, toplumsal davranış bozuklukların artmasıyla, yangınların çıkması gibi olumsuz durumlar karşısında tütün ve içki kullanılmasından dolayı yasaklar koymuş ve kahvehaneleri fitne fesat yuvası olarak görmesi nedeniyle kapatmıştır. Sultan Murad bu konu hakkında 1634 yılında bir ferman yayınlamıştır:

"Bu gece yatsı namazından sonra Eyüb'e kadar ne kadar meyhane varsa yıkılmasını Bostancılar Kethüdası'na emreylemişimdir. Kimseye ifşa eylemeyesin. Sonra tamam oldukta halk ne der bildiresin ve zinhar olmıya ki şehr içinde meyhane, ana rızam yoktur, anlara tenbih idesün. Eğer var ise IV. Murad zorbaların, isyancıların ve ayak takımının gözünü korkutmak amacıyla, içki içenlerin takip edilmesini sağlayarak sarhoşların cezalandırılması için çaba göstermiştir" (Uluçay, 1952)

Patrona Halil İsyanı ile Lale Devrinin sona ermesi zevk ve eğlencenin de sona ermesi demekti. İnsanlar zevki meyhanelerde kahvehanelerde bulmuştu. 18.yüzyılın sonuna gelindiğinde ise III.Selim tarafından sarhoş insanların artması ve toplumun bozulmasına engel olmak amacıyla emir vermiş ve " öyleyse meyhaneler kapansın" demiştir. Rakı ve şarap kati suretle engellendi. Osmanlı Devleti İslami devlet kimliğini korumakla beraber bir diğer yandan XVIII. yüzyılda Batı ile uyum politikası devam ediyordu. İçki satışına her ne kadar bazı esneklikler gösterilse de kesinlikle satışının yasak olduğu yerler vardı. Bunlar: Müslüman mahalleleri, cami yakınları, türbe çevreleri, hamam yakınları, manav ve bakkal dükkanları, şekerlemeci ve kahve dükkanları. İçki cezaları Sultan Murad dönemindeki kadar ağır olmamıştır ve Tanzimat sonrası bazı ceza kanunları yeniden düzenlenmiştir. .Cezalar sadece hapis, prangabentlik kürek, sürgün ve görevden uzaklaştırma gibi cezalarla sınırlı

kalmıştır. Fakat kayıtlarda bu cezaları alan kişiler içki kullandığı için değil sarhoş olup suç işlemesine karşın verilmiştir.





(Tevfik, İstanbul'da Bir Sene Resim 1-2, 2024)

Sonuç

Bu çalışmada Çaylak lakaplı Mehmet Tevfik, İstanbul'da bir sene adlı eserinde Osmanlı Döneminin kaybolmaya yüz tutmuş olan günlük hayattan bize kesitler sunmuştur. Birçok zengin içerikle harmanlayan Tevfik, folklorcu kimliğiyle ön plana çıkmaktadır. 19.yüzyıl Osmanlısının gelenekleri, adetleri, yaşam tarzı, eğlence kültürü ile kitapta bize ışık tutmuştur. Eser 5 aydan oluşup Tandırbaşı, Helva Sohbeti, Kağıthane, Ramazan Geceleri, Meyhane ve İstanbul Akşamcıları bölümleri ile bizlere oradaki hayatın yaşayış kültürünü naklettirmiştir.

KAYNAKÇA

Akün, Ömer Faruk (1993). "Çaylak Tevfik". C. 8. İstanbul: *TDV İslam Ansiklopedisi* Yayınları. s. 240-244.

Demirarslan, Deniz (2007). *Osmanlı Barınma Kültüründe Harem Olgusu ve Mekân Tasarımına Etkileri. 1*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları. s. 221.

Demirci, Elif Şebnem (2021). "Eski İstanbul'da Ramazan ve Mahalle Bekçileri". *Anasay*. s. 71-72.

Komisyon (tarih yok). "*İlçemizin Tarihçesi Kağıthane"*. Kağıthane Kaymakamlığı: http://kagithane.gov.tr/ilcemizin-tarihcesi# (E.T.: 06.04.2024).

Küskü, F.atih (2020). "II. Abdülhamid Devrinde Kâğıthane Mesiresi". *Vakanüvis Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi.*

M.E.B. (2023). *Kağıthane Tarihçesi.* M.E.B: https://kagithane.meb.gov.tr/www/ilcemizin-tarihcesi/icerik/1411 adresinden alındı

Mehmet Tevfik (2024). *Avdet.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak Yayınları.

Mehmet Tevfik (2024). *Bekçilerin Söyledikleri Beyitler.* (çev. N. Akbayar) Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *Çaylak Tevfik.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *İstanbul'da Bir Sene Resim 1-2.* (çev. N. Akbayar) Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *İstanbul'da Bir Sene.* (çev. N. Akbayar) Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *İstanbul'un Eski ve Gedikli Meyhaneleri.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *İşkil.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *Kanun-ı Evvelin Birinci Gecesi.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). Lep. M. Tevfik içinde, *İstanbul'da Bir Sene* (çev. N. Akbayar). *Telemak*. s. 48

Mehmet Tevfik (2024). *Meyhane Yahut İstanbul Akşamcıları.* (N. Akbayar, Çev.) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *Ramazan Geceleri.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *Tandırbaşı.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *Yevm-i Şek.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Mehmet Tevfik (2024). *Yüzük Oyunu.* (çev. N. Akbayar) İstanbul: Telemak.

Metin, Nurcan Yazıcı (2019). Lüle. *Demirköy Fatih Dökümhanesi Kazısı*. İstanbul: Dergipark.

Nedim. (2017). *Antoloji*. Antoloji: https://www.antoloji.com/bir-safa-bahsedelim-siiri/#google_vignette adresinden alındı

Solak, Halil (2017). Bahariye. *1793-1805 Yılları Arasında III. Selim'in İstanbul Gezileri*. İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırmaları Bilim Dalı - Yüksek Lisans Tezi.

Temizer, Nihal Cihan (2022). "Osmanlı'da Kadınların Eğitimi. 19.Yüzyılda Batı'da ve Osmanlı'da Kadının Sosyal ve Ekonomik Hayattaki Yeri". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi.*

Toparslan, Mutlu (2018). *XIX. Yüzyıl İstanbul Kültüründe Ramazan Eğlenceleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uluçay, Mustafa Çağatay (1952). "IV. Murad ve Tütün Yasağı". *Tarih Dünyası Dergisi*. S. 4.

Yıldırım, Haluk Emrah (2013). *Folklorcu Kimliğiyle Mehmet Tevfik Eserleri Üzerine Bir Araştırma*. *Yüksek Lisans Tezi*. KARS.

Yıldırım, Haluk Emrah (2013). *Ramazan Geceleri. Folklorcu Kimliğiyle Mehmet Tevfik Eserleri Üzerine Bir Araştırma*. Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, Fatih Mehmet (2022, 02 21). *Hadislerde Yevm-i Şekk Orucu*. Hitit Üniversitesi.

İSTANBUL SIKINTISI: *AYLAK ADAM*

Muhammet ÇELİK

Yüksek Lisans Öğrencisi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanı postmodern Türk romanının ilk örneklerinden biridir. Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* romanında Türk edebiyatında bireycilik, aylaklık, bilinçaltı, varoluşçuluk gibi önemli temaları işlemiştir. Kent algısı ve sıkıntısı da romanın bir diğer önemli temalarındandır. Romanın başkişisi olan Bay C. anlatı boyunca yadırgatıcı ifadeler ve durumlarla İstanbul'u adımlar. Bay C'nin bu yürüyüşü bir kaçış ve arayıştır. Bay C, kente eleştirel bakar. Yusuf Atılgan ekseninde genelde "taşra sıkıntısı" kavramı telaffuz edilir. Bunun yanı sıra aylaklık ve flaneur kavramlarıyla da beraber alınır. Atılgan, adı geçen romanda kentin insanlar üzerindeki olumsuz etkileri Bay C'nin gözünden yansıtır. Kent içinde bunalan, yabancılaşan, huzursuz hisseden yer yer korkan ve oraya uyum sağlayamayan bir karakterdir Bay C. Çalışma boyunca bu noktalar esas alınarak Yusuf Atılgan'da taşra sıkıntısının yanı sıra "kent sıkıntısı"nın da olduğu kanıtlanacak ve kent eleştirileri tespit edilecektir. Bu yürüyüşün içerisinde kent sıkıntısı; kalabalık olma, betonlaşma, normu yıkmak ve gözlem gibi unsurlar gözetilerek kentin doğurduğu duygulara da yer verilip mikro düzeyde bir İstanbul haritası da çizilecektir.

Anahtar Kelimeler: Aylak Adam, İstanbul, kent, kent eleştirisi.

ISTANBUL BOREDOM: *AYLAK ADAM* (THE IDLE MAN)

ABSTRACT

Yusuf Atilgan's *Aylak Adam* is one of the first examples of the postmodern Turkish novel. Yusuf Atılgan, in *Aylak Adam* Individualism, idleness, subconscious in Turkish literature in the novel, He dealt with important themes such as existentialism. The perception and distress of the city is another important theme of the novel. The protagonist of the novel, Mr. C. Throughout, they step through Istanbul with strange expressions and situations. Mr. C. his walk is an escape and a search. Mr. C looks critically at the city. Yusuf Atilgan The notion of "provincial distress" is often articulated. In addition to this It is also taken together with the concepts of idleness and flaneur. In the aforementioned novel It reflects the negative effects of the city on people through the eyes of Mr. C. He feels overwhelmed, alienated, restless and sometimes afraid in the city. Mr. C is a character who cannot adapt. In addition to the rural distress in Yusuf Atılgan, there is also the "urban distress". and urban criticism will be identified. This march in urban boredom;

crowding, concretization, breaking the norm and observation and the emotions generated by the city are also included and micro A map of Istanbul will also be drawn at this level.

Keywords: Aylak Adam, Istanbul, urban, urban criticism.

Giriş

Güzel sanatların hangi dalı olsun, İstanbul ve kent hayatı büyük önem taşır. İstanbul hakkında türden türe değişen önemli seçkiler hazırlanmıştır. Türk edebiyatının en nitelikli eserlerinin mekânı neredeyse hep İstanbul olmuştur. Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Fatih-Harbiye*, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Geçmiş Zaman Köşkleri*, *Boğaziçi Yalıları*, *Boğaziçi Mehtapları*; *Beş Şehir*, *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Sahnenin Dışındakiler*, Orhan Pamuk'un *İstanbul* vd. Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı*, Attila İlhan… Bu metinlerde genellikle İstanbul "huzur" mekânıdır, eşsiz güzellikleriyle büyüler, zaman ve tarih kokar, sanatın başkentidir. Bu noktada ayrı düşen eser "Sis"tir. Adı geçen şiirse bir İstanbul/kent eleştirisi olmaktan çok ideolojik bakışın yansımalarıdır.

Yusuf Atılgan'ın ilk romanı da İstanbul'un birkaç ilçesi arasında geçmektedir. İkinci romanı olan *Anayurt Ote*li ise taşradadır. *Aylak Adam* romanında semt isimleri kadar anlatının genel bir dinamizmini de kent yaşantısı oluşturmaktadır. İstanbul Sıkıntısı adlı başlığım Aylak Adam romanının bir modernizm eleştirisi olarak alındığı yanılgısına düşülmemesi içindir. Roman boyunca modernizm eleştirisi yer alsa da biz bu çalışmamızda İstanbul ve kent merkezli eleştirileri tespit etmeye çalışacağız.

Kent İmgesi ve Bunalım

Diğer alanlarda olduğu gibi de edebiyatta da kent algısı önem arz eder. 1940 sonrası Türk edebiyatında kent algısı genellikle köyden kente göç ve kentleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan bunalımlı kişiler işlenmektedir Burada daha çok göç meselesi üzerinde durulmuştur. Kentin merkezinde olan bunalımlı kişilerinse neden böyle bir psikolojik durum içerisinde olduğu pek söz konusu edilmemiştir. Bu noktada Jale Özata Dirlikyapan'ın *Kabuğunu Kıran Hikâye* kitabı önemlidir: "Kentin önem kazandığı ve farklı anlamlar yüklendiği 1950'li yıllarda, bir yandan edebiyat matineleri ve dönemin yenilikçi genç edebiyatçılarının kendinden önceki kuşağa yönelik tepkileri sürerken, bir yandan da 1950'lerin Türkiye'sine has özelliklere sahip bir 'bohem yaşantı' kendini göstermeye başlamıştır." (2019: 40) Peki bu bohem yaşantı kültürü nereden gelmektedir. 1950'lerin Türkiye'sine tarihsel baktığımızda önemli olayların var olduğunu görürüz.



Darbe öncesi yıllarda yaşanan enflasyon ve geçim sıkıntısı da gözlerden kaçmaması gerekir. Bu yıllar içerisinde yaşanan kentleşme ile birçok kesim büyük şehirlerde bir araya gelir. Kentleşmek yeni problemlerin de meydana gelmesidir. 1961 yılında da Menderes'in asılması ve Soğuk Savaş döneminin de devam ettiğini düşünürsek zorlu bir on küsür yıl olduğunu daha net görebiliriz. Bunun yanı sıra DP'nin makineleşme/ yenileşme hareketi de bu noktada önemlidir Ahmet Oktay da *Metropol ve İmgelem* kitabında 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül darbelerine atıf yaparak ekonomik bunalımın yaygın olduğunu dile getirir. Diğer bir olgu olarak da şu cümleleri kurar: "Dayanışma, yardımlaşma gibi cemaatçi duyguların yitirilmesi ve açgözlü bir bireyci toplumun egemen konuma gelmesi." (2002: 9) Cemaatçilik, birliktelik insanı iç içe tutar. Buradan kopuş yabancılaşmayı ve yalnızlığa götürür. Bu durumlar da insanı bohem içine sürükleyebilir.

Kentler aydınlık sokaklarıyla, vitrinleriyle, istihdam alanlarıyla, günlük koşuşturmacalarıyla vardır. "Kentler, kitabın yazılarında vurgulandığı gibi, her zaman taşraya hem büyüleyici hem de korkutucu görünmüştür." (Oktay, 2002: 10) Bu büyüleyicilik ve ürkütücülükle 1950 sonrası Türk edebiyatında sıklıkla karşılaşmaktayız. Tarihselliğin yanında etkilenme alanlarına da bakılması gerekir 50 kuşağı öykücüleri bu görüşümüzü doğrular niteliktedir.

Bu noktada 50 kuşağı öykücülerin Batı'dan esinlenmeleri de göz önünde bulundurulmamız gerekir. Türk edebiyatından Sait Faik ile başlayan kuşak Avrupa'dan Sartre, Camus gibi varoluşçu yazarları okurlar. "Gerçekten de 1950-60 yılları arasında yayımlanan yazılara bakıldığında, çoğu yazının Sartre'ın varoluşçuluk kuramıyla ilgili olduğu görülür (…) öykücüler üzerinde epey etkisi olan *Bulantı*'nın çevrilmesi 1961 yılını bulmuştur." (Dirlikyapan, 2019:109) Hatta Demir Özlü'nün de *Bunaltı* adlı kitabı vardır. Kent imgesi, sadece öykü ve roman yazarlarında değil şiirlerde de ön plana çıkar. Turgut Uyar "Uzak Kaderler İçin" adlı şiirinde şöyle der: "Neon lambaları büsbütün karartır gecemizi" (1984: 44) Bu noktada "Büyük Ev Ablukada" ve "Geyikli Gece"yi de anmamız gerekir. Çünkü artık 'her şey naylondandı' o kadar. İlk şiir 1952'de, son iki şiir ise 1959 yılında yayımlanmıştır. "Kısaca söylemek gerekirse, sanatsal imgelem marjinali fark etmiştir. 1955-60 ve 1980-1990 arasında özellikle öykü ve romanın başat kültürel ve yazınsal figürü yabancılaşma, anomi ve maraziliktir." (Oktay, 2002: 75)

Orhan Duru	Ferit Edgü	Demir Özlü
Bırakılmış biri	Kaçkınlar III	Bağsız
Kent	Kaçkınlar IV	Hüküm

1950-60 yılları içerisinde yer alan çoğu metinde kent imgesi görülmektedir. "Farklı kültürel/siyasal ve felsefî içerimlere sahip olan yabancılaşma ve anomi kavramlarına ilişkin bütün somut olaylar ve sorunlar, aslında ancak 1950'den sonra devreye girmiştir denilebilir." (Oktay, 2002:68) Anomi, kuralsızlıktır. Toplum ve birey bağlarının kopmasıdır. Bu kent, birçok kişinin ortak alanıdır. İnsanlar üzerinde genel manada bir bunaltı, sıkıntı, kasvet ve

yabancılaşma bırakmıştır diyebiliriz. Bunun da belli başlı temelleri vardır. Biz de bu durumların nedeninin tarihsel süreçler olduğunu iddia etmekteyiz. Öte yandan 'bohem yaşantı' ve kent imgesi, hemen hemen her daldan sanatçıyı bir araya getirmekte1950 kuşağı öykücülerinde görülen kentte bunalımlı kişiler Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ında da görülmektedir. Aslında öykülerinde de benzer tutum söz konusudur: "Atılgan'ın öykülerinde, 60'lı yılların önde gelen izlekçeleri izlenebiliyor: Uyumsuzluk, boğuntu, saçmanın yaşanması, yaşamın tekdüzeliği vb." (Akatlı, 1982:16) Akatlı bu durumu kent öyküleri için de taşra öyküleri için de aynı görür. Biz burada sadece kent eleştirilerini tespit edip Aylak Adam'ın neler hissettiklerini ortaya koymaya çalışacağız.

***Aylak Adam* Romanında İstanbul ve Şehir**

Yusuf Atılgan'ın da *Aylak Adam*'ı İstanbul'da geçmektedir. Biz, roman incelemesini Atılgan'ın kurguladığı olay örgüsüne göre ilerleteceğiz. *Aylak Adam* dört ana bölümden oluşur. Bu bölümler "Kış," "İlkyaz", "Yaz" ve "Güz" adlarını taşımaktadır.

Roman Bâkîden bir epigrafi ile başlar. Gökhan Tunç bu epigrafi ile ilgili önemli bir cümle kurar: "Aylak Adam'ın kente bakışta ve romanın merkezî kişisi olan C.'nin niteliği konusunda kendinden önceki romanlardan önemli farklılıklar içerdiğinin ispatı oluşturacaktır. Söz konusu farklılıklar ise romanda anlatılanın "garip efsane" olarak nitelendirilmesini mümkün kılmaktadır." (2018: 68)

Atılgan, romana kalabalık ve çarpıcı bir girişle başlar: "Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi." (Atılgan, 2020: 13) İyi bir gözlemci olan yazar, romanın ilk cümlesinden itibaren bir arayış barındırdığını hissettirir. Bu kalabalık şehirde onu bulabilecek midir? Fakat bizce onun asıl özelliği mekân- insan ilişkisine konumlandırdığı gözlemci ve eleştirel bakıştır. Bu bakış kent halkı, toplum ve birey üçgeniyle odaklıdır. Ekrem Işın'ın da yan başlığı gibi: "Önünden geçen bir daha geçmiyordu." (1982: 30) Zaten roman boyunca bu anlatı dinamik hâlde devam edecektir.

Romanın devam eden satırlarında ise şöyle ifade eder: "Kalabalıkla ilgim kesiliverdi. Yine lök gibi oturdu içime o deminki sıkıntı." (2020: 13) Kalabalığa karışınca içindeki sıkıntılarından kurtulan roman başkişisi, onlardan ayrılınca tekrar içinde o meçhul sıkıntıyı duyması alımlayıcılara kalabalık ve sıkıntı ikileminin bir ilişkisi olduğu sonucunu çıkartmaktadır. Onun yürüdüğü alanlar daha dar mekânlardır.

Atılgan'ın muhitleri az çok şu mekânlardan oluşur: Beyoğlu, Harbiye, Nişantaşı, Maçka, Dolmabahçe, Taksim, Osmanbey ve Karaköy. Atılgan, bu çerçeveden pek az çıkmıştır. Harita üzerinde bu ilçeleri koyu siyah bir kalemle çizdiğimizde etrafında ve içinde yer alan topraklardan pek fazla uzaklaşmaz. Zaman zaman Suadiye, Üsküdar ve Kadıköy geçer. Roman boyunca kalabalık olma durumu dinamiktir. Bu durumdan ötürü burada kısaca İstanbul nüfusundan da bahsetmemiz gerekmektedir. Tarihsel gözden baktığımızda bu yıllarda gerçekten ciddi bir nüfus artışı olmuştur: "1940 ile 1950 arasında İstanbul nüfus artışı

16.4 iken sonraki on yılda 49.0 olmuştur." (Kasarcı, 1993: 249) Roman 1959'da yayımlanmıştır fakat yazım tarihi belli değildir. 1950 ila 1960 arsında yazılmış olma ihtimâli bir hayli fazladır. "1950 yılında nüfusu 1 milyonu geçen tek ilin İstanbul (1 166 477 kişi)" (Kasarcı, 1993: 255) olması da dikkatlerden kaçmamalıdır. Bu noktada Atılgan'ın kent eleştirisinde caddelerin, sokakların kalabalık olmasını eleştirmesi şaşırtıcı değildir.

C, Beyoğlu'na çok yakın olan Harbiye'ye gider: "Sonra o Rum kızını öptüm. Harbiye'ye yakın caddenin ortası tenhaydı. İki kişiydiler; kol kola gülüşerek geliyorlardı. Yanımdan geçerlerken benden yana olanı tuttum öptüm. Yüzü soğuktu. Bağrıştılar. Öteki, - Terbiyesiz, pis sarhoş, dedi." (2020: 15) Bu ifadeler ve C.'nin roman boyunca kadınları takip etmesi bize Sait Faik'in "Şehri Unutan Adam" hikâyesini anımsatmaktadır. Aynı hikâyede anlatıcı-yazar bir kızı öpmese de iki kişiyi takip eder ve kadınlar ona "sarhoş, sarhoş" (2019: 67) der. Adı geçen hikâyede "Çırılçıplak Rum çocukları" ve tatlı su Frenklerinden bahsetmeleri aynı yerlerde dolaşıyorlar izlenimi uyandırmaktadır. Gerçekte de Şişli etnik yapı olarak çok çeşitlilik göstermektedir. Bu noktada önemli olan unsur C. aleni bir biçimde bir kadını taciz etmiştir. Daha sonra evine giden roman başkişisi diğer günün sabahında

> *Nişantaşı'ndan Maçka'ya tramvayla geldi(...) Tek tük geçenler dönüp ona bakıyorlar. 'Kılığı düzgün bir adamın sokakta simit yemesi yasaktır. Bütün yasaklar gibi bunun da bir kaçamak yolu yok mu? Simidi kır, cebine sok. Tek elinle bir lokma koparıp, kimseye sezdirmeden ağzına at. Ama ben dişlerim sağlamken ısıracağım. (2020: 18)*

Kent insanını baskısının ilk görüldüğü yer olan bu pasajda Atılgan, roman başkişisinin zihni üzerinden bu tür "baskı"lara boyun eğmez. Kentlilerin sokakta simit yemesi onlara göre ayıptır. Kıyafeti de düzgünse daha da ayıp görülür ve simidi ısırarak yer. Bu pasif bir başkaldırı diyebiliriz. C. kentin kültürel normlarına karşı bir direniştedir. Birkaç arkadaşıyla sohbete koyulan C, Sadık'a dönerek şehrin sokaklarını toplayacağını ve bunlar üstüne düşüneceğini söyler. Bu da bir sorgulama evresidir. Devamında şöyle bir konuşmaya tanık oluruz:

> *İçinizde 'İki Öksüzler Sokağı'ndan geçen olmuştur belki ama bilmezsiniz. Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görünen evler. Şarlo'nun 'Easy Street' dediği sokaklardan. Ben 'Eli Paketliler' sokağı diyorum. Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar yaşar burda. Ama adı… Kimmiş bu iki öksüz? Adlarını sokağa verdirecek ne yapmışlar, nasıl yaşamışlar? (2020: 19)*

Eli Paketliler imgesi önemlidir. Burada her gün aynı işi yapan, kültürel normları sıkı sıkıya bağlı kalan "yapay kent"in doğurduğu/ ortaya çıkardığı insanları eleştirir. Aslında Eli Paketliler'i şöyle de tanımlayabiliriz:

> *Birey, metropolün üyesidir elbet, ama yabancılaşmış, izole edilmiş üye. Ekmeğini kazanmak kadar yaşamını sürdürmek de, yani toplumsal ilişkiler kurmak ve statü edinmek de sorunlu hale geldikçe, olanaksızlaştıkça yurttaş birey polites olma konumunu yitirmekte, anonimin içinde erimeyi seçmektedir. Uyumlanmanın bir yoludur bu. (Oktay, 2002: 188)*

Kentlilik bir boyun bağı mıdır? Bir başka sokak da Aslan Yatağı Sokağı'dır.

> *Bir zamanlar köşelerden birine bir gerçek aslan yerleşti de bütün şehir onu seyre mi koştu, yoksa aslan dedikleri övüngen mahalle kopuklarından biri miydi? Ya o sonuna dek gidip de bir*

tek servi göremeyeceğini 'Sıra Serviler Caddesi': Asfalt, üst üste beton yapılar, otomobiller sürüsü, hızlıyürüyeninsanlar sürüsü… Bu yolun servili olduğu zamanlar da insanlar böyle mi yürürdü. (2020: 20)

Sıraserviler bugün Beyoğlu'na bağlı olan yokuşa verilen isimdir. Taksim meydandan İlkyardım Hastanesine inen yokuşa verilen addır. Yazar; burada beton yapıların olması, otomobillerin çokluğu ve kalabalık insan "sürüsü"nün hızlı yürümesine eleştiri yapmaktadır. Bu pasaj, Atılgan'ın diğer eleştirisidir. Hızlı yürüyen insanlar ifadesinin bitişik yazılması ve sürü ifadesi de bu noktada önemlidir. Beton yapılanmaya, kalabalığa ve servilerin artık olmamasını eleştirir. Paltosunu alıp sokağa çıkan roman başkişisi aynı anlatısına ve eleştirisine devam eder:

Merdivenlerden hızla indi. Sokağa varınca baktı geç kaldığı bir şey yok. Her şey her zamanki gibiydi: Motor gürültüsü; kalkık yakalı, hızlı yürüyen, kayıtsız insanlar Akaretler durağına yürüdü. Tramvaya binerken kaval kemiği basamağa çarptı. (...) Dolmabahçe durağındaki iki yandan gelen iki tramvay yan yana durdular. Başını sola çevirseydi onu görecekti; B'nin yüzü ondan yanaydı. (2020: 22-23)

Kalabalık ve gürültülü sokaktan sonra Akaretlere geçen C. Romanın ilk cümlesinde aradığı şeye yaklaşmış fakat kaçırmıştır. Aradığı kişi B.'dir. Atılgan; arayan karakteri C. olarak işaret ettiğine göre onu bulması neredeyse imkânsızdır çünkü isim sembolizasyonunda (denilebilirse) bile onu kaçırmıştır. Belki de o an B'yi görememe sebeplerinden biri de bu kalabalık, gürültü ve tramvayların çıkardığı kötü sestir. Roman yazarı bu konu hakkında açıkça bir ifadede bulunmamıştır. Alıntıladığımız ilk iki cümle ayrı bir öneme sahiptir. Bay C. sokağa indiğinde hiçbir şey kaçırmaz. Düzen aynı şekilde işlemektedir. Her şey her günkü gibidir. Daha sonra Akaretler 'den tramvaya binen C. "Karaköy'de indi. Yemek yedi. Lokantadan çıkınca gökyüzüne baktı. (…) Yüksekkaldırım'ı tırmanıp Tünel'e varınca köşelerinden birinde kitapçı, ötekinde bakkal dükkânı olan sokağa döndü. Döner dönmez çevresindeki gürültüyü yitirir gibi oldu." (2020: 23) C, Beyoğlu'nda dolaşmaktadır. Yüksekkaldırım, bugün dahi o kalabalıklığını korumaktadır. Yakasını kaldırma eylemi Sait Faik'in birçok hikâyesinde de görülür. "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" böyle başlar. Vüsat O Bener'in "Kömür" öyküsünde de pardösüsünün yakasını kaldırır: "Hava soğuk. Gök pusluca. Pardösümün yakasını kaldırıp yolu tuttum." (2019: 36) Bu eylem de bir nevi gizlenme, kendini olaydan, mekândan dışlama olarak okunabilir.

C. Önce sakin bir sokağa girer, gürültü kesilir sonra kalabalığa kavuşur. Daha sonra sinemaya girer ve oradan çıkar. "Ardından "geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık" olarak nitelendirdiği "sinemadan çıkmış insan"lar için şunları düşünür: "Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş- on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsi yürüyüşleriyle onu aralarına arıyorlar, eritiyorlar." (2020: 24) Eritiyorlar ifadesi önemlidir, bir asimilasyondur. Alıntıladığımız cümlelerin devamında ise kocaman sinemalar yapılıp bütün insanları oraya sokmayı ister. Sanatın bir şeyleri düzelteceğine inanır gibidir. Tekrar bir toplum eleştirisine başvurur: "Kafasından geçene güldü. Duraktakiler dönüp baktılar.

Kadını biri kaşlarını çattı. Sokakta kendi kendine sesli gülünemeyeceğini bilmeyen yoktu. 'Ne adamlar be. Güldüysem güldüm, size ne?" (2020: 24)

C, Eli Paketliler'den olmak istemese de sanki yer yer onlara da benzer. C. her ne kadar pasif bir başkaldırı içinde de olsa mekânı terk etmesi etkilenmesinin sonucudur. Şehir insanının "kuralları" onun içindeki sinemadan çıkan adamı öldürmüştür. Ev yerine meyhaneye gidip içmeyi tercih eder o sırada: "Kayıp giden otomobiller duraksadılar. Bir şoför sövdü. O duymadı." (2020: 24) Meyhanede aktörle konuşur. Beyoğlu'ndaki bir sonraki durağı ise aktörü odasına bırakması hasebiyle "Parmakkapı" (2020: 28) olur. "Sokakta, ciğerleri soğuk havayla dolup boşaldıkça içinde korkunç bir güç duyuyordu. Köşede durup geniş caddeye baktı. Önünde insanlar, otomobiller, tramvaylar geçiyordu. Işıklarını yeni yakmış bu şehri seviyordu. Aradığı burda, şu gelip geçen insanların içindeydi. Belki bu akşam onu bulacaktı. (2020: 38-39) C.'nin kalabalığı sevme nedenlerinden biri olarak görebileceğimiz pasajda ilk cümledeki arayışının bir insan olduğu sezdirilmişti. Bay C. aslında kalabalığı sevme nedeni B'yi bulma ümidi gibi durmaktadır.

Daha sonra kalabalık tramvaya binen roman başkişisi kayıştan tutunur. "Yanında duran kadının arkası kalçasına değiyordu. Çekildi ama öteki durakta araba büsbütün dolunca sıkıştılar. Kadın başını yana çevirip sanki ona çirkin olmadığını göstermek istiyordu." (2020: 39) Burada toplu taşımaların ne kadar kalabalık olduğu okunabilir. Kadın, C'ye güzelliğini kanıtlamak için döner bakar. Bu nokta bir erkeğin hayali ise C. bir kadını daha taciz etmiştir. Eğer değilse toplumsal normları yıkmak, kamusal alanda cinsel yakınlık şeklinde de okunabilir. Bu aynı zamanda kişisel alanın kaybolmasıdır. "Özgürlük kavramlarını araya serpiştiren tutuk siyasal retorik, bir yandan da imalar ve içrekleştirilmiş içerin yansıtımı yoluyla yasaklı'nın ifade edilmesine yönelmiştir (…) Bu yasaklının en uygun dışavurum alanı olarak da cinsellik seçilmiştir." (Oktay, 2002: 76) Oktay'a göre 12 Eylül'den sonra pornografik içeriklerin yaygınlaşması hükümet tarafından bir emniyet sübabı görevindedir. C. ve bahsi geçen kadın Taksim'de inerler. Kadın, yanındaki adamın koluna girerek "işi tadında bırak görüyorsun işte' diyordu." (2020: 40) Romanın bir yerinde C ve Güler saldırıya uğrar. Birkaç adam Güler'e tecavüz etmek ister. C onlarla kavga eder ve döver. Ağlamak ister fakat ağlayamaz, toplumdan çekinir. C. ve bahsi geçen kadın Taksim'de inerler. Kadın, yanındaki adamın koluna girerek "işi tadında bırak görüyorsun işte' diyordu." (2020: 40) Aslında bu sadece bir sürtünme duygusudur. Fakat C'ye göre sevişmek veya birliktelik de sürtünmektir. C. dönüp dolaşıp tekrar Beyoğlu'na gelmiştir. C'yi Kırık Cam teorisi ile düşünmemiz gerekebilir. Kırık Cam teorisi düzeni bozmaktır. Ahmet Oktay'ın anomi ile işaret ettiği yere benzer. Bu teori suç üzerine kuruludur. Kent düzeninde gedik açmaktır:

> *Teorilerine göre, tek bir kırık cam bile bir binanın ve onu çevreleyen mülklerin 'zevk ve yağma için dışarıda olan insanların gözlerine kestirdikleri bir yer' olacağını göstermektedir. Böylesi bir kırık pencere, Kelling ve Coles'un ifadesiyle "kriminojendir (suç üretir)'. Ama bu argümanın kilit noktası olan "kırık camlar" yalnızca bir metafor- ve yatırımların kentlerden çıkışına dair bir metafor değil. Daha ziyade "düzen dışı davranış" açısından bir metafor. (Mitchell, 2020: 277)*

Kelling ve Coles'e atıf yapan yazar bir sarhoş ya da aylak pek bir şey yapamaz ama bir grup hâlinde olursa o toplumu çökertebilir der. C' pasif direnişi kentin normlarını yıkmak üzeredir. Kuralsızlığı kural edinmek ister. Fakat bunu başaramaz. Bunun kanıtı da romanın son pasajlarında açıkça bellidir. Günler üzerine düşünür ve "Günlerin adı bile belli günlerde belli yaşamaları vardır. Pazar günleri pazarlık yaşamlarını kuşanırlar, çarşambaları çarşambalık!" (2020: 125) Romanın son cümlelerinde de göreceğimiz üzere bunu başaramaz. Yürüyüşüne devam eden C, bir kız görür: "Ağacami'nin önüne varınca, başı açık bir kız duvara tutunup yere tükürdü." (2020: 40). Burada cadde üzerine de düşünür "Bu caddenin elbet tenha olduğu zamanlar da vardır. Hiç görmedim ben. Kim bu insanlar? İşten mi dönüyorlar; eğlenceye mi gidiyorlar? (…) Ama nasıl da kasvetliler." (2020: 43) Bu pasaj bulunduğu muhitin kalabalığına ve kasvetine dikkat çekilmek için yazılmış gibidir. Tükürme eylemini B de yapar. C'nin gördüğü B olmalıdır. Roman boyunca B'yi araması da tesadüf değildir.

Bu pasaj da bulunduğu muhitin kalabalığına ve kasvetine dikkat çekilmek için yazılmış gibidir. "Taksim demişler buraya yollar ayrılıyor diyedir. (…) Her sefer sinemadan döndüğüm yol değil mi bu? İşte Teknik- Ünverme okulu. Geçen defa ta evin önüne dek gelen sessiz, gözlüklü çocuk nerde? (…) Dolmabahçe. Artık eve geldik sayılır. Geç oldu ama." (2020: 44) Bu kısımlar B. İle alakalıdır. Bundan dolayı diyebiliriz ki B. Dolmabahçe yakınlarında oturmaktadır. Üniversiteye de bir takma isim takarak ünverme diye hitap eder. Bu da eleştirel bir bakış olarak okunabilir. "Sağında, Dolmabahçe'nin yüksek duvarları ardında bir vapur düdüğü öttü. Solundan ışıklı bir tramvay geçti. Karşıdan gelen bir adam yanından geçerken laf attı." (2020: 45) Dolmabahçe- tramvay- ve vapur ile bölgenin bir tasviri çizilirken bir erkeğin B.'yi sözlü taciz etmesi de şehrin olumsuz durumu olarak gösterirmiştir. Çünkü günlük hayatta laf atma, sözlü taciz kadın üzerinde hegemonya kurma isteğidir: "Laf atanların yaptığı, onun (kadın) üstünde iz bırakmaktır. Kadının onlara odaklanmasını isterler. Gözleriyle suistimal ederler." (Donavan,2014: 257) İlkyaz bölümüne kadar genellikle C'nin eleştirileri kentin kalabalık olması ve kent normlarını kırmaya çalışmak şeklinde özetleyebiliriz.

C. bir gün yine dışarıdayken evine döner. Seslendirdiği, gözlemlediği, konuştuğu insanlar hakkında birtakım yazılar kaleme alırken şunları düşünür: "Elini yazdıklarının üstüne koydu. Almadı. Biliyordu. İlk hikâyesi, 'Bir büyük şehrin gürültüsünde insan, kimseye sezdirmeden istediği zaman yellenebilir. O yellenemezdi,' diye başlıyordu. Bu cümlede adamın bütün hayatının gizli olduğunu kim fark edecekti? Ya ikincisi, sık sık burnunu çeken kadının hikâyesi! Sonra yarıda kalan hikâye! Tiklerden bahsetmişti." (2020: 54-55) Atılgan gibi C. de sanki gündelik, normal insanları değil okurun istemediği tipteki bireyleri yazar gibidir. Atılgan'ın bir edebiyat eleştirisi gibi okunabileceği bu satırlar kent eleştirisi olarak da önem arz eder. Nasıl ki sokakta simit yenmezse "yellenmek" de ayıptır fakat bu şehir gürültülü, kalabalık olduğu için kimseye fark ettirmeden bu işlem gerçekleştirilebilir. Fakat bu pasaj da

okura bir açıklık sunacağı için böyle de yazmak istemez. "Bu cümlede adamın bütün hayatının gizli olduğunu kim fark edecekti ki" (54-55) cümlesi aslında simit bahsiyle beraber düşünüldüğünde roman karakterinin çözümü için de anahtar vazifesi görebilir. Demek ki Atılgan, simit mevzusunda C.'nin bütün hayatını gizlemiştir. Tiklerden bahseden hikâyesi de roman için önem arz eder. C.'nin birtakım tikleri vardır. Konuşurken arada elinin kulağına götürüp kaşır. Bunun sebebinin altında, babasından gelen birtakım unsurlar yatmaktadır. Çocukken babası ile teyzesini birlikteyken yakalayan C. hayatı boyunca bu sarsıntı ile yaşar. Kadın bacakları ile ilgili bahsedilen tüm kısımlarda bu travmanın izlerini görürüz. Bıyıklı erkekleri sevmemesinin nedeni de babasının bıyıklı oluşu ve teyzesiyle konuşurken onlarla oynamasıdır. Tekrar baba-teyze ilişkisine dönecek olursak eğer; C. bu olayda sadece babasını suçlu görür. Babası da onun kulağını tutar çeker. C.'nin kulağı yırtılır. Daha sonra belli zamanlarda bir tik hâline gelerek kulağını kaşımaya başlar, kadın bacaklarından kaçınır, bıyıkları sevmez. Bu yüzden tiklerden bahseden hikâyesi de roman bünyesinde anlam kazanmaktadır. İlkyaz bölümüne geçmeden evvel son paragraflardaki şu ifadeler de hem roman başkişisi hem de şehir hayatı bakımından önem arz ederler:

> *Adam meşin minderini paltosunun altına sokup caddeye doğru yürüyünce o da arkasına takıldı. Caddeyi geçtiler. Kurtuluş'tan yana saptılar. Herhalde aşağıda, dere boyundaki evlerden birinde oturuyordu. (...) İlerde bir sokağa saptı. Bildik gecelerden biriydi. Kulaklarında büyük şehrin uğultusu vardı. Belki arananın ayak sesleri de bu uğultunun içindeydi. Döndü. İnsanların, arabalarının kaynaştığı büyük caddelerden yana yürüdü. (2020: 56)*

Kurtuluş sokaklarını adımlayan C.'yi bu gürültülü, kalabalık büyük şehirde dinamik tutan şey sanki aradığı kişinin de buralarda olacağıdır. Doğan Hızlan'ın da başlığı gibi "Herkesin İstanbul'u Kendine"dir. C. kendi şehrinde, arayışıyla mutludur. Bu kısma kadar C'nin kent eleştirileri kalabalık olması ve kentin kültürel normları olarak özetleyebiliriz.

İlkyaz

Romanın ikinci bölümünün giriş cümleleri C.'nin hayata bakış açısının Eli Paketliler'den ayrı, toplum çizgilerinin dışına taşan "boya"lardır. Günleri topluma göre değil kendi hayatına göre adlandırmayı tercih eder. Burada da genel kuralların dışına çıktığı görülür. "Güneşliydi, ılıktı. Karaköy'de, dörtyol kavşağındaki tatlıcıda yanında oturduğu pencerenin önünden geçen insanların arasında ilk bakışta marangoz olduğu anlaşılabilecek bir adam arıyordu." (2020: 59) Devamındaki cümlelere göre bu arayış C.'nin Aylak'lığından gelmektedir. Çünkü bir başka gün de terzi aramış fakat zabıt kâtibi olduğunu öğrenmiştir. Aynı caddenin izlenimi de diğerlerinden farklı değildir. Bir başka kalabalık atmosferinin hissedildiği kısımda kendisini polisin yerine koyar ve ben olsaydım trafiği birbirine katardım der.

> *Trafik polisine bakmaya başladı. Düdük öttürüyor, değnek sallıyor; arabalar, tramvaylar birbirlerine değmeden vızır vızır geçiyorlardı. Adamın hareketleri ona gülünç geliyordu. Belki asık yüzlü oluşundandı. Neden insanlar durup gülmüyorlardı? (...) O olsa bir gün bir muziplik yapardı. Arabaları, tramvayları birbirine karıştırır, sonra gülerdi. Polis bunu yapacak adam değildi. Belki bu düzeni ancak düşlerinde bozardı (2020: 59)*

Atılgan, Karaköy'de de kalabalık, gürültülü, araba dolu bir tablo çizmiştir. "C, aradığı kişiyi bulabilmek için bulanıklaşmış yüzlerde ayrıntıyı yakalamaya çalışmaktadır. Sonuçsuz kalır bu çaba. Aradığını değil, aramadığını bulur: yani kalabalık." (Işın, 1982: 31) Kent insanın yüzü asıktır. Oysa C'ye göre gülümsemek için trafik polisine bakmak yeterlidir. "Her iki romandan da yalnızlığın dışavurum biçimi olarak çevreyi kendine göre kurma eğilimi vardır. Aylak Adam bunu gezerek ve gördüklerini kendine göre yeniden- yorumlayarak yapar." (Özkök, 1982: 23) Yazara göre her iki roman *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli*'dir. Kentleşmenin getirdiği koşullar, modern dünyanın hızı ve metropol yaşantısının verdiği stres, kentlilerin yüzünün gülmesini engelleyen nedenlerdir. Romanda da buna değinilmiştir. Bu kavramı modernleşme bahsinden ayrı almamızın sebebi de tam olarak burada yatar. Modernizminin getirdiği belli unsurları üzerinden tespitler yapıp değerlendirmekteyiz. Modernizm daha geniş bir kavramdır. Şehrin, olumsuz anlatıları olarak yorumlanabilir. Bugün de Japonya'da Canon firmasının Pekin ofisinde "gülümseme algılamalı kapı" yapılmıştır. Yapay zekâ sayesinde çalışanlar kapıya gülümsemeden açılmadığı Rusya hükümet merkezli Sputniknew'in haberinden okunmaktadır. "Gülen yüz tanıma" teknolojisiyle yoğun, stresli ve hızlı şehir/iş hayatında gülümsemeler hatırlatılmaya çalışıyordur.[1]

Bay C. iki kız görür ve el sıkışarak ayrılacaklarını düşünürken onlar öpüşerek ayrılırlar.

Devetüyü Yüksekkaldırım'dan, açık mavi Tophane'den yana yürüyordu. 'Tanrım, hangisi?' Köşede bir an durdu. Sonra devetüyünün arkasından gitti. Her şey o bir anlık duruşta olup bitmişti. Gene yanıldı. Açık mavili B. İdi. Onun arkasından gitseydi hikâye bitecekti. Ama o Güler'le gitti. Tesadüf mü? Değildi. Bu şehirde en sevmediği yer Tophane caddesiydi. Belki vapur düdüklerinin çağrısından korktuğu için, belki de bu yoldaki fakültede geçirdiği sıkıcı günlerin etkisiyle sevmiyordu. Oysa Yüksekkaldırım'ı severdi. Devetüyünün oradan çıkacağı umulurdu. Sonra Ayşe'ye gittiği günlerden kalma ayak alışkanlığı vardı. (Kişiyi habersiz yöneten alışkanlık…) (60)

Devetüyü dediği şeyi bir önceki paragrafta açıklar. O gün Güler'in yağmurluğu devetüyü, B'nin ise açık mavidir. Ayak alışkanlığından ötürü aradığı kişiyi, B'yi kaybetmiştir. Eğer bulsaydı belki de romanımız bitecekti demek ister gibidir. B'yi arama ve bulma isteği roman boyunca sürekli canlı tutulmaktadır. Biraz önce verdiğimiz olumsuz durumun aksine Atılgan, hemen arayış motifini sokarak şehri güzel yapan, onu burada tutan şeylerden birinin bu arayış olduğunu göstermek ister. C. Tophane caddesinin sevmemektedir. Bunun nedeni de vapurların çıkardığı o gürültüdür. İstanbul için yapılan bu olumsuz durumlar bir yakınma niteliği taşımasa da rahatsız olunan durumların da fazla olduğu gözlerden kaçmaması gerekir.

Daha sonra sokaktaki bir kızın önce kalçalarına sonra da bacaklarına bakan C. tekrar babasıyla ilişkisini düşünür. "Babası da öyleydi. Üstelik bıyıklarını da burardı. Kulağını kaşıdı. Kız şimdi onun yürüdüğü kaldırımdaydı. Tam ötekine geçmeyi düşündüğü sıra

[1] Daha detaylı bilgi için haber bknz: https://tr.sputniknews.com/asya/202106181044765415-canon-ofisinde-islerin-yurumesi-icin-calisanlarin-yapay-zekaya-gulumsemeleri-gerekiyor/ (Erişim, 22.06.2024: 17: 03)

Kuledibi'nden Şişhane'ye çıkan yola saptı. Bu yolu tanıyordu." (2020: 61) *Aylak Adam* romanında takip, dikizleme sık sık tekrarlanır. Meredith Tax'ten alıntılayan Donavan bu konuda şöyle der: "Kentteki bir sokakta yürürken bütün duyargalarınızı açmazsanız, gerçekten tehlikedesiniz demektir; toplumumuzun erkeklerin... her gün… kadınlara tecavüz ettiği, onları gasp ettiği ve öldürdüğü bir toplumdur. En iyisi, yanınızda hangi arabanın yavaşladığına ve arkanızda kimin yürüdüğüne dikkat etmektir." (2014: 256)

Romanın devam eden pasajlarında da bu anlatı devam eder. Aynı yerden Karaköy'e inerler, Beşiktaş'a giderler. Güler, bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Kampüsü'nde eğitim görmektedir. O günkü adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'dir.

> *Kuledibi'ndeki sokağa saptı. İçinde her şeyin isteğine uygun geçeceği duygusu vardı. Sokaktan çıkıp kahveye doğru yürürken onu gördü. Ummuyordu. Kaldırımın kıyısında durdu. Geçen tramvaydan inmiş olacaktı. Apartmanın kapısına yaklaşıyordu. Birden o 'büyük şehir gıcırtısı' dediği sesi duydu. Yüzü buruştu. Her duyuşunda böyle olurdu. Otomobillerden biri durmuş, arkasında bir şey –kedi mi? Debeleniyordu. Sonra orayı yayalar sardılar. Göz ucuyla görüyordu bunları. Hep Güler'e bakıyordu. Gıcırtıyla birlikte dönmüş, ötekiler toplanınca o da otomobilin arkasına yürümüştü. Şimdi Güler de onlardandı. (2020: 64)*

Yine, Güler'in evinin etrafında geçen bir olay örgüsüne yer verilmiştir. C'nin Güler'den isteği Eli Paketliler gibi olmamasıdır. Bundan dolayı son cümle Güler adına olumsuz bir semboldür. Bunun yanı sıra "büyük şehir gıcırtısı" da şehir anlatısı için negatif bir ifadedir. Görülen o ki Atılgan, buraya kadar neredeyse hep şehirde yer alan araçların çıkardığı sesten rahatsızdır. Babası ile ilgili kısımlarda kulağını hatırlaması ve roman boyunca kent eleştirisi bahsinde ses ögelerinin rahatsız edişi tesadüfî değildir İnsanların oluşu değil onların Eli Paketli oluşu C.'yi rahatsız etmektedir. Arabayı kullanan kişinin şu ifadeleri de sembolik okumaya açıktır: "Biz önümüzdeki arabalara bakarız. Bir de göz ucuyla insanlara. Her şeyi birden görmeye kalkarsak hiçbir şeyi göremeyiz." (2020: 65) C. roman boyunca belki de ilk defa kendi muhitinden aşırı uzak olmasa da uzaklaşmak niyetindedir fakat şoförün konuşmasına tahammül edemez ve Osmanbey'de iner. Sonra Tepebaşı'na geçer ve bir yere saç tıraşı olmaya gider.

Kendisini bir vitrinin camında görünce Eli Paketliler'den olduğunu düşünerek irkilir. Daha sonra fakültenin çıkışına gider ve Güler'i takibe alır. Güler, Tünel'deki evine girerken ona "yarın" diye seslenmiştir. C, yağmurlu bir günde Güler'i düşünmektedir: "Ayakları ıslanacak. Bu kahrolası tramvaylar, otomobiller sürüsünde ona yer yok mu? (2020: 71) C. Kadıköy İskelesi'ne gider. Muhiti dışına çıkar. Atılgan, Kadıköy İskelesi'ne yer vererek diğer mekânlardan ayrı bir yerle okurlarını buluşturur. Buradaki işçi sınıfı da romana zenginlik katmaktadır. Kadıköy'e geçen sene de Laura adlı biriyle gelmiştir. C. kitabını çıkarır. "Şehrin en gürültülü yerindeydi. Denizin üstü bile doluydu. Ama okumaya başlayınca duymadı." (2020:73) C. kalabalıklar içinde, hengâmede kendisine umut ışığını yine bulmuş gibidir. C. ve Güler yan yana Galata'da yürürler. Çift, Kasımpaşa sırtlarından Haliç'e bakıyorlardır. Yollarını uzatıp yürümeye devam ederler. C. kalabalıklar içinde rahat rahat kitap okuyabilirken Güler okuyamaz: "Bazen elimde bir kitap bir sıraya otururum. Ama rahat

bırakmazlar. Ne çok delikanlı vardır burda bilseniz. Laf atarlar. O zaman insana dünyada en kötü şey kadın yaratılmakmış gibi gelir." (2020: 75-76) Atılgan, kadınlara sözlü taciz uygulama eleştirisine daha önce de yer vermiştir. Bu noktada *Feminist Teori* adlı kitabında Bartky'a atıf yapan Donovan şöyle der: "Bartky böyle bir olayı 'bir boyun eğdirme âyini' olarak adlandırır." (2014: 258) C'nin de tramvayda kadınla yaşadığı ilişki, onları takip etmesi, göz tacizinde bulunması da burada hatırlatılması gerekmektedir.

Aylak Adam, kent labirentinde çıkış yol olarak B'yi arar. "Yusuf Atılgan da yalnızlığın bu büyük labirentlerine kentin kapısından girer. Aylak Adam daha 1959 yılında kentin henüz tam anlamıyla kitleselleşmemiş dokusuna salar kendini. Kitlelerin ayak sesleri daha bütün gücüyle duyulmamaktadır ama Aylak Adam derisinde hissetmektedir bu yakın geleceği." (Özkök, 1982: 23) C. ve Güler'in İstanbul yürüyüşlerine devam eder:" Şimdi Atatürk köprüsünün korkuluklarına dayanmış olsalardı onun saçlarını okşardı. Artık parmakları karıncalanmıyordu. Eli onundu. Arkalarındaki asfalttan geçen otomobillerin fısıltısını duyuyordu. Döndü. Güler de döndü. Gene buluştular." (2020: 77) Arabaların, tramvayların ve vapurların çıkardığı o rahatsız edici gürültü artık "fısıltı"dan ibarettir. Çünkü C. aradığını bulmuştur. C. Akademi'de öğrenci misin diye bir soru yöneltip sohbeti başlatır. Fakat bu kısa konuşma bile şehrin içerisinde rahatsız edilmeye mahkûmdur: "Birden arkalarındaki o korkunç fren gıcırtısıyla ürperdiler. Yüzü buruşurken dönüp baktı. Deminki çocuk tekerleklerin yanına eğilmiş topunu alıyordu. Arabanın ön penceresinden uzanmış bir surat bağırıyordu. '- Katil olacağız be. Yok mu bu piçin anası?' Bıyıklıydı." (2020: 77) Oyun oynayan bir çocuğun topu yola kaçmıştır. Şoför bu duruma sinirlenip bağırır. C.'nin şoförün bıyığına dikkat etmesi babasına benzetmesinden ötürüdür. Baba, genel anlamda otoritedir. Bu romanda bilinçaltı olarak da ele alınabilecek bir ifade de olsa farklı bir bakış açısıyla da değerlendirilebilir. Bıyık, erilliğin sembolüdür. Ve tabii ki otoritenin, iktidarın. Her olumsuz durumda bunu algılaması da bu yüzden önem arz eder. Kent iktidarı yer yer kendi 'sopasını' gösterir. Devamında bir kadın gelir ve çocuğu döver. "Dayak yiye yiye bu şehirde yaşamayı öğrenecekti. Hep tetikte olacaktı. Yasaktı dalgınlık. Daldı mı, büyük şehir insanı kornalar, çanlar, küfürler, gıcırtılar, çarpmalarla kendine getiriyordu. Güler'e baktı, onlar da mı dalmıştılar. Yoksa bu şehir onları da mı kendilerine getirecekti?" (2020:77) Şehir insanının her an "tetikte" olmasının altını çizildiği bu cümleler, bir olumsuz eleştiri olarak okunmaya açıktır.

Burada yeniden Donavan'ın Text'ten yaptığı alıntıyı hatırlamakta fayda vardır: "Kentteki bir sokakta yürürken bütün duyargalarınızı açmazsanız, gerçekten tehlikedesiniz demektir; toplumumuzun erkeklerin... her gün… kadınlara tecavüz ettiği, onları gasp ettiği ve öldürdüğü bir toplumdur. En iyisi, yanınızda hangi arabanın yavaşladığına ve arkanızda kimin yürüdüğüne dikkat etmektir." (2014: 256) Bu alıntıda sadece kadın meselesi olarak bakmamak gerekmektedir. Romanın başından beri süre gelen olumsuz anlatıları bir çocuk-araba- şoför üçgeninde mozaik hâline gelmiştir.

Güler, cumartesi günü sat ikide Taksim'de C. ile tekrar buluşmayı uygun görür. Toplum C'ye tetikte olmasını hatırlatır. Burada uyuklamaya, yelkenleri salmaya yer yoktur. Buluşma günü gelmiştir ve C. Taksim'de bir kahvede beklemeye koyulur. Oysa buluşma yeri kahve değil, heykel'dir. "Ne kadar bekleyeceğini merak ediyordu. Tramvaylar durup gidiyor, gene de durakta kalanlar oluyordu." (2020: 81) Atılgan, iki cümle arasında şehrin kalabalığı ve toplum taşımalara gönderme yapmaktan geri durmamıştır: "Gecikmesi bindiği taşıtın bir aksaklığından olamaz mı?" (2020: 81) Güler'le buluşur ve bir önceki buluşmanın neden gerçekleşmediğini şöyle sorar: "Neden dün öğle sonu buluşmadık sanki, o pis gıcırtı yüzünden mi?" (2020: 82) C, roman boyunca belki de ilk defa "Mümtazvâri" bir cümle kullanır. "Sahibül hayrat vel hasnat Fındıklılı Mehmet Ağa' yazısını ilk hecelediği günü anlatırken, hayatlarının onca en önemli konuşmasını yapışlardı. (…) Sen Fındıklılı Mehmet Ağa'nın tarihini okudun mu? (2020: 86) Bu çeşmeyi de "susuz, eski çeşme" olarak nitelendirir. Bu noktada hocası Tanpınar'dan esinlenir.[2] Romanda Güler ve C, kalabalıktan kurtulup sinemaya girerler. Atılgan, burada bir kısa sinema eleştirisi yapar: "Çünkü bu salon başka amaçlar için de kullanılıyor. Yağmur dininceye dek beklemeye, ısınmaya, uyumaya, yanına oturacak tanımadığı bir kadınla ya da erkekle sürtünmeye gelenler çoğu. Localar var, ucuz randevu evi odacıkları. Arka sıralarda öpüşmeye gelenler var. (…) Çünkü her zaman gülen, öksüren, sümküren bulunur." (2020: 91)

Beşinci bölümün son cümleleri ise *Aylak Adam*'ın aykırı, absürt tiplemesinin güzel bir örneğini teşkil eder: "Gece yarısından sonra evine girerken, Nişantaşı'na yakın, yolun ortasında durdu. Geniş caddede ondan başka kimse yoktu. Tramvay rayının üstüne apışıp işer. 'Bir de bana deli sevgilim diyor. Nerem deli benim? Paçalarıma sıçramasın diye demirin oluklu yerine işemiyor muyum?" (96) C karakteri kimseler yokken, onu gözetleyenler yokken bu eylemi yapması fakat kalabalık içinde yellenmekten tereddüt etmesi toplum baskısı ve kente uyum sağlayamamasının güzel bir örneğidir. Don Mitchell, *Kent Hakkı* kitabında kamusal düzeni bilerek bozan aylakların olduğunu belirtir ve onların kim olduğunu Keelling ve Coles'ten alıntı yaparak açıklar: "Özellikle agresif dilenciliğe, sokaklardaki hayat kadınlarına, sarhoşluğa ve toplum içinde içmeye, tehdit edici davranışlara, tacize, sokakların ve kamusal alanların kapatılmasına, vandalizm ve grafitiye, sokaklarda idrar ve dışkı yapılmasına, (…) 15) atıfta bulunuyoruz." (2020: 276) Bunları yapmalarının asıl sebeplerinin kamusal alanı bozmak ve kente karşı çıkmak olduğunu ifade eder.

Altıncı bölüm, yine bir mektupla başlar. Bu mektubun diğerlerinden farkı ise Güler'in C.'nin fikirlerinin tartışmasını yapmış olmasıdır: "Onu dinleyen, şehri üst üste dolduran yapılardaki insanların içinde bir tek mutlu kişi bile yok sanırdı. 'Neden bu kadar kötümsersin?' dedim. 'Sen neden değilsin' dedi, 'çevreni görmüyor musun?' Sözlerinin doğru bir yanı var biliyorum." (2020: 97) Aylak Adam, çevresinin de kendisi gibi olmasını

[2] Tanpınar- Yusuf Atılgan karşılaştırması için bknz: Gürbilek, Nurdan. (2016). "Yer Değiştiren Gölge". 'Taşra Sıkıntısı', Metin Yayınları.

ister. Sanki bir topluluk oluşturmak ister. Kırık Cam teorisi ile tekrardan düşünmek gerekir. Tek bir aylak düzeni bozamaz ama bir grup aylak bozabilir.

Bir sonraki buluşmalarında Güler, C.'nin evine gelecektir. Güler, ailesinden izin almak için Meliha ile anlaşır. Buluşma sonunda "On bir buçukta onu Kadıköy İskelesi'nden alıp evine" (2020:100) bırakacaklardır. Aylak Adam'da mekân olarak ilk defa Boğaz'a yer verir. Denizden yana köşedeki masaya Güler'i ötekilerin bakışlarından tedirgin olmasın diye arkası dönük oturttu. O aldırmazdı. Lokantalarda, oturduğu masaya başka gelenler olursa, çevresine büyük şehir yalnızlarının bildiği görünmez perdeler çekerdi." (2020: 10) Aylak Adam'ın kişisel özelliklerinden birinin de şehri kendine göre alımlayıp ona göre bir yaşam ortaya çıkarması olduğundan daha evvel de söz etmiştik. Son cümleler de bu tespiti tasdiklemektedir.

Lokantada yeterince sarhoş olan Güler ve C. artık eve doğru yol alırlarken Güler'in midesi bulanır. Atılgan'ın bir şehir eleştirisi daha burada görülür: "Asfaltla kusmak, işte yirminci yüzyıl. Katı katı naylon, neonların yapma gündüzü…' Donuk masmavi ışığa gidiyoruz." (104). Kentleşmenin en büyük eleştirilerinden biri asfalt ve betonlaşmadır. Daha sonra İstinye'den geçip Şişli'de Güler'i uyandıran C. onu alıp odasına götürür. C, daha sonra Güler'i de evine bırakır. Kendi ise evine dönerken şoföre şu soruyu yöneltmesi önem arz eder: "Karıncalar çıktı mı acaba?" (2020:107) Bizce karıncalar insanları ve/ya arabaları işaret ediyor olabilir. Atılgan'da karıncalar çalışkanlıklarından çok küçüklüğü ile alınmış olabileceğini düşünmekteyim. "Pazar iyi başladı. Vapurda, haftasonu gezisine çıkmış gürültücü kalabalığın arasında bile rahattılar. Yavaş sesle ona, kendilerini ille eğlenmek zorunluluğunda sanan bu insanların yapabilecekleri gülünçlükleri büyüterek anlatıyor; onu sık sık güldürüyordu." (2020:107) Daha sonra gezileri devam eder ve İsmail Paşa korusunun üstündeki tepeye çıkarlar. Burada Güler'in elini tutar.

Yaz

Bay C. insanların yaşamındaki her şeyin ayrıntılardan ibaret olduğunu bir makine gibi yaşadıklarını iddia eder: "Önemli olan yemek değil, yenecek yemeğin çeşididir; giysi bile değil çeşidi; ayakkabının çeşidi. Günlerin adı bile… Belli günlerde belli yaşamaları vardır. Pazar günleri pazarlık yaşamalarını kuşanırlar, çarşambaları çarşambalık!" (2020: 125) Bu durum da kurallara olumsuz bakış olarak görülebilir.

Romanda şehir/toplum baskılarından bazılarına yer yer değinmiştik. Onlardan biri de Güler ve C.'nin bir konuşmasında tanık olunmaktadır:

"Neyine
- Sokak ortasında bir öpücüğüne. Bildiysem ben seni öperim; bilemediysem sen beni.
- Olmaz. (Yaşlı kadın yanlarından geçti.) Giremem.
- Neden.
- Döverler bizi.
- Doğru. Evlerinden fırlarlar, üstümüze çullanırlar, döverler bizi. Ne yapsak onlardan korkacağız. Korkmadık mı kötü! Ama seninle olmamız öyle iyi ki öyle!.." (2020: 137)

C.'nin abartılı cevabı bir ironi barındırmaktır. Romanda geçen cümleleri Cemal Süreya'nın şu dizelerini hatırlatır: "İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar/ Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar/ Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar/ Bütün kara parçalarında/ Afrika dahil" (Süreya, 2017: 38) Söz konusu baskı sadece şehirde değildir. İnsanın olduğu her yerde görülebilir olsa da kentin kuralları ve insanların psikolojik baskısı da görüldüğünden önem arz etmektedir.

Güz

Güz başlıklı bölüme geçmeden evvel C. bir sonraki gün şehre gideceğini söyler. Ve "Güz" bölümü de şehirle başlar. "Sultanahmet durağından, Nişantaşı'nda inmek niyetiyle Maçka tramvayına binmiş bir adam, dışarıya baktığı camdan ne sevdiği kadını ne de bir tanıdığını gördüğü halde yarı yolda neden iner? Bazen insanı bir yangın kulesi de çağırır." (2020: 169) İnsanı kentin içine çeken şey C.'ye göre ya bir sevdiğini görmek ya da tarihî bir yapıtı görmektir. C.'de Tanpınar gibi sanata ve kadına düşkündür. Tanpınar, nasıl ki eserlerinde kadın, aşk ve sanatla yaşama tutunuyorsa Aylak Adam da onlarla tutunmaya çalışır. Tanpınar günlüğünde "Hayatımda aşk yok. Beni yalnız o diriltebilir" der (Enginün- Kerman, 2020, s.95). Aşk, Tanpınar'da hayatın bağlantı noktası ve ilmeğidir. "Aşk, bize münferit ve dağınık dünyayı bir bütün hâlinde verir; zekâyı ihsasların yalancı cennetinden ve dar müfredatından, aklın gülünç ve sıkışık hesaplarından kurtararak bir ebediyetin aynası yaptığı içindir ki, biz onun vasıtasıyla ârızî olan her şeyi yeneriz." (Emil, 2000: 134) Ölümü unutturacak ve hayatı diri tutacak olan şey, ölümsüz olunabilecek yer aşktır. Yusuf Atılgan da Tanpınar gibi kaçışı kadında bulur: "Kentleşme/sanayileşme olgularının tutarsızlaştırıcı özelliği, kesinlikten yoksun ve güvenilir olmayan çoğulculuğu, yaşanılan işliğin ve evin birey üzerinde ironik biçimde aynı yabancılaştırıcı anlamı kazanması, insanın telafi ve kaçış yolları aramasına yol açmıştır." (Oktay, 2002: 71)

Devamında ise şöyle belirtir: "Ucunda Galata kulesinin göründüğü sokağa bir an önce erişmenin ivecenliğiyle inerken çarptığı genç kıza düşünmeden, '- Pardon!' der de yüzüne bakmaz. Bu kız B. İdi. İki gündür hasta yatan Güler'i yoklamış, Şişhane'de tramvaya biniyordu." (2020:169) Aylak Adam, bir kez daha B'yi kaçırmıştır diyebiliriz. Bulunduğu konum ona Güler'i hatırlatır. Çünkü onun evinin sokağındadır. Karşıdaki kahveye bakar. Bu bölümün sonuna kadar Alemdar-Galatasaray arasında anlatılara yer yer değinir. Bahsettiğimiz mekânlardan ve mekânlardaki durumlardan ayrı bir tutum görülmediği için tekrardan zikretmemeyi uygun gördük. Yazar, tekrar şehir toplumunun baskısına değinir. Farklı bir konu olmasa da önem arz eden cümlelerdir: "Bir de şu çevrendekilere bak. Bunlar neden içiyorlar. Toplum içinde yaşamanın baskısını, yükünü hafifletmek için. Çekinmeden bağırmak, yüksek sesle gülmek için. Dışarıya bağırmak, kahkaha atmak yasaktır. Sokakta hiç gülmemek için burda gülerler. Böylesi az içer. Ya ben? İçiyorum da kurtulabiliyor muyum? Belki yalnız baş ağrısından" (2020: 183) Bu cümleler Sadık'la karşılaşıp bir meyhanede geçen sohbetten kalmadır. Ona göre insanların içki içmesinin en büyük sebebi toplum içinde

yasak olan şeyleri yapabilme gücüne ulaşmak içindir. Bu da kırık cam teorisi ile özdeş bir cümledir. C. de ise sadece baş ağrısını geçirmektedir. Sadık'ın içmediği zamanlarda ne olduğunu sorması üzerine C.'nin iç dünyasını gözler önüne sermiş olur:

"- O zaman ararım.
- Hep arayacaksın sen. Ya resim, ya kitap.
- Tutamak sorunu. İnsanın bir tutamağı olmalı.
- Anlamadım.
- Tutamak sorunu dedim. (...) Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar." (2020: 183)

Toplumla aynı dili konuşmama, hızlı kentleşme, aradığını bulamama- belki de ne aradığından emin olamama- baba etkeni, kültüre tutunama ve aykırı özellikleri onu tutunma gereksinimine itmiş gibidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi C'nin kaçışı ya kadına/aşk ya da sanatadır. Söz konusu problemden ötürü romanı *Tutunamayanlar* ve *Yabancı* ile akrabalık ilişkisi olduğu yönünde cümlelere tanık olunmaktadır:

Dikkat çekici nokta ise her iki romanda da kahramanlar, iletişimsizlik düzleminde topluma adapte olamamışlardır, yalnızdırlar ve kayıp benliğin peşinde arayış içerisindedirler. Kültüre adapte olmak yerine bilinçdışına çekilerek ya ölmüşlerdir ya da yaşamıyor gibidirler. Aslında her iki kahraman da tutunamayışı bireysel düzlemde yaşayarak intihar (ölüm), kayboluş ve ölümle aynı eksende algılanan simgesele/kültürün yasasına adapte olamama nedeniyle varoluşlarını hiçlik eksenine taşımışlardır. Bu durum her iki romanda da tutunamamanın trajik boyutunu güçlendirmiştir. (Karaca, 2018: 255)

Romanın ilk sayfaları kadar son sayfaları da şehir anlatılarıyla doludur. İki arkadaş Kemal'i görmek için yürürler. İngiliz elçiliğinin yanından geçerler. Gittiği yerde C. fazla kalamaz ve fevri bir hareketle oradan ayrılır: "Dış kapıyı çarpıp çıktığı sokak tenhaydı. Şehirdekilerin çoğu şimdi ya yataklarında ya da yataklarına yakındılar. Caddeye doğru yürüyordu. Karşıdan gelen bir kadın onun uzağından dolaştı. Arkasından gitmedi. Biliyordu. Yanından hızla geçen taksiye baktı. 'Neden? Neden böylesiniz?' Olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılsın diye yaratılmış bir dünyada yalnızdı." (2020: 187) C. yine herkesten başka bir hayat yaşamaktadır. Ve onlara biraz serzenişte bulunur gibi "neden" gibi ciddi bir soruyu yönlendirir. Fakat artık umudu da eksisi kadar kuvvetli değildir ki olanla yetinmeyi, aramamadan ve düşünmeden yaratılan bir dünyayı kabul etmiştir. Fakat umudundan da tamamen koptuğu söylenemez. C. Güler ile beraberken bir gün şehir ve kendilerini düşünür: "Onlarda mı dalmıştırlar. Yoksa bu şehir onları da mı kendilerine getirecekti." (2020:77) Bu soruyu zihninden sormuştur. Benzemese de kendisinin kırpıldığını sezer gibidir.

C. tekrar karınca imgesini kullanır: "Bir ara karıncaları düşündü. Yağmur dinince saklandıkları yerlerden çıkıp, tatlıcının tek parça, büyük camından gördüğü caddeleri dolduranlar." (220: 188) Daha önce de bahsettiğimiz gibi Atılgan, romanda karınca-insan benzetmesine gider. Onları sürekli bir yerlere gitmesi, trafik oluşturmasıyla karıncalara benzetir. Bunların yanı sıra tabii ki "küçük" vasfını da belirtmemiz gerekir. Aylak Adam, kalabalıkların arasında tanıdık bir yüz görür. Bu yüzü daha önceden de gördüğünü düşünür. Fakat "onun kolunu burada karıncaların arasında değil, ilerde, tenha bir sokakta tutacaktı.

(…) Mavi yağmurluklu kızın koşmaya başladığını görünce şaşırdı: Duraktaki otobüse atlar atlamaz o da koştu, ama yetişemedi." (2020:189) Daha sonra hemen bir taksiye binmek ister fakat "dolu"dur. Yolun ortasına gelip neredeyse taksinin önüne atlar. Küçük bir kaos çıkar ve taksici ona hakaret eder, daha sonra da kavga başlar. Aylak Adam romanı bir yetişememektir, kaostur, karmaşadır, hercümerç durumudur. Bohem yaşantı ve santimantalizmin metne hükmettiği yabancılaşma ve bilinçaltının teksif ettiği bir anlatıdır. Bunun da en büyük sebebi kentlileşmektir.

"Çevresini yavaş yavaş otomobil kornalı, tramvay çanlı, insan sesli bir gürültüdür kapladı. (…) Çevresindeki herkes ona düşmanca bakıyordu. Kuşatılmıştı. Artık otobüse yetişmesi olanaksızdı. Birden sol şakağındaki ağrı yeniden başladı. Yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma, alaycı düzene boyun eğmiş gibi kendini koyuverdi. Şimdi ona istediklerini yapabilirlerdi." (2020: 190) Burada boyun eğmek ve düzen ifadeleri bizim kente karşı çıkma fikrimizi tasdikler gibidir. Daha önce de belirttiğimiz üzere Aylak Adam bir flaneur olmaktan öte kentin içinde sıkışmış ve kentlileşmeye karşı çıkan bir karakterin anlatısıdır. Bu bir pasif direniştir. Ahmet Oktay, Attila İlhan'ın *Sokaktaki Adam*'ından örnek vererek şu cümleleri kurar: "Bu ayrıksı kişiler üç büyük metropolün geçici ya da daimi üyesidirler (…) Metropolün fiziksel ve duygusal darbelerine alabildiğine açıktırlar ve bu darbelere dayanabilmek için belirgin bir şiddet dili geliştirirler. Gerçeğe karşı terörizan bir duygulanım (…) başat ögedir." (2002: 73) C. de bu durumlara karşı absürt ve başkaldıran bir tavır sergiler fakat başarılı olamaz. Çünkü onun atılımları düşük voltajlıdır.

Daha sonra polis gelip onun kolunu tutar ve ne olduğunu anlatması ister. C.'nin cevabı ise "otobüse yetişecektim" (2020: 190)'dir. Romanın son cümleleri ise toplum ve büyük şehrin kasvetini çok iyi özetleyecektir. Onun yabancılaşma temasının en iyi örneklerinden birini sunar: "Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı." (2020: 190) Aylak Adam, artık umudunu yitirmiş ve bir nevi kaybetmiştir: "Atılgan, Aylak Adam'ın mutluluğa eremeyeceğini, o yaşama biçimimin onu bir yıkıma götüreceğini sezdiriyor. Bel bağladığı tutamaklar Aylak Adam'ı kurtaramıyor. (…) Atılgan ise, Aylak Adam'ın yaşama biçiminin de, içinde yaşadığı toplumsal koşulların da bilincine varmış; bayrağı yakalatmayarak bu bilinci gösteriyor." (Naci, 2019: 356-357)

Sonuç Yerine: Otobüsü Kaçırdıktan Sonra

İstanbul'un dört mevsiminde okurlarına daha çok "olumsuz" yönlerini gösteren Atılgan, roman boyunca birçok temaya değinir. *Aylak Adam* romanının ana temasını belirlemek pek güçtür. Yabancılaşma, varoluşçuluk, psikanalitik gibi birçok başlıkla incelemeler yapılmıştır. *Tutunamayanlar* ve *Yabancı* romanlarıyla benzer yönleri tespit edilmiştir. Görülen o ki Atılgan, roman boyunca birçok temayı ele alıp birbirlerine bir zincir gibi geçirerek romanını kurgulamıştır. Kent, toplum ve İstanbul anlatıların da ne kadar çok geçtiği, adı geçen kentin tümünü gezmese de birçok semtte yürüdüğü görülmektedir. Bu semtler, genelde birbirine yakın muhitlerden oluşmaktadır. Fakat bazı dönemlerde Anadolu yakasına da geçmiştir.

Onun romanındaki en iğneleyici unsurlar ise toplum baskısında buluşmuştur diyebiliriz. C. kültürel normu yıkmak, kent düzenini bozmak; sıradan, üzerinde "etiketleriyle" dolaşan bir insan olmamak niyetindedir. Bu noktada C'yi sadece flaneur olarak almak yetersiz kalacak gibidir. Gürbilek de benzer düşünür: "Atılgan'ın aylağı da Baudelarire'deki anlamıyla bir flaneur değildir (…) orada kendini evinde hisseden biri değildir." (2016:62) Kentleşme, insanları bir nevi tek tipleştirmiştir. Nurdan Gürbilek'in Atılgan'ın dili için söylediği şey roman başkişisi için de geçerlidir: "adeta şahıssızlaştırmış [biridir C.]" (2016:65)

Bizce bu durumların sebebini sadece modernizm olarak alamayız. Elbette modernizmin getirdiği durumlar vardır. Başlığımızın İstanbul Sıkıntısı olması Gürbilek'in "Taşra Sıkıntısı" kavramına atıftır. Gürbilek bu kavram ile sadece taşradaki sıkıntıdan söz etmez. *Aylak Adam*'da bu sıkıntının devam ettiğini belirtir. Taşra sıkıntısı bir metafordur ve bu ifade taşrayı da aşar. *Aylak Adam*'ın flaneur olmasını da göz önünde bulundurarak Gürbilek'in yanında Charles Baudelaire'e de bir atıfla İstanbul Sıkıntısı ifadesini uygun gördük. Bu başlık, kent eleştirilerinin tarihsel düzlemde ifade edilmeye çalışılmış şeklidir.

Atılgan'a göre herkes aynı otobüslere biner, aynı yerlerde kahve içer hatta oturduğu mekânlarda bile artık "her zamankinden" üslûbu oluşur. Bay C. bu duruma dönüşmemek için aynı yerlere gitmemeyi tercih eder. Biz de bu incelememizde kent dinamiğini kanıtlamaya çalışırken aynı zamanda eleştirdiği yönleri ortaya çıkarmaya çalıştık. Görülen o ki Aylak Adam sadece birkaç yerde kent içerisinde huzurludur. O anlarda da aşkın tılsımı ve kadının büyüsü mevcuttur. Kuledibi'ndeyken biraz mutludur yanında Güler vardır. Vapurda mutludur ki onca sese rağmen yine yanında Güler vardır. Parmakkapı civarında bir kere daha kenti duymaz B'yi aramaktadır. Atatürk Köprüsü'nde mutludur yine yanında Güler vardır. Bu durumların dışında kitap okuduğu vakitlerde de mutludur. Fakat bu mutluluklar her daim dışarıdan gelen etkiyle bozulur. Roman boyunca bağırmalar, sesler, gıcırtılar okuru da rahatsız eder. Kendinden önceki pek çok yazardan farklı olarak şehrin güzel yanlarından çok kent yaşamının verdiği sorunlara değinmek istemiştir. Fakat romanın son sayfalarına kadar da hep kendi İstanbul'unu yaratmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, Sait Faik (2019). "Şehri Unutan Adam". *Semaver*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Akatlı, Füsun (1982). "Daralan Dünyalar". *Tan Aylık Düşün / Yazın Seçkisi* s. 5.

Cemal Süreya (2017). *Sevda Sözleri*. Yapı Kredi.

Dirlikyapan, Jale Özata-Oğuzertem, Süha (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. Metis.

Donavan, Josephıne (2014). *Feminist Teori.* (çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan) İletişim.

Enginün, İnci-Zeynep Kerman (2020). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. Dergâh.

Gürbilek, Nurdan (2016). *Yer Değiştiren Gölge*. Metis.

Işın, Ekrem (1982). "Gündelik Yaşamın Eleştirisi: Aylak Adam". *Tan*. s. 5.

Karaca, Şahika (2018). "Tutunamayanlar ve Aylak Adam'da Tutunma Problemi". *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*. C.4. S.7.

Kasarcı, Rüya (1993). "Türkiye'de Nüfus Gelişimi". *Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. S. 5.

Mitchell, Don (2020). *Kent Hakkı, Sosyal Adalet ve Kamusal Alan Mücadelesi.* (çev. Aydın Çavdar). Ayrıntı.

Naci, Fethi (2019). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Oktay, Ahmet (2002). *Metropol ve İmgelem: Eleştirel Denemeler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özkök, Ertuğrul (1982). "Aylak Adam ve Anayurt Oteli Yabancılaşma mı – Yalnızlık mı?". *Tan*. Eylül. S. 5.

Sputnik Türkiye, internet erişim haberi: https://anlatilaninotesi.com.tr/20210618/canon-ofisinde-islerin-yurumesi-icin-calisanlarin-yapay-zekaya-gulumsemeleri-gerekiyor-1044765415.html. E.T.: 10.06.2024.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000). *Yaşadığım Gibi*. Aşk ve Ölüm. (haz: Emil). B. Dergâh.

Tunç Gökhan (2018). "İstanbul'da Bir "Yabancı": Aylak Adam'ın C.'Si". *Journal of Mehmet Akif Ersoy University Social Science Institute.* C. 10 S. 23.

Uyar, Turgut (1984). *Büyük Saat*. Can.

Vüs' at, O. Bener (2014). *Dost yaşamasız*. Yapı Kredi.

CABBARLI VE ÇOLPAN'IN ŞİİRLERİNDE ORTAK MİLLİ İMGELER ÜZERİNE

Osman Safa AZGIN

Lisans Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

ÖZ

XX. yüzyılın başlarında Türkistan sahasında Türk yazarlarının sosyalist rejime karşı yazdığı eserler, çeşitli yaptırımlara ve çarpıtmalara uğramıştır. 1937 Stalin rejimi devletlerdeki aydın kesimi de içine alan büyük temizlik operasyonuyla yok etme eğilimine girişmiştir. Bu dönem şairleri lirik konuları önce Çarlık Rusya'nın daha sonra Bolşevik rejiminin baskısıyla belirli bir dönem yazmamak kaydıyla sineye çekmişlerdir. Özbek şairi Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın "Muhit küçlü iken, eğdim boynımı" (muhit güçlü iken eğdim boynumu) görüşü ile birçok şair aynı tarz sözlerle sustuklarını söylemişlerdir. Böylece esasen sembolist, bazen realist edebi akımla ilerlemiş bu dönem şairleri ele aldıkları konuları halkı üslupla ifade etmek, imgelerle cesur mesajlar verebilmek, doğa terennümleriyle milli içerikli teşbihler üretmek sanatkârlığı ile kendilerinden sonraki nesillerde güçlü etki oluşturabilmişlerdir. Çalışmamıza konu ettiğimiz iki müşerref çağdaş kalem sahibi Cafer Cabbarlı ve Abdülhamit Süleyman Çolpan Azerbaycan ve Özbek edebiyatında kendinden sonra hatırlanacak güçlü edebi sanat eserleri bırakmışlardır. Mirza Fethali Ahundzade'nin realizminden etkilenen Cafer Cabbarlı edebiyat dünyasında lirik ve satirik şiirlerin yanı sıra piyeslerindeki tarihi ve milli konulardan oluşan sanat eserleri bırakmıştır. Anadolu sahasındaki şairlerden etkilenen Çolpan da şiirlerinde yerine göre sembolist veya realist davranmıştır. Bu dönemdeki Sovyet baskısı Türkistan coğrafyasından çıkan eserlerde sembolistliği güçlendirmiştir. Cabbarlı'nın 1924 yılında kaleme aldığı "Ey Dan Ulduzu" şiiri ve Çolpan'ın 1923 yılında yazdığı "Bes Endi" adlı şiirleri bunun en belirgin örnekleridir. Çalışmamızda Çolpan ve Cabbarlı'nın şiirlerindeki vatan, bayrak ve Osmanlı'da ortaya çıkan Türkçülük akımı doğrultusunda kurulan Kafkas İslam Ordusuna yazılan şiirlerin temaları incelenerek şiirlerdeki sembolistliğin etkileri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cafer Cabbarlı, Abdülhamit Süleyman Çolpan, Sembolizm.

COMMON NATIONAL IMAGERY IN CABBARLI AND ÇOLPAN'S POETRY

ABSTRACT

In the early 20th century, Turkish writers in Turkistan faced censorship and distortion due to their opposition to the socialist regime. The 1937 Stalinist repression aimed at intellectuals led poets to avoid lyrical subjects under the pressures of Tsarist Russia and the Bolshevik regime.

Abdülhamit Süleyman Çolpan's sentiment, "Muhit Küçli eken, eğdim boynımnı," symbolized the widespread silence among poets. Despite challenges, poets of the era, influenced by symbolist and realist movements, conveyed their themes with bold imagery and nationalistic metaphors, leaving a lasting impact on subsequent generations. Cafer Cabbarlı and Abdülhamit Süleyman Çolpan, prominent figures in Azerbaijani and Uzbek literature, left significant literary legacies. Cabbarlı, influenced by Mirza Fethali Ahundzade's realism, produced lyrical and satirical poetry alongside plays exploring historical and national themes. Çolpan, drawing inspiration from Anatolian poets, traversed between symbolist and realist approaches in his works. The Soviet influence further entrenched symbolism, evident in Cabbarlı's "Ey Dan Ulduzu" (1924) and Çolpan's "Bes Endi" (1923). Our study delves into the effects of symbolism in their poetry, particularly focusing on themes of homeland, flag, and poems dedicated to the Caucasian Islamic Army, reflecting the burgeoning Turkish nationalist sentiment within the Ottoman Empire.

Keywords: Cafer Cabbarlı, Abdülhamit Süleyman Çolpan, Symbolism.

Giriş

Türkler, geçen binlerce asır boyunca çağlar açıp kapatan, dünya nizamı ve kurallarını belirleyen bir kavim olmuşlardır. Bunu yaparken hiçbir şekilde işkence, zulüm ve kan dökmemiş, kültürlerini halka zalimce empoze etmemiş, daima merhamet ve adaletle yönetmişlerdir. Şöyle ki 15. yüzyılda Bizans İmparatorluğunun son zamanlarında kendi ırk ve milletlerinden olan fakat din meselesi ile ayrılan Katolik ve Ortodoks mücadelesinde, Ortodoks din adamlarını destekleyen ve Katoliklere borçlu kalınmasındansa Türk hâkimiyetine girmenin kabul edilebileceği söylenmiştir.[1]

Hunlarla başlayan teşkilatlı Türk devleti müessesesi günümüzde Oğuz Türklerinin, Özbek, Kazak ve Kırgız Türklerinin kurduğu bağımsız Cumhuriyetleriyle devam etmektedir. Her ne kadar devlet olma tarihi süreci Mou – tun (Mete Han) ile başlamış olsa da Türk edebiyatı, milattan önce kurulan Hun İmparatorluğundan çok daha eski vakitlerde sözlü gelenekle yaşayan tarihe sahipti. Türk edebiyatının sözlü olarak yaşayan asırlarından yazıya dökülen yılları Orhun-Yenisey kitabeleriyle olmuştur. Orhun kitabeleri görünüşte didaktik bir nutuk metni olmakla birlikte halkın hafızasında yaşayan olayların sözlü olarak ilk döküldüğü ve yazılı edebiyatı başlattığı yerdir. Bunun yanı sıra Uygur devleti zamanında yaşayan maniheist şair Aprın Çor Tigin yazılı ilk sanatsal metinleri oluşturmaktadır. Yazılı edebiyatın ilk eserlerinin kitabeler olmasına karşın Aprın Çor Tigin'in yazdığı şiirler de edebiyatın en büyük ve güçlü karakteri konumundadır.

İlk yazın faaliyetleri çeviri üzerine olmakla beraber vatan, millet, hürriyet konuları edebiyatın başlangıcıyla aynı tarihe ışık tutmaktadır. Karanlık dönem olarak adlandırdığımız bu dönemle ilgili bilgimiz olmadığından bu konuda bildiğimiz ve gördüğümüz ilk örnek Bilge Kağan Yazıtı'ndan Çin'e aldanıp hürriyetten olmama mesajı bu ışıklardan biridir.

Geçen asırda Orta Asya'dan farklı coğrafyalara dağılan Türk boyları değişik kültür ve medeniyetlerle tanışmış, bu tanışmalar sonucu ortaya çıkan medeniyetler çarpışmasını ortak

[1] Lukas Notaras: "Konstantinopolis'te Latin külahı görmektense Türk sarığı görmeyi yeğlerim."

paydada toplayarak ya kendi kültürlerine empoze etmişler ya da reddetmişlerdir. Reddetmeler mücadeleleri doğurduğundan bir çatışma çıkmış ve mücadeleler başlamıştır. Bu mücadeleler hürriyet, vatan, millet bilicini güçlendirmiş böylelikle edebiyat çalışmalarında epik tür kendini barındırmayı başarmıştır.

19. yüzyıl ve 20. yüzyılda epik konular Türk dünyası edebiyatlarında sıklıkla işlenmiş, bu konuları işleyen birçok şair ve yazarın hayatına da son verilmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın olduğu yıllarda Anadolu sahasında epik türde birçok edebi eser ortaya koyulmuştur. Yine bu yıllarda Çarlık Rusya'nın yıkılıp Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) kurulmasıyla Orta Asya'da bulunan Büyük Türkistan ve Azerbaycan'ın komünist rejimine baş kaldırmaları ve Sovyet repressiyasına karşı hürriyet, vatan gibi konuları işlemekten kaynaklı birçok yaptırıma, katliam ve işkencelere uğramışlardır.

Çalışmamızda, Türklük değerinin Azerbaycan ve Özbekistan (Büyük Türkistan) sahasındaki edebi eserlerde nasıl işlendiği yönünde kıyas ve incelemeler yapılmıştır. Büyük Türkistan ve Azerbaycan'da bu konuda yazılan eserler yerine göre realist, bazen de sembolist olmuş, bu konu üzerinde de açıklama ve kıyaslarla durulmuştur.

Azerbaycan Şairi Cafer Cabbarlı (1899-1934)

1899 yılında Bakü yakınlarındaki Xızı (Hızı) köyünde dünyaya gelen Cafer Cabbarlı, genç yaşta babasının ölümü üzerine geçim sıkıntısı içinde eğitim hayatına başlamıştır. Ana dilinin yanı sıra doğu ve Avrupa dillerinden bazılarını bilmesi sayesinde tercüme eserlerle ilgilenmiş, hatta bir çoğunu orjinelinden müteala etmiştir. İlk öğrenimini bitirdikten sonra yine Bakü'de bulunan bir politeknik (sanayi yüksek meslek okulu) mektebine gitmiş, bir yandan da edebiyatla ilgilenmiştir.

1915'te başlayan yazın serüveni şiir ve dram üzerine şekillenmiş, eserleri "Mekteb", "Babayi - Emir" gibi gazetelerde neşredilmiştir. Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti yıllarında Türkçülük ve Turan akımlarının etkisiyle Osmanlı'yı anlatan "Edirne Fethi", "Trablus Muharebesi" adlı piyesler ve bu hususta şiirler yazmıştır. Eserleri daha çok sosyal statü farkı, kadın-erkek eşitsizliği gibi toplumun aksak yönlerini gösteren güncel konular üzerinedir. Bu bakımdan şiirlerinde Mirza Alekber Sabir, piyeslerinde ise Mirza Fethali Ahundzade'den etkilendiği söylenebilir.

Cabbarlı'nın Azerbaycan Edebiyatının büyük isimlerinden olmasını sağlayan edebi eserleri piyesleridir. O, büyük bir dramaturg olmasının yanı sıra bir senarist, yazar ve rejisördür. Yine de şiirleri, içinde bulunduğu dönemi yalın gerçeklikle ifade ettiği için önemlidir. Şiir ve poemalarında vatan sevgisi, Turan, millet ve bayrak sevgisi gibi konuları rahatlıkla görebilmekteyiz. Nitekim şiirlerinde işlediği konular onu Sovyet kıskacının sosyalist-realist yazıları dışında tutamadığını ve yasaklanan yahut sansürlenen kesimde olduğunu da görmekteyiz. Bu durum Cafer Cabbarlı'nın piyesleri ve yayınladığı makaleler ile sosyalist-realist eserler vermesine rağmen sürekli maruz kaldığı bir durumdur. Gözaltı

kararları sonucu tutuklanan ve daha sonra serbest bırakılan Cafer Cabbarlı bu tarz olaylara maruz kalmasından dolayı 1934'te kalp krizi sonucu hayata gözlerini yummuştur.

Cafer Cabbarlı bugün Yeni Azerbaycan Edebiyatının büyük isimleri olan Ahundzade ve Sabir'in yanında ismi anılan büyük bir kişiliktir. Ne kadar kısa bir hayata sahip olsa da, eserlerinin muhteva ölümsüzlüğü ve yetkinliği onu günümüzde hala yaşatan milli özellik olmuştur.

Özbek Şairi Abdülhamit Süleyman Çolpan (1893-1938)

1893 Andican doğumlu şair, eski dönem mekteplerde okumuş, daha sonra bir Rus okuluna gitmiştir. Türk lehçelerini, Arapça, Farsça ve Rusça dillerini öğrenmiştir. Bu dillerin yanı sıra İngilizce, Almanca ve Osmanlı Türkçesini de büyük gayretler sonucu öğrenmiştir. Yazın hayatı gazetelerde neşredilen makaleleriyle başlayan Çolpan, asıl ününü şiirleriyle yakalamıştır. İlk şiirleri 1922'de Özbek Yaş Şairleri Antolojisi'nde yayınlanan Çolpan'ın ilk şiir kitabı olan Bulaklar (Pınarlar) yine aynı yılda yayımlanmıştır. Bulaklar kitabını 1924'de yayımladığı Uyğanış (Uyanış) ve 1926'da yayımladığı Tan Sırları kitapları takip etmiştir. Anılan kitaplarda basılan şiirler ağır Sovyet eleştirisi, ulusal egemenlik, Sovyet rejiminin sömürgeci tutumu, Hokand ve Türkistan'da olan zulüm ve katliamlardan bahsetmekte olup bu konulara nefretini ve isyanını göstermektedir.

Yaşadığı dönemin sosyo-politik olaylarının kurbanı olan Abdülhamit Süleyman Çolpan, kendisini ve milletini "kafesteki kuş", "kafesteki kelebek" motifi ile nitelemektedir. Kendisinden etkilenerek yolundan ilerleyen Aybek ve Elbek gibi şairler tarafından bu motif değişikliğe uğramış, "kafesteki aslan" ve "dağ doruklarındaki kartal" motifleri şiirlerde yer bulmaya başlamıştır. Motif değişikliğinin olmasındaki neden 1937'de başlayan Stalin repressiyasının 1953'de Stalin'in ölümüyle bitmesi ve Sovyet rejiminin yumuşama dönemine girmesiyle oluştuğu söylenebilir.

Yeni Özbek Edebiyatının büyük ismi olan Abdülhamit Süleyman Çolpan şairlik, yazarlık ve tercümanlık gibi alanlarda eserler ortaya koymuştur. Yeni Özbek şiirine "serbest nazmı" getiren şair bununla halk şiiri geleneğini de ustaca kaynaştırmıştır. Bu kaynaştırmanın en büyük unsuru ve kusursuz olma sebebi sembolist-realist sentezinden gelmektedir.

Cabbarlı ve Çolpan'ın Şiirlerine Ortak Milli Bakış

Azerbaycan şairi Cafer Cabbarlı ve Özbekistan şairi Abdülhamit Süleyman Çolpan yaşadıkları ve yazın hayatlarını sürdürdükleri dönem itibari ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) ağır, bir o kadar da bezdirici döneminin kalem savaşçılarıdırlar. Bu durumlar nedeni ile yazdıkları eserler yönlerini kendileri belirlemiş, ve sonuçları ağır olmuştur. Lakin ne Cabbarlı ne de Çolpan bundan rahatsız olmuşlardır. Aşağıda yorumlamalarını yaptığımız şiirlerde de bu durumu açık bir şekilde görmekteyiz. Şiirlerimiz belirli başlıklar altında seçilmiş ve yorumlanmıştır. Vatan, toprak, zulüm ve

işkencelere karşı duruş, vatan aşkı, halkın gücü, Anadolu Türklüğüne sevgi ve seslenişi içeren başlıklar altında topladığımız şiirler belirli imgeler ile ortaya konmuş durumdadır.

Vatan ve Toprak Konusu

Cafer Cabbarlı'nın, "Azerbaycan Bayrağına" ve Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın, "Gözel Türkistan" adlı şiirleri; gök, çiçek, kuş ve uçmak gibi imgeleri vatan toprağı ve milli değerleri simgeleyen terimlerle süslenmiş vatan toprak konulu şiirlerdir.

AZERBAYCAN BAYRAĞINA

Buraxınız, seyr edəyim düşünəyim, oxşayayım,
Şu sevimli üç boyalı, üç mənalı bayrağı.
Mələklərin qanadımı üzərinə kölgə salan?
Nə imiş bu, aman Allah?! Od yurdunun yarpağı!
Göy yarpaqlı, al çiçəkli yaşıl otlar topasımı?
Xayır, xayır? Çiçək solur, otlar yerdə tapdanır.
Fəqət bizim bayrağımız ucaları pək seviyor,
Yulduzlardan hilaldan da yüksəklərdə fırlanıyor.

Kölgəsində ay əyilib bir gözəli qucmada.
Qucaşaraq sevdiyilə yüksəklərə uçmada,
Şu görünüş bir ananın şəfqətinə oxşuyor.
Düşündükcə zövqlərimi, vicdanımı oxşuyor.
Bu ay, yıldız, boyaların qurultayı nə demək?
Bizcə böylə söyləmək!
Bu göy boya Göy Moğoldan qalmış bir türk nişanı,
Bir türk oğlu olmalı!
Yaşıl boya islamlığın sarsılmayan imanı,
Ürəklərə dolmalı!
Şu al boya azadlığın, təcəddüdün fərmanı,
Mədəniyyət bulmalı.
Səkkiz uclu şu yulduz da səkkiz hərfli OD YURDU
Əsarətin gecəsindən fürsət bulmuş quş kimi,
Səhərlərə uçmuşdur
Şu hilal da türk bilgisi, düzgün sevgi nişanı,
Yurdumuzu qucmuşdur!
Allah, əməllərim edib şu bayrağı intiqal,
Birər-birər doğru olmuş, bir ad almış: İSTİQLAL!
Yürəyimdə bir dilək var, o da doğru kəsilsin,
O gün olsun bir göy bayraq,
O gün olsun bir göy bayraq, Turan üstə açılsın!
Turan üstə açılsın![2]

[2] https://az.wikisource.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_bayra%C4%9F%C4%B1na_(C%C9%99f%C9%99r_Cabbarl%C4%B1) (E. T. : 25.06.2024).

Cabbarlı'nın, "Ateş Yurdunun bayrağı neymiş" mısrasıyla giriş yaptığı Azerbaycan Bayrağına adlı şiiri "bırakın seyredeyim, manasını düşünüp okşayayım" diyerek Azerbaycan bayrağının muhteşemliğini vurgulamaktadır. Cabbarlı; üç manalı, üç boyalı diye betimledikten sonra, mübalağa sanatı ile "üzerine gölge salan meleklerin kanadı mı?" demektedir. Bayrağın üç renkli muhteşemliğinin gök yapraklar, al çiçekler ve yeşil otlara bağlanabileceğini söyledikten hemen sonra çiçeklerin ve otların bir sonu olduğunu söyleyerek bu bağlamın yanlış olduğunu söyler. Bayrağının yüksekleri sevdiğini ve hilalle yıldızdan daha yüksekte olduğunu dile getirir. Güvenverici, sıcak görüntüsü ve hissettirdikleri sanki bir ananın evladını okşamasını teşbihen şairin vicdani-milli duygularıyla hemhâldir. Son kıtada bir kurultaydan bahseden Cabbarlı, bu kurultaydan hareketle bayrağın manasını şöyle çıkartıyor. Gök; Türklüğün nişanı, Yeşil; İslamlığın sarsılmaz imanı, Al; Hür bir milletin medeniyet fermanıdır. Yani Azerbaycan bayrağı, Türk-İslam medeniyetinin mukaddes nişanesidir. Sekiz köşeli yıldız ise Od Yurdu'nun temsilidir, Selçuklu yadigarıdır, yerle gök arasında sonsuzluk, erdemlik, mutluluk, bereket simgesidir.

Türkistan Yıldızı, Selçuklu Yıldızı gibi isimlendirilen sekiz köşeli yıldız bir Türklük sembolü olup yıllar boyunca kullanılmış ve eserlerde kendine yer bulmuştur. Anadolu Selçuklu Devletinin toprakları ve başkentlerinden olan Konya, Antalya, Kayseri, Sivas, Erzurum ve daha bir çok mimari yapıda görülen Sekiz köşeli yıldız aynı zamanda Türkistan sahasının da bir çok yerinde görülmektedir. Semerkand ve Buhara bu konuda Türk dünyasının en gözde yerlerindendir.[3] Daha sonrasında İslam dininin temel prensipleri olan sekiz erdemi nitelendirdiği yönünde savlarda ortaya atılmıştır.[4] Nitekim sekiz köşeli yıldız bir Türklük motifi olarak görülüp Türklerin en eski zamanlarından itibaren kullandığı yönündeki görüşler daha yaygındır. Cabbarlı, şiirinde sekiz köşeli yıldızı, Türklük motifi olarak Od yurdu' isminin karşılığı ve bu toprakların, asırlardır Türk toprağı olduğu yönünde kullanmıştır.

Od Yurdu, Odlar yurdu, Türkiye Türkçesiyle adlandırılışı "Ateş yurdu" anlamına gelen bu kelime grubu Cafer Cabbarlı ve diğer Azerbaycan şairlerinin sıklıkla kullandığı bir söz öbeğidir. Bunun asıl sebebi daha çok tarihi açıdan açıklanır. Azerbaycan toprakları, zengin yer altı kaynaklarına sahip bir coğrafyadır. Petrol ve doğalgaz gibi zenginlikleri ateşle temas etmesi sonucu büyük ateşler ortaya çıkartan bir durumdadır. Daha tarihi açıdan bakacak olursak Azerbaycan toprakları, eskiden Zerdüştlerin yaşadığı bir coğrafyadır. Burada ateş hiç sönmez.[5] Cabbarlı'nın bahsettiği Od Yurdu ismini bu olaydan almıştır. *"O gün olsun bir gök bayrak Turan üste açılsın"* mısrası Turan imparatorluğunun sancağını nitelerken Turan

[3] https://www.rehbername.com/rehberce/sekiz-koseli-selcuklu-yildizinin-anlami-nedir (E. T. : 03.09.2024).

[4] https://somuncubabaturbesi.com/sekiz-koseli-yildiz-selcuklu-yildizi/ (E. T. : 03.09.2024).

[5] https://musavat.com/news/azerbaycan-niye-odlar-yurdu-adlanir-oda-tapinmaq-yoxsa-zerdustilik_376203.html (E. T. : 25.06.2024).

devletinin Od Yurdundan yahut burası değilse bile bir başka Türk devleti ile dünya üzerine açılsın demektedir.

GÖZEL TÜRKİSTAN

Gözel Türkistan senge ne boldı?
Seher vaktide güllerin soldı.
Çemenler berbad, kuşlar hem feryad.
Hemmesi mahzun, bolmasın dil şad?

Bilmem, ne üçün kuşlar uçmas bakçalarında?

Birligimiznin tebrenmes tağı,
Ümidimiznin sönmes çırağı.
Birleş, ey halkım, kelgendir çağı,
Bezensin endi Türkistan bağı.

Kozğal, halkım, yeter sunça cebr-ü cefalar.

Al bayrağınnı, kalbin uyğansın,
Kullık, esaret - barçası yansın.
Kur yeni devlet, yalvar örtensin,
Ösib Türkistan, kaddın kötersin!

Yayrat, yaşnat öz Vatanın gül bağlarında (Kocaoğlu, 1996: 15)

Çolpan'ın "*Güzel Türkistan sana ne oldu?"* mısrasıyla başlayan *Gözel Türkistan* şiiri, saf gerçeklikle yazılmış en güzel şiirlerinden biridir. Hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını, tüm güzelliklerin mahvolduğunu anlatır. Türkistan'a bu kötülüğü yapanlara karşın halkı birleşmeye çağıran Çolpan, diriliş çağının geldiğini ve ayaklanarak bunca eziyetin son bulması gerektiğini, güzelliklerin direnişlerle geleceğini ifade eder. Sancağına tekrar sahip çık ki, devlet olsun, bunca eziyet sen güçlendikçe son bulsun, kulluk ve tutsaklık yalan olsun, Büyük Türkistan şad olsun. Vatan böylelikle gül olsun demektedir. Çolpan'ın, bağımsızlık ve vatan konulu yazdığı bu şiirde Sovyetlere karşın güçlü bir isyan bulunmaktadır.

Zulüm ve İşkence Karşısında Duruş Konusu

Çolpan'ın "Bes Endi" ve Cabbarlı'nın "Məhkum Şərqə" adlı şiirlerinde geçen sefalet; hakaret, özü yutmak, milletlerin toprak bölüşmesi, cellad gibi kimi imgelemleri ve teşhisleri zulüm ve işkencelere karşı duruşlarını ve olayın ne halde olduğunu gösteren şiirlerdir.

BES ENDİ

Yeter bes, çekden aşkandur
Bu kargış, bu hakaretler!
Toluğdur, belki taşkandır
Tübenlik hem sefaletler!

Kolımda sonğı taş kaldı,
Köngülde sonğı intilmek;
Közimde sonğı yaş kaldı,
Küçimde sonğı talpınmak!

Bu karğış, bu hakaretler,
Küçimni tartmak isteyler,
Tübenlik hem sefaletler,
Özimni yutmak isteyler!

Könülde sonğı intilmek,
Şu halde ketmek isteymen;
Küçimde sonğı talpınmak,
Emelge yetmek isteymen!

Kolımda sonğı taş kaldı,
Yavımğa atmak isteymen!
Közimde sonğı yaş kaldı,
Emelge yetmek isteymen! Taşkent, Fevral 1923 (Kocaoğlu, 1996: 12)

Çolpan'ın 1923'te Taşkent'te neşrettiği *Bes Endi* adlı şiirinde, Büyük Türkistan'da nice şair, yazar ve halkın uğradığı zulüm ve katliamlara daha fazla sessiz kalamamıştır. Çolpan, Artık son damla doldu ve bardak taştı, anlamında "Yeter sınırdan aştı" demektedir. Bu dönemde cereyan eden kanlı Sovyet propagandası beraberinde sürgünleri doğurmuştur. Bu sürgünler salgın hastalık, açlık, sefalet ve toplu ölümleri bünyesinde barındıran bir vahşeti meydana getirmiştir. Bu durumlar karşısında gücünün son raddesinde, amacına ulaşma gayesi ile hareket etmektedir. Gayesine ulaşma ümidi ile elinde kalan son taşı, gayesine atfederek düşmana bir ordu gibi yağmasını ve düşmana yetme isteğini dile getiren yüksek isyankârlık ve sitem konulu bir şiirdir.

MƏHKUM ŞƏRQƏ

Ey Şərq, sənin üstündə cahan çarpışıyorkən,
Aləm səni bölməklə səadət bölüşürkən,
Övladın əsarətdə, yazıq, can çəkişirkən,
Hala da sükut etmədəsən, ey evi bərbad!
Kimdən, əcaba, ummadasan dərdinə imdad?

Rahib kimi qovğayi-həyata həvəsin yox,
Tərpənmədəsən kölgətək, amma nəfəsin yox,
Məhbəsdəsən, ancaq ki, dəmirdən qəfəsin yox,
Zəncirini qırmaz nə tərəhhüm, nə də fəryad,
Əsr indi dəmir dövrü, barıt dövrüdür, heyhat!

Dünyanı əsir eylər ikən bir ovuc altun,
Hər millət öz azədəliyin qurşuna mədyun.
Əsrin sözü top, haqq sözü top, tanrısı qurşun;

Acizliyə qalsan, edən olmaz səni azad,
Hər gün sənə sahib olacaq bir yeni cəllad.

Döndər günəşin atəşə, saç Qərbə, Şimalə!
Topla nə gücün varsa, giriş qəti cidalə!
Ya haqqını al, ya əbədi öl, lavəməhalə
Qoy gülləri ya qan sulasın, yaxud ədalət,
Qoy ya bəşəriyyət yaşasın, yaxud əsarət![6]

Mahkûm Doğu adlı bu şiirde, esaret altında bulunan Türk Devletlerinin durumu anlatılmaktadır. *Ey Şerq senin üstünde cahan çarpışıyorken / Alem seni bölmekle seadet buluyorken* mısraları doğu üzerinde oynanan oyunlara dikkat çekmekteyken, evladım esaretle can çekişiyor, senin sesin çıkmıyor. İmdadını kimden bekliyorsun diyerek istifham sanatına başvurulmuştur. Gölge gibi tepemdesin, parmaklığı olmayan bir hapistesin acıma ve feryat seni kurtaramaz diyen Cabbarlı, Doğunun bir şeyler yapması gerektiğini söylemektedir. Bu asrın sözü top, Tanrısı kurşun; acizlik içinde kalırsan, seni azad eden olmaz diyerek: Türk halkının bir şeyler yapması gerektiğini söylemektedir. Bu asrın sözlerin değil kurşun ve kanın asrı olduğunu azadlığın yani özgürlüğün susmakla, konuşmakla gelmeyeceğini ifade etmektedir. Güneşi ateşe döndürerek garbın (batı) üzerine saç, tüm gücünle bir savaşa daha gir ve ya hakkın olanı al, ya da o uğurda öl diyen Cabbarlı bu söylediklerini şu şekilde desteklemektedir:

Qoy gülleri ya kan sulasın, yaxud edelet,
Qoy ya beşeriyyet yaşasın, yaxud esaret!

Halkın Gücü

Çolpan'ın sade realist bir tutumla yazdığı "Halk" şiiri, halkın gücünü göstermede yer yer somut teşbihlerle bezenmiş bir şiirdir.

HALK

Halk denizdir, halk tolkundır, halk küçdir,
Halk isyandır, halk alevdir, halk öçdir...

Halk qozğalsa küç yokdurkim, tohtatsun;
Kuvvet yokkim, halk istegin yok etsün.

Halk isyanı saltanatını yok kıldı,
Halk istedi, tac u tahtlar yıkıldl...

Halk istese azad bolsun bu ölke,
Ketsün unın başıdagi kölenke.

6 https://az.wikisource.org/wiki/M%C9%99hkum_%C5%9E%C9%99rq%C9%99 (E. T. : 25.06.2024).

Bir kozğalur, bir köpürer, bir kaynar,
Bir intilür, bir havlıkar, bir oynar,

Yokluknı da, açlıknı da yok eter,
Öz yurtını her nersege tok eter...

Bütün küçni halk içiden alaylık,
Kuçak açıb halk içiğe baraylık! 7 Sentabr 1921 (Kocaoğlu, 1996: 10)

Bir devletin tüm gücü halktır İster monarşik yönetim olsun, gerek teokratik, gerekte Cumhuriyet yönetimi olsun, Bu güçlerin tamamını yöneten halktır. Çolpan *Halk* şiirinde bunu vurgulayarak, halkın gücünü göstermektedir. "Bir ayaklanır, bir köpürür, bir kaynar" sözüyle bunu destekler. Halkın gücünün devleti tok kılacağını, aynı zamanda da aç kılacağını söyler. Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın bu şiirinde gizli bir anlam vardır. Genel olarak bakıldığında halkın ne olduğunu gücünün ne kudrette olabileceğini söylerken son beyitte hürriyet savaşının tüm gücünün halktan alınacağını halkın desteği kadarıyla hürriyete kavuşulacağını ifade etmektedir. Kucak açıp halka koşalım demekle bu savını destekler.

Vatan Aşkı Konusu

Cabbarlı'nın "Ana" ve Çolpan'nın "Erkinlik İstaqi" adlı şiirleri, vatan özgürlüğünü ve bu davaya adanan bir ömrün şiirleri olmakla beraber sembolistlik unsurları barındırmaktadır.

ANA
Əgər bütün bəşəriyyət ədüvvi-canım ola,
Ürək süqut eləməz aldığı mətanətdən.
Ricavü xəvfə məkan vermərəm gər alimlər
Min il də vəz edələr dəhşətü-qiyamətdən.

Pələnglər tuta dövrüm, çəkinmərəm əsla,
Və ya ki, vəd edələr dövləti-cahanı mənə
Ki, bir kəsə baş əyib içzimi bəyan eləyim,
Əyilmərəm nə ki yer, versələr səmanı mənə.

Yanımda gər dura cəllad əlində şəmşiri,
Ölüm gücilə mənə hökm edə olum təslim,
Əyilmərəm yenə haşa! Ölüm nədir ki, onun
Gücilə xalqa həqiranə eyləyim təzim?

Cahanda yox elə bir qüvvə baş əyim ona mən,
Fəqət nə güclü, zəif bir vücud var, yahu,
Ki, hazıram yıxılıb xaki-payinə hər gün,
Öpüm ayağını əcz ilə. Kimdir o? Nədir o?

Ana! Ana!.. O adın qarşısında bir qul tək
Həmişə xidmətdə olmaq mənə fəxarətdir,

Onun əliylə bəla bəhrinə yuvarlansam,
Yenə xəyal edərəm bəzmi-istirahətdir.

Əs, ey külək, bağır, ey bəhri-biaman, ləpələn!
Atıl cahana sən, ey ildırım, alış, parla!
Gurulda, taqi-səmavi, gurulda, çatla, dağıl!
Sön, ey günəş, yağışın yağdır, ey bulud, ağla!

Bunlar mənə əsər eylərmi ? Mütləqa yox! Yox!- Yox!!!
Fəqət Ana! O müqəddəs adın qabağında-
O pak bağrına bassın məni, desin layla,
Təbəssüm oynadaraq titrəyən dodağında.

Bütün vücudum əsər, ruhum eyləyər pərvaz,
Uçar səmalara o, aləmi-xəyalətdə.
Yatar, ölər bədənim, nitqdən düşər bir söz:
-Ana… Ana… Sənə mən rahibəm itaətdə!..[7]

Tüm insanlık can düşmanım olsa da, bir kişiye boyun eğmek gerekirse bir gün; eğmem başımı, tüm zenginlikleri verseler. Cabbarlı, annesine ithafen yazdığı *Ana* şiirinde içinde bulunduğu dönemin durumundan bahsetmektedir. Hürriyetinin karşılığında dünyanın tüm zenginliklerini verseler kabul etmeyeceğini ve özgürlüğün güzelliğini anlatmaktadır. Beni dinimden, dilimden, töremden etmeye çalışan düşmanın karşısında daima secde etmek onurdur. Bunu engelleyerek beni öldürürlerse orası da bana istirahat hanedir. Bu durumlar karşısında rüzgâr ve amansız denizler dalgalan ve atıl cihana… Gök kubbe çatla ve dağıl, güneş yağmur indir, bulut ağla… Bütün vücudum esir, ruhum uçar semalara konuşmadan, Ölü bedenim hiç konuşmadan yatar lakin bir söz var.

Ana Ana ben seni isteyirem itaetle…

ERKİNLİK İSTAQİ

Erkin könqlim çiday olmas bu sıqıq
Bu boğlanqan, bu "eqalik" turmuşda.
Aqar şunday keta bersa, bu anık
Tilak uçun kila olmas bir işda.

Şunca çoklar çidab kelqan könqlimqa
Bu kunqina yüz çiziği tor keldi.
Guyo uninq gül teqmaqan boyniqa
İp boğlanib, juda kattık tortildi.

Ul intilib, ul urinib ötadir
Tor kafasdan kutkarqali özini

[7] https://az.wikisource.org/wiki/Ana_(C%C9%99f%C9%99r_Cabbarl%C4%B1) (E. T. : 25.06.2024).

Tevarakka aççik karğiş otadir
Bimadimki, kon bosqanmi közini?

Bundan burun ul küp oğir tinlarni
Çidam bilan, tinçlik bilan ötkardi.
Karşisida avrab turqan jonlarni
Köra turib kuramadı, ketkardi.

Şuninq uçun tubanlarninq tubani
Yavuz, büzük kişilar xam erkinça
Talarlardi, emarlardi da uni
Sökarlardi orkasidan xar koça.

Ul kanday tor, kanday sıqıq yerlarda
Kanday buzuk çiziklarda bulmadi?
Ul kanday xur, kanday tuban yerlarda
Kilini xam kimirlatmay turmadi?

Endi ul da tor çizikdan bezqandir
Kaytib unqa kirişlikni istamas.
U manosiz "eqaliklar" ezqandir
Ular bilan bir tin bulsin turolmas.

Ul erkinlik, özboşlilik istaydir,
Ketqa karab – ölim bölsin – ketmaydir. (1922). (Sharafiddinov, 1994: 40)

Çolpan'ın *Özgürlük Arzusu* adlı şiirde, ruhunun bir "sahiplik" duygusu ile sıkı bir şekilde bağlı olduğunu söylemektedir. Olaylar böyle devam ederse dileklerinin imkânsız olduğunu, kaybedeceğini söyler. Yüreğinde ki ümidin sınırları artık küçülmekte ve boynunda bir iple onu öldürmektedir. Burada anlatılan aslından Türkistan'da gün geçtikçe sertleşen olaylardır. Yüreğinin gün geçtikçe güçten düşmesine karşın, kötülüklerin gücünü ve şiddetini artırdığını: bu durumlar karşısında artık sessiz kalınamayacağını söyler. Okun yaydan çıktığını ve hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını ifade ederek özgürlüğü istemektedir. Özgürlük için sonunda ölüm olsa da bu yoldan dönmeyeceğini ve gerekirse öleceğini belirtir.

Cabbarlı ve Çolpan'ın aynı zamanda Azerbaycan ve Türkistan meselelerini işlediği şiirler dışında Osmanlı Ordusuna yazdıkları şiirleri de vardır. Cafer Cabbarlı'nın 1917'de Kafkas İslam Ordusuna yazdığı *Ey Dan Ulduzu* adlı şiiri ile Abdülhamit Süleyman Çolpan'ın "Anadolu Kışlağının Muzaffer Ordularına" notuyla yazdığı *Tufan* adlı şiiri bulunmaktadır. Şimdi bu şiirlere bakılacaktır.

Anadolu Türklüğüne Sevgi ve Sesleniş

Cabbarlı'nın "Ey Dan Ulduzu" ve Çolpan'ın "Tufan" adlı şiirlerinde Anadolu Türklerinin gösterdiği direniş ve bunun yanı sıra kandaş oldukları Azerbaycan topraklarının özgürlüğü

için verdikleri mücadeleler anlatılır. Cabbarlı şiirinde Tan yıldızını Kafkas İslam Ordusunun Bakü'ye gelişini ve makus tarihlerinden kurtarışını sembolize etmiştir. Çolpanda bu durum daha farklı olmakla beraber Milli Mücadele dönemindeki destansı varoluşu daha az sembolist bir şekilde yazmıştır.

EY DAN ULDUZU

Qaranlıq gecədə səni gözləyib
Durmaqdan yoruldum, ey dan ulduzu!
Uzaq üfüqlərə göz gəzdirməkdən
Az qala kor oldum, ey dan ulduzu!

Öksüz taleyim tək gecikdin nədən?
Karvanqıran doğdu, görünmədin sən.
Oxşatdım, yanıldım, könül verdim mən,
Bilmədən vuruldum, ey dan ulduzu?

Arxasınca qoşdum sonsuz bir yola,
Hər addımda tuş gəlincə bir kola,
Qaranlıqda çox baxındım sağ-sola,
Hər yana buruldum, ey dan ulduzu!

Büsbütün yorulub gücdən düşərkən
Bir ulduz parladı uzaq üfüqdən.
O görünən səndin, artıq gəldin sən,
Axır səni buldum, ey dan ulduzu![8]

Edebiyat terimi olarak gökyüzünün en parlak ve yön gösteren yıldızı olan tan yıldızı şiirlerde farklı ifadeleri sembolize etmekte kullanılmıştır. Cabbarlı, *Ey Dan Ulduzu* adlı şiirinde 1917 yılında düşman unsurları püskürterek Demokratik Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kurulmasında rol oynayan Kafkas İslam Ordusu'na ithafen bu şiiri kaleme almıştır. Şiirde ağır sembolistik etkisi olduğundan kaynaklı iki farklı anlam ortaya çıkabilir lakin, iki anlamda aslına bakılacak olursa tek anlamdadır.

"Karanlık gecede seni gözleyip durmaktan yoruldum ey tan yıldızı", - diye başlayan birinci kıtanın ilk iki beyiti bir bekleyişi göstermektedir. Öksüz kalan kaderimi neden bıraktın Kervankıran doğdu görünmedin mısralarıyla umutsuzluğu göstermiştir. Arkanca çok koştum yoruldum, her adımda artık tuş geldi (pes ettirilmek anlamında) her yana baktım ey tan yıldızı diyerek onu her yerde çok aradığını ve halen umudunu diri tuttuğunu söylerken son kıtada tüm umutları ve gücü biterken bir parıltını geldiğini ve bu parıltının o çok beklediği, aradığı tan yıldızı olduğunu öte ufuklardan parlayarak geldiğini söylemektedir. Buradan anlıyoruz ki 1917'de Azerbaycan'da durum alabildiğince kötü haldedir; beklenen yardım gelmekte

[8] https://az.wikisource.org/wiki/Ey_dan_ulduzu (E. T. : 25.06.2024).

gecikmiş, halkın ve ordunun tamahı kalmamıştır. Tam bu sırada Kafkas İslam Ordusu gelerek öksüz talihi değiştirmiştir.

TUFAN
Ey İnönü, ey Sakarya, ey, İstiklal erleri
Milli Misak alınğunça toktamasdan ilgeri!

Bilemizkim, cennet kebi tuprağınız yavlarnın
Gödeklerni yastağuvçı ayakları astıda,
Bilemizkim, tavuşınız haksız çıkkan davlarnın,
insafsızca şavkınlarnın huruşlarnın pestide.

Bilemizkim, "medeniyet" beşigide olturğan
Celladlarnın bütün tam'a ve hırsları sizlerde,
Bilemizkim, "azadlık" deb şavkın kılğan bakırğan
Börilernin aç közleri, altun tola yerlerde.

Bilemizkim, ular sizni yaşamakka koymaylar,
Bilemizkim, kanınızını tamçı-tamçı içeler.
Bilemizkim, unlar sıra yuvvaş halkını sevmeyler,
Bilemizkim, tuprak üçün insanlıkdan keçeler.

Bilemizkim, siz yoksullar son çağda,
Şundey yaman düşmanlarnın kolıda,
Mengü asir, mengü tutkun bolışnı
istemesden kolğa kural aldınız.

Bilemizkim, katar-katar kışlaklar,
Sinesige nan toldırğan tıpraqlar,
Ot içinde; şunın üçün ölişni
Artık körib, cannı otka saldınız.
Cannı kanğa, okka, otka saldınız,
Fakat bugün tatlı bir öç aldınız.
Yana bir kur tarihlerde kaldınız..

Ey istiklal, ey Sakarya, ey İnönü erleri,
Yür, mazlumlar tufanının öç alğuvçı selleri!
Taşkent, 1922. (Kocaoğlu, 1996: 13).

Çolpan'ın "Ey İstiklal, Ey Sakarya, Ey İnönü Erleri" mısrasıyla başlayan *Tufan* adlı şiiri 1919-1923 yılları arasında Anadolu'da meydana gelen milli mücadele dönemindeki savaşları ele alan bir şiirdir. O dönemde Anadolu sahasında cereyan eden olaylar karşısında eli silah tutan herkes asker sayılmaktadır. Çolpan bu durumu şu mısrayla dile getirmiştir "Bengi esir, bengi tutsak olmayı / İstemeden ele silah aldınız" Anadolu sahasına çıkan garp birliklerini de şu şekilde ele almıştır "… Cennet gibi topraklarınız düşmanların / bebekleri çiğneyen ayakları altında" Çolpan bu dönemde Türkistan'ın hürriyetinin yanında Anadolu'nun

hürriyet müdafaasını ele alarak kardeş milletinin durumunu çok güzel bir şiirsel üslupla anlatmıştır. Yazdığı bu şiir sırf Anadolu için değil, Asya'da bulunan Türk devletlerinin hürriyet davasına da dem vuran niteliktedir.

Sonuç

Aynı dönemi paylaşan, milleti, düşüncesi, yolu bir olan iki şair Cafer Cabbarlı ve Abdülhamit Süleyman Çolpan bulundukları dönemde yerine göre sembolist bazen realist şiirler yazan ve de bu iki akımın senteziyle başyapıtlar çıkartan büyük kalem sahipleridir.

Şiirlerinde milli bilinci uyandırma, milli şuurun gerekliliği, ananelere (gelenek) sahip çıkma, bayrak ve vatan sevgisi gibi ortak imgeleri Sovyet döneminin yasaklanan devrinde tabiat ve hayvan sembolleriyle yeri gelince de açık bir dille cesurca işlemişlerdir. Bu imgeler sadece Azerbaycan ve Özbekistan coğrafyasıyla sınırlı kalmamış, Osmanlı Devleti'nin 1. Dünya Savaşı'nda verdiği destansı mücadeleyi anlatan şiirlerde de görülür.

Yaşadıkları zamanın "halk düşmanı", "panturanist"i ilan edilen Cabbarlı ve Çolpan'ın tek bir gayeleri vardır ki bu aslında bir gaye değil atalardan miras kalan bağımsızlık duygusudur. Çolpan'ın *Güzel Türkistan* şiirinde Türkistan'ın durumu ve nasıl görmek istediğini dilinin sadeliği ve açıklığından anlıyoruz. Aynı şekilde Cabbarlı'nın *Azerbaycan Bayrağına* şiirinde de Azerbaycan'ı nasıl görmek istediği aşikârdır.

Çalışmamızda asırlardır süregelen bağımsızlık ve vatan konularını işleyen şairlerimizin şiirleri daha net şekilde açıklanmış, incelenmiş ve Türk Dünyası Edebiyatları için önemleri vurgulanmıştır.

KAYNAKÇA

Kocaoğlu, Timur (1996). "Çağdaş Özbek Şiiri", Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi. S.1, s. 3-17.

Makas, Zeynelabidin (1937). "Çağdaş Azerbaycan Şiiri Antolojisi", Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları s. 43-47.

Qarayev, Yaşar-Vahidoğlu. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/11117,cefercabbarlipdf.pdf?0. (Erişim tarihi: 15.05.2024).

Sharafıddınov, Ozod (1994). Çhulpon Şiirler Dramlar. Editör: Ozod Sharafıddınov vd. C. 1. Taşkent. Ghafur Ghulam'ın adını taşıyan edebiyat ve sanat yayınevi. s. 40.

Tolkun, Selahittin (2015). "Sovyet Sonrası Özbek Edebiyatında Sovyet Eleştirisi". Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 227-240.

Elektronik Kaynaklar

https://az.wikisource.org/wiki/Ana_(C%C9%99f%C9%99r_Cabbarl%C4%B1) (E. T. : 25.06.2024).

https://az.wikisource.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_bayra%C4%9F%C4%B1na_(C%C9%99f%C9%99r_Cabbarl%C4%B1) (E. T. : 25.06.2024).

https://az.wikisource.org/wiki/Ey_dan_ulduzu (E. T. : 25.06.2024).

https://az.wikisource.org/wiki/M%C9%99hkum_%C5%9E%C9%99rq%C9%99 (E. T. : 25.06.2024).

https://musavat.com/news/azerbaycan-niye-odlar-yurdu-adlanir-oda-tapinmaq-yoxsa-zerdustilik_376203.html (E. T. : 25.06.2024).

https://somuncubabaturbesi.com/sekiz-koseli-yildiz-selcuklu-yildizi/ (E. T. : 03.09.2024)

https://www.rehbername.com/rehberce/sekiz-koseli-selcuklu-yildizinin-anlami-nedir/ (E. T. : 03.09.2024)

ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN *FAHİM BEY VE BİZ* ROMANINDA KONU DIŞINA ÇIKMALAR

Pınar SEFER

Yüksek Lisans Öğrencisi
Manisa Celal Bayar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Cumhuriyet Dönemi romancılarımızdan Abdülhak Şinasi Hisar'ın Fahim Bey ve Biz adlı romanı yayımlandığı günden itibaren yapısı ve kurgusu bakımından çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Yazar, eserini "hikâye" olarak adlandırmıştır ancak eserin yapısal özelliklerine bakıldığında ilk başta roman ya da hikâye türlerinden hangisine dahil edilebileceği hususu edebiyat dünyasında ikiliğe yol açmıştır. Eserin içindeki yeniliklere bakıldığında ise edebî çevrelerce Türk romanına ivme kattığı noktasında birleşilmiştir. Fahim Bey ve Biz konu dışına çıkmaların oldukça fazla görüldüğü bir romandır. Konu, bu konu dışına çıkmaları oluşturmak için adeta bir araç görevindedir. Eserde konu dışına sapmaların olduğu paragraf ve cümlelerin ağırlıklı olması romanın yapısal olarak da tartışılmasına yol açmıştır. Hisar'ın romanında görülen yapısal farklılıklardan hareketle eserde yer alan sözcük ve söz öbeği tekrarlarının incelenmesi neticesinde bunların işlevsel olarak kullanıldığı tarafımızca tespit edilmiştir. Makalemizde Abdülhak Şinasi Hisar'ın bu eserinde sıkça gördüğümüz "konu dışına çıkmalar" üzerinde durarak bu kullanımların esere nasıl bir âhenk ve şiirsellik kattığını; nasıl bir aktarım içerdiğini inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Şinasi Hisar, Fahim Bey ve Biz, Cumhuriyet Dönemi, roman, yapı.

DIVERSIONS IN ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'S NOVEL *FAHİM BEY VE BİZ*

ABSTRACT

The novel Fahim Bey ve Biz by Abdülhak Şinasi Hisar, one of our novelists from the Republic Period, has caused various discussions in terms of its structure and plot since its publication. The author called his work a "story", but when the structural features of the work were examined, it initially caused a dichotomy in the literary world as to whether it could be included in the novel or story genres. When the innovations in the work were examined, it was agreed by literary circles that it added momentum to the Turkish novel. Fahim Bey ve Biz is a novel in which digressions from the subject are seen quite frequently. The subject is almost a tool to create these digressions. The fact that the paragraphs and sentences in the work are predominant in digressions from the subject have also led to structural discussions of the novel. Based on the structural

differences seen in Hisar's novel, we determined that these were used functionally as a result of the examination of the word and phrase repetitions in the work. In our article, we will focus on the "digressions" that we frequently see in this work of Abdülhak Şinasi Hisar and examine how these uses add harmony and poetics to the work and what kind of a transfer it contains.

Keywords: Abdülhak Şinasi Hisar, Fahim Bey ve Biz, Republican Era, novel, structure.

Giriş

Abdülhak Şinasi Hisar'ın Fahim Bey ve Biz Romanında Konu Dışına Çıkmalar

Cumhuriyet Dönemi romancılarımızdan Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanında başkahraman Fahim Bey tarihî ve beşerî özellikleri bir arada taşıyan bir tiptir. Yazara göre tüm insanlarda az ya da çok Fahim Bey'e benzeyen bir yön vardır; toplum içinde farklı, kendi içinde farklıdır insanoğlu. Fahim Bey; hayatı ciddiye almayan bir roman kahramanıdır. Romanda olaylar Fahim Bey ile çevresi ve Fahim Bey'in iç dünyası arasında geçmektedir. Roman devir, zaman ve mekân unsurları üzerine kurgulanmıştır. Eserde mekân bir anlamda Fahim Bey'in hayallerini yansıtacak şekilde işlevsel olarak kurgulanmıştır. Eser, Hisar'ın gözlem gücü, karakter analizi ve detaylı anlatımıyla dikkat çekmektedir. Olay örgüsü başkahraman Fahim Bey'in hayatı etrafında şekillenirken, konu dışına çıkmalarla zenginleşir. Bu konu dışı çıkmalar, Hisar'ın anlatım tarzının ve romanın derinliğinin bir parçasıdır. Hisar, zaman zaman felsefî ve edebî düşüncelerini dile getirir. Bu tür düşünceler, ana olay örgüsünün arasında yer alarak okuyucuyu farklı bir düşünsel yolculuğa çıkarır. Hisar, konu dışına çıktığı bu paragraf ve cümlelerde dönemin İstanbul'unu, toplumsal değişimleri ve bireysel trajedileri aktarır. Roman, bu konu dışına sapmalar sayesinde sadece bir bireyin hikayesi olmanın ötesine geçerek dönemi ve toplumu, toplumun bakış açısını yansıtan bir eser hâline gelir.

Hisar'ın, mizacı itibariyle hassas ve biraz da alıngan biri olduğunu Yakup Kadri'nin hatıralarından öğrenmekteyiz. Çevresi tarafından eleştirilmekten çekindiği için çoğu zaman dost, arkadaş ve hatta akrabalarıyla bile arasına bir mesafe koymuştur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın çok geniş bir edebî kültüre sahip olmasına rağmen *Fahim Bey ve Biz* romanını baskıya bir türlü gönderememesini ve bu konudaki çekincelerini Yakup Kadri Karaosmanoğlu şöyle aktarıyor:

> *"Yine öyle sanıyorum ki, aramızda en geniş edebî kültür ve en ince zevk sahibi olduğu halde, onu uzun yıllar boyunca tek bir satır yazmaktan, yazdı ise yayınlamaktan ya da bizlere okumaktan meneden şey, ortaya koyacağı eserin herhangi bir tenkide uğraması endişesiydi. Elli yaşını geçe yazdığı ilk eserini, Fahim Bey ve Biz romanını baskıya verdiği sırada ne büyük tereddütlere düştüğünü ve ne buhranlar geçirdiğini pek yakından görmüşümdür. Diyebilirim ki, benim ısrarlı teşviklerim olmasaydı, Abdülhak Şinasi, son dakikada bu teşebbüsünden vazgeçmek üzereydi. (Karaosmanoğlu, 1969: 298)*

Abdülhak Şinasi Hisar'ın bu eseri, yazıldığı dönemde tam olarak bir roman şeklinde değerlendirilememiştir. Eser, kurgusal ve yapısal özelliklerine bakıldığında tür olarak birtakım çelişkilere yol açmıştır. Romanı hikâyeden ayıran en önemli unsurlardan biri de kişi kadrosunun kalabalıklığı ve olay örgüsünün karmaşıklığıdır. *Fahim Bey ve Biz* bu bakımdan

romanla hikâye arasında bir yerde durur. Ancak tek bir kişi çevresinde gerçekleşen yoğun bir anlatım söz konusu olduğu için bu bir romandır. Olay örgüsü oldukça basittir aslında; Fahim Bey'le çevresi ve Fahim Bey'in iç dünyası ile dış görünüşü arasındaki zıtlığa dayanır. Eserde serim, düğüm, çözüm bölümleri yer almamaktadır. Fahim Bey'i genellikle bir anlatıcı ağzından dinlemekteyiz. Romanda önemli bir görev taşımamakla birlikte yalnızca Fahim Bey'i anlatmak için kurguda yer aldığını gördüğümüz kişiler bulunmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Hisar'ın bu romanı üzerine görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

> *"Fahim Bey ve Biz'i okuduğum zaman ilk duyduğum şey, -muharririn sanatı hakkında beslediğim devamlı takdir ve sevgi, tabiî müstesna- bu kitabı tasnif etmekteki güçlüğün şuuru oldu. Ona şüphesiz ki, bir roman diyemezdik. Hattâ bildiğimiz şekilde bir hikâye bile değildi; bununla beraber bu kitabı metotla yapılmış bir röportaj veya anket addetmek, büyük fârika ve zenginliklerini âdeta inkâr etmek olacaktı." (Tanpınar, 2007: 427-428)*

Hisar'ın yakın arkadaşlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu da *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda Abdülhak Şinasi Hisar için yazdığı bölümde bu romanla ilgili düşünce ve izlenimlerini şu şekilde aktarmıştır:

> *"Doğrusunu söylemek lâzım gelirse, ben de onu bir yandan teşvik ederken öbür yandan kendimi bazı şüphe ve endişelere kapılmaktan alamıyordum. Zira, Fahim Bey ve Biz o zamana kadar bizde hiç görülmemiş ve alışılmamış yeni bir roman tarzının örneği idi. Bundan başka, yazarının ancak 'original' diye vasıflandırılabilecek çok şahsî bir üslûbu vardı. Gerçi, ben ne bu roman tarzını, ne de bu üslûbu yadırgıyordum." (Karaosmanoğlu, 1969: 298)*

Fahim Bey ve Biz'i incelediğimizde romanın, klâsik roman örgüsünden kurgusal olarak farklılıklar taşıdığını görmekteyiz. Eser, kurgusundaki bu farklılıkların yanı sıra yapısal olarak da roman türünden farklı özellikler göstermektedir. Eserin yapısı ve kurgusuna tesir eden ve yazar tarafından özellikle oluşturulduğu gözlenen bu unsurlar romanın kurgusunu ve yapısını farklı bir hâle getirmektedir. Ancak her ne kadar döneminin roman anlayışından farklılıklar taşısa da Hisar'ın bu eseri elbette bir romandır; klâsik roman anlayışından farklı bir bakış açısı ve aktarımla kaleme alınmış bir romandır. Ömer Faruk Akün bu romanın kıymetini şu şekilde ifade etmiştir:

> *"Abdülhak Şinasi Hisar'ın kitabı, daha önceki Türk romanlarında benzerine rastlanmayan bir tip olarak yarattığı Fahim Bey'in değişik kimselerin bakışları içinden çok orijinal bir şekilde çizilmiş portresinden görülegelmişten çok farklı tekniğine, duygu ve düşünce tahlillerine, üslûbundaki zenginlik ve şiirliliğe kadar hayranlık uyandıran taraflarıyla bir edebî hadise olarak karşılanmış, onun Türk edebiyatında bir zirve noktası olduğu söylenmiş, hiçbir Türk romancısının erişemediği yüksek bir başarıyı ortaya koyduğu ve onunla edebiyatımızda roman nevinin yeni bir merhaleye ulaştığı ifade edilmiş, edebiyatımız için yeni bir tarihin başlangıcı olduğundan bile bahsedilmiştir. İlk çıktığında hakkında yazılanların bir hamlede otuzu aşması, sonraki yıllarda da çeşitli vesilelerle bu alâkanın günümüze kadar yenilenmesi uyandırdığı büyük akisin derecesini göstermektedir." (Akün, 1995: 74-78)*

Romanda olaydan ziyade duygular, anılar, anlar ve yaşanmışlıkların bıraktığı izler; izlenimler ön plana çıkmaktadır. Yazar bunu yaparken de klâsik roman kurgusu yöntemlerinin dışına çıkmıştır. Makalemizde yazarın bu romanındaki konu dışına çıkmalar üzerinde durmaya çalışarak esere farklı bir açıdan bakmayı amaçlamaktayız. Akün, *Fahim*

Bey ve Biz romanındaki vaka dışı bölümler ve roman yapısı hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

> *"Romanda temel sayılan vak'a yönünün hâkim bir unsur olmaktan çıktığı, ayrıca her şeyin ortada doğrudan doğruya görülmek yerine bir anlatıcı vasıtasıyla hikâye edildiğini, esas kahramanı Fahim Bey'in etrafında bir çevre teşkil eden şahısların birbirleriyle karşılıklı temasları olmadan ve vak'ayı yürütecek, geliştirecek bir rolleri bulunmaksızın yer aldıkları, daha da mühimi, biri diğerini hazırlayan bir vak'alar zinciri kurmayan epizotlarla bunlar arasına konulmuş her biri kendi başına birer "essai" (deneme) teşkil edecek çeşitli tahlil ve yorumlarla yüklü fasıllardan meydana gelen yapısı ile eserin ne derece roman sayılabileceği zihinleri uzun süre meşgul etmiştir." (Akün, 1995: 74-78)*

Akün yazısında, eserin mahiyeti ve anlatım tarzı ile ilgili de tespitlerde bulunmaktadır:

> *"Görülegelenin aksine yazar, başından sonuna kadar anlatıcı sıfatı ile romanı kendi müdahalesi altında tuttuktan başka, içinde onun şahıslarından biri olarak bizzat kendisi de yer almakta ve olup biten her şey ise sadece onun ağzından takip edilip öğrenilmekte, hatta nevin ihmal olunamaz bir şartı diye kabul edilen vak'alılığı temel unsur olma mevkiinden, kahramanın şahsiyet ve karakteriyle ilgili yönleri aksettirmeye yarar bir unsur olarak ikinci plana geçirmekte, konuşma unsurunu asgari hadde indirdikten başka hemen hemen repliksiz vermektedir. Fahim Bey dışındaki şahısların romanın vak'asında geliştirici payları ve fonksiyonları olmayıp yalnız Fahim Bey'i izah ve yorumlamak için mevcut bulunmaları esere teknik yönden farklı bir görünüm getirmektedir." (Akün, 1995: 74-78)*

Romanda asıl ele alınan olay değil; kişiler, hayat, toplum, bakış açısı gibi kavramlardır. Fahim Bey'in iç âlemi ve diğer kişiler tarafından nasıl göründüğü anlatıda öne çıkmaktayken sıklıkla anlatılan konunun dışına çıkıldığı da gözlemlenmektedir. Eserde Fahim Bey doğrudan sahnede yer almamakta, çevresindeki diğer kişiler tarafından aktarılmaktadır.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın eseri temelde rüya ve hayal ile geçmiş zaman üzerine kurulmuştur. Romanın zamanı Fahim Bey'in hayatını anlatmakla birlikte asıl ele alınan zaman geçmiş zamandır; Fahim Bey'in hatıralarıdır. Eserin birçok bölümü de bunu yansıtacak şekilde "bu …… zamanlarda" şeklindeki cümle ile başlar.

Eserde üslûp oldukça özenli bir işçilikle oluşturulmuştur. "Vaktiyle……", "Zaman……", "Yeni yetişen gençler……", "Yaşlanan, ihtiyarlayan adam……" şeklinde başlayan pek çok paragraf bulunmaktadır eserde. Bunun yanı sıra, "Kim bilir" ifadesiyle başlayıp "belki" ile devam eden cümleler de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bunların her biri romanda işlevsel olarak; romanın anlamını tamamlamak, romandaki izlenim ve hissiyatı aktarmak için kullanılmıştır.

Romanda dikkatimizi çeken ve yazımıza kaynaklık edecek olan husus eserdeki konu dışına çıkmalardır. Hisar, eserde olayların akışını keserek olay örgüsü ile doğrudan ilgili olmayan paragraflara sıklıkla ve romanın hemen hemen tamamında yer vermektedir.

Romanın birinci bölümü "Bir Ölüm Haberi"nde Fahim Bey'in vefatını anlatan kısa bir paragraftan sonra uzunca bir paragraf ölüm üzerine felsefî görüşlere ayrılmıştır. Bu paragrafta olay akışı kesilerek konu dışına çıkılmış ve esas konuyu adeta bu konu dışına

çıkmalar oluşturmuştur. Romanın daha ilk sayfalarında gözümüze çarpan konu dışına çıkmalar, Fahim Bey'in ölümünü anlatan paragrafın önüne geçmiştir:

> *"Bir talihin ademe göçmesinden onunla alakası olmayan ne anlar? Bir fâninin öldüğüne kimse şaşmaz ve kimse düşünmez ki o da kendisini ölümden bizim kendimizi sandığımız kadar uzak sanırdı. İnsanlar, birbirlerinden uzun mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususi boşluklarına kapalı birer dünyadır. (...) Ve o uzak dünyalar, bizim kendilerine taktığımız isimlerden haberleri bile olmayan yıldızlar gibi, teşhislerimizi bile duymazlar. (...) Zira, daima böyle, başkalarına acıdığımızı sanırken bile, içimizden mutlak biraz kendimize ağlarız. (...) Ölenin ailesine mensup olanların, gazetelere verdikleri ilanlara, "hazin bir vefat", "müessif bir ölüm", "çok acı bir kayıp" tarzında başlıklar koymalarını, ölenin ilmini, faziletlerini, hizmetlerini, himmetlerini, sonuncu bir defa olsun, saymalarını, mesela, "gençliğinde yazdığı şiirlerle edebiyatımıza hizmet etmiştir" gibi cümlelerini, ne yazarlarsa hepsini tabii bulmak ve öyle karşılamak lazımdır." (Hisar, 2010: 7-9)*

Bu bölümde asıl konu Fahim Bey'in vefatı iken yazar, vefat haberi karşısında tüm insanlığın içinde bulunduğu davranışlar ve hisler üzerine yoğunlaşmıştır. Asıl konu geride kalmış ve konu dışına çıkmalar ile anlam ve ahenk şiirsel ifadelerle devam etmiştir.

"Babamın Anlattıkları" başlıklı ikinci bölümde anlatıcı, babasının arkadaşı olan Fahim Bey ile bir akşamüstü nasıl tanıştıklarını anlattığı paragraflarda sık sık zaman olarak akşam vakitlerine değinmiştir. Bunların bir kısmı olay örgüsü ile bütünlük taşırken bazı kısımlarda yazarın yine konu dışına çıkarak "akşam" üzerine derin düşüncelere daldığını görmekteyiz:

> *"Bir günün daha, içinde kendi aradıklarını bulmadan, bozulup zail olduğunu duydukları bu anda insanlar hem daha çok cesaretli, hem daha az müşkülpesent olurlar. Akşamın karartısı ruhlarına sirayet ettiği zaman, batan güneş son aldıkları kararları gözlerinde parlatarak, birçok tereddütlerden sonra artık evlerine dönmeye karar vermiş olanları bile, aşklarına koşuyorlarmış gibi bir cezbe içinde gösterir. Gençlerin her mevsim değişen, fakat gözleriyle, aynı mevsim içinde hep birden sevdikleri, görünce de sevindikleri birçok sevgilileri vardır." (Hisar, 2010: 11-12)*

"Esvaplar" başlıklı üçüncü bölümde yazar, Fahim Bey'in kıyafetlerinin rengini, kumaşını, görünüşünü anlattığı sırada konu dışına çıkarak kendi kendine konuşur:

> *"Başkaları daima ancak kendi hesaplarına uygun görüşlerine inanarak bizi kendimize göre değil, kendilerine göre muhakeme ederler ve çok kere erdikleri kanaatlerin bizim hakikatlerimizle hiçbir münasebeti kalmaz. Fahim Bey sanki ne olmayı istemişti de muvaffak olamamıştı? Fakat şurası da var ki işlerinin hiç yolunda gitmemiş olması ayrı bir hakikatti." (Hisar, 2010: 23)*

Dördüncü bölüm olarak yazılmış olan "Fahim Beyle Saffet Hanım" konu dışına çıkmaların en fazla olduğu bölümlerden biridir. Anlatıcı burada Fahim Bey ve eşi Saffet Hanım'ı tanıtmaktadır lâkin daha ilk paragraftan başlayarak bölümün yarısına kadar olan kısım konu dışına çıkılan paragraflar şeklinde oluşturulmuş ve ancak bölümün yarısında Saffet Hanım ve Fahim Bey'i tanımaya başladığımız paragraflara geçilmiştir. Bununla birlikte Fahim Bey ve Biz romanında mekan, zaman ve eşya kavramlarının da önem taşımasından hareketle pek çok bölümde bu kavramların konu dışına çıkmalarda sıklıkla yer aldığını görmekteyiz. Bu kavramlar eserin temel taşlarındandır ancak kurgu ile bütünlük

hâlinde ilerlemekten ziyade konu dışına çıkılan paragraflarda ayrı bir konu oluşturacak şekilde fakat Fahim Bey'in hayatı ile iç içe kullanılmışlardır:

> *"(...) O zamanlarda evlerimizde namaz vakitlerini bildiren saaatlerin mevkii pek büyüktü. Ekser evlerin sofasında içi beyaz alaturka kadranlı, siyah yelkovanlı, cevizden dolabını yer yer kurtlar yemiş ihtiyar bir kuyruklu saat sallanarak, tıpkı bir gönlün yorgunluklarından gelen hırıltılı seslerle işlerdi. (...) Öyle ki bu evlerde inceden inceye tekmil bu saatlerden zayıf bir su sesi gibi hâsıl olan gizli uğultu, geçen zamanın uğultusu, dikkat olunsa, derinden derine sezilirdi. Bu, güya eski zaman evlerinin çarpan kalplerinin sesiydi." (Hisar, 2010: 25, 26)*

"Küçük Ev ve Dünya Haberleri" başlıklı beşinci bölümde anlatıcı, Fahim Bey'in gazetelere olan ilgisini babasından öğrenmektedir. Bu bölümde tespit etmiş olduğumuz konu dışına çıkılan cümlelerden bazıları şu şekildedir:

> *"Bu da ekseriyetimizin gazeteleri ne kadar sudan okuduğumuza bir delildir ve onlarla her gün kaybettiğimiz zamanlara ne kadar yazık olduğunu ispat eder. Çünkü hakikati anlamanın ve duymanın muhtelif tarzları vardır. Aklımıza varmış bir haber ruhumuza ermiş sayılmaz. (...)" (Hisar, 2010: 32)*

Beşinci bölümde bu parça dışında iki ayrı paragrafta daha konu dışına çıkmaların yer aldığı tespit edilmiştir. Eserde esas konunun dışına çıkıldığı bu paragraflara baktığımızda bunların Fahim Bey'den çıkıp tüm insanlığa yayılan hisler olduğunu görmekteyiz. Bunlar aslında özelden genele doğru bir yaklaşım sergilemektedir. Hisar, bu şekilde kaleme aldığı cümlelerde ve paragraflarda tıpkı bir deneme veya bir söyleşi yazar gibi hayata bakışını, hayat ve durumlar karşısındaki hislerini şairane bir üslupla yazarak bir hayat öğretisi oluşturmuş ve okuruna da bunu hissettirmeye, aktarmaya çalışmış gibidir.

Altıncı bölüm "Saatler"de anlatıcı öncelikle Saffet Hanım'ı saatler çerçevesinde anlatır. Ardından enişte nin Fahim Bey hakkında söylediği sözlere yer verilir ve konunun ağırlığı başlıkta yer aldığı üzere saatler iken enişte nin anlattığı olaydan hareketle bir anda birkaç cümleyle konu dışına çıkıldığı ve sonra akışa tekrar geri dönüldüğü görülür. Konunun dışına çıkılan bu cümlelerde Fahim Bey'in hayata bakışı ve hayat tecrübesi üzerine birkaç söylem yer almaktadır:

> *"Ekseriyetle şahsi hesaplarda gizlenen bu sebepleri nafile yere böyle yükseklerde araırız. Hayattaki bunca tecrübelerimiz çok kere en doğru teşhis olan en âdi teşhisi koymamıza kâfi gelmiyor. Ve işte bunun içindir ki hemen daima göstermiş olduğumuz saffete sonradan acımaya mahkûm oluruz." (Hisar, 2010: 39)*

Akışa dönülen birkaç cümleden sonra araya yine anlatıcının konu dışındaki düşünceleri girer:

> *"Halbuki bizim yabancıların hiç duymamalarını istediğimiz şeyleri onlar çok kerre mübalağa ile bilirler ve onların hakkımızdaki yanılmaları bizim istediğimiz noksandan değil, ancak bunun aksine bir fazladan ileri gelir." (Hisar, 2010: 39)*

Sekizinci bölümde Fahim Bey'in iş hayatıyla ilgili yaptığı girişimlerden bahsedilmektedir. II. Meşrutiyet'in ilan edildiği günlerde teşebbüsü şahsi yönelimlerinin devam ettiği sırada Fahim Bey, İngiliz maliyesine iş teklifinde bulunmak için İngiltere'ye gider. Fahim Bey'in bu iş görüşmesine nasıl hazırlandığı ve iş görüşmesiyle ilgili düşünceleri

bu bölümde anlatılmaktadır. Bu bölümde konu dışına sapmalar diğer bölümlere nazaran daha az olmakla birlikte yine olay akışının kesildiği ve konunun dışına çıkıldığı görülmektedir:

> *"İnsan, hayatta, bazen medeni bir vazifeyi vakti olmadığı halde dahi yapmak zorunda kalabilir. O zaman, görülecek iş değil de, feda edilmeyecek medeniyet icabı yerine getirilmelidir. Ne olsa, insan, hayatında yine başka bir fırsat bulabilir." (Hisar, 2010: 47)*

Aynı bölümün son sayfalarına geldiğimizde yine konu dışı cümlelere yer verilerek genel bir bakış açısı sunulduğunu görmekteyiz:

> *"İşte bunu düşünerek diyorum ki, hislerimizde ve kanaatlerimizde nasıl bir isabet olabilir ki vahdet yoktur. Hayatımız bunları muttasıl yoğurur, değiştirir. Bu itibarla biz hayatta hep aynı adam sayılamadığımız gibi hislerimiz ve fikirlerimiz de yaşadıkları anlarda doğru sayılamaz. Zira hep değişmeye mahkûm olan bunların ancak geçip değişmeleri doğrudur." (Hisar, 2010: 53).*

Romanın onuncu bölümü "Rüya"da anlatıcı, Fahim Bey'in rüyasını anlattıktan sonraki paragrafta rüyanın insanların hayatındaki yeri, önemi ve anlamına yer vermiştir. Fahim Bey'in, gördüğü rüyayı Saffet Hanım'a anlatması konu edinilirken insanoğlunun geçmişten beri rüyalara yüklediği anlam, insanların hayatlarını başkalarının gördükleri rüyaya göre kurmaları ve bunun etkisinde kalmaları üzerine yazılmış konu dışı paragraflara yer verildiği görülmektedir:

> *"Biliriz ki insanların çoğu hâlâ karanlıktan gelecek haberleri dinler ve ömürlerini kurtaracak mucizeyi beklerler. Düşünsek, beşeriyetin tarihi malum olduğundan, şimdiye kadar böyle kaç rüya tarihin de seyrini değiştirmiş, nice milyonlarca insanların ömürleri, hatta kendilerinin bile değil de başkalarının gördükleri bir rüya yüzünden ve onun tabiriyle kurtulmuş, düzelmiş yahut bozulmuş ve mahvolmuştur! Esasen nice insanların ömürleri gûya ezelde gördükleri bir rüyanın tesiri altında kalarak, o rüyayı yerine getirmek için gibi geçer ve zaten belki yeryüzünde her tahakkuk eden şey de ancak evvelce görmüş olduğumuz yahut başkalarının görmüş oldukları rüyaların tahakkukundan ibarettir." (Hisar, 2010: 64)*

Aynı bölümde birkaç satır hâlinde devam eden olay akışının ardından yine konu dışına çıkılan cümlelere yer verilmiştir. Fahim Bey'in eşi Saffet Hanım'ın bu rüyaya fazla mânâ yüklediği anlatıcı tarafından aktarıldıktan sonra bununla ilgili olarak da tüm insanları yansıtan hatta felsefî düşünce de içerdiğini söyleyebileceğimiz konu dışına çıkılan bir paragraf daha görmekteyiz. Özellikle burada Hisar'ın olay akışının arasına girerek şahsi düşüncelerine yer verdiğini açık bir şekilde görebiliriz:

"Birçok kadınlar, ruh tahlillerini seven romancılar gibi, ömürlerin kuruluşunu ve bozuluşunu takip eder ve bunları kendi aralarında bin bir gevezelikle hikâye ve tefsir ederler. Esasen yaşayanın görüp duyduğunu söylemesini tabii bulmalı ve bunu kabul etmeliyiz. Bu hikâyeler, bu hükümler sıcak ömürlerimizin tüten dumanı, dağılan buğusu gibi bir şeydir ve edebiyatın bir kısmı da bu meraklardan hâsıl olur." (Hisar, 2010: 64)

"Rüya Tabiri" adlı on birinci bölümde de anlatıcı, Fahim Bey'in rüyasını yorumladıktan sonra son paragrafta *"*Halbuki rüyamızın aslını yarın değil, hiçbir gün bulamayacağız." diyerek rüyadan hareketle bir hayat görüşü ortaya koymaktadır (Hisar, 2010: 68). Aynı

bölümün sonunda yer alan konu dışı cümleler de yazarın rüya karşısındaki yorumu ve görüşlerini içermektedir:

> *"İşte daima böyle bir atimizden haber verenlerin kendi atilerinden habersiz kaldıklarını, herkesin istikbaldeki ikbal ve idbarını bildiren falcıların yarın yiyecek ekmek bulup bulamayacaklarını bilemediklerini, herkese muvaffakıyet muskaları dağıtan biçarelerin kendi sefaletlerini gidermeye muvaffak olamadıklarını göre göre, istesek de istemesek de, rüyaya ve fala da hiçbir itimadımız kalmıyor!" (Hisar, 2010: 69)*

"Fahim Bey Hakkında Değişen Hislerim" başlıklı on üçüncü bölümdeki konu dışına çıkmalarda bir dünya görüşü ve felsefî bakış açısı olarak niteleyebileceğimiz cümlelerle karşılaşmaktayız. Anlatıcı, yaş aldıkça insanın bakış açısının değişmesini bu satırlarda aktarmıştır:

> *"Bir yaştan sonra zehirlenmiş gözlerimiz artık zahiri görmekle kanmıyor, bâtını da görüyor. (...) Söyleyeni dinlerken duyduğumuz sözler bize şeffaf görünüyor. Yalnız işittiğimizin yalan olduğunu değil, aynı zamanda söylenmeyen doğruyu da duyuyoruz. Herkes özünü sakladığını umarken aldanır, acemidir, bunu saklayamaz; fakat kimse karşısındakinin maksatlarını duyarken aldanmaz, üstattır, gözünden hiçbir şey kaçırmaz. "Sen dilediğini söyle. Ben istediğini biliyorum. Yalanını duyarken doğruyu da anlıyorum." diyoruz. Fakat dahası da var: Karşımızdakine kendi sözlerimizin de hiç tesir etmediğini görünce içimizden -ona duyurmadığımız- ikinci bir nutuk daha başlıyor ve bunu da deminki deruni sözlerimize tefrik ediyoruz: "Kalp akçelerin sürüldüğü piyasada ben size samimiyet cevheri halis sözler söylüyorum. Bu altınlarımın ayarı tam, hatta, bunların bazısı, rayiçlerinden bile değerli olan güzel basılmış madalyalar, antikalar gibidir. Halbuki siz bunları tedavül eden diğer kalp sözlerden bile tefrik etmiyorsunuz. (...)" (Hisar, 2010: 83, 84)*

Eserin on dördüncü bölümü olan "Fahim Bey ve İstanbul"da, Fahim Bey'in İstanbul ile arasındaki bağ, İstanbul'un Fahim Bey üzerindeki tesiri anlatılmaktadır. Yazar bu bölümde Fahim Bey'den bağımsız olarak İstanbul üzerine denemeye benzer özellikler gösteren paragraflarda konu dışına çıkmıştır. Bölüm şu paragrafla başlamaktadır:

> *"İstanbul'da yaşayanlar, biraz his ve fikir adamı olunca, hayatlarına bir lezzet ve kıymet veren iki duygunun ta gençliklerinde gönüllerine dolanarak artık ölümlerine kadar kendilerinden ayrılmadığını görürler. Bunların biri tabiat, diğeri tarih duygusudur ve onlar zaman zaman bu duygulardan birinin kanadıyla, mutat günlerimizin his seviyesini mutlaka aşarak, yüksek bir iklime varırlar." (Hisar, 2010: 85)*

Bölümün devamında anlatıcı İstanbul'un gecelerinden ve güzelliklerinden sanatsal ifadelerle bahsetmektedir:

> *"İstanbul'un öyle tılsımlı geceleri olur ki bunlar bizi sessizce bir şefkat gibi sararak ruhumuzun bütün bağlarını, kördüğümlerini çözer, bütün zehirlerini eritir. Bizi hafifleştirir, manevileştirir, yeryüzünden ayırıp bir efsane âlemine götürür. Böyle derin bir yaz gecesi İstanbul'un herhangi bir sahilinden ayrılan sandal mehtaplı sularda yüze yüze semanın yalnızlıklarına çıkar, geçmeyen bir zaman içinde dolaşır, bir insan talihinin en son hudutlarına varır, rüyalar diyarına ulaşır ve bize ebedi saadetlerimizi sunar. Burada söz söylemek az geleceği için susar, bütün bu mesafelerin ve güzelliklerin bir izan ve vicdanı olmuşuz gibi ruhumuzun talihimiz ve kendimizden büyük ve ilahi şeylerle temasa geldiğini, varabileceğimiz en yüksek şiirin kadrine ermiş olduğumuzu anlarız. Kâinatın bütün güzelliklerini tarayarak, maneviyat âleminin en canlı hislerini avlayarak ve büyük derinliklerden topladığımız ganimetlerimizi sürükleyerek sandalla döndüğümüz zaman yeryüzündeki ebedi saadetlerimizi*

yaşamış olduğumuzu ve talihimizin artık bu mehtap ile bulanmış olduğunu duyarız." (Hisar, 2010: 86)

Kitabın on altıncı bölümü "Delilik Rivayetleri"nde ilk iki paragrafın Fahim Bey ve Saffet Hanım ekseninde geçtiğini ancak üçüncü paragraftan itibaren uzunca bir bölümde yine tüm insanlığa atfedilen ve anlatıcının şahsi görüşlerinin yer aldığı bir anlatıma yer verildiğini görmekteyiz:

"(...) Sanki kim biraz deli değildir? Herkes hayalen nice deliliklerinden zevk alır. Herkes servetini sevgilisi için hayalinde israf etmiştir. Fakat uslu olmayanların bu manzarasından usluluk dersi alabiliriz. İnsanlara verilecek en iyi nasihat ruhlarının bu deliliğinden kurtulmaya çalışmaları değildir. Madem ki buna imkân yok, madem ki hakikatte böyle bir kurtuluş yoktur, insanlara verilecek en kıymetli nasihat bu delilikleriyle iyi geçinmek sanatı ve ondan istifade etmeyi bilmek hüneri olmalıdır. (...)" (Hisar, 2010: 95, 96)

"İhtiyarlık Duyguları" ismini taşıyan on yedinci bölüm, Fahim Bey'in yaşlılık dönemini konu edinmektedir. Bu bölüm daha ilk paragraftan konu dışına çıkmalar ile başlamaktadır. Hayata, yaşama ve yaşlılığa dair düşünceler birkaç paragraf hâlinde kaleme alınmıştır:

"Eyvah! Zamanlar ne kadar çabuk geçiyor! Süratleri gittikçe artıyor, insanın yaşı ilerledikçe zamanı darlaşıyor. İşi ve parası çoğaldıkça, zamanı azalıyor! (...) Eskiden hep nazla geçen mevsimler artık birer kasırga hızıyla savruluyor! Artık seneler aylar gibi, haftalar günler gibi, saatler dakikalar gibi geçiyor! (...) En kısa bir lezzet için fırsat ve imkân kalmıyor. (...)" (Hisar, 2010: 99)

On sekizinci bölüm "Yaşlanan, İhtiyarlayan Adam"ın hemen hemen tamamı konu dışına çıkmalardan oluşmuştur. Bu bölüm Fahim Bey'in yaşlılık dönemini ele almaktadır ama aslında bölümün büyük kısmını anlatıcının yaşlılık, zaman ve yaşam üzerine düşünceleri, duyguları ve izlenimleri oluşturmaktadır. İlk paragraf şöyle başlamaktadır:

"Lakin ihtiyarlığı insanların kendi vücutlarında duyarak tanımak istedikleri ve başkalarının giderek kendilerine zorla duyurdukları bir şahsi inhitattan ibaret addetmemelidir. İhtiyarlık sadece vücutla birlikte ruhun ihtiyarlamasından ibaret de değildir." (Hisar, 2010: 105)

On sekizinci bölümün devamında da bazı paragraflarda konu dışına çıkılan cümlelere rastlamaktayız:

"Zaman her şeyle aramızı açar. Zamanın mezarına bir zaman daha gömülür. Tarihi vakalar bile, ilk anlarda ebedi zannolunan kıymetlerini zamanla büsbütün kaybeder. Ve her şey karışmaya başlar. (...) Zaman her şeyi unutturarak her malumattan yeni cehaletler doğurur. Hemen herkesçe malum olan bir şey hemen herkesçe meçhul bir şey olur. (...) Yeni yetişen gençler ihtiyarların sözlerini bugünkü hayat ile alakası olmayan bir tarih kitabını okur gibi, mazi hakkında malumat edinmek bakımından dinlerler. (...) Herkes gökte yıldız arayan müneccimler gibi yaşar. Halbuki herkes yolunda açılan bir çukura düşecektir. Kendi neslinin adamlarının sarsılan bir ağaçtan kopan meyveler gibi, birer birer yere düştüklerini görür." (Hisar, 2010: 105, 106, 107, 110)

"Fahim Bey'in Son Zamanları ve Hakkında Son Hislerim" başlıklı on dokuzuncu bölüm Fahim Bey'in vefatı ve çevresinin onun hakkındaki düşünceleri üzerine kurulu bir bölümdür. Anlatıcının Fahim Bey'i, "halden ziyade istikbalde yaşayan bir adam" olarak anlattığı bu bölümde de zaman zaman konu dışına sapmalar olduğunu tespit etmiş bulunmaktayız:

"Hülyalarından aldıkları kâmla ünsiyet ve iktifa edenler, hakikatin tehditlerinden hiçbirini ciddiye almamaları ve asıl dertleriyle meşgul olmamaları yüzünden, bir gün kendilerini büyük bir yoksulluğa düşmüş bulabilirler." (Hisar, 2010: 117)

Romanın yirminci bölümü olan "Her Şeye Rağmen Gönülleri Şâd Eden Hayat"ta hemen hemen bir paragraflık bölüm dışında metnin tamamı konu dışına çıkılan paragraf ve cümlelerden oluşmaktadır. Bu bölüm talih ve talihsizlik üzerine bir deneme gibidir, hayattan alıntı ve örneklerle bu kavramlar anlatılmıştır. Yazar eserinde Fahim Bey ve onun hayatını adeta bir araç olarak kurgulamış, aslında insana ve insanlığa dair duyguları bu şekilde romanın içerisine dahil etmiş gibidir. Eserde asıl anlatılmak istenenler konu dışına çıkılan cümlelerde ve paragraflarda verilmiştir.

Yirmi iki bölümden oluşan romanda konu dışına çıkmaların en yoğun olduğu yerlerden biri burasıdır. Bu bölüm adeta tamamıyla konu dışına çıkılan paragraflarla kurulmuştur. Yazarın Fahim Bey'den söz ettiği kısımlar burada oldukça azdır. Kader, hayat, talih ve saadet üzerine yazılmış bir bölümdür.

Yirmi birinci bölüm "Bir Gün Olur"da da tıpkı yirminci bölümde olduğu gibi konu dışına sapmalar oldukça yoğundur. Yaşanılan hayatın göz önünden geçirilişi üzerine yazılmış bir bölümdür. Anlatıcı konu dışı paragraf ve cümlelerde hayatın sonu üzerine olan düşüncelerini dile getirmekte; bir ömrün ne gibi hislerle yaşandığı üzerine kendi izlenimlerini aktarmaktadır:

"Herkes kendini ümit ve hayal âlemlerinde uçuran kanatların kapanmak sırası geldiğini, herkes önündeki gölgeye yıkılmaya mahkûm olduğunu anlar. Kim bilir, ölecek olanların belki gözleri artık açılır ve onlar yalnız kuru hakikati görürler. (...) Evet, bir gün olur, insan, gençken ruhunda parlayan bütün yıldızların birer birer söndüğünü görür. Ruhumuzu içtiğimiz su ve yediğimiz ekmek gibi besleyen emeller ve ümitlerimiz birer birer bizi terk eder. Fakat bir gün olur, hayatımızdan kutsi bildiğimiz bu göklerimizi, bu yıldızlarımızı zayi etmiş olduğumuza bile lakayt kalırız." (Hisar, 2010: 124, 125)

Romanın son bölümü "Fahim Beye Hitaplar ve Sualler"de anlatıcı, ömrünü tamamlamış olan Fahim Bey'e hitap ederek ona çeşitli sorular yöneltir fakat bu sorular aslında kendi zihninde yaptığı konuşmalar, hayattan ve insan ilişkilerinden çıkarmış olduğu dersler ve sunmuş olduğu hayat felsefesi şeklindedir. Bu bölümdeki konu dışı cümlelerle anlatıcı tüm insanlara hitap etmektedir:

"Zamanın içinde her hayatın çizdiği dairenin vüsati buna hariçten bakanların bütün tahminlerini aşar. Her insan ömrünün hudutları zamanın sularında halkalar gibi genişleye genişleye silinir." (...) Kimse göründüğü gibi değildir. Fakat kimse görünmediği ve kendi olduğunu sandığı gibi de değildir. Kimse bizi kendimizin olduğumuzu sandığımız gibi göremez. Kimsenin nasıl olduğunu hiç kimse bilmez. Başkalarının gözleri en tabii manamızı başka manalara çekerler. Biz sevgiyle gülümseriz ve onlar yüzümüzü kin ile buruşmuş görürler. Yabancı gözler ve izanlar bizi olduğumuzdan büsbütün başka, ya şişman ve kısa, ya zayıf ve uzun gösteren bozucu ve güldürücü aynalardır. Bunların içinde biz kendi kendimizi görebilsek şüphesiz bildiğimiz kendimize benzetemezdik." (Hisar, 2010: 127, 128)

Sonuç

Yazımızda, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanında konu dışına çıkılan paragraf ve cümleler ile bunların mahiyetini incelemeye çalıştık. Yirmi iki bölümden oluşan romanın hemen hemen tamamında sıklıkla esas konunun dışına çıkıldığını tespit etmiş bulunmaktayız. Bunlar romanın akışı içerisinde oldukça fazla bir yere sahiptir. Öyle ki çoğu bölümde konunun akışının önüne bile geçmekte ve kendi içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Hatta eser, konu dışına çıkılan paragraf ve cümlelerde yer alan insanlık hâlleri ve dünya görüşü ile felsefî anlayış için yazılmış olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Yazar sanki asıl anlatmak istediklerini bu şekilde bir deneme üstadı gibi kaleme alarak okuyucuya dolaylı bir anlatımla ulaşmaya çalışmış gibidir. Asıl işlenmek istenen Fahim Bey'den hareketle belli durumlar ve olaylar karşısında tüm insanların duyguları, düşünceleri, hisleri ve izlenimleri ile bu durum ve olaylar karşısındaki tutum ve davranışlarıdır.

İncelemelerimiz sonrasında varmış olduğumuz sonuç şudur; yirmi iki bölümden oluşan *Fahim Bey ve Biz* romanının iskeletini konu dışına çıkmalar oluşturmaktadır. Bu roman her ne kadar Fahim Bey'i anlatıyor olsa da konu dışına çıkılan paragraflarda ve cümlelerde aslında tüm insanları, insanlık hallerini, hepimizden bir parçayı yansıtmaktadır.

Eserde anlatımına Fahim Bey ile başlayan anlatıcı, konu dışına çıkmalarla sıklıkla tüm insanlığa seslenerek ya da toplumun iç sesi olarak duygu ve izlenimlerini şiirsel bir şekilde aktarmıştır. Kurguyu oluşturan olay örgüsü ile eserde yer alan konu dışı cümle ve paragraflar romanı oluşturan ve birbirini tamamlayan yapılar olarak bir bütünlük taşımaktadır.

Kendi içinde deneme türünü andıran konu dışına çıkmalar, romanın üslubunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte yazarın yaşam, insan, ihtiyarlık, zaman, hayat görüşü ile ilgili duygularını, hislerini, izlenimlerini anlatmak için yazılmış deneme benzeri bir anlatı görmekteyiz. Çalışmamızda Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanına farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak eserle ilgili yapılacak olan yeni çalışmalara da katkı sunmak istedik.

KAYNAKÇA

Akün, Ömer Faruk (1995). "Fahim Bey ve Biz". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.12. s.74-78.

Hisar, Abdülhak Şinasi (2010). *Fahim Bey ve Biz*. 4. bs. İstanbul: YKY Yayınları.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1969). "Abdülhak Şinasi Hisar". *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi Yayınevi. s. 298.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). "Fahim Bey ve Biz". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 427-428.

SERVET-İ FÜNÛN DERGİSİNDE BİR YILLIK SERÜVEN

Rabia BAYRAKTAR

Yüksek Lisans Öğrencisi
Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Edebiyat tarihinin vazgeçilmez kaynaklarından biri süreli yayınlardır. Süreli yayınlardan özellikle dergiler içeriği zengin kaynaklardır. Bu anlamda edebiyatımızda dönemini en iyi yansıtan dergilerden biri 1891-1944 yılları arasında yer alan Servet-i Fünûn dergisidir. Türk edebiyatındaki şair ve yazarların buluşma durağı olan Servet-i Fünûn dergisi, Ahmet İhsan TOKGÖZ tarafından çıkarılmıştır. Haftalık olarak yayımlanan derginin, Türk ve dünya edebiyatını içerisinde barındırması ile geniş bir konu yelpazesi bulunmaktadır. 53 yıllık yayım hayatında teknoloji ve popüler bilim dergisi niteliği kazanan dergi yine Ahmet İhsan'ın ve Tevfik Fikret'in katkılarıyla edebiyat ürünlerini de içinde barındırmıştır.

Bu bildiride Servet-i Fünûn dergisinin 19 Mayıs 1927-10 Mayıs 1928 tarihleri arasındaki 1 yıllık serüveni incelenmiştir. Dergide pek çok tür ve şekillerin yer aldığı görülmüştür. Bu anlamda "Derginin Sayfaları Arasında Gezinti" başlığı ile dergi ve yayımlandığı dönem hakkında bilgi verilmektedir. Ardından derginin yazar kadrosu, şekil ve muhteva özellikleri hakkında değerlendirmeler yer almaktadır. Bu bilgiler ışığında Servet-i Fünûn dergisinin edebiyatımıza 1 yıllık katkısı kuşbakışı olarak izah edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, süreli yayın, dergi, Ahmet İhsan.

A YEAR OF ADVENTURE IN SERVET-İ FÜNÛN MAGAZINE

ABSTRACT

One of the indispensable sources of literary history is periodicals. Periodicals, especially magazines, are rich sources. In this sense, one of the magazines that best reflects the period in our literature is the Servet-i Fünûn magazine, which took place between 1891-1944. Servet-i Fünûn magazine, which is the meeting point of poets and writers in Turkish literature, was published by Ahmet İhsan TOKGÖZ. The magazine, which is published weekly, has a wide range of topics as it includes Turkish and world literature. The magazine, which has become a technology and popular science magazine in its 53-year publishing life, has also included literary products with the contributions of Ahmet İhsan and Tevfik Fikret.

In this paper, the 1-year adventure of Servet-i Fünûn magazine between 19 May 1927 and 10 May 1928 was examined. It has been seen that there are many types and shapes in the journal.

In this sense, information about the journal and the period in which it was published is given with the title of "Navigation Between the Pages of the Journal". Then, there are evaluations about the author staff, form and content features of the journal. In the light of this information, the 1-year contribution of Servet-i Fünûn magazine to our literature will be tried to be explained from a bird's eye overview.

Keywords: Servet-i Fünûn, publications, magazine, Ahmet İhsan.

Giriş

Servet-i Fünûn dergisi edebiyatımızın en uzun soluklu dergilerinden biridir. Dergi "İstanbul'da Nikolaidis'in çıkardığı fennî muhtevalı *Servet* gazetesinin ilâvesi şeklinde 27 Mart 1891'den itibaren Ahmed İhsan (Tokgöz) tarafından yayımlanmaya başlanmış, daha sonraki tarihlerde başta Edebiyât-ı Cedîde topluluğu olmak üzere Fecr-i Âtî ve Millî Edebiyat grupları ile Yedi Meş'aleciler'in yayın organı olarak 25 Mayıs 1944'e kadar yayın faaliyetini sürdürmüştür." (Parlatır, 2009)

Servet-i Fünûn dergisinin kurucusu olan ve vefatına kadar yayın hayatını sürdüren Ahmet İhsan TOKGÖZ hatıralarında bu derginin kuruluşu ve çıkışı ile alakalı şu bilgileri vermektedir: Dimitri Nikolaidi'ye başvurdum; ufak bir ücret mukabilinde *Servet* gazetesine bir fenni ilave çıkarmak üzere ruhsatını alıp bana vermeyi kabul eyledi; istidasını [dilekçesini] verdi; istida Bâbıâli matbuatından Dâhiliye'ye, oradan saraya gitti. *Servet* gazetesine ilave olarak çıkacak resimli nüshanın *Servet-i Fünûn* namında olması hakkında kariha-i ilham-sabiha-i hazret-i padişahîden [padişah hazretlerinin isabetli yüce düşüncelerinden] bir Rum namına (!) irade çıktı. Artık ben sevincimden kabıma sığmıyordum. Çünkü daha matbaayı kurmadan Tophane Müşiriyeti'ndeki tercümanlık vazifemden istifa ederek kendimi bütün bütün matbaacılık âlemine hasretmiştim [adamıştım] ve gazeteci olmak istiyordum. *Servet*'in ilavesi şeklinde müsaadesi çıkan *Servet-i Fünûn*'un hazırlığına başladım. (Tokgöz, 2020: 80)

II.Abdülhamit'in maddi yardımı ve Ahmet İhsan'ın çabaları ile çıkan dergi ilk başta günlük, kısa bir süre sonra haftalık olarak yayımlanır. Dört yıl boyunca aktüalite ve magazin karışık, fenni ve edebî bir çizgide yayın hayatını sürdüren dergi adının edebi bir hareket olarak simgeleşmesinden sonra şöhret kazanır. 7 Şubat 1896 tarihli 256. sayısından itibaren sanat ve edebiyat yöneticiliğine Tevfik Fikret'in geçmesiyle kimlik değiştirerek edebî bir hüviyet kazanır.

Servet-i Fünûn dergisi üzerine zaman içerisinde çeşitli akademik çalışmalar yapılmıştır. Bunlar genelde birer yıllık dönemleri kapsamaktadır.[1] Kendisinden hemen önce ve sonraki sayılar ile ortaya koyulan çalışmalar ışığında 1605-1656.sayıları kapsayan çalışmamız arada kalan boşluğu doldurmaya yardımcı olmuştur.

[1] Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bk. (Sonkur, 2008; Damar, 2003)

1. Derginin Sayfaları Arasında Gezinti:

1.1. Şekil Özellikleri

1927-1928 yılları arasında incelenen Servet-i Fünûn dergisi, 1605-1656.sayılardan oluşmaktadır. Düzenli olarak her hafta perşembe günleri yayınlanmıştır. Büyük boy basılan dergi 1 kapak ve 15 iç sayfadan oluşmaktadır. Bazı sayılarda yaşanan eksik sayfa durumu ile bu iç sayfalar 13 sayfa şeklinde istisna göstermektedir. İncelediğimiz derginin 19 Mayıs 1927 tarihli ilk sayısı (1605) yanda görülmektedir.



Resim 1

Derginin tüm sayısında içeriğe veya gündeme uygun olarak görsel (resim, fotoğraf veya karikatür) yer almaktadır. Resimli dergi olması ile birlikte iç sayfaları da zengin bir görsel şölen sunmaktadır.

Servet-i Fünûn'un şekil özellikleri dikkate alındığında, tüm sayıların aynı düzen içerisinde ilerlediği görülmektedir. Derginin kapağında her sayı boyunca kimlik bilgileri bulunmaktadır. Servet-i Fünûn başlıklı logonun sağ tarafında derginin sayı numaraları, sol tarafında ise derginin çıkış tarihi ve cilt numarası yer almaktadır.



Resim 2

Dönemin aynası olma hüviyeti kazanan dergi yalnızca yurt içinden değil yurt dışından alınan haberler, yorumlar ve fotoğrafları da içerisinde barındırması ile çok zengindir. Kapak fotoğrafları Servet-i Fünûn kompozisyonu gereği hep bir resimden veya fotoğraftan oluşmuştur. Bu resimler yeri gelmiş bir köprünün veya demir yolunun açılışı olmuş, yeri gelmiş bir devlet adamının tanıtıldığı resim olmuştur.

1.2. Yazar Kadrosu

Servet-i Fünûn'un 1605-1656.sayılarından oluşan 62-63.ciltlerde çok zengin bir yazar kadrosu bulunmaktadır. Büyük çoğunluğunu Türk yazarlar oluşturması ile beraber yabancı isimlerden çeviriler de bulunmaktadır.

İncelenen sayılarda en çok yazısı bulunan Ahmet İhsan Tokgöz, Mahmut Sadık, Halit Fahri'dir. Bunun yanında şiirlerin yoğunlukta olduğu dergide en çok göze çarpan isimler Cevdet Kudret, Yaşar Nabi, Sabri Esad, Abdülhak Hamit'tir.

Dergide çeviriler de önemli yer tutmaktadır. İncelenen 51 sayıda roman, hikâye, şiir, tiyatro türlerinde çeviriler yer almaktadır. Ahmet İhsan ve Yaşar Nabi yine bu alanda da en çok örnek veren başarılı sanatçılardır.

1.3. Muhteva Özellikleri

İncelememize konu olan Servet-i Fünûn dergisinde makale, deneme, tenkit, şiir, roman, hikâye, tiyatro, haber yazısı, mektup, mensur şiir, biyografi, fotoğraf, ilan, reklam, vecize, sohbet, resim ve karikatür türleri bulunmaktadır. Edebi bir dergi olan Servet-i Fünûn, fenni yazılarla iç içedir. Bu yazıların çoğunluğunu Mahmut Sadık, sohbet ve makale türünde vermiştir. Derginin sahibi olarak hemen hemen bütün türler ile metin oluşturan Ahmet İhsan, "Köy Postası" adını verdiği yazıları ile Değirmendere'de şahit olduğu konuları sohbet türü içerisinde anlatmaktadır.

Servet-i Fünûn dergisinde incelediğimiz kısımlar harf devriminden öncesine tekabül etmektedir. Sonraki sayılarda da eski ve yeni harflerle beraber neşredildiği görülmektedir. Ahmet İhsan'ın "Harfler Meselesi" başlıklı yazısında Latin harflerin kabul edileceğine dair şu bilgiler yer almaktadır:

> *"Rakamlarımızın değiştirileceği haberini gazetelerde okuduğum zaman çok sevindim. İzmit Mebusu Reşit Saffet Beyefendi'nin takririyle teklif olunan bu değiştiriş o kadar sade ve lazım bir fikirdir ki faydasız ananelere bağlı durmaktan dolayı insana önce zor görünen bu tedbirin şimdiye kadar gecikmiş olmasına acımamak kabil değildir. Mademki rakamlarımız soldan sağa doğru ve yazılarımızın aksine olarak yazılıyor; bu rakamlar Türklerle Araplardan başka kimse tarafından kullanılmıyor; bu manasız eşkale bağlanıp medeni dünyanın her tarafında kabul edilmiş olan rakamlardan niçin aykırı kalmalıdır? Hiç olmazsa hesap pusulalarıyla, faturaların ve tüccar defterlerimizin rakam sahifelerini bütün dünyaya benzetmiş oluruz. Ve bu da dokuz türlü rakamın kolayca bellenmesinden başka bir iş değildir." (Tokgöz: 10.05.1928)*

Dergide en çok yayımlanan tür, şiir olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelediğimiz kısımda 288 şiir bulunmaktadır. Lirik, pastoral, epik ve didaktik türlerde kaleme alınan şiirlerin çoğunluğu lirik türünde ve aşk konulu şiirlerdir. Bu tür içerisinde adından söz ettiren isimler Cevdet Kudret, Yaşar Nabi, Sabri Esat, Abdülhak Hamit olarak göze çarpmaktadır.

En çok görülen türlerden biri de hikayedir. Çalışmamıza konu olan sayılarda bir kısmı çeviri olmakla beraber 40 civarında hikâye bulunmaktadır.

Tenkit de çok fazla yazılan türlerden biridir. Edebiyat, sanat ve sosyal alanlarda oluşturulmuş metinler bulunmaktadır. Bu metinler içerisinde Sabri Esat'ın "Hazan Rüzgarları" başlıklı yazısında Şukufe Nihal Hanım'ın aynı isimle kaleme aldığı eseri yorumlanmış, iyi ve kötü yanları belirtilmiştir. Bu anlamda bakıldığında tenkit türüne önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Çeviri bakımından zengin olan dergide roman, hikâye, şiir türlerinde tefrikalar yer almaktadır. Ahmet İhsan'ın mütercimi olduğu "Rapa-Novi Adası" Andre Armandi'den tefrika edilerek 18 sayı boyunca yayımlanmıştır.

Dönemin gündemine ve gelişmelerine sık sık yer verilen dergide haber yazıları da önemli yer tutmaktadır. Çoğunlukla imzasız basılan haber yazıları her sayıda görülmektedir.

Servet-i Fünûn dergisinde yoğunlukta olmamakla beraber nutuk ve vecizeler de görülmektedir. Cenap Şahabettin'in "Serseri Fikirler" başlıklı vecizeleri dikkat çekici niteliktedir. Nutuk türünde ise Atatürk'ün "Gazi Paşa Hazretlerinin Nutukları" başlığı altında Mustafa Kemal Atatürk'ün İstanbul halkı için hazırladığı konuşma metni yer almaktadır. Bu metinde geçen *"İstanbul'dan çıktığım günden bugüne kadar sekiz sene geçti. Hicran ve tahassürle geçen dakikaların bile ne kadar uzun geldiği düşünülürse sekiz senelik hasretin, İstanbul'un muhterem ahalisi için ruhumda ateşlediği iştiyakın büyüklüğü kolaylıkla takdir olunur."* (Servet-i Fünûn: 07.07.1927) sözleriyle Gazi Paşa'nın İstanbul'a duyduğu sevgi ve özlem açıkça görülmektedir.

Sonuç

Servet-i Fünûn dergisinde 1605-1656 tarihleri arasındaki tüm sayılar incelenmiştir. İncelediğimiz sayılarda çok çeşitli yazar kadrosu olduğu görülmüştür. Erkek yazarların yoğunlukta olduğu bu dergide en çok şiir türünde eser verilmiştir. Bunun yanı sıra makale ve hikayeler göze çarpmaktadır. Tüm sayılar boyunca türler arasında eşit bir dağılım gözetilmemiştir. Bununla beraber her sayıda kendi içerisinde dengeli bir dağılım olduğu görülmüştür.

Ahmet İhsan Tokgöz derginin sahibi olması ile birlikte en çok söz sahibi olan yazardır. Mahmut Sadık da en çok yazanlar arasında ikinci sırada yer almaktadır. Dergi; muhtevası ile yalnızca sanat, edebiyat ve fen konuları dışında bünyesinde barındırdığı çeşitlilik ile gazete vazifesi görmüştür. Servet-i Fünûn dergisi bu anlamda yalnızca İstanbul sınırları içerisinde hapsolmamış, Anadolu'ya açılmış bir dergi hüviyeti kazanmıştır.

KAYNAKÇA

Damar, Çağdaş (2003). *Resimli Uyanış Dergisi (64. ve 65. Ciltler) İnceleme ve Edebiyatla İlgili Metinler.* Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Parlatır, İsmail (2009). "Servet-i Fünûn". *TDV İslam Ansiklopedisi*. https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/36/C36012080.pdf (Erişim Tarihi: 27.06.2024)

Servet-i Fünûn (07.07.1927). Gazi Paşa Hazretlerinin Nutukları.

Sonkur, Seda (2008). *Servet-i Fünûn Dergisi Üzerine Bir İnceleme (1553- 1604. Sayılar) (20 Mayıs 1926 – 12 Mayıs 1927)*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tokgöz, Ahmet İhsan (10.05.1928). "Harfler Meselesi". *Servet-i Fünûn*: 10 Mayıs 1928.

Tokgöz, Ahmet İhsan (2020). *Matbuat Hatıralarım*. (haz. Necati Tonga). Ankara: Çolpan Yayınları.

ERİL YAŞAMDA VAROLUŞ SANCILARI: BARIŞ BIÇAKÇI'NIN *BİR SÜRE YERE PARALEL GİTTİKTEN SONRA* YAPITINDA KADININ KAYBEDİŞİ

Samih YIKILGAN

Doktora Öğrencisi
İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Türk edebiyatında 2000'li yıllarda yer edinmeye başlayan Barış Bıçakçı, nicelik açısından kısa metinler kaleme almasının aksine girift, çok boyutlu söylem ve karakter dünyası yaratır. Yazar, özellikle kentte var olmaya çalışan insanın görünümlerini sunarken kadın ve erkeğin cinsiyet temelli yaşadığı sorunlar üzerinde durur. Cinslerin birbirleriyle ve karşılıklı ilişkilerini eserlerinde sıkça işleyen sanatkâr, insanın dünyadaki konumunu, var oluşunu ve yaşamın anlamını sorgulayan metinler inşa eder. Bu bakış açısı ile 2008 yılında kaleme aldığı *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* romanı ise bir kadın karakterin –Başak- ailesi ve toplumla olan çatışmasının sorgulandığı, eril kodların tüm cinsler üzerinde etki gücünün ortaya çıkarıldığı bir metin olarak var edilir. Erillikle sınırlandırılmış yaşamların ve kurguların varlığı insanın bilhassa kadının kıskaçta olduğu gerçeğini açığa çıkarır. Bu noktaya işaret eden Bıçakçı; işlenmiş, düzenlenmiş eril düşünüşün kadın cinsi üzerindeki yaptırımlarını ve olumsuz sonuçlarını imler. Başkişi Başak'ın toplumsal dayatmalara karşı var olma çabası, yaşam mücadelesi bir kaybediş/intihar ile sonuçlanır. Metinde kadının kurban olduğu bir düzlemde eril zihniyetin arka plandaki sesinin neye, ne ölçüde etki edeceğinin görünümleri sunulur. Bu doğrultudaki çalışmada, *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* yapıtına eleştirel erkeklik ve feminist düşünce perspektifinden derinlikli bir okuma denemesi yapılarak kadının eril dünyada var oluş kaygılarının sonuçları irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, eleştirel erkeklik, erillik, feminist düşünce, kadın, erkek.

PAINS OF EXISTENCE IN MALE LIFE: THE LOSS OF WOMEN IN BARIŞ BIÇAKÇI'S WORK *BİR SÜRE YERE PARALEL GİTTİKTEN SONRA*

ABSTRACT

Barış Bıçakçı, who started to gain a place in Turkish literature in the 2000s, creates an intricate, multidimensional discourse and character world, unlike writing short texts in terms of quantity. The author, especially while presenting the views of a person trying to exist in the city,

focuses on the gender-based problems experienced by men and women. The author, who often treats the relationships of the sexes with each other and their mutual relations in his works, constructs texts that question the position of man in the world, his existence and the meaning of life. From this point of view, After Going Parallel to the Ground for a While, which she wrote in 2008, her novel is created as a text in which the conflict of a female character –Virgo- with her family and society is questioned, and the power of masculine codes to influence all sexes is revealed. The existence of lives and fictions limited by masculinity reveals the fact that man, especially woman, is in the grip. Pointing to this point, Bıçakçı points out the sanctions and negative consequences of processed, regulated masculine thinking on the woman sex. Başak's effort to exist against social impositions, his struggle for life results in a loss/suicide. In the text, views of what and to what extent the background voice of the masculine mentality will affect on a plane where the woman is a victim are presented. In this direction, *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*, an in-depth reading experiment will be made on his work from the perspective of critical masculinity and feminist thought, and the consequences of women's concerns about existence in the masculine world will be examined.

Keywords: Gender, critical masculinity, masculinity, feminist thought, woman, man.

Giriş

Toplumsal cinsiyet (gender) kadınlara-erkeklere "eril" ve "dişil" olmak adına öğretilen, kimi zaman dayatılan düşünce ve eylemler toplamının karşılığıdır. Toplumlarda bireylerin çocukluktan yetişkinliğe kadar cinsiyetlerine uygun belirlenmiş davranış modellerinin geliştirilmesi belli normlar ve durumlar üzerinden biçimlenir. "Doğumlarından itibaren kızlara ve oğlanlara tüm bu sosyal ve kültürel algı ve davranışların 'paket hâlinde yüklenmesi' aslında, 'toplumsal cinsiyetin öğretilmesi ve benimsetilmesi'dir" (Bhasin, 2003: 8). Biyolojik bir sınıflandırma olan cinsiyet kavramının kültürel ve tarihsel süreçlerde yerini toplumsal cinsiyete bırakması erkeğin ve kadının yaşamında çeşitli değişim ve dönüşümlerin kaynağını oluşturur. İnsanın cinsiyetten öte "erkeklik"e ve "kadınlık"a büründürülme çabası eşit olmayan, düzensiz ve öznellik taşıyan rollerle karşı karşıya getirilmesine neden olur. Toplumsal düzlemde rollerin belirleyicisi konumundaki aile, okul, çevre, devlet vb. yapılar toplumsal cinsiyet pratiklerinin üretimine aracılık eder.

Toplumsal cinsiyetin sosyal bilimlerde bir çalışma alanı olarak belirlemesinde öne çıkan kadın çalışmaları ve feminist hareket eşitlikçi bakış açısının ürünüdür. Feminizm, kadını ve onun eylemleri üzerindeki tüm müdahaleleri irdelerken eril nitelik taşıyan toplumların eleştirisini yapar. Eril dil içinde yaşayan kadınların maruz kaldığı kısıtlama, ötekileştirme, yok sayma gibi tutum ve davranışlarına feminist ideoloji karşı çıkar ve bu düşünceyi yeniden inşa etmeyi amaçlar. Kadın için eril söylem içinde ve erilin kurduğu dille var olma çabası bir zorunluluk hâline dönüşür. Özellikle bu noktada kendini gösteren ataerkil/patriarkal düzen erkek cinsinin birincil konumda sabitlenmesini sağlarken kadının ikincil, atıl konumda kalmasına neden olur.

Feminizm, kadının toplumdaki yerini ve ona biçilen "kadınlık" rollerini sorgulamayı ve bunu dönüştürmeyi hedefler. Kadın cinsinin ataerkil/patriarkal düzende var olmaya çalışması fizyolojik, sosyolojik açıdan kendinden daha ayrıcalıklı kılınan ya da olduğu düşünülen erkek cinsinin denetimi altında yaşamasına neden olur. Simone de Beauvoir, "kadın doğulmaz,

kadın olunur" (2019: 13) şeklindeki meşhur sloganı ile başta tahakküm olmak üzere tüm faktörlerin etkisine dikkat çeker. "Kadın olmak" yaratılıştan getirilen bir durum olmaktan ziyade yaratılan ve yönlendirilen bir oluşumun adı olur. Eril söylemin bütün cinsiyetleri ve toplumları etkileme, değiştirme ve yönetme hâli feminist düşüncenin eleştiri noktaları arasındadır. Feminizm kadın ile erkeğin olay ve durumlar karşısında eşit bir şekilde yaşamını sürdürebilmesi için düşünceler geliştirir. Patriarkal düşüncede kadının ve tüm "dişil" kabul edilen bireylerin tahakküm altına alınması söz konusu iken "erk" için hükmetmenin sınırı ve boyutları her türlü oluşumun üstünde yer alır.

Feminizm'de "ikinci dalga" olarak bilinen gelişmelerle birlikte eleştirel bir tutum gözetilerek erkeğin odak noktasına alındığı, düşüncenin o yöne çevrildiği bir düşünce alanı gelişir. Serpil Sancar *Erkeklik-İmkânsız İktidar* adlı eserinde erkekliğin toplumsal düzlemde biçimlenen olay ve olgular bütünü olduğunu ve ilk kez feminist kuramların sosyal bilimler alanına getirdiği bakış açısı sayesinde meydana geldiğini belirtir (2016: 24). Feminist ideolojide bu ikinci dalga kadının toplumdaki yerinin belirlenmesinde bir engel gibi görülen erkek cinsi ile bir nevi karşı karşıya gelme ya da yüzleşme olarak okunabilir. Erkeğin dışta/hariçte bir "öteki" konumunda tutularak değil bizzat olayların hem nedeni hem de sonucu olarak görülmesi erkeklikler kavramına zemin hazırlar. Biyolojik determinizmin kabulleri arasında erkeğin yapıp ettiklerinin güç, iktidar, şiddet, lider olma gibi olumsuz değerlerle yüklü anlam dünyasının eleştirel erkeklik incelemeleri ile yeniden sorgulanmasını gerekli kılar. Erkeğin ataerkil sistemin yaratıcısı ve aynı zamanda kimi zaman ondan olumsuz yönde etkileneni olması erkeklikler perspektifinin panoramasıdır. Erkeklik/ler kavramını incelemek aynı zamanda tarihsel, kültürel, ekonomik ve psikolojik birçok olgunun anlaşılmasını sağlar. İlk nüvesinin Sigmund Freud'la ortaya çıktığı erkeklik olgusunu tarihsel süreçte modernite, kapitalizm gibi araçların şekillendirmesi söz konusudur (Connell, 2019).

Feminist eleştiri ve eleştirel erkeklik çalışmalarının edebiyatta yaratılan metinler üzerinde inceleme alanı oluşturması kadın-erkek ve diğer tüm cinsiyet tanımlarının yapıp ettiklerine derinlemesine odaklanmayı olanaklı kılar. Feminist edebiyat eleştirisi genel hatları itibariyle "Eril edebiyat tarihinin incelenmesi, kadın yazarların görünmezlikleri, anne/kız empatisinin yansıtılması üzerine odaklanma, feminist okurlar olarak edimde bulunmak" (Humm, 2002: 26) gibi dört sorun üzerine yoğunlaşır. Humm'un belirttiği dört husus feminist edebiyat eleştirisinin neyi amaçladığını ve kadının biyolojik cinsiyetten öte var oluşuna dikkat çekme girişimidir. Feminist edebiyat eleştirisi eril edebiyatın okur-yazar açısından mercek altına alınması, kadın yazarların ataerkil sistemde düşüncelerini dile getirmesi, iki aynı cinsin – anne ve kızın- kendi içinde çelişkilerinin, çatışmalarının incelenmesi ve son olarak okur gözünden yaşananların farkındalığı ve değişimine yönelik adımlar atılmasını amaçlar. Eleştirel erkeklik çalışmaları ise erkek cinsine ve özellikle erillik kazanmış/kazandırılmış tüm cinsiyetlere "içeriden" bakmayı hedefler. Erkeğin ataerkil sistemde hem bir işi yapan, eyleyen olması hem de kimi zaman bu durumdan etkilenmesi ikilik oluşturan ve

sorgulanması gereken mesele hâline gelir. Connell, "Erkekler ve onların pratikleri, yardım, eğitim, güçlendirme gibi alanlarda ortaya çıkan toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri sorununun birer parçasıdırlar; bu nedenle çözümün de birer parçası olmalıdırlar" (2019: 17) diyerek eleştirel erkeklik çalışmalarının kaynağını işaret eder. Bu bağlamda edebiyatta kadının ve erkeğin başlı başına ele alındığı roman, öykü, şiir, anlatı vb. türlerin varlığı düşünüldüğünde feminist düşünce ve eleştirel erkeklik bakışından bu metinlere yaklaşmak bir cinsiyetin eylemlerinin toplumsal süreçlerde ne anlam ifade ettiği, neye karşılık geldiği üzerinde derinlemesine düşünmeyi sağlar. Bu doğrultuda ele alınacak olan Barış Bıçakçı'nın *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* yapıtında kadın özelinde yaratılan "kadınlık ve erkeklik" rollerinin yansımaları ve bunun birey üzerindeki etkileri, sonuçları üzerinde durulacaktır.

1. Kesişmeyen Yazgıda Bir Kadın: Başak

Barış Bıçakçı'nın *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* adlı yapıtı başkişi Başak'ın öyküsünü ve bir kadın olarak bulunduğu toplumda yaşam mücadelesini konu edinir. Yapıt, toplam otuz yedi bölümden meydana gelerek ayrı ayrı isimlendirilir. Metnin konusuna genel hatlarıyla bakıldığında; resim bölümünden mezun olan ve yaşamda yalnızca yaptığı resimlerle var olan başkişi Başak'ın intiharı ve bunun nedenleri, ailesiyle ve toplumla olan bağı, baba figüründen yoksunluğu, annesi ile arasındaki kopukluk gibi görünümler yaşam öyküsünü ortaya çıkarır. Metinde giriş cümlelerinden itibaren başkişinin akıbetinin bilinmesine karşın daha çok bir kadının aile ve toplumla olan çatışmasının, sorunlarının ve var olma mücadelesinin "kaybediş" ile sonlanması üzerine yoğunlaşılır.

Romanın isim-içerik düzlemine bakıldığında Başak'ın "bir süre yere paralel gitme" hâli özelde ailesi ve çevresi, genelde ise toplum ile olan sınırını ifade eder. Bu tanım kişinin toplumdaki insanlara karşı konumlanışını göstermekle birlikte başkişinin yaşamının intihardan önceki dönemine denk gelir. Bu noktada yapıtın isminde geçen yer ifadesi hem bir zemin hem de bir durum olarak değerlendirilebilir. Başak'ın balkondan atlayarak intihar etmesi kısa bir süreliğine de olsa paralelliğin fiziksel tarafını, yani yere olan mesafesini gösterir. Yerin bir durum olarak değerlendirilmesi ise paralelliğin toplumsal tarafını oluşturur. Başak, yere/duruma mesafesini koruduğu için toplum içinde yer edinemez. Başak'ın bir süre yere/normlara karşı yaşama zorunluluğu paralel sözcüğünün anlam değeri ve metinde kullanım amacı ile benzerlik gösterir. Paralel sözcüğünün anlamı "Aynı düzlem içinde ikişer ikişer bulunan ve kesişmeyen koşut, aynı zaman içinde gelişen veya aynı özellikleri gösteren (olay, düşünce vb.)" (TDK, 2011: 1885-1886) demektir. Bu doğrultuda Başak'ın yaşamının bir süre toplumsal olanın içinde şekillenmesi ve bu süreçte kendini var kılmaya çalışması paralel sözcüğünün tanımıyla örtüşür. Başak'ın yaşamı tüm olumsuzluklarla paralellik arz ederken aynı zamanda topluma belli bir mesafede konumlanmayı doğurur. O, ailesinden ve bulunduğu toplumdan hem fiziksel hem de düşünsel boyutta ayrılmayı, uzaklaşmayı intihar ile gerçekleştirir. Dolayısıyla yer ve Başak arasındaki bağıntı birey-toplum arasındaki ilişkinin bir görünümüdür. Başak'ın intiharı fiziksel açıdan

bir "düşme/çakılma" olarak resmedilse dahi ruhsal açıdan bir var olma düşüncesini barındırır. Metnin isminde yer alan "sonra" zarfının kullanımı bu intiharın gizil değerini taşır. Başkişi her ne kadar balkondan atlayarak yere olan paralelliğini düşüş ile sıfıra indirse de ruhsal açıdan bir "yükselme/var olma" mücadelesi verir.

Ruhsal açıdan sorun yaşayan ve yaşamda iyi olma/kalma düşüncesiyle var olan Başak'ın bu durumunu kanıtlayan olaylardan biri ortaokuldayken "imbat" adıyla yazdığı kompozisyondur. Türkçe öğretmeni tarafından çok beğenilen bu yazı Başak'ın kendi yaşam öyküsünün kurguya dökülmüş hâlidir. Burada dikkat çeken nokta ise yazdığı metnin başlığının imbat olmasıdır. İmbat, yazları denizden karaya doğru esen bir rüzgâr türüdür. Başak'ın ailesi ve çevresi ile özellikle bir kadın olarak yaşadığı çatışmalar düşünüldüğünde rüzgârın serinlik verici tarafı Başak'ın yaşamına getirmek istediği ferahlığın karşılığı olarak düşünülebilir. Serin sözcüğünün "Hoşa giden, hafif bir soğukluk veren" (TDK, 2011: 2071) anlamından hareketle Başak ve diğer kadınlar -örneğin Canan- bulunduğu "Eşkenar Cehennem"e (Bıçakçı, 2017: 7) serinlik, esenlik getirme arzusu içindedir. Başak'ın imbatla başlayan ve intiharla sonuçlanan yaşamında "serinlik" arzusu metnin sonunda tekrar dile getirilir. Onun intihar ederken düşüncelerinin ilahi bakış açısı tarafından verildiği son bölümde "İçinden başka bir Başak, daha serin daha mavi bir Başak çıkaracakmış gibi hissetmesi" (Bıçakçı, 2017: 136) bu esenlik, ferahlık düşüncesine yapılan vurguyu içerir.

Öğretmenin öyküyü beğenmesine rağmen onun yazdığına şaşırması ve "Bunu sen mi yazdın Başak?" sorusunu sorması Başak'a içinde yaşayan "başka biri" (Bıçakçı, 2017: 30) olduğunu fark ettirir. Bu başka biri onun bölünmüş benliğinin bir parçasıdır. Edebiyatın bu soruyla başladığını belirten başkişi kendi içinde taşıdığı çoklu kişiliğinin ve intiharının ipuçlarını verir. Metin, "Bu yeni Başak'a yer açmak için bir adım geri çekiliyor" (Bıçakçı, 2017: 136) biçiminde bitirilirken Başak'ın benliğine dair ikilik netleştirilmiş olur. O, hem kendi içindeki hem de ailesi ile olan uzlaşmazlığını intihar ile sonlandırmak isterken ölümle gelen yeni bir varoluş yaratma amacındadır. Dünyada/dünyaya aidiyetsizlik sorunu yaşayan bireylerin kaçışı olan intihar yeni bir var olma biçimi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Başak "kendi vücudundan başka bir vücut çıkarma" (Bıçakçı, 2017: 136) düşüncesi ile yeni bir form yaratma girişiminde bulunur. İntihar olgusu kişinin farkındalığı ile yaşama isteği arasındaki ters orantının bir karşılığıdır. Bu noktada Emile Durkheim düşünce-devinim zıtlığına değinerek intihar eyleminin neyden kaynaklandığını belirtir:

> *İnsan var olmamaktan onca tat alıyorsa, bu eğilimini tümüyle doyurması ancak yaşamdan tümüyle vazgeçmekle mümkündür. Bilincin gelişmesiyle yaşama isteğinin zayıflaması arasında, Hartman'ın gözlemlediğini sandığı koşutlukta doğru olan da budur. Çünkü düşünce ve devinim birbirinin tersi yönde ilerleyen iki zıt güçtür ve devinim yaşamdır. Düşünmek, hareket etmekten kendini alıkoymaktır, derler. Şu hâlde aynı ölçüde yaşamaktan da kendini alıkoymaktır. (2013: 288-289)*

Emile Durkheim'in bahsettiği insanın yaşamda doygunluğa ulaşmış olma hâli Başak'ın sanatla/resimle düşünsel ve ruhsal tamamlanmasına benzer. O, ailesi ve çevresinden

uzaklaşma yolunu resimlerde ararken bunun yeterli olmadığı zamanda intiharı tercih eder. Başak'ın kendini yaşamdan alıkoyması/intihar etmesi varoluş sorunlarından kaynaklanır. Başak'ın sanata ilgisi özü itibariyle düşünsel sürecin bir sonucudur. Yeni bir şey meydana getirme kimi zaman düşünceden kimi zaman sezgiden doğan bir yaratma girişimidir. Başak'ın resimlere/sanata sığınışının yeterli olmadığı kısımda gelen intihar eylemi onu düşünce-devinim zıtlığında var eder. Yaşam-ölüm arasındaki "bir süre yere paralel gitme" durumu ölümün seçilmesi ile fiziksel açıdan yok olma, tinsel açıdan tamamlanma/doyuma ulaşma amacını taşır. Onun bilinci toplumsal sorunları ve bunların farkındalığı ile meşgul olurken aynı zamanda resimlerin ortaya çıkışında, intiharın bir tercih olması düşüncenin devrede olduğunun göstergesidir. Diğer bir açıdan erilliğin dünyasında sanata düşkün olan Başak'ın "başka" olarak görülmesi intiharının önemli nedenleri arasındadır. Beauvoir, "Her insan varlığı gibi özerk bir özgürlük olan kadın, erkeklerin ona "Başka" olmayı dayattığı bir dünyada kendini bulur ve seçer" (2019: 36) der. Başak'ın diğer insanlardan "ayrı" oluşu sanatla olan bağında gizliyken kendi varoluşunu gerçekleştirmek adına bir seçim yapması bu özerk tavrın sonucudur.

Başak, yaşadığı "benlik parçalanması"nı ve bedeninden kurtulma girişimini her fırsatta dile getirir. Kendini iki parça olarak gören Başak, ikisinin de canlı olduğunu ve birinden kurtulmak istediğini belirtir: "Utanç bizi ikiye böler. İkiye bölünmenin en dayanılmaz yanı, iki parçanın da hâlâ canlı olmasıdır. İnsan herhâlde bu yüzden kendini öldürmeye kalkışır. İkisinden biri gitsin, der. (Bıçakçı, 2017: 98). Başak benlik parçalanması/bölünmesi yaşarken bünyesinde taşıdığı iki kişinin canlı olması çevreyle bir uyumsuzluk meydana getirir. Onda anne otoritesinin varlığı ve babanın yokluğuyla başlayan ontolojik güvensizlik her açıdan varoluş kaygısı yaratır. Yaptığı resimlerle var olmaya çalışan aslında reel düzlemden hayali olana kaçan Başak kendi duygu ve düşüncelerini korumanın yollarını arar. O, "kendi benliğini kaybetmenin önüne geçmek için yaptığı çabalarla kimliğini korumanın, kendisi ve başkalarını gerçek olarak tutmanın yollarını bulma tasarılarının içine gömülmek zorunda kalır" (Laing, 2015: 41). Başkişi, resim ve edebiyat tutkusu ile çevresindeki tüm olumsuzluklara karşı benliğini korumaya çalışır. Başak için sanata sığınma gerçekten uzaklaşmayı sağlarken aynı zamanda başka bir âlemde var olma biçimine dönüşür.

Başak, evden ve ailesinden ruhsal kaçışını sanata sığınarak gerçekleştirirken yaptığı resimler ruh dünyasının karamsar ve yalnız tarafının yansıması olarak ortaya çıkar. Komşularının onlara başsağlığı için geldiği sırada Başak'a ait resimler dikkatini çeker. Herkes tarafından bilinen bu resimler onun toplumla olan bağının görsel açıdan dışa vurumudur:

> *Başak'ın griyi iyice abartıp öne çıkararak, yüzeyleri dünya bir hapishane dercesine daraltarak boyadığı toplu konut manzarasına bakıyordu. Resim ilgisini çekmişti. Isı merkezinin bacaları değil mi şunlar! Bizim evin penceresinden de görünüyor. (Bıçakçı, 2017: 53)*
>
> *Başak resimlerinin bazılarına uzun cümleler biçiminde adlar vermişti. Notta da o cümlelerden biri yazılıydı. Ama şimdi unuttum. Paralel gittiğini, sonra insanlara*

anlamayacakları bir şeyler anlattığını söylüyordu galiba, öyle bir şey. (Bıçakçı, 2017: 130-131)

Başak'ın, "Kâğıt Toplayanlar" resmine uzun uzun baktı. Yüksel Caddesi'yle Bayındır Sokağı'nın kesiştiği köşede, ilkokulun duvarına oturmuş dört kişi, önlerinde açılıp istiflenmiş karton kutular, içinden kâğıtlar taşan el arabaları iki yanlarında, akasya ağaçlarının arasında, akşam saatleri. Başak, Alman dışavurumcuların etkisi altında kaldığı bir dönemde yapmıştı bu resmi, yoğun ve zıt renkler, bozulmuş biçimler, kalın sürülmüş boya. (Bıçakçı, 2017: 55)

Başak'ın çizimleri grinin abartıldığı, ısı merkezinin bacalarının olduğu bir mekânı tasvir eder. Bir kadın olarak var olduğu çevrenin betimlemesini gri renk üzerinden oluşturan Başak, hem içinde bulunduğu ruhsal çöküşü hem de yaşadığı kentin sanayileşmiş tarafını resmeder. Başkişinin dünyayı hapishaneye benzetmek suretiyle çizdiği daraltılmış toplu konutlar aynı zamanda onun yaşamının, yalnızlığının bir görünümüdür. Toplu konutun on ikinci katında oturan Başak ve ailesinin hem daraltılmış böyle bir evde oturmaları hem de yine aynı manzaraya sahip olmaları iç ve dışın aynılığına işaret eder. Başak için evde/içte başlayan daraltıcı etki toplumda/dışta etkisini sürdürür.

Başak'ın resimlerine uzun cümleler vermesi ise insanlar ile olan iletişimsizliğini gösterir. Başkişinin insanlarla olan bağının kopukluğu resimlerdeki uzun ifadeler aracılığıyla ortaya çıkar. Çevresine anlamayacakları şeyler anlattığını söyleyen başkişi bunu resimleri üzerinden gerçekleştirmek ister. Başak'ın bulunduğu toplumla olan çatışması sözden renge kadar kendini gösterir. Resimlerde kullandığı "yoğun ve zıt renkler, bozulmuş biçimler" onun yaşamının izlerini taşır. Ruhsal açıdan yaşadığı "yoğunluk" bir karşıtlığa ve olumsuz nitelikte bir değişime neden olur. Başak'ın resimlerine verdiği adlardan biri "Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra"dır. O, resimlerle insanlara bir şeyler anlattığını ancak bunu onların anlamayacaklarını belirtirken kendi yaşamının görüngüsünü sunmuş olur. Resimler ile var olan sorunlara dikkat çekmeye çalışan Başak, çevresi tarafından anlaşılmayan bir kadın olarak ortaya çıkar. Kendi iç dünyasıyla ve çevresiyle olan çatışması onun resimlerinin zıt renklere, bozulmuş biçimlere ve tüm olumsuzlukları daha belirgin etme çabasıyla birlikte kalın sürülmüş boyalara dönüşmesine neden olur. Başak'ın içsel yaşamının giderek yok olması bulunduğu kentten apartmana, apartmandan daireye doğru daralan bir çizgiyi gösterir. Kentten daireye doğru daraltıcı etki onun genç bir kadın olarak yaşamını zorlaştırır. Onun kapitalist anlayışla oluşturulan kent imajına dair yaklaşımı eril olanın reddine bir tepki niteliği taşır. Kapitalist sürecin erillikten beslenmesi, her şeyi içine alıp öğütmesi kendi dışındaki diğer tüm oluşumların yok oluşuna zemin hazırlar:

Büyük kentlerdeki evler içsel dikeylik değerlerinden yoksun olduğu gibi, kozmiklikten de yoksundur. Evler, bu kentlerde artık doğanın içinde değildir. Konutla mekân arasındaki ilişkiler yapaylaşmıştır. Her şeyin makine olduğu bu yerlerden içsel yaşam kaçıp gider. Sokaklar, insanları emen borular gibidir. (Bachelard, 2014: 59)

Eril gücün yansımalarının kent ve kapitalist ilişki üzerinden kurulması Başak'ın şehir anlatımlarıyla sürekli dile gelir. Kapitalist sistemin üstte "tanrı" işleviyle konumlanması bireyin özellikle kadının içinden çıkılmaz durumu onun tarafından anlatılır:

Çünkü bu şehir de diğer şehirlere benziyor. Burada da karnını doyurmak, başını sokacak bir yer bulmak, hastaneye, karakola düşmek gibi dertler var. Bu şehirde de geceleri duvarlara yazı yazarken bir şey gelip insanın bileğinden tutuyor, tabii bu yüzden bazı harfler atlanıyor, sözcükler yanlış yazılıyor. Sonuçta bu şehirde de çoğunluk aynı kanıyı paylaşıyor: "Anarşistler imla bilmiyor." Yine, her şeye her şeye rağmen, bu şehirde de birileri, insanlık tarihinin en başında yazılması, yazı yok muydu, çizilmesi, bağırılması gerekeni bir duvara yazıveriyor: "NE TANRI NE EFENDİ" (Bıçakçı, 2017: 77-78)

Başak, tanrı-efendi birlikteliğini düşünerek iki kavramı da reddeder. Tüm şehirlerin kapitalist süreçle birbirine benzemesi, grileşmesi ve içinde var olmaya çalışan insanın yalnızca karnını doyurmak, bir ev bulup yaşamak gibi fiziksel eylemler toplamından ibaret olması Başak'ın eleştirdiği bir sorunun karşılığıdır. Tanrı/efendi ve köle/tabi ilişkisinin eril özellikten kaynaklanması ve bunun bir yaptırım olarak dönmesi insanın fiziksel ve ruhsal açıdan yalnızlaşmasına neden olur. Sancar, "akıl ve mantık sahibi birey/erkek hem Dünya İmparatorluğu olarak kapitalizmin hem de erkek üstünlüğü olarak patriarkinin gelişimini sağlayan ortak düşünsel zemin" (2016: 48) olduğunu dile getirirken "erk"in iki açıdan özelliğine dikkat çeker. Eril zihniyet hem ataerkil düşünce sisteminin hem de kapitalist anlayışın taşıyıcısı, aktarıcısı konumunda var olur. Sistemin, gücün yok ettiği doğa Umut'un kız arkadaşı Selma ile gittiği ve aidiyet hissettiği parkın "eski bir zamana saklanmış" (Bıçakçı, 2017: 44) olması yaşanılan çağda, zamanda mekân algısının ne denli değiştiğinin, dönüştüğünün kanıtı olur.

Başak'ın eril nitelikler gösteren annesi, silikleşmiş baba imgesi ve kısa süreli arkadaşlıkları ile olan bağının sorgulandığı metinde mekânın insan üzerinde ne denli etkisinin olduğu dile getirilir. Başak, var olma mücadelesi verirken aynı zamanda onu kısıtlayan, sınırlandıran evle çatışma yaşar. İlk mekânına, evine, aidiyetsizlik yaşayan Başak, bunu koku üzerinden anlatır:

'Bazen böyle oluyorum' dedi, bu bir açıklamaymış gibi. 'Bütün gücüm bitmiş gibi oluyor.' (...) 'Bütün gücüm!' diye tekrarladı. Umut da annesi de kaygıyla bakıyorlardı Başak'a. 'Belki de,' dedi Başak, 'apartmandaki yemek kokusudur bunun sebebi. Ben dışarıdayken evlerden birinden burnuma bir yemek kokusu geldi mi, kendimi müthiş savunmasız hissediyorum. Savunmasız... Bu hayatta hiç sevilmemiş gibi filan hissediyorum.' (Bıçakçı, 2017: 68)

Başak'ın duyumsadığı koku ile birlikte evine ve ailesine olan aidiyetsizliğinin başka bir görünümü yansıtılır. Ondaki savunmasızlık hissi bir evde pişen yemek kokusuyla ortaya çıkar. Basit bir durum olan yemek pişirme işlemi özü itibariyle bir yerde yaşam belirtisi olduğunun kanıtıdır. Başak'ın koku aracılığıyla aradığı, özlediği ev tasavvuru ailesiyle arasındaki tinsel kopukluğun bir sonucudur. O, sevilmemiş olmasını itiraf ederken sevgi eksikliğinden kaynaklanan savunmasızlığını ve bu doğrultuda dıştan gelebilecek her türlü tehlikeye açık hâle gelişini dile getirir. Bell Hooks, sevgi ve tahakküm ilişkisi için "Çocuklar, sevgi dolu ortamlarda yetiştirilmeye ihtiyaç duyarlar. Tahakküm var olduğu müddetçe sevgi eksiktir" (2016: 97) der. Başak'ın babasının onları terk etmesi ve annesinin sürekli çalışma hâli sevgi eksikliğini ortaya çıkarırken aynı zamanda çerçevelenmiş, sınırlandırılmış bir

yaşam meydana gelir. Aile açısından eksiklik duyan, boşlukta hisseden Başak eril zihniyetin, eril egemenliğin içinde var olmaya çalışır.

2. Sıkıştırılmış Yaşamların Başrolü: Ebeveynler

Başkişi Başak'ın bulunduğu çevrede var olma mücadelesinin önündeki engellerden biri annesidir. Başak'ın annesi Türkan'ın sosyalist bir partiye üye olduğu için babası tarafından evlatlıktan reddedilmesi ve aynı zamanda kocası tarafından terkedilmesi erkek cinsinin onun yaşamındaki etkin rolünü gösterir. Baba ve koca tarafından ötekileştirilme, uzaklaştırılma Türkan Hanım için sarsıntı yaratırken erkeğin olumsuz yönden yaşamını etkilediğini, sert, katı bir insana dönüştürdüğünü kendi itiraf eder:

> *Ben çok katı durdum, sert durdum. Nefret ettiğim erkeksi bir havaya büründüm, aslında nefret ettiğim bir şey. Başka türlü olmadı işte. Yapamadım. Hiç olmazsa çocuklar iyi, hayata dönükler diye düşünürdüm. Ama bak ne oldu, biri yaşamamayı tercih etti, öteki de ben delirecek miyim, zırhım delinecek mi diye baka baka kendisi delirecek… (Bıçakçı, 2017: 87)*

Türkan'ın iki eril güç -baba ve koca- tarafından yok sayılması onun nefret ettiği, olmak istemediği erkeksi tavra bürünmesinin nedenleri arasındadır. Bir kadın olarak Türkan'ın iki baskın figür tarafından uğradığı dışlanma onun kendi yaşamını ve çocuklarıyla olan bağını etkiler. Türkan, eril zihniyetin davranışlarına maruz kalırken bunu aynı zamanda kendi yaşamına ödünçler. Annenin kızı Başak ve oğlu Umut'a karşı tutumunda erkek cinsiyle özdeşleştirilmiş, kalıplaşmış eylem biçimlerinin sürekli açığa çıktığı görülür:

> *Başak'ın intihar ettiğini öğrendikten sonra ne yapmam gerekiyorsa onu yaptım: Gözlerimi annemden ayırmadım. Birden çıldırıverir de kendine bir şey yapar korkusuyla gözlerimi annemden hiç ayırmadım. Annem çıldırmadı. Saçını başını yolmadı. (…) Yalnızca hareketleri yavaşladı. Bir de gözlerine bir şey oldu. Onlar… Küçülmüşlerdi, evet. Tam kaçıp saklanacakken yakalanmış gibi küçülmüşlerdi. Telefonu gösterip "Babana haber vermek gerek" dedi, babam söz konusu olduğunda hep böyle kısa, iş gören cümleler kurardı. (Bıçakçı, 2017: 15)*

Türkan, kocasının bahsi geçtiğinde kısa, net ve etkili cümleler kurması eril düşüncenin akıl-mantık söylemiyle örtüşür. Erkeğin akıl kadının ise duygu ile tanımlandığı toplumlarda eril söylemin görünürlüğü ve yansımaları daha baskın bir hâl alır. "Evrendeki akıl ve düzenin yansımasının kadın ruhunda, erkek ruhundaki kadar net olmadığı var sayıl[an]" (Lloyd, 2015: 27) düşünüş sisteminde kadın belirsizliğin ve duygunun merkezine yerleştirilirken erkek ise akıl ile birlikte netlik kazanmış, belirli bir kimlik olarak inşa edilir. Akılla durumlara egemen olan erkeğin diğer bireyler üzerindeki hâkimiyeti ya da netliği onların yapıp ettiklerinde dolaylı ya da doğrudan açığa çıkar. Başak'ın babasının kısa, net ve iş gören cümleleri bu "erkek akıl" ile bağlantılıdır. Babanın/erkeğin kalıplaşmış söz ya da davranış biçimine karşın annenin tam aksi yönde hareketlerinin yavaşlaması, gözlerinin küçülmesi bu ikili karşıtlığın romanda bir göstergesidir.

Umut'un annesine dair "Annem eski bir cehennemi içinde taşıyor, babamın inandığı bir Tanrı'nın önünden düşe kalka, ama korkmadan kaçıyordu" (Bıçakçı, 2017: 16) söylemi koca-tanrı düşüncesinden uzaklaşma, kaçma isteğinin bir örneğidir. Kadının içinde bulunduğu

durumun cehenneme benzetilmesi ve kocasının inandığı tanrıyla -eril olanla- çatışması Umut tarafından dile getirilir. Carl Gustav Jung, tarihsel süreçte "Korkutucu tanrılarımız sadece isimlerini değiştirmişlerdir" (2015: 29) der. Bu değişim güç, para, iktidar vb. tüm araçlarla kendini var eder. Metinde bireyin korku duyduğu kaynak ise hâkim konumda olan babanın inandığı bir tanrı kavramıdır. Böylesi bir durumdan "düşe kalka" kaçmak isteyen anne/kadın eril olandan kurtulmanın yollarını arar.

Başak'ın annesine karşı olan tavrı özde erillikle olan çatışmasının yansıması olarak metne dâhil edilir. O, annesinin katılığından, güçlü durmasından şikâyetçi olurken bu duruşun erillikten kaynaklandığının bilincindedir. Annesi için "Hep mi güçlü bu kadın! Hiç mi ağlamaz, kendini zayıf hissetmez! Çeviri yapmaktan hiç mi yorulmaz! Babamın bizi bıraktığı anda taşlaşmış kalmış sanki… (Bıçakçı, 2017: 116) biçiminde dile getirdiği düşüncelerinde babanın/erilin gitmekle birlikte eşine bıraktığı olumsuz özelliğinden bahseder. Kadın, erkeğin terk etme eylemiyle birlikte bir "taşlaşma" hâline bürünürken aynı zamanda duygu yönünün geri planda tutulmasına, hiç ağlamamasına, sürekli robotik özellikler göstermesine sebebiyet veren bir cinsiyet olarak ortaya çıkar. Babanın yokluğu ile ortadan kalkan otorite/güç zihniyet açısından erillik yüklenen anneye aktarılır. Erkekliğin "simgesel otorite alanı" (Connell, 2019: 141) olarak düşünülmesinin romanda karşılığı anne üzerinden gelişir. Erkeklik olgusunun başlı başına bir simge olarak belirmesi otoritenin/hâkimiyetin göstergesidir. Metinde babanın yokluğu ile açığa çıkan otorite boşluğunun yerini annenin eylemleri alır.

Başak ve Umut'un babalarının nerede olduğuna dair yarattıkları kurgu ve bunu oyunlaştırmaları annenin devreye girmesiyle kesintiye uğrar. Babalarının makine mühendisi olarak yurtdışına gittiğini, orada bir yaşam kurduğunu hayal eden ve bundan mutlu olan iki kardeş annelerinin gelmesiyle oyunu sonlandırır. "Tıpkı çocukluklarında olduğu gibi, anneleri gelince oyunu bit[en]" (Bıçakçı, 2017: 61) kardeşler annenin duyguyu, hayali, kurguyu öteleyerek akılcı eril zihniyetine maruz kalır. Babanın yokluğunda egemenliği eline alan anne, babası ve kocasından ödünçlemeler yaparak çocuklarının yaşamını sınırlandırır. Annenin Başak ve Umut'a bizzat sözel ya da fiziksel bir şiddet ya da güç uygulamadığı açıkken varlığının eril nitelik taşıması bu tahakkümün ortaya çıkması için yeterlidir. "Sembolik güç doğrudan bedenler üzerinde ve herhangi bir fiziksel kuvvet olmadan uygulanan neredeyse büyülü bir güç biçimidir" (Bourdieu, 2018: 54). Metinde Türkan'ın varlığı bir gücün sembolüdür. Başak ve Umut için böyle eril nitelikle "oyunu sonlandıran" bir anne imgesi gücün temsili olur.

Türkan'ın soyut, hayali olandan uzaklaştığına ve salt gerçeği benimsediğine dair eylemleri kızı Başak tarafından betimlenir. Çocuklarına gerçeği farkında olmadan dile getiren annenin bu durumu kızının sözleriyle açığa çıkar: "Anneler, güzel bir şeyi, olmasını istedikleri bir şeyi sabırsızlıkla bekleyen çocuklarını, 'yatacağız, kalkacağız, yatacağız, kalkacağız…' diye avuturken çıplak gerçeği söylemiş olacaklar" (Bıçakçı, 2017: 79).

Annenin yaşamın gerçeğine dair duygu ve düşünceleri yalnızca yatıp kalkmak gibi basit eylemler toplamından ibarettir. Başak ve Umut'u teselli eden annenin çocuklarıyla olan ilişkisi "yatmak ve kalkmak" gibi yalnızca iki edim çerçevesinde gelişir. Sartre, "İnsanın varoluşu ancak başkalarıyla olan ilişkilerine göre belirlenir, evrenselliği de özünde değil durumundadır: Her insanın durumunun somut gerçeğiyle öbür insanlara bağlanır" (2013: 103) der. Bu doğrultuda, Başak'ın ailesiyle olan iletişim problemi kendi varoluşunu belirleyen noktadır. Onun yalnızlık ve yabancılık içindeki konumu ailesi ve çevresi ile bağlantısının kopmasına, kesilmesine neden olur. Başak'ın hem intiharının nedenleri hem de ruhsal sorunlarının kaynağı diğer insanlar ile olan ilişkisinde gizlidir.

Ebeveyn ya da aile olmanın iki eylemden ibaret olduğu gerçeği hatta hiçbir yaşam belirtisi olmadığına dair bilgiler Başak'ın Ahmet ile tanıştığında onun ailesi için kurduğu cümlelerde ortaya çıkar:

> *'Anneniz ile babanız…' diye başlıyor, ama söyleyeceği şeyi tartmak ister gibi biraz bekliyor, 'En ufak bir hayat belirtisi bile göstermiyorlardı' diyor. 'Duvara asılı çerçeve örneklerinin önünde… O üzeri halı kaplı tezgâhın arkasında… Ne garip… Yaşamaya değil de ceza çekmeye gelmiş gibi görünüyorlardı.' Benimle, bizimkilerle ilgisi yok sanki söylediklerinin. Kendisiyle ilgili bir şeyden söz eder gibi konuşuyor. Sanki içini döküyor. (Bıçakçı, 2017: 21)*

Başak, hiçbir etki gücü olmayan anne ve babasının silikleşmesinin, yoksunluğunun itirafını Ahmet'in ailesi üzerinden gerçekleştirir. Ahmet'in anne ve babasının yaşamaya değil ceza çekmeye geldiğini söyleyen Başak kendi anne ve babasının durumunu resmeder. Babasının her ne kadar kendi isteğiyle de olsa kaçışı bir sürgün hâli, annesinin ise bu kaçıştan kaynaklı içinde yaşadığı buhran durumu ceza olarak okunabilir. Başak'ın "iç dökmesi" kendiyle ilgili olumsuzlukların bir karşılığıdır. Başak'ın yaşamdan kopuşunun en belirgin tarafını babanın/erkeğin devreden çıkmasıyla ya da kendi deyimiyle "hayat belirtisi göstermemesiyle" yakından ilgilidir. Böylece "Yaşamak için kendiliğinden bir eğilim" (Bıçakçı, 2017: 39) olması gerektiğini düşünen Başak intihara sürüklenir. Başak için "Yaşama nedeni denilen şey, aynı zamanda çok güzel bir ölme nedenidir de" (Camus, 1997: 16). Onun yaşam ile ölüm arasındaki "salınımı" aslında birbirinden farkı olmayan olgulardır. Başak'ın yaşamı değil ölümü seçmesi bu iki olgunun nedenselliğinde birleşir. Onun "Böyle bir eğilim olmalı insanda, değil mi? İşte dünden beri bende böyle bir şeyin zerresi yok" (Bıçakçı, 2017: 39) diyerek düşüncesinde ölüme "eğilim" göstermesi yaşamak gibi bir iradenin sonucudur. Bu yüzden onun için yaşamak ne denli anlamlı ise ölmek de o derece anlam yüklüdür.

Başak'ın annesi ile olan çatışmasında ortaya çıkan diğer bir durum ise mağara benzetmesi üzerinden verilir. Umut ve arkadaşı Abidin, Başak hakkında konuşurken annelerinin mağara duvarındaki bir resimde mızrak atma hareketinden bahseder.

> *'Başak bana her şeyini anlatırdı. Bütün iç dünyasını. Çocukluktan beri. Biz elimizde fenerlerle birbirimizin ruhsal dehlizlerinde dolaştık, tarihöncemize ait mağaraya girdik, orada annemi elinde büyük bir mızrakla bir yaratığı kovalarken gösteren bir duvar resmine*

hayranlıkla baktık.' Mızrak atma hareketi yaptı, sonra, 'Bu bir av sahnesi!' dedi. (Bıçakçı, 2017: 128)

Umut'un kardeşi ile olan diyaloğunda dertleşmeyle gelen bir iç dökme, itiraf etme onların sürekli tekrarladığı oyundur. İki kardeşin birbirine ruhsal taraflarını göstermesinde beliren ilk şey anne imgesidir. Annenin mağaranın duvarındaki resimde mızrak atan biri olarak ortaya çıkması Platon'un bilinen mağara alegorisini çağrıştırır. Başak ve Umut'un yaşamına bu noktadan bakıldığında hem toplumun mağarada/karanlıkta olduğunun eleştirisi hem de iki kardeşin tarihöncemiz dediği mekânın ilk oluşum yerine, anne karnına yapılan göndermeyi içerir. Başak'ın toplumsal kurallar içinde yaşayışı mağarada var oluşla eş değerdir. Diğer açıdan iki kardeşin ilk, asıl ve bozulmamış olana –anne karnına- doğru dehliz biçimindeki benzetmesi ruhsal açıdan öze dönme arzusunun bir yansımasıdır. Başak ve Umut'un ilk var oldukları anne karnına/mağaraya zihinsel yolculuğu başlangıca dönme arzusundan kaynaklanır. Onların zihinsel yolculuğunda "Bilinmeyenin alanları (çöl, cangıl, derin deniz, bilinmedik diyarlar, vb.) bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest alanlardır" (Campbell, 2013: 96). Bu alanlar bireyin serbest dolaşımını sağlayan, özgür hissetmesine olanak tanıyan mekânların karşılığıdır. Romanda ise bilinçdışında üretilen serbest dolaşım mekânı bir mağara olur. Diğer taraftan onların, annelerini mızrak ile bir yaratığı kovalarken görmeleri yaşamlarının devamında üzerlerinde kurduğu otoritenin bir karşılığı olarak düşünülebilir. Dönem itibariyle silah olarak kullanılan mızrak eril bir semboldür. O, çocukları üzerinde kurduğu egemenlik ile erillik kazanmış davranış biçimini tekrarlar.

Romanda annenin eril egemen zihniyetinin çocuklar üzerine yansıması yalnızca başkişi üzerinden değil fon karakterler -Canan ve Tekin- aracılığıyla da sık sık görünüm kazanır. Canan, iyilik-annelik meselesi üzerinden annesinin iyi bir kadın olma çabası içinde olduğunu düşünerek onu eleştirir. Tekin ise yaşadıkları evde annesinin varlığını reddeder ve o yokmuş gibi davranır. İki kardeşin anne ile olan çatışması ses tonu ve bedenin varlığı üzerinden ilerler:

Canan, bak yavrum Türkan Teyzen, dedi annem, iyilik meleği sesiyle. Bu ses midemi bulandırıyor. (Bıçakçı, 2017: 9)

Annesine pek bakmıyor, neredeyse o yokmuş gibi davranıyordu. Belki de en çok uzun bir süredir hep o vardı, yalnız o vardı diye bakmıyordu. (Bıçakçı, 2017: 55)

Başak'ın komşusu olan Canan ve Tekin kardeşler annelerine dair olumsuzluktan söz ederken mustarip bir tavır takınır. Canan, annesinin iyilik meleği tavrından nefret ettiğini belirtip bu sesin midesini bulandırdığını söylerken anneye olan haset duygusunu açığa çıkarır. Crabb'a göre bir başkasına haset besleyen kişi, "kendi istediğinin bir başkasında olduğunu gördüğü için acı duyar... Hasetli kişi, haz ve memnuniyet görüntülerinden sıkıntı duyar" (Crabb'dan akt. Klein, 2011: 24). Basketbol oynayan Tekin'in kaza sonucu felçli kalması annesine/eve olan bağımlılığını artırır. Evde annesinden başka kimseyi görmeyen Tekin yalnızca onunla olan ilişkisinin sorunlu tarafını işaret eder. Diğer taraftan babasının onu bırakıp gitmesi ve çoğu zaman aramaması Tekin'in yaşadığı yoksunluğu iyice

derinleştirir. Annesi ile yaşamak zorunda kalan Tekin arkadaşlarının da onu terk etmesiyle birlikte iyice yalnız kalır. Canan'daki anneye karşı içten içe büyüyen olumsuz duygu ise ikisi arasındaki ruhsal bağın kopmasına neden olur. Annesinin iyi görünme çabası özünde Canan'ın olmak istediği şeyin karşılığıdır. Anneyle ve doğal olarak eril kimlik kazanmış bir kadınla çatışmanın bir diğer örneği ise yine Canan üzerinden gelişir. Annenin bir baba/erkek gibi davranması Canan için önemli bir sorundur:

> *Annem telaşla salon tarafını gösterip birkaç kez sus işareti yaptı, sanki salondakilerin umurundaydı; onda kesin tik olmuş artık bu hareket, babamın olduğu yeri gösterip sus işareti yapmak. (Bıçakçı, 2017: 7)*

Canan'ın annesinin çocuklarına sus işareti yapması ve bunu babanın olduğu tarafı göstererek gerçekleştirmesi yaşanılan durumda kadının susma, sinme, silikleşme üzerine var olduğunu gösterir. Romanda üst ya da güçlü kabul edilen bir erkek/koca devreye girdiği anda susulması ve aynı zamanda diğerleri üzerinde aynı etkiyi yaratma çabası kişiyi atıl duruma düşürme zihniyetinin bir sonucudur. Erilliğin devrede olduğu ortamda susması için yönlendiren/yönlenen kişinin kadın oluşu bir aktarımın göstergesidir. Kadının kocasına benzeyerek çocuğuna -aslında bir kadına- karşı takındığı bastırma tutumu metnin eril söylem alanına hizmet eder. Toplumda cinsiyet fark etmeksizin susturan, baskılayan, tahakküm altına alan eril zihniyetin "tikleri" kodlanmış ve belirlenmiş eylemler biçimine dönüşür. Annenin sus işareti yapmasının bir tike dönüşmesi ve bunun babayla ilişkili olması erilliğin davranış kalıplarına bir örnek olarak okunabilir.

Sonuç

Kendi yaşantılarıma dayanarak yaşadığıma inandığım bir an olmadı hiç.
Franz Kafka -Tapınan'la Söyleşi

Feminist düşünce ve eleştirel erkeklik bakış açısını sosyolojik, psikolojik, tarihsel, ekonomik yaklaşımlarda görmenin yanı sıra sanatta ve edebiyatta var olduğunu irdelemek edebi metinlere yeni bir açıdan bakmayı ve değerlendirmeyi olanaklı hâle getirir. Metinlerde kadın, erkek ve diğer tüm cinsel kimlikler için yaratılan "erkeklik" ve "kadınlık" rollerinin toplumsal süreçte ne anlam ifade ettiğini, neye karşılık geldiğini bilmek sorunların odağını anlamayı kolaylaştırır. Yalnızca biyolojik oluşumdan ibaret sayılmayan kadın ve erkek cinsine addedilen toplumsal cinsiyet pratikleri yaşamın birer görüngüsü olan edebiyatta kendini gösterir. İnsanın salt biyolojik yaratılışının dışında üretilen, eklemlenen ve yeniden kurgulanan eril ve dişil kodlar toplumun çoğu zaman kurallar bütününün adıdır. Bu noktada iki cinse daha derinlemesine ve eleştirel bakmanın olanağını sunan bu çalışma alanları bireyin cinsel kimlikten öte çeşitli anlamlarla yüklü olduğunu tartışmaya açarak sorgulama ve dönüştürme amacını barındırır.

Barış Bıçakçı'nın *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* adlı romanına feminist ideoloji ve eleştirel erkeklik bağlamında yaklaşıldığında erilliğin üretimine tüm kişilerin katılabileceği gerçeği ortaya çıkar. Başkişi Başak'ın ve fon karakter Canan'ın annesi, babası,

ağabeyi, kardeşleri ve çevresi ile olan iletişimsizliğinde beliren eril zihniyet tüm toplumsal kimliklerin ve cinsiyetlerin düzenin, işleyişin birer taşıyıcısı, aktarıcısı ya da parçası olabileceğinin örneğini teşkil eder. Toplumsal normların içinde büyüyen, onlarla zaman zaman çatışan ve sonunda intiharı seçen Başak özü itibariyle erillik kazanmış dünyada var oluş kaygısı yaşayan diğer tüm kadınlardan yalnızca biridir. Eril oluşumların tüm duygu ve düşünlerdeki yaptırım gücü hem erkek hem de kadın cinsini kuşatma, sınırlandırma ve yok sayma ile karşı karşıya bırakırken özellikle eril zihniyetle çerçevelenmiş toplumlarda kadının yok sayılması ve ötekileştirilmesi belirginlik kazanır. Ataerkil/patriarkal sistemde tüm cinslerin yaşadığı durumlar daha güçsüz görülen ya da konumlandırılan kadın için fazlaca norm ve sınır içerir. Böylelikle romanda toplum tarafından "güçsüz" hâle getirilen kadınların aileden çevreye doğru daralan bir mekânın ve sıkıştırılmış bir yaşamın içinde kendi var oluşlarının tereddüdünü, tedirginliğini yaşadığı açıktır.

Başkişi Başak'ın ve hatta fon karakter Canan'ın ailesinde başlayan eril egemen zihniyet, komşulara, apartmana, mahalleye ve oradan topluma yayılan bir açılım izler. Metinde Başak'ın yaşamdaki tüm basmakalıp durumlara sanat ve edebiyat aracılığıyla başkaldırmayı hedeflemesinin üzerinde durulur. Romanda, aile ve çevre aracılığıyla oluşturulan erillikte sıkışıp kalan ve kimi zaman bunları tekrarlayan kadınların toplumla/normlarla bir süre paralel gitme ya da belli bir mesafede yaşama zorunluluğuna vurgu yapılır. Dolayısıyla Barış Bıçakçı'nın *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* eseri kadın özelinde ele aldığı toplumsal sorunun eril zihniyetten beslenen, o doğrultuda gelişen ve bir kaybediş/yok oluş ile sonlanabilecek olan yaşam hikâyesini yansıtması bakımından önem arz eder.

KAYNAKÇA

Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası.* (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Beauvoir, Simone (2019). *İkinci Cinsiyet.* (çev. Gülnur Savran). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Bhasin, Kamla (2003). *Toplumsal Cinsiyet.* (çev. Kader Ay). İstanbul: Kadav Yayınları.

Bıçakçı, Barış (2017). *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra.* İstanbul: İletişim Yayınları

Bourdieu, Pierre (2018), *Eril Tahakküm.* (çev. Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.* (çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Camus, Albert (1997). *Sisifos Söyleni.* (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

Connell Raewyn, (2019). *Erkeklikler*. (çev. Nagihan Konukcu). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Durkheim, Emile (2013). *İntihar.* (çev. Zühre İlkgelen). İstanbul: Pozitif Yayınları.

Hooks, Bell (2016). *Feminizm Herkes İçindir.* (haz. Ali K. Saysel, Esra Aşan). İstanbul: Bgst Yayınları.

Humm, Maggie (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, (çev. Özge Altay vd.). İstanbul: Say Yayınları.

Jung, Carl Gustav, (2015). *Feminen-Dişilliğin Farklı Yüzleri*. (çev. Tuğrul Veli Soylu). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Klein, Melanie (2011). *Haset ve Şükran*. (çev. Orhan Koçak-Yavuz Erten). İstanbul: Metis Yayınları.

Laing, Ronald David (2015). *Bölünmüş Benlik.* (çev. Ergün Akça). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Lloyd, Genevieve (2015). *Erkek Akıl-Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın'.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sancar, Serpil (2016). *Erkeklik: İmkânsız İktidar -Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler-* İstanbul: Metis Yayınları.

Sartre, Jean-Paul (2013). *Varoluşçuluk*. (çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Türk Dil Kurumu (TDK) (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

HASAN KALLİMCİ'NİN *BİLGİN ŞEHZADE* ADLI ESERİNDE VERİLEN KÖK DEĞERLER İLE *DİVANU LUGATİ'T- TÜRK*'TE YER ALAN KÖK DEĞERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Sedef BASAN

Lisans Öğrencisi
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi

ÖZ

Değer, genel bir deyişle bireylerin yargıları ve ölçüleri olarak tanımlanabilir. Değer yargılarının bireyin yaşamını şekillendirmede etkin rol oynadığı bilinmektedir. Ülkeler ise vatandaşlarının kendi değer yargılarını taşıyan, ait olduğu topluma uyum sağlayacak ölçüleri olan bireyler olarak yetişmesine zemin hazırlayan eğitim amaçlarına sahiptirler. Nitekim Milli Eğitim Temel Kanunu'nda belirtildiği üzere Türk Milli Eğitiminin genel amacı da benzer şekilde Atatürk milliyetçiliğine bağlı; Türk Milletinin milli, ahlaki, insani, manevi ve kültürel değerlerini benimseyen, koruyan ve geliştiren; ailesini, vatanını, milletini seven ve daima yüceltmeye çalışan, yurttaşlar olarak yetiştirmektir. Belirtilen nedenlerle eğitim öğretim sürecinin her aşamasında değerler eğitimine önem verilmektedir. Bu amaçla Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından 2017'de adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik ve yardımseverlik olmak üzere on kök değer belirlenmiştir. Bu kök değerler çeşitli çocuk edebiyatı yazarlarınca yapıtlarında işlenmiş ve bu yazınsal yolla kök değerler eğitimi desteklenmiştir. Bu çalışmada ise yapıtlarındamillî ve manevi değerleri olan eserlerden esinlenen Hasan Kallimci'nin, Divânu Lugâti't-Türk'ten hareketle yazdığı Bilgin Şehzade adlı eserinde yer alan kök değerlerle orijinal eserde yer alan kök değerlerin işlenişi karşılaştırılacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde Hasan Kallimci'nin yer verdiği kök değerler, ikinci bölümünde Divânu Lugâti't-Türk'te yer alan kök değerler tespit edilmeye çalışılacaktır. Sonuç bölümünde ise benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konacaktır. Çalışmanın amacı ise Kaşgarlı Mahmut'tan Hasan Kallimci'ye uzanan çizgide, Türk millî ve kültür hafızasında taşınan kök değerleri vurgulamak ve ana metnin gönderge metinden hareketle öne çıkardığı değerleri irdelemek, bununla birlikte, bulguları çocuk edebiyatı bağlamında değerlendirmektir.

Anahtar Kelimeler: Kök değer, Hasan Kallimci, DivânuLugâti't-Türk, Bilgin Şehzade.

COMPARISON OF THE ROOT VALUES GIVEN IN HASAN KALLİMCİ'S WORK NAMED *BİLGİN ŞEHZADE* AND THE ROOT VALUES IN *DİVANU LUGATİ'T- TÜRK*

ABSTRACT

In general terms, value can be defined as judgements andmeasures of individuals. It is known that value judgementsplay an active role in shaping the life of the individual. Countries, on the other hand, have educational objectives thatpave the way for their citizens to grow up as individuals whocarry their own value judgements and have measures to adaptto the society they belong to. As a matter of fact, as stated in the Basic Law on National Education, the general aim of Turkish National Education is similarly to raise citizens whoare loyal to Atatürk's nationalism; who adopt, protect anddevelop the national, moral, humanitarian, spiritual andcultural values of the Turkish Nation; who love their family, homeland and nation and always strive to glorify them. Forthe reasons mentioned above, values education is givenimportance at every stage of the education process. For thispurpose, in 2017, the Board of Education and Disciplinedetermined ten root values: justice, friendship, honesty, self-control, patience, respect, love, responsibility, patriotism andbenevolence. These root values have been covered by variouschildren's literature authors in their works and root valueseducation has been supported through this literary way. In thisstudy, the root values in Hasan Kallimci's Bilgin Şehzade, which is inspired by works with national and spiritual valuesin his works, will be compared with the treatment of the rootvalues in the original work. In the first part of the study, theroot values included by Hasan Kallimci, in the second part, theroot values in Divânu Lugâti't-Türk will be tried to be determined. In the conclusion part, similarities and differenceswill be revealed. The aim of the study is to emphasise the rootvalues carried in the Turkish national and cultural memory in the line extending from Kashgarlı Mahmut to Hasan Kallimci, to examine the values that the main text highlights based on the referent text, and to evaluate the findings in the context of children's literature.

Keywords: Root value, Hasan Kallimci, Divânu Lugâti't-Türk, Bilgin Şehzade.

Giriş

Değer kavramı Türk Dil Kurumu güncel sözlükte bir ulusun sahip olduğu sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel değerlerini kapsayan maddi ve manevi ögelerin bütünü olarak tanımlanmıştır (2020). Yine Türk Dil Kurumu güncel sözlükte yer alan bir diğer tanım ise bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü, bir şeyin değdiği karşılık; fehamet, kadir (I), kıymet şeklindedir. Her iki tanımdan hareketle değerlerimiz sahip olduğumuz maddi ve manevi ögelerin tümü olmakla birlikte bu ögelerin önemini belirlemeye yarayan soyut bir ölçüdür. Türk Milli Eğitiminin genel amacı ise Atatürk milliyetçiliğine bağlı; Türk Milletinin milli, ahlaki,insani, manevi, ve kültürel değerlerini benimseyen, koruyan ve geliştiren; ailesini, vatanını, milletini seven ve daima yüceltmeye çalışan, yurttaşlar olarak yetiştirmektir. Değer kavramının Türk Dil Kurumu güncel sözlükte yer alan tanımları ve Türk Milli Eğitiminin genel amaçları karşılaştırıldığında Türk Milli Eğitiminin amaçladığı hedeflere ulaşmak doğrultusunda değerler eğitimine önem vermesi gerektiği saptanmaktadır. Nitekim bu doğrultuda Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından 2017'de adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik ve yardımseverlik olmak üzere on kök değer belirlenmiştir. Değerler eğitiminin bu denli önemli olmasından dolayı kök değerler gerek akademisyenler gerekse çocuk edebiyatı yazarları ve

eğitimciler tarafından ilgiyle çalışılmıştır. Bu ilgi neticesinde değerler eğitimi üzerine yapılan çalışmalarda son yıllarda bir ivme gözlemlense de nicelik açısından bunun henüz yeterli seviyede olmadığı söylenebilir (Kardaş ve Cemal,2017:21).

Bu kök değerlerin öğrenciye aktarılmasında çocuk edebiyatı yapıtlarının önemi yadsınamaz. Çocuk edebiyatı metinleri kök değerler eğitiminde kullanılan önemli kaynaklardandır. Çocuk ve gençlik edebiyatı yapıtları iletilerini; yetişkinlerin, öğretici metinlerin, ders kitaplarının, ders programlarının yaptığı gibi bilişsel yolla değil, sezinletme ve duyumsatma, duyuları etkileme ve heyecanlandırma yoluyla verirler. Yazarlar, yapıtlarında bu erdem ve evrensel değerlerin yanısıra yeni ve daha insanca değerler yaratırken bir yandan da sanatta en önemli nitelik olan duyguyu ustaca işlerler; çünkü sanat, duyguları yaşatan, devindiren, insanı derinden etkileyen yaratılar bütünüdür. Çocuk edebiyatı yazarları, bu sanatsal yaratılar yoluyla çocuk okurları çeşitli değerlere duyarlı kılacak kurgular oluşturur, onun duyu algılarını etkileyecek bir anlatım kullanırlar (Şen,2008:38). Bu nedenle çocuk edebiyatı yazarları sanatın gücünü kullandıkları eserleri aracılığıyla değerler eğitimine katkıda bulunurlar. Eserlerinde değerler eğitimini ön planda tutan yazarlardan biri de Hasan Kallimci'dir. 1949 Denizli doğumlu olan Kallimci, Nazilli Öğretmen Okulu mezunudur. Öğretmenlik mesleğini otuz yıl icra eden Kallimci bir yandan da yazarlık serüvenine devam etmiştir. Hasan Kallimci, 1960'lı yıllarda başladığı yazma serüvenini öğretmenlik mesleğinin getirmiş olduğu tecrübe ile birleştirerek basımı hazır hâlde bulunan dosyalarla birlikte 150'ye yakın eseri günümüz okurlarına ulaştırmış bir isimdir. İlköğretimin tüm kademelerinde eğitim gören çocuklara yönelik masal, hikâye, roman, şiir, mani, tekerleme, bilmece, tiyatro eseri, efsane ve destan gibi pek çok türde yapıt kaleme alan Kallimci'nin 90'a yakın eseri, çocuk edebiyatı alanına girmektedir (Duran ve Kırhalı Gök, 2021:65). Eserlerini herhangi bir değeri aşılama sorumlulu hissetmeden yazdığını belirten Kallimci, edebiyatın iyi birer insan olmaya araç olduğunu düşünmektedir. Bunun için ise eserlerinde sanatın gücünü kullandığı, hiçbir öğretiyi dikte etmediği görülmektedir. Kallimci eserlerinin büyük çoğunluğunu Milli bir bilinç çevresinde oluşturmakta ve konularını Milli kültüre dayanan temalardan seçmektedir. *Çanakkale İçinde, Anadolu'dan Yükselen Ses, Denizli'nin Nasreddin Hocaları ve Bilgin Şehzade İlk Türkçe Sözlüğün Romanı* adlı eserleri buna örnek gösterilebilir.

Öte yandan Kaşgarlı Mahmut tarafından yazılan *Dîvânu Lugâti't-Türk* adlı eser de Türk kültürünün maddi ve manevi değerlerini nesilden nesile aktarmış Türk milletinin hafızası niteliğinde bir yapıttır. *Dîvânu Lugâti't-Türk* 1072-1074 yılları arasında Araplara Türkçe öğretmek amacıyla yazılmıştır ve ilk Türkçe ansiklopedik sözlüktür (Akyüz, 1982: 42). Eser, yapılandırmacılık gibi çağının çok ilerisindeki eğitim yaklaşımlarına yer vermesi ve Türkçenin en az Arapça kadar zengin bir dil olduğunu göstermeyi amaç edinmesi bakımından dikkat çekicidir (Onan, 2017: 71-72). Hazırladığı sözlük ile Türkçenin söz varlığının gücünün ortaya konulmasını sağlayan Kâşgarlı Mahmud, dil ve kültür kavramlarının

birbiriyle olan ilişkisi sayesinde eserin yazıldığı dönemdeki Türklerin yaşayışı ve değer yargıları hakkında yorum yapılabilmesine de olanak sağlamaktadır. Nitekim Mehmet Soyuçok *Dîvânu Lugâti't-Türk*'ün yalnızca bir sözlük olmadığını görmüş ve 2022 yılında yaptığı çalışmada *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te bulunan kök değerlerle ilgili ifadelerin büyük çoğunluğunun atasözü ve manzum parçalar olduğunu ve bu durumun toplumsal bir değerler eğitimine de işaret ettiğini saptamıştır. Saptanan bulgulara bakıldığında *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te kök değerlerle ilgili elli iki ifade bulunduğu görülmüştür. En sık yer verilen kök değerin, sevgi; en az yer verilen kök değerler ise adalet ve sorumluluk olduğu ortaya konmuştur. Tarafımızca yapılan çalışmada ise benzer şekilde *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te en sık yer alan kök değerin sevgi olduğu saptanmasına karşın en az yer alan kök değerlerin adalet ve dürüstlük olduğu ortaya konmuştur. 2018 yılında ise Kılıç ve Yaprakgül, Divanu Lügati't Türk'te Eğitsel Değerler adlı çalışmalarında *Divanu Lügati't Türk* adlı eserde eğitsel değerler bulmayı hedeflemiş ve bu doğrultuda dürüstlük, ölçülü davranma, tedbirli olma, bilgelik, israf etmeme, estetik, dünyanın geçiciliği, birlik olma, cömertlik, hediyeleşme, iyilik etme, misafirperverlik sevgi ve kahramanlık değerlerini tespit etmiştir. Bu çalışma da ise eserlerini milli bir bilinç ile ortaya koyan Hasan Kallimci'nin *Bilgin Şehzade İlk Türkçe Sözlüğün Romanı* adlı çocuk edebiyatı yapıtında kök değerlere yer verirken *Dîvânu Lugâti't-Türk*'ten hangi değerleri ve ne derecede ödünçlediği tespit edilmeye çalışılmıştır. İncelenecek on kök değer Hasan Kallimci'nin *Dîvânu Lugâti't-Türk*'ten ödünçleme sıklığına göre sıralanmıştır ve on kök değerin her iki eserde ne şekillerde ele alındığı belirtilerek karşılaştırılmıştır.

1) Sevgi Değeriyle İlgili Unsurlar:

Sevgi, insanı bir şeye veya bir kimseye karşı yakın ilgi ve bağlılık göstermeye yönelten duygu; muhabbet olarak tanımlanabilir (Türk Dil Kurumu, 2019). Belirtilen tanımdan da yorumlanacağı üzere sevgi ve bağlılık gösterme arasında kuvvetli bir ilişki bulunmaktadır. Bu özelliği dolayısıyla sevgi değeri, Türk milli eğitim sisteminin amacı olan Atatürk milliyetçiliğine bağlı; Türk Milletinin milli, ahlaki, insani, manevi, ve kültürel değerlerini benimseyen, koruyan ve geliştiren; ailesini, vatanını, milletini seven ve daima yüceltmeye çalışan, yurttaşlar yetiştirmek noktasında oldukça önemlidir ve bu nedenle Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından 2017'de belirlenen on kök değer arasında yer almaktadır. Ayrıca sevgi kök değerinin bireyler tarafından benimsenmesi diğer kök değerlerin de kazandırılması açısından da değerlidir. Örneğin kişinin kendine sevgi duyması bir diğer kök değer olan saygıyla doğrudan ilişkili olup benlik saygısını olumlu etkilemektedir. Bununla birlikte bireyler hayvana, vatanına, insana, eşyaya sevgi besleyebilir ve bu sevgi sebebiyle bağ kurarlar. Bağ kurdukları şey her neyse kaybetmemek için kendilerini denetler ve olumlu yönde şekillendirirler (Kart ve Şimşek 2020:19). Bu durum kişilerin sorumluluk bilinci ve öz denetimini geliştirebilir.

Yapılan inceleme sonucunda *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te sevgi değeriyle ilgili aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

	İfade	Sayfa	Türü
1	Alp er tonga öldi mü? Esiz ajun kaldı mu? Amdı yürek tırtılur (Hakan Afrasiyab öldü mü? Kahpe dünya kaldı mı? Zaman ondan öcünü aldı mı? Şimdi yürek, onun ülkesi için duyduğu üzüntü ve zamana duyduğu öfke ile parçalanır.)	75	Beyit
2	Koygaşıp yatsa anın yüzüne Alsıkar ögin anın sözine Mın işi yulgı bölup özine Bergeler özin anın közine (Onunla yatıp yüzüne baksa sözlerinin karşısında aklı gider. Bin kişi ona kendilerini feda eder ve onun gözleri için canlarını verir)	75	Beyit
3	Etli tırnaklı adırmas. Et tırnaktan ayrılmaz. (Bu atasözü, tırnakla etin arası ayrılmadığı gibi hısımların da birbirinden ayrılmayacağını söylemek için söylenir.)	65	Atasözü
4	"Tümen çeçek tizildi tügünden ol yazıldı ülküş yatıp özeldi yerde kopa adrışır"	66	Beyit
5	"Anaç. Akıllıca davranışlar sergileyen ve kendisini herkese bir ana gibi sevdiren küçük bir kız çocuğu. Bu söz, kız için, sevgi ifadesi olarak söylenir	77	Sözcük

Tabloda yer verilen birinci ifadede Alp Er Tunga Destanı'nda yer alan bir ağıta yer verilmiştir. Bu ağıt Alp Er Tunga'nın ölümü üzerine duyulan üzüntüye karşılık yakılmış olup devlet ve devlet büyüğüne duyulan sevgiyi temsil eden alıntılardan biridir. Tablodaki ikinci ifade bir sevgiliye duyulan hisleri, üçüncü ifade hısımlar arasındaki sevgiyi ve dördüncü ifade ise doğa sevgisini ortaya koymaktadır. Beşinci olarak anaç kelimesinin anlamı açıklanmıştır ve bu açıklamayla akıllıca davranan kız çocuklarının kendilerini sevdirdikleri yönünde bir bağlantı kurulmuştur. Akıllıca davranmak ve sevgi duyulmak arasında kurulan bu ilişki sevgi kök değeri ile öz denetim kök değerinin birlikte işlendiği bir örnek oluşturmuştur. Benzer şekilde altıncı alıntıda da sevgi kök değeri ile bir diğer kök değer olan yardımlaşma arasında doğru orantı kurulmuştur.

Divanu Lugati't- Türk'te olduğu gibi *Bilgin Şehzade* adlı eserde de en çok yer verilen kök değer sevgidir. Aşağıda *Bilgin Şehzade* adlı eserde sevgi kök değerinin yer aldığı alıntılara yer verilmiştir.

"Mahmut, akşamları atası ile sohbet etmeyi çok seviyordu. Gün boyunca zihninde pek çok soruyu atasıyla yaptığı sohbetlerde buluyordu" (Kallimci,2022:15).

Belirtilen alıntıda eserin başkahramanı olan Mahmut'un atasına karşı duyduğu sevgi yer almaktadır ve eser boyunca da Mahmut'un atasına ve akrabalarına duyduğu sevgi sık sık tekrar edilmiştir. Akraba sevgisi Mahmut'un yanı sıra kitapta yer alan diğer karakterler aracılığı ile de aktarılmıştır. Örneğin Tamgaç Han İbrahim'in kızı Terken hikaye boyunca amcası Mahmut'a sevgi ve yardımıyla destek olmuştur. Aşağıda yer verilen iki alıntı da yine aile ve hısım sevgisi ile ilişkilidir.

"Gurbet elde yalnız ve mahzun dolaşmasın. Biz akrabayız, yanımızda rahat yaşasın." (Kallimci,2022:108).

Divanu Lugati't- Türk'e benzer şekilde *Bilgin Şehzade*'de devlet adamlarına duyulan sevgi devlete duyulan sevgi olarak görülmektedir ve devlet adamları halk tarafından sevilen, saygı duyulan kişiler olarak tasvir edilmiştir.

"Dua edilecekti, atasının kendi elleriyle kaftan giydirdiği Hüseyin Çağrı Tigin, halk tarafından sevinçle karşılanacak tahta oturacaktı" (Kallimci,2022:79).

Bilgin Şehzade'de sevgi kök değeri genel hatlarıyla ana dili sevgisi, devlet ve devlet büyüğüne karşı duyulan sevgi, akraba sevgisi ve hayvan sevgisi olarak işlenmiştir. En çok yer verilen ise çeşidi ise ana dili sevgisidir.

"Türklere sevgi ve saygılarını belirtmek için en iyi yol, onların dillerini öğrenmek ve onlarla konuşmaktır" (Kallimci,2022:78).

Kallimci'nin romanında yer verdiği bu dize kendi diline sevgisini ve saygısını göstermenin yanı sıra Türk dilini Araplara öğreterek yayılmasını sağlama isteğini de desteklemiştir. Ana dili sevgisini vurgulamakla birlikte sevgi ve saygı kök değerlerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Her iki eserde sevgi kök değerinin kullanım sıklığı karşılaştırıldığında en çok yer verilen kök değerin sevgi olduğu fark edilmiştir. Bu durum sevgi duygusunun çok yönlü olmasından kaynaklanabilir. Divanu Lugati't- Türk'te sevgi değeri atasözleri, beyitler ve ifadeler aracılığı ile aktarılmıştır. *Bilgin Şehzade* adlı yapıtta ise sevgi kitabın kurgusuyla birlikte ve karakterlerin özellikleri, birbirleriyle ilişkileri aracılığı ile aktarıldığı görülmektedir. Divanu Lugati't- Türk'te sevgi kök değeri akraba sevgisi, devlet ve devlet büyüğüne duyulan sevgi, ana dili sevgisi, doğa sevgisi, hayvan sevgisi ve sevgiliye duyulan hisler olarak altı alt başlıkta yer almaktadır. Bu başlıklar içerisinde en çok hısım ve sevgiliye duyulan sevgiye ilişkin örnekler yer almaktadır. *Bilgin Şehzade*'de ise devlet ve devlet büyüğüne karşı duyulan sevgi, akraba sevgisi, hayvan sevgisi ve ana dili sevgisi yer alırken doğa sevgisi ve sevgiliye karşı duyulan hislere rastlanılmamıştır. *Bilgin Şehzade* adlı çocuk romanında en çok ana dili sevgisine yer verilmiştir ve Divanu Lugati't- Türk ile karşılaştırıldığında *Bilgin Şehzade*'de çok daha fazla yer verildiği görülmektedir. Buna sebep olarak Divanu Lugati't-Türk'ün merkezinde dönemin Türk topluluğunun söz varlığını aktarmak ve Türk dilinin gelişmişliğini ortaya koymak olması, *Bilgin Şehzade*'nin ise Kaşgarlı Mahmut'un ana diline karşı bakış açısı ile şekillendirilmiş olması gösterilebilir. Ayrıca farklı olarak *Bilgin Şehzade* adlı romanda ana dili sevgisi ile Müslümanlığı yayma arasında ilişki kurulduğu olaylar yer

almaktadır. Hasan Kallimci *Bilgin Şehzade* İlk Türkçe Sözlüğün Romanı eserini oluştururken ilk Türkçe sözlükten çok ilk Türkçe sözlüğün yazarı Kaşgarlı Mahmut'un Türk dili bilincini ödünçlemiştir.

2) Öz Denetim Kök Değeriyle İlgili Unsurlar:

Öz denetim *Divanu Lugati't- Türk'te* en çok yer alan ikinci kök değer iken *Bilgin Şehzade'de* ise en sık kullanılan üçüncü kök değer olarak her iki eserde de önemli bir yere sahiptir. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan "Yenilenen Müfredatta Değerler ve Değerlerle İlişkili Tutum ve Davranışlar" adlı tabloda, öz denetime ait alt başlıklar davranışlarını kontrol etme, davranışlarının sorumluluğunu üstlenme, öz güven sahibi olma, gerektiğinde özür dileme vb. şeklinde belirlenmiştir. Benzer şekilde Gökalp,Uluçınar ve Yüksel (2021) tarafından yapılan "Öz Denetim ve Sorumluluk Arasındaki İlişki Üzerine Bir Araştırma" başlıklı çalışmada da öğrencilerin öz denetim becerilerinin sorumluluk değerlerinin anlamlı bir yordayıcısı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmada da *Divanu Lugati't- Türk'te* öz denetim ile sorumluluk arasında yoğun bir ilişki kurulduğu saptanmıştır.

	İfade	**Sayfa**	**Tür**
1	Tulum anutsa kulun bulur, tulum unutsa bulun bolur. Silah hazır eden tay bulur, silah unutan tutsak olur. Bu atasözü, her işe hazır olmayı tavsiye eder.	63	Atasözü
2	Anduz bolsa at ölmes. Andız elde mevcut olursa at karın ağrısından ölmez çünkü bu kök atın burnuna üflenir ve böylece at kurtulur. Bu atasözü, yola çıkacak kişinin hazırlık yapmasını tavsiye etmek için söylenir	29	Atasözü
3	kışka etin kelse kalı kutlug yay tün kün keçe alkınur ödleg bile ay Bereketli yaz mevsimi geldiğinde kış için hazırlık yap çünkü gece gündüz geçmesiyle ay geçer, zaman tükenir.	93	Beyit

Verilen üç örnek ifade de Türk kültürünün getirisi olan göçebe yaşayış karşısında fiziksel koşullara, açlık, savaş vb. durumlara karşı hazırlıklı olmayı öğütlemektedir. Burada bahsedilen öz denetim hayatta kalmaya ilişkin sorumluluk almak olarak ön plana çıkmaktadır. *Bilgin Şehzade* adlı yapıtta ise öz denetim Kaşgarlı Mahmut'un kendisini vatanına ve ana diline sorumlu hissetmesi üzerine oluşturulmuştur. Bu sorumluluk onun kitap boyunca davranışlarını kontrol etmesine sebep olmuştur.

"Atam haklı, daha çok şey öğrenmem gerek" (Kallimci,2022:33).

"Mahmut, düşüncelerine için için güldü. 'Türk bilginleri eserlerini neden Arapça yazıyorlar, diye onları ayıplıyordum. Şimdi ben de Arap dilinde yazacağım.' diye kendini eleştirdi. Hemen mazeretini de ekledi : 'Benim Arap hocalara Türkçeyi öğretmek gibi bir sebebim var.' " (Kallimci,2022:48).

" -Sü uyur, düşman uyumaz oğlum. Devletimizin selameti için tedbirli olmalıyız" (Kallimci,2022:79).

3) Saygı Kök Değeriyle İlgili Unsurlar:

Saygı "değeri, üstünlüğü, yaşlılığı, yararlılığı, kutsallığı dolayısıyla bir kimseye, bir şeye karşı dikkatli, özenli, ölçülü davranmaya sebep olan sevgi duygusu, hürmet, ihritam" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 1998:1922). Belirtilen tanımdan hareket ile gerek *Bilgin Şehzade* de gerek ise *Divanu Lugati't- Türk'te* saygı kök değerinin genel olarak kişilere duyulan saygı şeklinde ele alındığı görülmüştür.

Bilgin Şehzade isimli romanda devlet büyüklerine karşı saygı duyulduğu birçok kez tekrarlanmaktadır.

"Ata, senin adın Hüseyin Çağrı… Herkes sana saygı duyuyor. Senin için 'tigin' diyorlar. Herkese tigin denmezken neden sana tigin deniyor?" (Kallimci,2022:19).

Bununla birlikte yaşlılara karşı saygı duyulması gerektiğine de eserde yer verilmiştir.

"Saygısı gereği, dedesine karşılık verip tartışmayı uzatmadı" (Kallimci,2022:60).

Yaşlılara ve devlet büyüklerine, yiğit kişilere saygı duyulması gerektiği karakterlerin davranışları üzerinden aktarılmıştır.

"Mahmut, karşısındakini kırmak istemiyor; hep yumuşak konuşuyordu" (Kallimci,2022:41).

Benzer şekilde *Divanu Lugati't- Türk'te* yer alan ifadelerde de yaşlılara ve devlet büyüklerine saygı duyulmasına ilişkin öğütlere rastlanmıştır. Sevgi kök değerinde olduğu gibi her iki eserde de saygı kök değeri ve yardımlaşma arasında ilişki kurulmuş ve akrabalarına hediyeler alma, paylaşım yapma ve misafir ağırlamanın kişinin saygınlığını arttıracağına değinilmiştir.

	İfade	Sayfa	Tür
1	Tenri meni agırladı. Allah beni değerli kıldı. agırlar agırlamak. Başkasına ikramda bulunan ve değer veren herkes için kullanılır.	67	Deyiş

"Oba halkı, namazlarını kıldıran, dini bilgiler öğreten, Türk oymak ve boyalarından, onların yaşayışlarından haber veren bu bilgini çok saygı duyuyorlardı. Onu benimsiyorlardı. Uzun süre ağırlayıp bırakmak istemiyorlardı" (Kallimci, 2022:95)

İki eser karşılaştırıldığında birbirlerinden farklı olarak Bilgin Şehzade adlı romanda saygı göstermek ve dini yaymak arasında bağlantı kurulduğu görülmektedir.

"Süleyman Arslan Han, Budist Türklere İslam dinini anlatmış, onları Müslümanlığa davet etmiş. Kabul etmemişler. Hakan, buyruğunu dinlememiş olmalarına rağmen onlara suyu bol, yeşillik, geniş bir arazi vermiş. Müslüman olmaları konusunda üzerlerine gitmemiş" (Kallimci,2022:59).

4) Vatanseverlik Kök Değerine İlişkin Unsurlar:

Vatan, genel olarak bir insanın doğduğu , yaşamını sürdürdüğü toprak parçası, ev, memleket, sahip olduğu arazi, eski Türklerde birbirine yakın ailelerden meydana gelen birkaç çadırda yaşayan halktan oluşan bir bölüm ve bu ailenin sahip olduğu toprak olarak tanımlanmaktadır (Sütçü, 2004:15). Vatanseverlik ise Türk Milli Eğitiminin genel amacı

içerisinde ayrıca belirtilen önemli bir kök değerdir. Türklerde vatan anlayışının, eski dönemlerden beri çok fazla bir değişikliğe uğramadan günümüze kadar ulaşmış olduğu, günümüzün vatan anlayışının temelini oluşturduğu görülmektedir (Gömleksiz, 2016: 1412). Eski Türklerin vatanseverlik anlayışı hakkında bilgiler veren Divanu Lugati't- Türk adlı yapıttan alıntılar aşağıda verilmiştir.

	İfade	**Sayfa**	**Tür**
1	Alguk: Kaşgar'da bir köy adı	73	Sözcük
2	Aluş: Kaşgar'da bir köy adı	76	Sözcük
3	Yer basrukı tag bodun basrukı beg. (Yerin kazıkları ve ağırlığı dağdır, halkın ağırlığı da beydir. Yani yer dağlarla, insanlar yöneticilerle ayakta durur çünkü onun koyduğu kurallarla sınırlanırlar.)	106	Atasözü
4	Kaçış bolsa kaya körmes. (Halk arasında kaçışma ve kargaşa olunca kimse kimseyle ilgilenmez.)	124	Atasözü

İfadeler incelendiğinde *Divanu Lugati't- Türk'te* köy adlarına yer verildiği görülmektedir. Bu durumdan Türk coğrafyasına dair bilgilerin aktarılmaya çalışıldığı çıkarılabilir. Benzer durum *Bilgin Şehzade* adlı yapıtta da mevcut olup romanın başkahramanı Mahmut'un "Ata bizi ne zaman Opal'a götüreceksin?" (Kallimci, 2022: 22) ve benzeri sorular sorarak köy hakkında bilgiler almasıyla karşılanmıştır.

Verilen tablodaki atasözleri incelendiğinde ise vatanseverlik ile devlet büyüklerine saygı duyup sözlerini uygulamak, bununla birlikte devletin kurallarına uymak arasında doğrudan bağlantı kurulmuştur. Aynı bağlantı *Bilgin Şehzade*'de mevcuttur.

> *"Peki, sen Alp Er Tonga'yı bilir misin? - Biliyorum, dedi Mahmut gururlanarak. Okulda öğretmenimiz anlatmıştı. Alp Er Tonga, Saka ve Türklerinin kağanıymış . Farslarla çok savaşmış. Bir savaşta can vermiş. Türkler, yenilince ve Kağanları da öldürülünce çok üzülmüşler" (Kallimci, 2022: 20).*

Özetle Vatanseverlik kök değeri *Divanu Lugati't- Türk'te* daha çok çalışkan olma, dayanışma, kurallara ve kanunlara uyma şeklindeyer almaktadır.*Bilgin Şehzade* adlı eserde ise çalışkan olma, dayanışma,kurallara ve kanunlara uyma ile birlikte en çok Türk dili üzerinden,Türk Milleti ve devletine karşı duyulan sevgi işlenmiştir. Ana dili bilincine sahip olmak ve Türkçeye hizmet etmek vatanseverlik bağlamında *Bilgin Şehzade* İlk Türkçe Sözlüğün Romanı çocuk edebiyatı yapıtında sıkça işlenmiştir. Bu bağlamda *Bilgin Şehzade* adlı eserde Türklük ile ilgili unsurların çok daha fazla işlendiği görülmüştür.

" 'Türk dilinin bir sözlüğünü yazmalıyım! Dilimizi küçümseyen Arap hocalara, Türkçenin de Arapça gibi zengin bir dil olduğunu göstermeliyim.' Mahmut'un fikri Türk dilinin zenginliğini sergileyen bir sözlük yazmaktaydı. 'Yazacağım eserle Türkler de Türk dilinin lehçelerini öğrenir, birbirlerini tanırlar. Türkçe onları kaynaştırır. Türk boyları el ele, gönül

gönüle yasar, birlik olurlar. İnsanımız birlik olursa devletimiz güçlenir ve Türk Bodunu kıyamete kadar yasar.' diye düşünüyordu" (Kallimci, 2022:48)

" Türk diline Türk milletine hizmet ettim ne mutlu bana" (Kallimci, 2022:19).

" Anladım, dedi Mahmut. Ben Türk'üm...Türk dilini konuşan boylardaki kardeşlerimiz de Türk… " (Kallimci,2022:29)

5) Yardımseverlik Kök Değerine İlişkin Unsurlar:

Yardımseverlik, Türk kültürünün geçmişten beri en değerli özelliklerinden biridir fakat bu kök değerde zaman içerisinde Türk topluluklarının yaşayış biçimlerinin değişmesiyle birlikte farklılıklar gözlemlenmiştir. Türk topluluklarının göçebe kültürden yerleşik hayata geçmesi bu farklılıklara zemin oluşturmuştur. Göçebe Türklerde hayatta kalmak için yardımlaşmanın ön plana çıktığı yorumlanabilirken yerleşik hayatta ikili ilişkileri düzenleyen ve sosyal çevreye katkı sağlayan bir yardımlaşma anlayışının hayata kalma mücadelesinin önüne geçtiği söylenebilir. Böylece akraba ve komşuluk ilişikilerini daha değerli kılan bir değişim yaşanmıştır. Nitekim *Divanu Lugati't- Türk* ve *Bilgin Şehzade* adlı yapıtlar karşılaştırıldığında yardımseverlik ile ilgili bilgiler bu varsayımı destekler nitelikte olduğu görülmektedir. Divanu Lugati't- Türk'te Yardımseverlik Kök Değerine İlişkin Unsurlar:

	İfade	Sayfa	Tür
1	Atasözü. Arkasız alp çerig sıyumas. (Yiğit, destek gücü olmadan düşmanı yenemez.)	83	Sözcük
2	Atasözü. Arpasız at aşumas, arkasız alp çerig sıyumas. (Arpasız at, arpayı öğütmeden yokuş aşamadığı gibi yiğit de arkasında destek güç olmadan düşmanı bozguna uğratamaz. Bu atasözü, her işte yardımlaşmağı teşvik etmek için söylenir.)	85	Sözcük
3	kelse apan terkenim etilge met terginim tarılmagay törkünüm amdı çerig çergeşür (Hükümdar, gelip bize yardım ederse birliğim dağılmaz ve adamlarım esir düşmez.)	152	Atasözü
4	Kendi üzerine güzel elbise giyin, tatlı yiyeceği başkasının payına bırak, misafirini de iyi ağırla ki senin ününü herkese yaysın.	124	Atasözü

Divanu Lugati't- Türk adlı eserde yardımlaşma kök değeri iş birliği yapma üzerinde yoğunlaşmaktadır fakat misafirperverliğe yönelik tablodaki dördüncü ifadede olduğu gibi örnekler de bulunmaktadır. Yine tabloda bulunan üçüncü ifadede yardımlaşma kök değeri, devlet büyüklerinin halk ile iş birliği içerisinde olması durumunda Türk Milletinin esarete düşmeyeceğine yönelik ifadelerle desteklenmiştir. Eserde yardımlaşma ile ilgili birlik olmanın öne çıkmasında belirtildiği üzere göçebelik kültürünün etkisi bulunmaktadır. *Bilgin Şehzade'de* ise misafirperverliğin daha ön planda tutulduğu görülmektedir. Bu yapıtta yapılan yardımlaşmaların çoğunlukla akrabalar arasında olduğu dikkat çekmektedir.Bununla birlikte iş birliği yapmak da kurgu içerisinde yer bulmuştur.

6) Sorumluluk Kök Değerine İlişkin Unsurlar:

Türklerin göçebe yaşam tarzı dolayısıyla ön planda tuttuğu bir diğer değer ise sorumluluktur. Göçebe hayatın getirisi olan ordu millet anlayışı neticesinde her daim hazırlıklı olunması gerektiğinden sorumluluk değeri önem arz etmektedir. Aşağıdaki örnekler *Divanu Lugati't- Türk* adlı sözlükten verilmiştir.

	İfade	Sayfa	Tür
1	alım keç kalsa adaklanur. (Kişi borcunu uzun süre ödemezse alacak ayaklanır, yani alacaklı, alacağını istemek için adam gönderir.)	65	Atasözü
2	Endik kişi tetilsün El töre etilsün Toklı böri katılsun Kadgu yeme sawılsun (Kılıcımızla tasayı giderelim ki ahmak olan ayılsın, ülke huzura kavuşsun, kurtla kuzu beraber yürüsün. Böylece kaygılarımız çekip gitsin.)	154	Dörtlük

Sorumluluk kök değeri *Divanu Lugati't- Türk'te* ve *Bilgin Şehzade* adlı eserlerde kişinin kendisine, çevresine, vatanına, ailesine karşı sorumlu olması alt başlıklarıyla verilmiştir. *Divanu Lugati't- Türk'te ,* kişinin çevresine karşı sorumluluğu ön plana çıkarken *Bilgin Şehzade* ise kişinin vatanına karşı sorumluluğu ön plana çıkartılmıştır ve bu sorumluluk neticesinde başkahraman Türkçenin söz varlığını derlediği sözlüğünü bitirmeyi kendine görev edinmiştir.

" 'Neden kendi dilimizle yazmıyorlar? Arap diliyle yazılan bilgiler kitaplarda kalıyor; halkımıza ulaşmıyor. Bu durum hem milletimiz hem de Türk dilinin geleceği için iyi değil!' diyerek üzülüyordu. Anlaşıldı... Bu iş bize düşüyor. Biz Türk hocalar, Arapçayı en iyi şekilde öğrenir, Kuran'ı da anlayarak okuruz. İnsanımıza Müslümanlığı kendi dilimizle anlatırız." (Kallimci,2022:42)

"Biliyorsun, atan Barsgan'in valisi. Şehri idare ederken halkın sıkıntıları, dertleriyle de ilgilenmesi gerekiyor. Tahta oturduğunda başarılı bir hakan olabilmesi için tecrübe kazanıyor. Bu sebeplerle Opal'a taşınamayız" (Kallimci, 2022:23).

7) Dostuk Kök Değeriyle İlgili Unsurlr:

Dostluk, insanların birbirleriyle kurduğu güçlü ve güvene dayalı ilişkilerdir bununla birlikte sadece bireysel ilişkilerde değil, aynı zamanda toplumsal bütünlükte de önemli bir rol oynar. Dostluk, sosyal destek sağlar; zor zamanlarda insanlara dayanma gücü verir ve mutluluğu artırır. Bu bağlamda dostluk, sadece bireyler arasında değil, toplumsal düzeyde de birlik ve beraberlik duygusunu pekiştirir. *Divanu Lugati't- Türk'te* ve *Bilgin Şehzade* adlı eserlerde yer alan dostluk değerine ait unsurların pek çoğu yardımseverlik değerinin alt başlıkları olan yardımlaşma ve paylaşma ile birlikte yer almaktadır. Dostluk kök değerine ilişkin *Divanu Lugati't- Türk'te* bulunan ifadeler aşağıki tabloda yer verilmiştir:

	İfade	Sayfa	Tür
1	Bir toyın başı ağrısa kamug toyın başı agrımas. (Küfrün önderlerinden birinin başı ağrımakla bütün küfür önderlerinin başı ağrımaz). Bu atasözü, arkadaşları bir şeyi arzular, yer ve kabul ederken kendisi onu yememekte direnen kimse için kullanılır ve bununla başkaları da yemeğe teşvik olunur.	139	Atasözü
2	Neçe munduz erse eş edhgü, neçe egri erse yol edhgü. (Arkadaş şaşkın olsa da kırda yalnızlıktan iyidir; ne kadar eğri olsa yol iyidir.)	458	Atasözü

Örnekler incelendiğinde Dostluk kök değeri *Divanu Lugati't- Türk'te* iki şekilde ele alındığı görülmektedir:

1.Kişiler Arasındaki Dostluk

2.Hayvanlar ile İnsanlar Arasındaki Dostluk

Dostluk kök değeri *Bilgin Şehzade'de* ise üç farklı şekilde ele alınmıştır.

•Kişiler Arasındaki Dostluk

•Hayvanlar ile Hayvanlar Arasındaki Dostluk

•Kişiler ile Nesneler Arasındaki Dostluk

Kişiler ile nesneler arasındaki dostluk başlığının *Bilgin Şehzade'de* Mahmut ile kalemi ve sözlüğü arasındaki dostluk şeklinde işlendiği görülmüştür fakat benzer bir durumun *Divanu Lugati't- Türk'te* yer aldığına rastlanılmamıştır.

"Dilbilgisi kitabına dönerek, 'Seni Türklere Türk dilinin kurallarını öğretmek için yazıyorum. Seninle bir süre daha birlikte yaşayacağız. Hele bir Kaşgara dönelim! Eksiklerini tamamlayalım. Sen de ağabeyin gibi ciltli, güzel bir kitap olacaksın.' dedi" (Kallimci, 2022:141).

" -Beni takip et, dedi arkadaşı. Seni Kâşgar'dan esenlikle çıkarayım.

-Benim için kendini tehlikeye attın. Teşekkür ederim, dedi. Tekrar gelip sizi, buraları görmem mümkün olur mu bilemem! Bir daha görüşmek nasip olmayabilir. Hakkını helal et.

- Helal olsun, dedi arkadaş . Sen de hakkını helal et" (Kallimci,2022:85).

" Bu düşünceyle teselli bulmaya çalıştı Ata'nın boynunu okşadı" (Kallimci,2022:88).

8) Sabır Kök Değerine İlişkin Unsurlar:

Sabır kök değerine her iki eserde de çok sık rastlanılmamaktadır ve ele alış biçimi olarak her iki eserde de yalnızca beklemeyi bilme şeklinde yer verilmiştir.

	İfade	Sayfa	Tür
1	" Buşmasa boz kuş tutar, ewmese ürün kuş tutar. (Adam, sıkılmazsa avda akdoğan avlar, Acele etmezse doğanların en güzelini avlar.) Bu atasözü, kişinin amacına ulaşabilmek için işinde acele etmemesi, aheste davranması gerektiğini anlatır.	136	Atasözü

" Atası o zamana kadar hiç, 'Çok soru soruyorsun oğlum!' dememişti. 'Gün boyu yoruldum, dinlenmeye ihtayacım var.' diyerek onu başından savmamıştı. Her sorusunu sabırla dinlemiş, onun, anlayacağı şekilde örnekler vererek cevaplamıştı" (Kallimci,2022:15).

" Sabretmek gerekir. Zaman içinde onlar da Müslüman olurlar" (Kallimci,2022:60).

9) Dürüstlük Kök Değerine İlişkin Unsurlar:

Dürüstlük kök değerine her iki eserde sıkça yer verilmemiş olmasının yanı sıra dürüstlük, *Bilgin Şehzade* adlı romanda en az yer verilen kök değerdir. Dürüstlük kök değeri, *Divanu Lugati't- Türk'te* güvenilir olma ve doğru sözlü olma şeklinde yer almaktadır. Güvenilir olmakla ilgili örnekler ticari konular üzerinden aktarılmıştır.

	İfade	Sayfa	Tür
1	Adın kişi neni nensinmes. (Başkasının malı senin elinde de bulunsa mal sayılmaz çünkü geri alınır.)	67	Atasözü
2	Sartnın azukı arıg bolsa yöl üze yer. (Tüccarın azığı temiz olsa yol üzerinde yer.) Bu atasözü, güvenilir olduğunu iddia eden, ama iddiasına ispatlamaktan kaçan kişi hakkında söylenir.	96	Atasözü

Bilgin Şehzade adlı çocuk edebiyatı yapıtında ise dürüstlük, sözünde durma ve doğru sözlü olmaya yönelik işlenmiştir. *Bilgin Şehzade* adlı eserde ticaretle ilgili örnek bulunmamaktadır.

> *"Ata! Esenlikle ve zaferle dönmenize çok sevindim. Ancak fethettiğiniz topraklarda zaten Türkler yaşıyordu. Müslüman Türk, Müslüman Türk ile savaştı. Müslüman Türk kanı aktı. Ben bu durumu kabullenemiyorum. Budist Türklerle, onları Müslümanlığa davet etmek için savaşsanız anlardım" (Kallimci,2022:55).*

10) Adalet Kök Değerine İlişkin Unsurlar:

Divanu Lugati't- Türk'te en az yer verilen kök değer adalettir. Eserde adalet kök değeri bireyin kişilik özellikleri ile hak ettiği değeri vermeyi kapsamaktadır.

	İfade	Sayfa	Tür
1	Alp eriğ yawrıtma ıkılaç arkasın yagrıtma. (Yiğit kişiyi kötületme, yüğrük atın askasını yağırlatma.)	139	Atasözü

Bununla birlikte *Bilgin Şehzade'de* adalet kök değerine, hak ettiği mevkiyi vermek olarak da yer verilmiştir.

> *" Otur ve dinle küçük tigin, dedi. Her tigin hakan olmaz. Bu nasip işidir. Sonra yalnız ben tigin değilim ki... Atam, atamın diger hanımından olan ibrahim, onlar da bir tigin. Ibrahim de hakan olabilir" (Kallimci,2022:18).*

Adalet kök değeri, gerek kullanım sıklığı gerek ise kullanım şekli olara her iki eserde de hemen hemen aynı şekilde bulunmaktadır.

Aşağıda belirtilen on kök değerin *Divanu Lugati't- Türk ve Bilgin Şehzade İlk Türkçe Sözlüğün Romanı* adlı yapıtlarda ki kullanım sıklığı tablolaştırılmıştır.

Sıra	Divanu Lugati't- Türk	Bilgin Şehzade
1	Sevgi	Sevgi
2	Öz Denetim	Saygı
3	Saygı	Vatanseverlik
4	Vatanseverlik	Öz Denetim
5	Yardımseverlik	Sorumluluk

6	Sorumluluk	Yardımseverlik
7	Dostluk	Dostluk
8	Sabır	Sabır
9	Dürüstlük	Adalet
10	Adalet	Dürüstlük

Sonuç

Bu çalışmada Hasan Kallimci'nin, Kaşgarlı Mahmut'un eseri olan *Divanu Lugati't-Türk*'ten hareket ile yazdığı Bilgin Şehzade İlk Türkçe Sözlüğün Romanı adlı yapıtında kök değerlere yer verirken orijinal eserden ne sıklıkla ve ne şekilde ödünçlendiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan karşılaştırma sonucunda her iki eserde birçok kök değerin kullanım sıklığı ve kullanım şekli benzer olup Hasan Kallimci'nin Bilgin Şehzade İlk Türkçe Sözlüğün Romanı adlı çocuk edebiyatı romanını oluştururken *Divanu Lugati't- Türk*'ten esinlendiği ve kök değerler bakımından ödünçlemelerde bulunduğu fark edilmiştir.

Divanu Lugati't- Türk'ün sözlük türünde bir eser olması, Bilgin Şehzade İlk Türkçe Sözlüğün Romanı adlı yaptın ise çocuk edebiyatı romanı olması dolayısıyla kök değerlerin; *Divanu Lugati't- Türk*'te atasözleri ve şiirlerle aktarılırken, Bilgin Şehzade adlı çocuk edebiyatı yapıtında ise olay örgüsüyle birlikte karakterlerin davranış ve konuşmaları aracılığıyla aktarıldığı saptanmıştır. Bununla birlikte kök değerlerin işleniş sıklığı karşılaştırıldığında her iki yazarın da en çok yer verdiği kök değer sevgidir. Sevgiyi işleyiş şekillerinde ise farklılık görülmektedir. *Divanu Lugati't- Türk*'te sevgiliye duyulan hisler söz konusuyken Bilgin Şehzade'de sevgi kök değerinin bu kullanımı yer almamaktadır ve Türkçeye, Türk kültürüne duyulan sevgi belirgin bir farkla ön plana çıkmaktadır. Kök değerlerin belirtilen iki eser için işleniş sıklığı sıralamasında en belirgin fark öz denetimde görülmektedir. Öz denetim Bilgin Şehzade'de dördüncü sırada yer alırken *Divanu Lugati't-Türk*'te ikinci sırada yer almaktadır. Bu durum iki eserin içerik farkından kaynaklanabilir. İki eser arasındaki en temel fark *Divanu Lugati't- Türk*'te eserin yazıldığı dönemin kültürünün ve söz varlığının ön plana çıkarılması sosyal hayatın esere yansımalarının daha fazla olması, Bilgin Şehzade adlı romanda ise *Divanu Lugati't- Türk*ten hareketle yazılmasına rağmen eserin merkezinde asıl olarak orijinal eserin değil orijinal eserin yazarının yani Kaşgarlı Mahmut'un Türk Milletine ve ana diline karşı duyduğu sevgi ve sorumluluk bilincinin yer almasıdır. Öz denetim Türk kültürünün göçebe yaşam tarzı için oldukça önemlidir ve bu nedenle kullanım sıklığı Bilgin Şehzade'ye göre *Divanu Lugati't- Türk*'te çok daha fazla olabilir. İki eserde de en çok yer alan ikinci kök değer saygı iken en az yer alan son üç kök değer sıralaması farklı olmakla birlikte sabır, adalet ve dürüstlüktür.

Özetle kök değerlerin işleniş sıklığı çok benzer olup işleniş şekillerinde bazı farklılıklar görüldüğü söylenebilir ve bu farklılıkların temel sebebi olarak Bilgin Şehzade İlk Türkçe Sözlüğün Romanı adlı çocuk edebiyatı yapıtının milliyetçiliği ve milliyetçilikle ilişkili alt kavramları orijinal eserden daha fazla ön plana çıkarması gösterilebilir.

KAYNAKÇA

Gökalp, Ali- Uluçınar, Ufuk- Değirmenci, Nail- Yüksel, Koray (2021). " Öz Denetim ile Sorumluluk Arasındaki İlişki Üzerine Bir Araştırma". *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. s.715-726.

Gömleksiz, Mehmet Nuri- Öner, Ümmühan (2016). "Ortaokul Öğrencilerinin Vatan Kavramına İlişkin Metaforik Algıları". *International Periodical fort he Languages*. s.1412.

Kaçalin, Mustafa (2021). *Dîvânü Lügâti't-Türk – Kâşgarlı Mahmut.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kallimci, Hasan (2022). *Bilgin Şehzade* İlk Türkçe Sözlüğün Romanı. İstanbul: Uçan At Yayınları.

Kardaş, Mehmet- Cemal, Seda (2017). "Değerler Eğitimi ve Türkçe Öğretiminde Değer Eğitimi Üzerine Yapılan Araştırmalara İlişkin Kaynakça Denemesi". *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*. s. 383-412.

Kart, Mehmet- Şimşek Hüseyin (2020). "Türk Eğitim Sisteminde Değer Arayışı: Yenilenen (2017) İlköğretim Programları Hangi Değerleri Kazandırıyor?". *Değerler Eğitimi Dergisi*. S.18, s.9-44.

Soyuçok, Mehmet (2022). "Kök Değerlerin Kökleri: Bir *Divanu Lugati't- Türk* İncelemesi". *Folklor Akademisi Dergisi*. S.1, s.101-103.

Şimşek, Şahin-Bulut, Funda (2023). " Buket Uzuner'in Ah Bir Kedi Olsam Adlı Eserinde Edebi Nitelik ve Kök Değerler". *Çukurova Araştırmaları Dergisi*. S.18, s.56-73.

Tozlu, Necdettin- Yüce, Buse Nur (2020). " Hamdi Ülker'in Eserlerinin Kök Değerler Açısından İnvelenmesi". *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. S.575. s.575-579.

Türk Dil Kurumu (1998). *Türkçe Sözlük* (9.baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uyar, Yunus (2019). *Hasan Kallimci'nin Destan Romanları Serisinin Çocuk Edebiyatının Temel İlkeleri Bağlamında Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

FREUD'UN CİNSEL SİMGECİLİĞİ VE OİDİPUS KARMAŞASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN *KARADUT* ADLI ESERİ ÖRNEĞİ

Sena Sibel TOLU

Yüksek Lisans Öğrencisi
Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Bu çalışma Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı eserinde yer alan şiirlerinde kullandığı ifadelerin Freud'un cinsel simgeciliği bağlamında hangi anlamlara geldiğini değerlendirmek amacıyla yapılmıştır. Çalışmada eserdeki otuz beş şiir incelenmiş, yirmi beş şiirde cinsel simge tespit edilmiş, toplam altmış dört sözcüğün cinsel simgecilik bağlamında kullanıldığı tespit edilmiştir. Belirlenen ifadeler, Freud'un cinsel simgecilik hakkındaki çalışmaları ışığında değerlendirilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı eserindeki şiirlerinde cinsel bir simge olarak cinsel organı sembolize eden uzantılı nesneler ve içi boş nesneler; cinsel birlikteliğin sembolü olan kapı açma gibi pek çok ifadenin yer aldığı saptanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı eserinde yer alan şiirlerinde cinsel simgeciliğin yanı sıra oidipus karmaşası doğrultusunda da ifadeler saptanmıştır. Çalışmada, yazarın cinsel simgecilik anlamına gelen pek çok ifade kullanıldığı belirlenmiştir. Bu ifadelerin her birinin Freud'un cinsel simgecilik ve oidipus karmaşası bağlamında değerlendirilmesi gereken ifadeler olduğu bulgusuna varılmıştır. Elde edilen bulgular bir bütün olarak değerlendirildiğinde kullanılan ifadelerin psikanalitik anlam taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Freud, cinsel simgecilik, Oidipus karmaşası, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karadut.

AN EVALUATION IN THE CONTEXT OF FREUD'S SEXUAL SYMBOLISM AND THE OEDIPUS COMPLEX: THE EXAMPLE OF BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU'S WORK NAMED *KARADUT*

ABSTRACT

This study was conducted to evaluate the meanings of the expressions used by Bedri Rahmi Eyüboğlu in his poems in his work "Karadut" in the context of Freud's sexual symbolism. In the study, thirty-five poems in the work were examined, sexual symbols were identified in twenty-five poems, and a total of sixty-four words were found to be used in the context of sexual symbolism. The identified expressions were evaluated in the light of Freud's studies on sexual

symbolism. In Bedri Rahmi Eyüboğlu's poems in his work "Karadut", elongated objects and hollow objects symbolize the sexual organ as a sexual symbol; It has been determined that there are many expressions such as opening a door, which is a symbol of sexual intercourse. In Bedri Rahmi Eyüboğlu's poems in his work "Karadut", expressions in line with the Oedipus complex as well as sexual symbolism were detected. In the study, it was determined that the author used many expressions meaning sexual symbolism. It was found that each of these expressions should be evaluated in the context of Freud's sexual symbolism and Oedipus complex. When the findings were evaluated as a whole, it was concluded that the expressions used had psychoanalytic meaning.

Keywords: Freud, sexual symbolism, Oedipus complex, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karadut.

Giriş

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun asıl adı Ali Bedrettin olup Trabzon doğumludur. Şair, çevirmen ve akademisyen Sabahattin Eyüboğlu'nun kardeşidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, gençlik döneminde resim ve şiire ilgi duymaya başlamıştır. Çeşitli resim sergilerinden kabul görmüş ve resimleri sergilenmiştir. Şiirleri ise çeşitli dergilerde yayımlanmıştır. Resim ve şiirlerinin yanı sıra farklı türde eserleri de bulunmaktadır. Eserlerinde geleneksel halk sanatlarından seçtiği motifleri kullanmıştır (Eyüboğlu, 2005). Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneği eserlerine sentezleyen bir şairdir. Şiirlerinde düş gücü, rüyalar, renkler ve cinsel ögeler önemli bir yere sahiptir. Bu unsurlar şairin şiir dünyasını beslemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatında halk kültürü unsurları hem resim hem şiir sanatında önemli bir yere sahiptir. Şiirlerinde kadın ve erotizm kullanılırken resimlerinde de "meme" ve "bebek emziren kadınlar" resmedilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resim alanındaki eserlerinde oidipus karmaşasına yer verilirken şiirlerinde ise cinsel simgecilik daha çok yer alır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı eserinin bir öyküsü vardır. Eser, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun arkadaşı olan heykeltıraş Karadut Hanım'ın (asıl adı Mari Gerekmezyan) ölümünden iki yıl sonra ona ithafen yayımlamıştır. Karadut Hanım ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bronz heykelini yapmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Karadut Hanım'ın aşkı Ankara, İstanbul ve İzmir'de duyulmuştur. Bedri Rahmi'nin eşi Eren Hanım ise bu aşk için çok gözyaşı dökmüştür (Eyüboğlu, 2005). "Karadut" adlı eserin baskıları Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun oğlu Mehmet Eyüboğlu'nun katkılarıyla gerçekleşmiştir.

Çalışmaya konu olan "Karadut" adlı eser, şairin 1948 yılında yayımlanan ikinci eseridir. Eserdeki şiirlerinde pek çok öge yer almaktadır. Freudyenci bağlamda değerlendirildiğinde Eyüboğlu'nun kullandığı ögeler birer cinsel simgedir. Bu cinsel simgeler de yaratıcı yazarların gündüz düşleridir. Şiirlerinde cinsel simgelerin sembolik olarak kullanımının yanı sıra oidipus karmaşası ekseninde "meme" sözcüğünün ve "süt" sözcüğünün birlikte kullanımına yer verilir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu hakkında yapılan çalışmalardan biri de Emel Koşar tarafından halk bilimsel açıdan incelemedir. Koşar'a göre halk kültürü ile modern sanatı şiirlerinde birleştirmiştir. Şair şiirlerinde renkleri kullanmıştır (Koşar, 2010: 81). Bedri Rahmi Eyüboğlu

halk kültürü ögelerini bütün eserlerinde kullanmaktadır. Anadolu'nun geleneksel motiflerinden beslenerek eserlerini oluşturmuştur. Halk kültüründen beslenen bir sanatçı olması, eserlerinde mitolojik ögelerin öne plana çıkmasında etkili olmuştur. İnsanlığın başlangıcından bu yana var oluş açıklanmayı bekleyen bir unsur olarak görülmüştür. Bunun insan psikolojisine yansımaları ise doğum ve var olma üzerinedir. Bedri Rahmi ise var oluşu mitik bir anne olarak tasarlamıştır.

Sigmund Freud'un Cinsel Simgecilik Kuramı

Freud, XIX ve XX. yüzyıllar arasında yaşamış olan Avusturyalı nörologtur. Psikoloji alanında yaptığı çalışmalar ile psikoloji literatürüne pek çok çalışma kazandırmıştır. Freud, hasta ile gerçekleşen seanslarda hastayı tedavi etmek için birtakım yöntemler kullanmıştır ve bu yöntemlere de psikanaliz adı verilmiştir. Freud bu yönüyle psikanalizin kurucusudur. Psikanaliz, psikolojinin alt dalıdır. Bu çalışmalar da psikanalitik kuramı oluşturmuştur. Psikanalitik kuram, İnsanın bilinç dışına atılmış korku, travma ve isteklerin bilinç düzeyinde fark edilmesini sağlamaktır. Bu travmalar çocukluk döneminde hatta bebeklik döneminde dahi yaşanılan ancak bilinç dışına atılmış ve yetişkinlik döneminde kişi fark etmese bile bazı problemlere yol açan bir olguyu ifade eder. Freud, bireyin gelişimini beş evrede incelemiştir. Bu dönemlerin başlangıcı 0-1 yaş aralığına denk gelen oral dönemdir. Bu evrede anne ile emme yoluyla bir bağ kurulur. Bu bağın niteliği de bireyin gelecek dönemlerini etkiler. Oral dönemde anne ile iletişimin zayıf olması ve sağlıklı bir biçimde kurulamaması ise ağız kullanımına yönelik bazı takıntılı davranışlara yol açar. Bireyin bebeklik ve çocukluk dönemi Freud'un kuramına göre psikoseksüel gelişim evrelerinden biri veya birkaçında problem oluşması yetişkinlikte psikolojik sorunlar yaşamasına sebep olabileceği gibi kişiyi üretken de yapabilir.

Freud'un "Sanat ve Edebiyat" adlı eserinde yer alan "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz-Düşleri" adlı yazısında insanın yaşadığı ve bilinç dışına attığı pek çok durumun yetişkinlerin oynadığı ve gündüz düşü olarak ifade edilen oyunla kişiyi üretken hâle getiren bir potansiyel olmasından söz etmiştir. Freud, oyunun çocuklukta kalan bir durum olmayıp yetişkinlikte de örtülü bir şekilde devam ettiğinden söz eder. Oyun oynayan çocuk kendine bir dünya yaratır ve bu dünyada yetişkinlerin hayatını taklit etme durumu söz konusudur. Freud'a göre oyun oynayan çocuk yaratıcı bir yazar gibi davranır. Çocuklar oyunları önemser ve duygu yükler. Yetişkinlik döneminde oyun devam eder ancak yetişkin bu durumu gizlemeyi tercih eder. Bu nedenle yetişkinlerin oyunlarını gözlemlemek daha zordur. Oyun oynamayı bırakan çocuk gerçek nesnelerle kurduğu bağı bırakır ancak gündüz düşleriyle oyun oynamaya devam etmektedir. Yetişkinlerin oyunun yerine koydukları gündüz düşlerinde erotizm ve haz duygusu vardır. Yetişkinlerin oyunlarına örtülü bir biçimde devam etmesi öz-suçlama ve utanç duygusu olmasını engellemektedir (Freud, 2016: 123-134). Yetişkinin oyunlarına gündüz düşleriyle devam etmesi onu yaratıcı bir yazar yapabilir. Gündüz düşlerinin ortak noktası haz almaktır. Yazarların kullandığı ifadeler onların bilinç dünyası hakkında fikir

vermektedir. Yetişkinlerin oyunlara devam etmesi gündüz düşü olarak ifade edilir. Bir kişinin bilinç dünyasındaki haz, arzu ve yaşantılar bir potansiyel olarak ortaya çıktığında kişide sanat eseri üretecek gücü ortaya çıkarır.

Kolektif bilinç dünyasında bazı simgeler vardır. Freud simgeleri, kadın cinsel organını simgeleyen ve erkek cinsel organını simgeleyen semboller olarak sınıflandırmıştır. Bu sembollerin bir sanat eserinde kullanılması bireyin bilincindeki hazların ve isteklerin bir esere dönüştürülmesidir. Ancak bu simgelerin tek başına kullanımı her zaman cinsel simge olmayabilir. Yazarın hayatı, kullandığı cinsel simgelerin yanı sıra arzu ve hazlara yer vermesi kullandığı ifadelerin ne anlama geldiği hakkında önemli ipuçları vermektedir. Freud içi boş nesneleri, kuyu ve çukurları kadın cinsel organı; dikey ve uzun nesneleri erkek cinsel organıyla ilişkilendirmiştir. Kapı açma, elma, vb. sözcükler ise cinsel birleşme olarak sembolize edilir. Cinsel simgeler toplumun kolektif bilincinde yer alan ortak anlamlara sahiptir.

Freud, düşleri yorumlarken cinsel simgelerden yararlanmıştır. Freudyenci bakış açısıyla gün içinde konuşulan, yazılan ya da farklı bir biçimde ifade edilen olguların insanın bilinç dışına attığı cinsel istek ve arzulardan kaynaklandığı kabul edilir.

Rahim simgesi olarak *kuyu, çukur, kutu, gemi* ve *leğen* gibi boşluklu yapılar kullanılır. Freud'a göre uzantılı nesneler, cinsel organ yerine geçer. Freud tüm uzantılı ve keskin nesneleri erkek cinsel organı olarak değerlendirir. Freud'a göre mitoloji ve folklorda yer alan hayvanlar gibi düşlerde de hayvanlar cinsel simgeler olarak yer alır. (Freud, 1996: 85-88). Ağaç, erkek cinsel organıdır. Kalın gövdeli ağaçlar, erkek cinsel organını temsil etmektedir. Türk mitolojisinde ağaç, kutsal bir merkezi simgeler. Ağaç, üç merkezi birleştiren kutsal bir yer olarak değerlendirilmiştir. Üç merkezden birincisi, yer altı; ikincisi, yeryüzü; üçüncüsü ise gökyüzüdür (Bayat, 2017: 184).

Freud'a göre *manzaralar, köprüler* ve *ağaçlı tepeler* açıkça cinsel organının betimlemesidir (Freud, 1996: 87). Yüksek ve büyük yerlerin cinsel simge olarak betimlenmesi arzulara ulaşımın zor olması ve görkemli olmasıyla ilintili olabilmektedir.

1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" Adlı Şiir Kitabında Kullanılan Cinsel Simgeler ve Oidipus Karmaşası

Bedri Rahmi Eyüboğlu resim ve şiir alanındaki eserlerinde halk kültüründen unsurlar, renkler ve erotizm yer alır. Halk kültüründen unsurlara yer verilmesi, mitolojiden de beslendiği yönünde kaynaklık eder. Mitik anlatılar yaradılışın ve var oluşun öyküleri olduğu için kökeninde "erillik" ve "dişillik" barındırmasından söz edilebilir. Freudyenci bağlamda özellikle hayvan simgeciliği hem mitolojide hem psikolojide cinsel simge olarak kullanılır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ise hem şiirlerinde hem resimlerinde cinsel simgelere yer vermiştir. Çalışmaya konu olan "Karadut" adlı eserdeki şiirlerinde ise erotizm olarak görülen pek çok

unsur Freudyenci bağlamda değerlendirildiğinde cinsel simgedir. Eserin içinde "Karadut" resim sergisi yer alır. Yer verilen resimlerde kullanılan nesnelerin arzuyu ifade ettiği görülür.

Bu çalışmaya konu olan "Karadut" adlı eserin adı ile değerlendirildiğinde; Karadut, Bedri Rahmi'nin sevdiği kadına verdiği addır. Bu bir meyve adıdır. Karadut, kalın gövdeli ağaçlarda yetişen koyu kırmızı ya da siyah renklere sahip meyvedir. Hem yetiştiği ağacın kalın gövdeli ve büyük olması hem meyveye rengini veren tonlar cinsel bir simge olarak karşımıza çıkar. Mitat Durmuş'a göre Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde "kara" ve "siyah" kullanımı sınırlı olup bu renkler olumsuzluk anlamının aksine sevimlilik anlamı yüklemek için kullanılmıştır (Durmuş, 2001: 245-246). Yunan mitolojisinde dut ağacı Pyramus ve Thisbe adlı birbirine aşık iki gencin buluşma noktasıdır (Erhat, 1993; aktaran Gürsoy, 2013). İki gencin buluşacağı esnada genç kızın pelerini düşer ve ağzı kanlı aslan tarafından kana bulanır. Bu görüntüyü gören genç erkek sevgilisinin öldüğünü düşünerek dut ağacının yanına gelerek kendine kılıç saplar ve bu esnada ağaçtaki tüm dutlar koyu bir renk alır (Gürsoy, 2013: 25). Dut ağacının mitolojik öyküsünde ölümsüz aşkın sembolü olarak geçer. Özellikle karadut, iki aşığın kavuşamamasının ölümle sonuçlanmasını ölümün rengini almasını sembolize eder. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sevdiği kadın için "Karadut" adını kullanması bu bağlamda değerlendirilebilir.

Bedri Rahmi'nin "Karadut" ismini kullanması, Heykeltıraş öğrencisi Mari Gerekmezyan ile aşkı düşünüldüğünde simgeseldir. Burada kullanılan meyve aşk temasını oluştururken sonraki yıllarda yazdığı şiirlerde meyveler toplumsal sorunlardan kaynaklı kullanılmıştır. Bedri Rahmi'nin işlediği temalar çeşitlilik gösterse de şiirlerinde çeşitli meyvelere yer verdiği tespit edilmiştir (Aydoğan, 2005: 94).

"Acımak" adlı şiirde geçen "Boyunu boşunu, huyunu huşunu neyleyim/ Yüzbinlerce can çekişir şu *dağların* arkasında/ Delik deşik, param parça/ Yüzbinlerce can per perişan/ Hepsi senin benim gibi Allah'ın kulu/ Hepsinin gözbebeklerinde aynı gökyüzü/ Aynı suyun lezzeti dudaklarında/ Aynı buğday tanelerinde kursaklarında" (Eyüboğlu, 2005: 12) dizelerde dağ sözcüğü bir bütün olarak değerlendirildiğinde cinsel bir simge olarak kullanıldığı saptanmaktadır. Dizelerde bir arzudan söz edilmektedir.

Şiirin devamında kravat sözcüğü de geçmektedir. Freud'a göre kravat, şeklinin yanı sıra zevke göre seçilmesi de cinsel bir simge olarak değerlendirilmesinde önem taşır. Kravat, renk, şekil ve desene göre seçilir ve takıldığı kıyafetle de uyum sağlamasına dikkat edilen bir eşyadır. Bu yönüyle hazzı ifade eder ve cinsellikle aynı noktada buluşur. Freud'a göre düşlerinde kravata yer verenlerin kravata önem verdikleri ve kravat koleksiyonuna sahip oldukları yönünde bir değerlendirme yapar.

Şiirin devamında geçen "Şu *dağın* başında bir top gülüm var/ Uzun sözün kısası iki türlü ölüm var." (Eyüboğlu, 2005: 12) dizelerinde ise dağ sözcüğü yinelenmiştir. Freud manzaraların, ağaçlı tepelerin ve köprülerin cinsel organların betimlemeleri yönünde

açıklama yapmıştır. Bunun nedeni yüksekliği, erişilmezliği ve özgürlüğü anımsatmasından kaynaklanabilir.

"Ebabil Kuşları" adlı şiirde geçen "Bu açılan *çukur* bu çakılan *tahta* boyuma göre değil." (Eyüboğlu, 2005: 13) dizesinde ise çukur ve tahta kadın cinsel organını ifade etmektedir. Çukur, boşluklu bir şekle sahip olması sebebiyle kadın rahmine benzemektedir ve kadın rahmi olarak değerlendirilmektedir. Freud'a göre tahta, linguistik anlamı nedeniyle kadını simgelemektedir. Madeira Adası'nın Portekizce'de "tahta" anlamına gelmesinden dolayı tahta ve kadını bağdaştırmaktadır (Freud, 1996: 86). Ada yapısı ve şekli gereği kadın fiziksel özelliklerine daha yakındır.

"Yar Yüreğin Yar" adlı şiirde "*Elmayı* ikiye böldüler" (Eyüboğlu, 2005: 15) ifadesi geçer. Freud elma hakkındaki görüşlerine Goethe Faust adlı eserinden örnek verir. Elmanın kuşkusuz göğüsün ifade ettiğini ve süt anneye dolayısıyla çocuğun oral dönemine gönderme olduğundan söz etmiştir. Elma, çocukluk dönemindeki bir yaşantıya mesaj olarak değerlendirilmektedir (Freud, 1996: 21-22). Şiirde kullanılan ikiye bölünmüş elma ise cinsel birlikteliği de ifade eder. Elma, Âdem ile Havva'dan beri mitolojik olarak değerlendirilen ve en çok kullanılan motiftir. "Cennette yasak olan bilgi ağacının meyvesini ve ilk günahı hatırlatmakta ve Noel ise İsa'nın doğuşunu ve onun insanlığı ilk günahtan kurtuluşunu simgeler" (Akyıldız Ercan, 2017: 1045). Elmaya yüklenen anlamların çeşitli sebepleri vardır. Elmanın yapısı, iki parçaya bölünmesi ve içindeki çekirdeğiyle birlikte üremenin ve çoğalmanın simgesidir. Elma cinsel organın yanı sıra cinselliğin kendisini ifade eder. Elmanın kabuğunun soyulması ve içerisinde çekirdeğin bulunması mitolojik olarak birlikteliğin ve üremenin sembolü olarak değerlendirilebilir. Şiirde *pencere* kullanımı boşluklu yapısı hasebiyle kadın cinsel organını simgelemektedir. Şiirde geçen yaprak sözcüğü de yine kadın cinsel organı yerine geçmektedir.

Şiirde çürümüş yılan ifadesinin geçmesi hem mitolojik hem cinsel simge anlamı taşır. Freud, mitolojide hayvanların cinsel simge olarak geçtiğini, psikolojide de aynı anlama geldiğini belirtir (Freud, 1996: 88). Yılan mitolojide bilge bir hayvandır ve şifacı özelliğinden yararlanılır. Aynı zamanda halk anlatılarında yeniden doğumun da simgesidir. Freud'un mitolojik ve psikolojik anlamda hayvan simgeciliğini aynı doğrultuda değerlendirdiği bilindiğinde, yılanın yeniden doğumu simgelemesi kadın ile bağdaştırılır.

"Sen Büyürken" adlı şiirde "nar" sözcüğü yer alır. Nar, Türk mitolojisinde güzellik kaynağı ve güzelleştirici unsur olarak var oluş, doğum ve çoğalmayı sembolize eder. Nardaki özelliklerin insana geçmesi için ad olarak da kullanılmaktadır. Nar, güzellik, bolluk-bereket ve neslin devamlılığı anlamına gelir (Şenocak, 2015: 230-232). Bu yönleriyle nar sözcüğü değerlendirildiğinde "kadın" olarak kullanıldığı sonucuna varılabilir. Şiirde geçen bir başka sözcük ise "çanta"dır. Çanta boşluklu yapısı ile kadın cinsel organını simgelemektedir. Çantanın ise kravat gibi zevke göre seçilmesi de önem taşır.

"Hizmetçiler" adlı şiirde *kapılarını aç* ifadesi geçer. Kapı açma, bir anahtarla kapıyı açıp içeri girme Freudyenci bağlamda birlikte olma anlamına gelir. Şiirin devamında "gemi", "kutu", "dağ", "leğen", "vapur", "meme" sözcükleri geçer. Bir bütün halinde değerlendirildiğinde ve şiirin tamamı incelendiğinde arzuların baskın olduğu ve bir kadına ithafen yazıldığı anlaşılır. Bu sebeple kullanılan cinsel simgelerin kadın cinsel organını simgeleyen boşluklu yapıdaki nesneler olduğu da ele alındığında bilinç dışında yer alan birer cinsel simge olduğunu söylemek mümkündür.

"Şehirdekilere Gazel" adlı şiirde "at" sözcüğü geçer. "*Tahtadan atları* var binsinler…" (Eyüboğlu, 2005: 24). Freudyen bağlamda tahta, linguistik anlamda kadını ifade eder. Eyüboğlu ise "Ebabil Kuşları" adlı şiirinde de tahtaya yer vermişti. Bu bağlamda değerlendirildiğinde tahtanın at ile birlikte kullanımı ve yapıldığı materyalin tahta olması kadını simgelediği sonucuna vardırır. Şiirin devamında yer alan "Söğüt *dallarına bıçak* vuranların/Tavşanlara saman dolduranların elleri kırılsın/Onların çeşit çeşit oyuncakları var/*Gemileri* var uçsuz bucaksız/oyuncakları var hadsiz hesapsız." (Eyüboğlu, 2005: 24) dizelerinde ise söğüt dallarına bıçak vurmak ifadesi cinsel birleşme anlamı taşır. Freud, ağaç yapraklarını kadın olarak simgeler, bıçak ise keskin ve kuvvetli olmasının yanı sıra şekli sebebiyle erkek cinsel organını simgeler; dala bıçak vurulması ise cinsel birliktelik anlamı taşır. Yahudi mistiği ve tefsircisi Bahya ben Aser ; bütün madenlerin ve bitki türlerin "erkek" ve "dişi" olarak sınıflandırdığından söz eder. Araplar sert demire "erkek" (zeker), yumuşak demire "kadın" (ünsa) demiştir (Martın, 2009: 46-48. Aktaran. Avşaroğlu, 2020: 15).

"Yeşil" adlı şiirde yeşil mor gibi renkler yaprak, bahçe, su, arzu, dut ağacı ve süt sözcüklerine yer verilmiştir. Şiir bir bütün olarak değerlendirildiğinde bir kadına duyulan arzunun ifade edildiğini görmekteyiz. "Bahçeler kanımda/ Asma *yaprağına su* yürüdü/ şiirden ve sade kahveden nefret/Bana *arzulardan* bahset *arzulardan*." (Eyüboğlu, 2005: 27). Dizelerinde *yaprak* kadını simgelerken *su* ise kadın rahminde bebeğin suyun içinde hayat bulması olarak yorumlanabilir. Devamındaki dizede arzuya yer vermesi sözcüklerin cinsel simge olarak birlikteliği simgelediği yönünde açıklanabilir.

"Kiraz ucuz kadınlar bahalı/Ellerin dert görmesin *dut ağacı*/Tomur tomurcuklanıyor kanımda *südün*/Dört mevsimi bir nefeste içip büyüdüm/Sevincinden birer birer çatlıyor *dallarım*/Baştan başa donanıyor damarlarım/İsterse bir saniye sürsün ömrüm artık doyarım." (Eyüboğlu, 2005: 27). Şiirde geçen dut ağacı ve Eyüboğlu'nun sevdiği kadına verdiği "Karadut" ismi birbirini tamamlayan unsurlardır. Freudyenci bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde ağaç erkek anlamına gelmektedir. Ancak Bedri Rahmi'nin ağacın meyvesinin adını bir kadın için kullanması ise bu noktada önemlidir. Şiirde geçen süt sözcüğü ise dut yaprağından akan süttür. Yanı sıra kadından memesinden gelen sütle bağdaştırılmış olabilir. Bu noktada oral dönem olan 0-1 yaş aralığına bir vurgu olarak değerlendirilebilir. Anneyi sahiplenme, anneyle kurulan ilişki ve güven duygusu üzerine birtakım ipuçlarına götürür. Dal ise kadın anlamına gelir. Şiirin bütününde kadına duyulan arzuya yer verilir. Bu

arzu bir ağaç ve yaprakları, renkleri ve meyvesi üzerinden dile getirilir bu noktada da bu unsurlar cinsel simge olarak kullanılır. Şiirde geçen dut ağacı ve esere ismini veren Karadut isminin kaynağı olan ağaç, Türk ve dünya mitolojisinde önemli bir yere sahiptir. Dut, şifacı bir ağaç olması nedeniyle Anadolu'da önemli bir yere sahiptir. Türbelerde dallarına bezlerin bağlanarak dilek dilenmesi de dut ağacına atfedilen kutsallığı gösterir (Gürsoy, 2013: 52). Dut ağacına yüklenen anlamlar öncelikle ağacın kutsallığından kaynaklanır. Bu kutsallığın temelinde ise ağacın kökleri ve gövdesinin yanı sıra ağaca cinsiyet atfedilerek üreten bir unsur olarak görülmesi de yer alır.

"Karınca Kaderince" adlı şiirde "Ayı ininden/*Yılan* deliğinden/Arzular salkım saçak yerli yerinden/Sökülüp yaşanmalıdır." (Eyüboğlu, 2005: 29) dizesinde geçen yılan, kadın simgesidir. İfade edilen simgelerde arzuların yaşanmak istenmesi de önemli bir çıkış noktasıdır.

"Param Parça" adlı şiirde ağaç ve yaprak gibi sözcükler kullanılmıştır. Bu sözcüklerin kullanımı "Bir alevdir tutuşturdum/Yandım ama param parça" ifadeleriyle pekiştirilmektedir. Burada aşk ve tutku ateş ile ilişkilendirilmiştir. Ateş hem divan şiirinde hem modern şiirde önemli bir yere sahiptir. Ateşin yakıcı unsuru her zaman önemli bir yer tutmuş ve Türk kültürünün önemli bir unsuru haline gelmiştir.

Ateş, maddi bir unsur olarak medeniyetlerin şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Manevi bir unsur olarak ise edebiyatta önemli bir yere sahiptir. Divan şiiri, halk şiiri ve modern şiirde ateş önemli bir unsurdur. Ateş aşkın ve yakıcılığın sembolü olarak kullanılmaktadır. Hilal Nayır Ekinciye göre divan şiirinde aşkın büyüklüğü ateşten kıyafetlerle anlatılmaktadır. Ateşten kıyafetler giyildiği zaman aşığın yanışı anlatılmaktadır (Nayır Ekinci, 2017: 407). Ateşin divan şiirinden modern şiire kadar kullanımı, aşığın yanışını anlatma da kullanılan en güçlü öge olmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı şiir kitabında yirmi beş şiirde cinsel simge yer aldığı ve altmış dört cinsel simge kullanıldığı tespit edilmiştir. En sık kullanılan cinsel simgeler; yaprak, ağaç, gemi ve dağdır. Farklı şiirlerde aynı cinsel simgenin kullanımı süreklilik gösterse de on sekiz farklı cinsel simgenin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu simgelerin çoğu kadını ve cinsel birlikteliği sembolize ederken erkek cinsel organını sembolize edenler daha azdır. Bu yönüyle şiirlere hakim olan arzular ve ulaşılmamış isteklerdir.

1.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Karadut Adlı Eserinde Oidipus Karmaşası

Freud, oidipus karmaşasını literatüre kazandırmıştır. Literatürdeki anlamı ise 3-5 yaş arasına denk gelen psikoseksüel gelişim evresi olan fallik dönemde erkek çocuğun ilk tanıdığı karşı cinsin annesi olmasından dolayı büyük bir haz ve arzu ile annesini sahiplenip babayı bir engel olarak görmesidir. Burada görülen sahiplenme isteği ve babanın bir engel olarak görülmesi "haset" olarak tanımlanabilir. Melania Klein'e göre oidipal karmaşa; çocuk

ve anne arasında gerçekleşen çocuğun ilk nesne ilişkisidir. Bu ilişkide çift değerlilik görülür. Çift değerlilik "iyi" ve "kötü" nesne olarak sınıflandırmadır. Çocuk dış dünyaya geldiğinde ilk nesne ilişkisi anneyle başlar. Klein'e göre fanteziler doğuştan gelen ve hayat boyu bilinç dışında işlevsellik gösteren bir olgudur. Bebeğin anne memesine karşı gösterdiği saldırganlık da "kötü" nesne olarak görmesinden kaynaklanır. Annesi ile kurduğu ilişkinin sağlam ve sağlıklı olması sonucunda anne memesi "iyi" nesne olarak algılanır. Çocuğun oidipal uğraşlarından vazgeçmesi babasıyla olan ilişkisinin çift değerlilik dinamiğiyle çatışmasından kaynaklanır. Bu bağlamda çocuk babasının sevgisini kaybetmek istemez (Klein, 2011: 8-11). Çocuk başta haset duyduğu ve sahip olmak isteği "anne-baba" arasındaki ilişkiye sonradan şükran duyar. Bu durumun kıskançlık yerine "haset" olarak tanımlanmasının sebebi ise her ne kadar kıskançlıktaki gibi üç kişinin arasında gerçekleşen bir durum olarak görülse de sonradan gelen ve var olan duruma sahip olmak isteyen kişi çocuktur. Leyla Navora'nın tanımına göre haset, temelde iki kişi arasında geçer ve karşıdakinin sahip olduklarına duyulan sahip olma isteğidir. Kıskançlık ise üç kişi arasında geçer ve daha önce sahip olup kaybettiğin veya kaybetme korkusu yaşadığın duruma yeniden elde etme isteğidir. Ailenin büyük çocuğunun kardeşi olunca anne baba sevgini kaybetme korkusu yaşaması ve bunun sonucunda kardeşine duyduğu hisler kıskançlıktır (Navora: 2017). Oidipus karmaşasının temel çıkış noktası çocuğun babanın yerine geçme isteğidir. Oidipus karmaşasının dengeli bir şekilde ilerleyip zamanında tamamlanması bir sorun oluşturmazken oidipus karmaşasının yaşandığı fallik dönemde saldırganlık ve aşırı hareketler görülmesi normal karşılanmamaktadır.

Oidipus karmaşası yetişkinlikte de devam edebilir. Bu durum kimi sorunlara yol açabilir. Ancak sadece izlerinin görülmesi ve anneye bağlılığın sürmesi salt oidipus kompleksi değil; anne-çocuk ilişkisinin ilk çocukluk döneminde bir takım sorunlarla geçmesinden de kaynaklanabilmektedir. Anne ve çocuk arasındaki bakımın tam olarak tamamlamaması, güvenli bir ilişkinin olmaması ve yas gibi bazı süreçlerin olması (anne kaybı) yetişkinlikte bazı nesne ve durumlara takıntıya yol açabilmektedir.

Cinsel doyumun, besinlerin soğrulmasıyla elde edildiği dönemde anne memesi emmeyle gerçekleşmekteydi. Anne memesi cinsel dürtü nesnesi olarak kullanılır (Freud, 2009: 73). İnsan hayatının başlangıcında ilk cinsel dürtü oluşturan nesne, anne memesi olarak görülmektedir. Meme tek başına her şeyi açıklamazken anne memesinin cinsel dürtü olarak kullanılması çocuğun bağ kurduğu ve zaman geçirdiği ilk kişinin annesi olmasından kaynaklanabilir. Bebeklikten yetişkinliğe kadar sınıflanan gelişim evreleri "Psikoseksüel Gelişim Evreleri" olarak adlandırılmaktadır. Bir çocuğun 0-6 yaş arasındaki psikoseksüel gelişim evrelerinde sorunların yaşanması ya da anne çocuk arasındaki bağ ise ileriki dönemlerdeki yaşantısına yansıyabilmektedir. Örnek verilecek olursa oral dönemde emme yoluyla kurulan bağın bir takım sorunlarla geçmesi yetişkinlik döneminde ağız teması gerektiren takıntılı davranışlara sebep olabilmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde oidipus karmaşasının izleri görülmektedir. Freud'a göre oidipus karmaşası, karşı cinsteki ebeveyni sahiplenip aynı cinsteki ebeveyni ortamın dışına atmaktır. Freud'a göre oidipus karmaşası fallik dönemde ortaya çıkar (Salman, 2018: 149). Eyüboğlu hem resimlerinde hem şiirlerinde oidipus karmaşasına yer vermektedir. Resimlerinde ve şiirlerinde meme tasviri görülmektedir. Resimlerinde kadın memesi ile birleşme dikkat çekmektedir. Şiirinde ise şu şekilde geçmektedir: "Ağzında ot getirdin/Memende süt getirdin/Sana kapılarını açmadılar/Otun çürüdü/Südün kurudu/Bir Meryem olabilirdin/Bir manken oldun." (Eyüboğlu, 2005: 62). Şeklinde geçen dizelerde Meryem'in bakire bir kadın olarak çocuk sahibi olması, "kapılarını açmadılar" olarak ifade edilir. Kapı açma, cinsel birlikteliğin ifadesi olarak değerlendirildiğinde, kapı açmamanın cinsel birliktelik olmadan çocuk sahibi olmaya bir bir mesaj olarak değerlendirilmektedir. Freud'a göre *kapı* ve *anahtar* cinsel birleşme olarak simgelenmiştir. Aynı zamanda şiirde "meme" kullanılması da 0-1 yaş aralığındaki döneminde anne ile olan ilişkinin ya da şairin erken yaşta emmeyi bırakmasının izleri olabilir. Anne'ye "Meryem" üzerinden örnek vermesi ve mitolojik anlamlar yüklemesinin yanı sıra oidipus karmaşası bağlamında değerlendirilir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde görülen anne memesi salt oidipus karmaşasının yetişkinlikte devamı değildir. Anne memesinin mitolojideki kökeni ve ilk nesne ilişkisinin anneyle kurulmasından kaynaklanmaktadır.

Sonuç

Eyüboğlu, ressam olması sebebiyle şiirlerinde renkleri ve doğadaki pek çok unsuru bir bütünlük içerisinde kullanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hem ressam hem şair olması iç dünyasını besleyen bir durumdur. Bir eseri ve yazarı ele alırken yazarın çocukluğu, iç dünyasındaki travmaları ve yaşam öyküsü eseri psikanalitik bağlamda çözümlemede önemli bir rol oynar. Aksi taktirde bir simgenin tek başına eserde kullanımı bazen o eserin derinliğini çözümlemek için yetersiz kalabilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmaya konu olan eserinin bir kadına ithaf edilmesi, eserin içindeki resim sergisinde kadının vücudunun ön plana çıkması ve açıkça arzulardan söz etmesi kullanılan ifadelerin birer cinsel simge olduğunu ortaya koyar.

Freud'un çalışmaları ışığında eser incelendiğinde, cinsel simgelerin şairin gündüz düşlerinin sanat eseri üzerinde bir etkiye sahip olduğu anlaşılır. Yazarı üretmeye sevk eden en önemli unsurun hazlarından ve henüz tamamlayamadığı yaşantılarından yani yetişkinin oyunlarından geldiği yönünde bir değerlendirme yapılır. Şairin "meme" kelimesini hem şiirlerinde hem resimlerinde kullanması oidipus karmaşası kaynaklı olabileceği gibi haz nesnesi de olabilir. Çocuğun 0-6 yaş dönemini nasıl geçirdiği yetişkinlikteki takıntıları tetikler. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat dünyası, içinde bulunduğu duygular, arzular ve hazlarla çerçevelenmiş ve sanat eserlerine kaynaklık etmiştir.

Bedri Rahmi'nin sanatını besleyen ve onu yaratıcı bir yazar haline getiren en önemli faktör hazlarını ve arzularını bu yolla dile getirmesidir.

Bedri Rahmi'nin anne memesini şiirlerinde ve resimlerinde kullanması, salt oidipus karmaşasının yetişkinlikte devamı olarak değerlendirilemez. İlk nesne ilişkisinin anne memesiyle başlamasından kaynaklanmaktadır. Duyguların ifadesinde ise ilk çıkış noktasına varılarak betimlemeler yapılmıştır. Bedri Rahmi anne ve bebek ilişkisini, mitolojiden de beslenerek ele almaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde olayın kökeninden beslendiği sonucuna varılabilir.

Bu çalışmada; yaşanılan duyguların, hazların ve travmaların yetişkinlik döneminde bir potansiyel ve üretim gücüne dönüştüğü görülür. Yaratıcı bir yazarın eserlerinde süreklilik gösteren konulara yer vermesi, simgesel olmasının yanı sıra çocukluk döneminde yaşadıklarından veya bilinç dışındaki arzularından kaynaklanabildiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Akyıldız Ercan, Cemile (2017). "Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. s. 1043-1060.

Avşaroğlu, Nadir (2020). *Demirin Tanrıları.*

Aydoğan, Bedri (2005). "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Meyvelerin Önemi ve Kullanılışı". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 14. S. 1. s. 85-106.

Bayat, Fuzuli (2017). *Türk Mitolojisi II.* Ankara: Ötüken.

Durmuş, Mitat (2001). "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsurları". *Türkoloji Dergisi*. C. 14. S. 1. s. 239-254.

Eyüboğlu, B. Rahmi (2005). *Karadut.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Freud, Sigmund (2009). *Cinsellik Üzerine*. Ankara: Alter Yayıncılık.

Freud, Sigmund (2016). *Düşler Yorumu II Yeni Giriş Konferansları*. (çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen). İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, Sigmund (2016). *Sanat ve Edebiyat*. (çev. Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen). İstanbul: Payel Yayınevi.

Gürsoy, Ülkü (2013). "Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı". S. 61. s. 43-54.

Klein, Melanie (2011). *Haset ve Şükran. (M. Gürsoy Sökmen, ed.).* Metis.

Koşar, Emel (2010). "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Karadut Şiirinde Halk Kültürü İzleri". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi.* S. 2. s. 81-88.

Navaro, Leylâ (2019). *Haset ve Rekabet.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nayır Ekinci, Hilal (2017). "Divan Şiirinin Ateşten Kıyafetleri". *International Journal of Language Academy*. C. 5. S.1. 8. s. 401-409.

Şenocak, Ebru (2015). "Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar". *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. C. 4. S.8. s. 228-251.

EK-1

Şiirler	**Kullanılan Cinsel Simgeler**
Acımak (Eyüboğlu, 2005: 11-12).	Dağ (2) Kravat
Ebabil Kuşları (Eyüboğlu, 2005: 13).	Dağ Çukur Tahta
Yar Yüreğin Yar (Eyüboğlu, 2005: 15).	Elmayı İkiye Böldüler Ağaç Dağ Yılan
Sen Büyürken (Eyüboğlu, 2005: 17).	Çanta
Hizmetçiler (Eyüboğlu, 2005: 19-21).	Kapı Açmak Gemi Kutu Dağ (2) Leğen Vapur Meme
Devlete ve Millete Dair (Eyüboğlu, 2005: 23).	Dere Tepe Ağaç Gemi (2)
Şehirdekilere Gazel (Eyüboğlu, 2005: 24-25).	At Söğüt Dalına Bıçak Vurmak Gemi Kuyu Ağaç
Yeşil (Eyüboğlu, 2005: 17).	Yaprak Dut Ağacı
Karınca Kaderince (Eyüboğlu, 2005: 29).	Yaprak Yılan Deliği
Paramparça (Eyüboğlu, 2005: 31).	Ağaç Yaprak
Bahar ve Biz (Eyüboğlu, 2005: 32).	Ağaç Yaprak Hazdan Yarılan Bahçe Ağaç (3) Pencere
Çıkmaz (Eyüboğlu, 2005: 37).	Elma

Miskin (Eyüboğlu, 2005: 39).	Yaprak
Sevinsin (Eyüboğlu, 2005: 43).	Açın Kapıları
Durulsana (Eyüboğlu, 2005: 45).	Dal
Susadım (Eyüboğlu, 2005: 47).	Elma
Bir Gemi Vardı (Eyüboğlu, 2005: 48-49)	Gemi (4)
Keklik Misali (Eyüboğlu, 2005: 53).	Dağ
Kör Olası (Eyüboğlu, 2005: 54).	Kılıç
Bir Yaz Geçti (Eyüboğlu, 2005: 55).	Ağaç
Karadut (Eyüboğlu, 2005: 57).	Ağaç Dal
Sitem (Eyüboğlu, 2005: 59).	Ağaç Dal Bıçak
Talaslı (Eyüboğlu, 2005: 61-63).	Memende Süt Getirdin Fidan
Hüzün Geldi (Eyüboğlu, 2005: 67).	Ağaç (2)
Tadım Benim (Eyüboğlu, 2005: 72).	Dal

EK-2



Resim1*: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı eserinde yer alan ata binen kadın resmi.*



Resim2*: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı eserinde yer alan resim.*



***Resim3**: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Karadut" adlı eserinde yer alan resim.*

OYUNLARLA YAŞANLAR'IN KÜLTÜRDEKİ DÖNGÜSEL İRONİSİ

Sercan TÜRKMEN

Lisans Öğrencisi
Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

İroni antik Yunan'da ortaya çıkmış bir kavramdır. İlk çıktığı dönemlerde olumsuz durumların ve olayların tanımında kullanılmaktadır. Zamanla ironi anlam değişimlerine uğrasa da olumsuzluğu nitelemeye devam etmektedir. İroni bir durum anlatılırken veya bir olaya dikkat çekilirken olumsuzu normale taşıyarak ortaya çıkar. Ortaya çıkan olumsuzun normalleştirilmesi bilinci tutarsızlığı yaratır. Bu tutarsızlık, durumlar ve olaylar içerisinde ironiyi oluştururken günlük yaşantının içinde her alanında da yer edinir. Edebi metinlere, şarkılara, sözlü kültür hikâyelerine kültürün taşınması ironi üzerinden girmektedir.

İroni kuramsal bir kavram olduğu gibi gündelik yaşamın algı dışı gelişim gösteren bir kavramıdır. Bu kavram insan bilincine farkındalığın eksik kalması sebebiyle istemsiz akış üzerinden yerleşir. Zıtlık kurarak ortaya çıkarılan ironinin doğuşu düzlemde ilerleyen insan yaşantısıdır. Soren Kierkegaard, "İroni" kavramı üzerine en önemli tespitler yapan filozofların başında gelir. Ona göre toplum uyumsuzun ve umutsuzun kendisidir, bu iki kavram toplumun yaşantısında yaşarken paralelinde farklı bir perspektifte kuramsal yer edinir. Tanzimat'tan itibaren değişime başlayan Türk toplumunun yaşamları aydınların zihnilerine taşınmaktadır. Oğuz Atay'ın 1975 yılında yayımlanan "Oyunlarla Yaşayanlar" adlı tiyatro eseri Kierkegaard'ın kaygı kavramı perspektifinde kültürün uyum, uyumsuzluk formları etrafında incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Oğuz Atay, Oyunlarla Yaşayanlar, İroni, Soren Kierkegaard, kültür.

CIRCULAR IRONY OF *OYUNLARLA YAŞANLAR* IN CULTURE

ABSTRACT

Irony is a concept that emerged in ancient Greece. When it first appeared, it was used to describe negative situations and events. Although irony's meaning changes over time, it continues to characterize negativity. Irony occurs when describing a situation or drawing attention to an event by bringing the negative to the normal. The resulting consciousness of normalizing the negative creates inconsistency. While this inconsistency creates irony in situations and events, it also finds a place in every aspect of daily life. The transfer of culture into literary texts, songs, and oral culture stories comes through irony.

Irony is a theoretical concept as well as a concept that develops outside of perception in daily life. This concept settles into human consciousness through an involuntary flow due to lack of awareness. The birth of irony, revealed by contrast, is human life progressing on the plane. Soren Kierkegaard is one of the philosophers who made the most important determinations on the concept of "Irony". According to him, society is the incompatible and the hopeless itself, and while these two concepts live in the life of the society, they gain a theoretical place in a different perspective in parallel. The lives of the Turkish society, which started to change after Tanzimat, are brought to the minds of intellectuals. Oğuz Atay's theater play "Those Who Live with Plays", published in 1975, will be examined around the harmony and disharmony forms of culture in the perspective of Kierkegaard's concept of anxiety.

Keywords: Oğuz Atay, Oyunlarla Yaşayanlar, Irony, Soren Kierkegaard, culture.

Giriş

İroni kavramının kökenlerine inildiğinde ilk olarak Antik Yunan'da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönemde ironi, felsefenin önemli bir parçası iken aynı zamanda edebi anlamda da kullanıldığı ve çeşitli metinlerde kullandığı görülmektedir. Oxford'un sözlüğüne göre ironi kelimesi, "Antik Yunanca'daki 'εἰρωνεία' (eironeia) kelimesinden türemiştir. Bu kelime, 'aldatma' veya 'ikiyüzlülük' anlamına gelir ve genellikle bir şeyin tam tersini söyleyerek ima etme anlamında kullanılmıştır (Baldick, 2008). TDK'ya göre ise "gülmece, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme" anlamına gelir.

Antik Yunan'da ironi kavramının Sokrates ile gün yüzüne çıktığı Aristo'nun 'Poetika' eserinde ise metodolojik olarak yer aldığı görülmektedir. Sokrates'in ironisi felsefi sorgulamaları, bilgiyi sınama ve çelişkilerle yüzleştirmesi ile ortaya çıkar. Platon'un aktarımlarından bilindiği kadarıyla Sokrates'in önceliği kendi bilgisizliğinden yola çıkarak karşısındaki kişinin kendini sınaması, ahlak ve erdem konularında aydınlanmasına kadar süreci içerir. Platon'un "Gorgias ya da Retorik" adlı eserinde Sokrates, Gorgias ile sohbet ederek onu ironik bir üslupla eleştirir ve onu sorgulamaya yönelterek aydınlatmaya çalışır:

> *İşte şairin övdüğü bütün bu güzel şeylerin yaratıcıları, sözgelimi bir hekim, bir beden eğitimi hocası, bir sarraf derhal ortaya çıkıp sana karşı cephe alırlar. Saldırıya önce hekim geçer ve şöyle der: "Gorgias seni aldatıyor, Sokrates! İnsanlığa en büyük iyiliği yapmayı amaçlayan onun sanatı değil, benimkidir." Ben o zaman ona, "Sen kimsin ki böyle konuşabiliyorsun?" diye sorsam, hiç kuşkusuz bana hekim olduğunu söyler. "Ne demek istiyorsun yani? İyiliklerin en büyüğünü senin sanatın mı yaratır?" desem, hiç kuşkum yok ki bana şu yanıtı verir: "Benim sanatım sağlık getirdiğine göre, bunun tersini iddia edebilir misin Sokrates? İnsanlar için sağlıktan daha büyük bir iyilik var mıdır, söyleyebilir misin Sokrates. (Platon, 1999: 10).*

Sokrates'in ironik tavrı üzerine yoğunlaşan Kierkegaard, "İroni Kavramı" isimli eserinde derinlemesine analiz yapar. Sokrates'in ironisini kavramsallaştırmayı deneyen Kierkegaard, bireyin varoluşsal sorgulamalarında estetik ve eleştirel bir araç olarak kullanır. Uyum, uyumsuzluk kavramıyla bireyin varoluşunu sorgulayan Kierkegaard, ironisini Sokrates'in düşüncesinden sorgulayarak inşa etme yolana gider. Bireysel sorgulamanın ön plana çıktığı bu inşa etme sürecinde estetik duruş, yaşamın sanatsal değeri, toplumdan bağımsız bireyselliği ön plana çıkarılır.

Oğuz Atay'ın 1975 yılında yayımlanan tek oyunu "Oyunlarla Yaşayanlar"[1] ironik tavrın ortaya çıktığı bireyin sorgulandığı önemli eserdir. Kierkegaard'ın ironik tavrı bireyin kültürdeki döngüselliğini sorgularken, uyumsuzlukla ortaya çıkan varoluşun hakikatini derinlemesine irdeler. Bu çalışmada 'Oyunlar Yaşanlar'ın Kierkegaard'ın ironisi ile okunması amaçlanmaktadır.

Kierkegaard'ın İronisi

İroniyi ortaya atan kişiye, karşısındaki ile alay eden onu küçük düşürücü sohbetlere sokan kişiye "ironist" denmektedir. Zamanla ironi söz söyleme ustalığına verilen isim haline gelmiştir. Orta Çağ filozofları ironi üzerine pek çok söz söylemişlerdir. İroni için varoluşçu bir tanımı da Soren Kierkegaard yapmaktadır, "İroni öznelliğin ve idealin çatışmasıdır" (Kierkegaard, 2009: 300). Kierkegaard'ın birey varoluşuna verdiği önem ironi tanımlarından birinde bu şekilde görülmektedir. Bahsi geçen bazı tanımlar şu şekildedir: sonsuz, mutlak ve uyumsuzluk, ironi edimseli soyut düşünür ve soyutlaştırabilir. Tanımlamalar gösteriyor ki bireyin kendine yönelmesi ironiyi ortaya çıkaran bir durumdur çünkü insanların arasında yaşamak toplumsallığı gerektirir, bireysellik ironidir. Öznelliğin ve idealin çatışma sebebi buradan doğmaktadır. Toplumun idealleri içerisinde yetişmiş bir insan öznelliğe yönelemez çünkü idealler öznelliğe değil toplumsallığa yöneliktir, bu ideallerden doğan bireysel ironinin kendisidir. İroni doyumun peşindedir, ideal doyuma izin vermediği için doyuma ulaşmakta imkansızıdır.

Kierkegaard'a göre "İroni sonsuz mutlak uyumsuzluktur." (Kierkegaard, 2009: 285). Sonsuzluğu bireyin döngüyü takip eden yaşantısı ortaya koymaktadır. Birey döngüselin içinde kişiliğini ortaya sunar, bireyin oluşum süreci kültür süzgecinden geçmiştir ve kültürün kalıntıları ile yaratılmıştır. İronistin hayata yönelttiği ironi de buradan doğmaktadır. Birey diye adlandırılan kişi aslen toplumdur ve bireysel varoluşu arayan Kierkegaard'ın ironi kavramı toplumun döngüsel yaşamı üzerine yapılan bir yorumla açıklanır. Sonsuz mutlak uyumsuzluk olarak tanımladığı ironi, toplumun gelişim safhalarını göz önünde tutmaktadır. Bir insan doğar, büyür ve ölür, hayatta binlerce farklı durumla karşılaşır. Bunlar gayet normaldir ancak kendinden sonra gelen neslin içinden birisi de aynı hayatı yaşayabilir. Kendinden öncekinin yaşantısından dersler çıkarmadan, aynı durumları yaşayan insan. Farkında olmadan bir döngü kurar. Bu döngü ironistin gözünden sonsuz, mutlak ve uyumsuzu doğurur, eğer ironi sonsuz olmasa devam etmez. Devam ettiği için de mutlaktır. Sonsuz ve mutlak oluşu uyumsuzu yaratır.

İroni kavramı insanı tanımlarken kullanılan birçok cümlenin özetidir. Pek çok düşünürün söyledikleri ironiyi işaret eder, bu konunun üstüne düşünmek ironinin oluşumunu sağlar.

[1] Şaşmazer, İ. R. (2015). Tiyatro Oyunsuluk ve Bir Örnek Metin İncelemesi; Oğuz Atay'ın 'Oyunlarla Yaşayanlar' ve Uslu, Ö. F. (2020). İroninin Bir Mizah Aygıtı Olarak Dramatik Metinlerde Kullanımı-Limon Ve Oyunlarla Yaşayanlar Örneği, adlı yüksek lisans tezleri "Oyunlarla Yaşayanlar" üzerine yapılmış önemli çalışmalardır.

İroni tükenmeyen arayışın adıdır, ortaya çıktığı dönemlerden bugüne farklı tanımlamalar almış olsa da Sokrates'ten yola çıkıldığında anlaşılan odur ki farklı ve aykırı bir sesin adı ironidir Kierkegaard'ı felsefeciler diğer filozoflardan ayrı tutar. Bunun sebepleri arasında felsefesini oturttuğu temeller gösterilse de her şey bireyi anlama çabasından doğmaktadır. Bireyin diğer bireyi etkilemesi ile toplum meydana gelmiştir. Toplum idealleri bireyi dışlamaktadır, bu yüzden birey toplumla savaşmaktadır. Varoluşçu filozofun kitaplarında anlatmak istediği, kurduğu çatışmalar ve ortaya attığı düşünceler, tanımladığı ironi kavramı altında toplanabilir niteliktedir. Toplum bireyi yaratmıştır ama her ikisi de sürekli savaş halindedir.

Kierkegaard'ın düşüncelerinden şu tanıma ulaşılır; sanat ironi başlığı altında değerlendirilebilecek alanların arasında yer edinir. İnsan güzeli ve estetiği ararken sanatı kurmamıştır. İnsan boş bir yaşantının içerisinde süregelen olaylar sonucunda sanat yaparken bilinen çağlarda buna bir tanımlama getirmiştir. Sanat şu an elit bir tanımlamadan geçse de doğumu ilkeldir ve insanlık ilkelliğine ulaşamamaktadır. İnsanın gelişim diye düşündüğü yolculuk ilkele yönelimdir ve buda ironinin ortaya çıktığı durumlardan birisidir. İnsanlığın yaptığı çeşitli adlandırmalar ve belirlediği idealler ironiyi ortaya atmaktadır. Çoğu olgu insan tarafından belirlenmiştir ve insan belirlediği olgularla uyuşmakta güçlük çeker, Kierkegaard'ın ironi için yaptığı uyumsuzluk tanımını ortaya çıkartan bir cümlesi şöyledir: "Edimsel aslında edimsel kılınandır, tarihsel süreç onu bu hale getirir bu nedenle ironi edimseli soyut düşünür ve soyutlaştırabilir." (Kierkegaard, 2009: 286). Gerçekleşen şeyin, gerçekliğinin kabulünden geçtiğini söylerken, tarihselliğine de atıf yapar. Ortada olan bir durum doğru veya yanlış olması önem arz etmeden tarihsellik kazanır. Bu tarihselliği sağlayan faktör asırlar öncesinden ortaya çıkması değil ortaya çıkışından itibaren asırlarca tekrara uğramasıdır. Sonsuz, mutlak ve uyumsuzluk tanımı, edimselin, edimsel kılınmasını da desteklemektedir, çünkü ikisi de kültürün taşıdığı unsurlardır. Bireyselliğe yönelen ironi toplumun edimini yok sayar ve somut dışı düşünür. Bireyin toplumdan ayrı hareket etmesi ve tarihsel edimin doğruluk veya yanlışlık kazanamaması uyumsuzu oluşturur.

Tarihte bilinen ilk ironistin Sokrates olduğu kabul alan bir görüştür. Bunun sebebi bilge kişiliğine rağmen mahkeme karşısında cahilliğini ilan etmesi olarak gösterilir. Sokrates'in felsefi yaklaşımı aslında haklıdır çünkü hiçbir şey bilmiyorum demektedir. Onu idama götüren düşünceyse edimseli, edimsel kılan toplumun düşüncesidir. Sokrates haksızdır çünkü o insanlara bir şey anlatmaktadır, o bilgedir ve yaptığı her şey bilinçlidir, bu yüzden insanlar onun etrafında toplanmaktadır. Kierkegaard Sokrates'in felsefesi için şu cümleyi kurar: "Sokrates in hayat dinamiği soyuttan somuta değil somuttan soyutadır" (Kierkegaard, 2009: 295). Sokrates'in kendi iç dünyasına yönelerek soyut varlığına ulaştığını düşünmektedir. Bu düşüncesini Kierkegaard'ın varoluş evrelerinde de görmekteyiz bu evrelere; estetik evre, etik evre, iman evresi adlandırmalarını yapar. Kierkegaard'ın Sokrates felsefesi için yaptığı yorum son evreye ulaşmış bir varoluştur. Kierkegaard için iman evresine ulaşmak çok güç

bir iştir ama bunu başarabilen insan varoluşuna ulaşır. Sokrates için somuttan soyuta çizdiği yol bu evreyi tamamlar ve gelişimini açıklayabilir niteliktedir.

Kierkegaard Sokrates'i anlatırken Hegel'in ironi tanımından da hareket eder: "Hegel'in trajik ironi kavramında unutulmaması gereken bir şey vardır; anlatılan ironinin Sokrates'e değil Sokrates'in yaşadığı dünyaya olduğudur. Sokrates'in ironisi sorunuyla ilgili bir şey anlatamaz." (Kierkegaard, 2009: 296). Hegel diyalektiği için birbirinin içinde bulunan durumların birbirini takip etme zorundalığı olduğunu düşünen Kierkegaard Sokrates'in yaşadığı dünya olarak anlatmak istediği, günlük yaşamın geleneksel yaşamının içinde bütün geleneksele karşı çıkan birinin ortaya çıkmasıdır. Dikkat çekmek istediği şey karşı çıkan kişinin varlığı değil, döngünün kendi düşmanını yaratmış olmasıdır. Bu görüşün üstüne Kierkegaard kendi felsefesinin ironi tanımına şu örneği gösterir: "Hegel Sokrates'in, Schlegel, Solger'in tanımlarını, anlamlandırmalarını ironi sanmaktadır. Gerçek ve ironi birbirine karışmıştır. İroni temelde hiçbir sav ortaya sürmez." (Kierkegaard, 2009: 298). İroni kavramının ortaya çıktığı ve en başarılı olduğu yer şöyledir; ironi pratiğe yansımış durumlarından değil tanımını yaparken kurulan veya kurulmaya çalışılan disiplinlerden kaynaklanır.

Kierkegaard'a göre ironi tanımsız olduğu için ironidir, anlatmak istediği şeyin tanımı olsaydı anlatılmaya gerek duyulmazdı. İroniyi tanımlamak uyumsuzu doğuracağı için bu yapılan şey boşuna olacaktır ve Kierkegaard'ın gözünde tanım göremeyecektir. Kierkegaard felsefesinin ironi kavramı başka felsefi düşüncelerin içinde de yer etmiştir. Uyumsuz tanımı diğer felsefi düşüncelere getirildiğinde geçerlilik kazanan bir ironi ortaya çıkar. Edebiyat sanatı üzerinden bir örnek gösterilirse Albert Camus'un absürdizm düşüncesi ironinin yaşadığı alanlardan birisidir. *Sisifos Söyleni* kitabında Camus'un anlattığı hikâye ironik olarak değerlendirilir. İnsan hayatının her alanına saçma tanımını taşıyabilen Camus, metinlerinde uyumsuzun ortaya çıkardığı bir ironi anlatır, kurmuş olduğu metinler saçmalığı anlatırken ironiye de yer verir.

> *O zaman, bir oyuncu yazgısının ne olduğunu duymak için birazcık imge gücü yeter. Kişilerini zaman içinde kurar, sıralar. Onları buyruğuna uydurmasını da zaman içinde öğrenir. Farklı yaşamları ne kadar çok yaşamışsa, onlardan o kadar iyi ayrılır. Bir gün gelir, sahnede ve dünyada ölmek gerekir. Yaşamış olduğu şey şimdi karşısındadır. Açıklıkla görür. Serüvenin iç parçalayıcı, yeri doldurulmaz yanını görür. Bilir ve şimdi ölebilir. Yaşlı oyuncuların sığınabilecekleri bakımevleri de vardır (Camus, 2021: 99).*

Camus'un üzerinde durduğu, saçmalık, uyumsuzluk, oyun, uyumsuz duvarlar, Don Juancılık ve yarınsız yaratım kavramları ironi tanımı yapılırken akla gelen kavramlar arasındadır. Her saçmalığın ardında bir ironi vardır. Kierkegaard'ın anlattığı toplum ve birey çatışmasının doğurduğu uyumsuz asıl saçmalıktır çünkü ikisi de birbirini tamamlar ve yıkar. "Her varlık kendini yok edecek olan şeyin tohumlarını içinde barındırır." (Kierkegaard, 2009: 290).

Mesela paralel kenarlı bir dikdörtgen, belli bir biçimde duruyor. Bunun hakkında bir şey söylemeye çalışmak aptallık olurdu. Kaçınılması gerekende bu; söyleyecek bir şey olmadığında söylemeye çalışmak. İşte günce tutmanın tehlikeli yanı da budur sanırım. Her şey abartılır, her an tetikte olunur, gerçek sürekli zorlanır. Ama bir taraftan gerçek olan bir şeyde vardır ki bir an, başka bir ana uymaz. Herhangi bir şey bende önceki gün bıraktığı etkiyi bırakmayabilir. Gözümü iyi açmalıyım, yoksa yine her şey parmaklarımın arasından kayıp gidebilir (Sartre, 2005: 11).

Bu paragraf kendine geçerlilik kazandırmaya çalışan bir insanın iç monoloğudur. Yaptığı tanımlamalar ve eleştirdiği şeyler aslında kendi yapmakta olduğu şeylerdir. Aradığı geçerliliği insana toplum öğretmiştir, birey olarak geçerlilik kazanma eğilimi bulantıyı yaratır. Yapılan örneklendirmelerde Camus gözünün önündeki hayata saçma adını takar, Sartre' nin insan hayatı tanımı bulantı şeklindedir. Her iki kavramı da içinde bulunduran Kierkegaard ironisi: "Öznellik kendini ortaya koyduğu için ironi meydana gelir, toplum bütüncül yasaların var ettiği bir oluşumdur." (Kierkegaard, 2009: 291). İnsanın benlik kaygılarından doğan tartışmaların ortaya çıkardığı çoğu kavram Kierkegaard da bütünlük kazanıp ironi adını alır.

Mitolojide görüldüğü gibi insanlık bir anlam arayışının peşindedir. Bu arayışın cevabını bulamamasına rağmen dünya üzerinde üremeye devam etmesi ve yeni neslini de bu sorular ve arayışlar içerisinde bırakması insanlığın ironik güdüsünü ortaya çıkarır. Bu durumu gören ve kavrayan kişiler dahi bu ironik tutumun birer parçası olmaktadır. Öte yandan insan yaşantısının önemli bir kısmını oluşturan kültürel bellek aktarımını yavaşlatmaktadır, örneğin bir neslin 20 yaşında kavradığı durumlar ile iki kuşak sonraki neslin 20 yaşında kavradığı durumlar uyuşmamaktadır. Belleğin kendini geliştirmeye devam etmesi gerekirken kendine uyumsuzu da yaratması ironinin ele alacağı bir konudur.

Varlık belirli ideallerin etrafında geçerli görülmüş olguların adıdır. Bu varlığın tanımı insanlar tarafından yapılır, tanımlamanın geçerliliği insanlığın yaşamı boyunca devam etmektedir. Bu durumun içerisine ironi de girmektedir. İroni varlığın gölge tarafını, gözükmeyen ama düşünce ile anlaşılan tarafını ortaya çıkartır. Varlığı soyuta taşımaktadır, soyutun ve somutun içerisinde ayrı ayrı anlamlara sahip olabilen varlık tanımsal açıdan ironidir. Varlıklar veya var edildiği düşünülen şeyler açıklanırken gerçeklikten bahsetmek gerekmektedir. Gerçeklik kabul görmüş durumlardır ve olaylardır. Kabul aldıktan sonra geçerliliğini aksi ispatlanana kadar devam ettirir. İroni bu gerçekliğin de içindedir. Yaşanmış bir olay kendinden önce yaşanan bir olayın paralel senaryosudur, yönetmeni değişince aynı oyunun farklı okunması gibidir. Bu yüzden gerçeklik soyuta taşınabilir veya anlamlandırılırken ironisi göz önünde tutulmalıdır.

Kierkegaard, felsefesini öznellik üzerine oturtan varoluşçu bir filozoftur, Kierkegaard'ın öznelliği için yapılan yorumlardan birsi şöyledir: "Nitekim insanın kendiliği, ruh ve beden, özgürlük ve zorunlulukla ebedi ve geçmişin sentezinden oluşur. Bu sentezi dengeli şekilde kurabilen kişi kimliğini elde etmiş ve varoluşunu gerçekleştirmiş olur." (Yıldırımer,

2021:12). Varoluşun temelini bireysellikte gören filozofun sorunu hakikat arayışından doğmaktadır. Bahsettiği felsefe nesnelliğin ona yetmeyeceğini, nesnel olguların bireyin yaşamasına yardımcı olmadığını söylemektedir. Onun asıl aradığı kendi için hakiki olan bir hakikatin keşfinden geçmektedir. Bireyselliği dayandırdığı noktada budur, varoluş insanın kendinden geçmektedir, insan kendince hakikidir. *Ölüme Götüren Hastalık* kitabında bir farkındalıktan bahsetmektedir. Bu farkındalık eksikliğe karşı olmalıdır, eksikliği görüp çözümü arayan insan çözümün nesnel yargılar tarafından geçersizliğini kavrarsa umutsuzluğa kapılır. Bu umutsuzluktur varoluşu durdurur. Felsefeyi ters düz etmeye çalışan bir filozof olduğu görüşlerinden dolayı düşünülebilmektedir, kendinden önceki pek çok düşünür felsefeyi toplumsal bir kaygı etrafında şekillendirirken Kierkegaard felsefesini "bireysel varoluş kaygısı" etrafında kurar.

Bu ters çevirme yaklaşımı pek çok isimde görülmektedir. Örneğin Albert Camus *Tersi ve Yüzü* kitabına da adını verdiği terslik anlatısında şu cümleye yer vermektedir: "sıkılmadığım bir ülke bana hiçbir şey öğretmeyen ülkedir." (Camus, 2023: 51). Nietzsche'nin "perspektivizm" felsefesinden yola çıkılarak düşünülürse her birey dünyayı kendi gücü ve aklıyla yorumlar bu yüzden mutlak bir gerçekten bahsedilemez görüşü ortaya konur. Camus'un "saçma" kavramı kendi bakışının dünyaya getirdiği bir yorumdur, Sokrates'in bilgisi üzerine pek çok yorum yapılmaktadır ve Platon'un idealar dünyasını kendine özgü dayanakların üzerine oturtmuştur. Kierkegaard'ın felsefeye getirdiği ters düşünce sistemi bunların hepsinden bağımsızdır, kendinden önceki düşünürler ya aynı noktadan hareketle ortaya çıkmaktadır ya da kendinden öncekini çürütme peşindedir. Kierkegaard'ın felsefesi kendinden öncekine dokunmadan öncekinin içinde kendi varoluşunu sağlamak üzerinedir. Çünkü kendi varoluşunda eskinin de etkisi vardır. Kierkegaard'ın günlük yaşantısından bu felsefesinin pratiğini anlamak mümkündür

Varoluşçu filozof varoluşu üç evreye bağlamaktadır, bu evreler: estetik evre, etik varoluş evresi, iman evresi şeklindedir. Bütünlüğü yakalayarak varlığın anlamını arayan filozof nesnellik ve öznellik çatışması üzerinden bir felsefi düşünce inşa etmektedir. Bu inşasını yaparken dikkat ettiği husus zaman üstü, mekân üstü hakikat arayışından birey hakikatini kavramaya yöneliktir. Evrenselin ideası ille bireyin ideasını karşılaştırır. İnsanın iç dünyasının ve dış dünyasının uzlaşmasıyla varoluş evrelerinin tamamlanacağını düşünür, *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* isimli kitabında işlediği iki kurgusal karakterin mektuplaşmasıdır, Johannes ve Cordelia in mektuplarını bize okutmaktadır:

> *"Kız çok disiplinli bir şekilde yetiştirilmiş; mezardaki ana babasını bundan ötürü kutluyorum. Çok kapalı bir yaşam sürüyor, bunun için halasının boynuna şükranla sarılabilirim. Henüz dünya zevkleriyle tanışmamış, sohbete doymamış. Gururlu, öteki kızların hoşlandığı şeylere meydan okuyor Olması gereken de budur, kendi yararıma kullanmasını öğreneceğim bir yalan bu. Öteki kızlar gibi seremoniden ve kuru gürültüden hoşlanmıyor, biraz tartışmacı biri; ama bir genç kıza istekleriyle birlikte bu da gerekli. Bir hayal dünyasında yaşıyor. Kötü ellere düşecek olsa bu onun hiç de dişi olmayan yanlarını açığa çıkarır çünkü dişi yanı özellikle çok. (Kierkegaard, 2013: 49).*

"Aşkın, o koskoca yüreğin yalnızca bir yalandan mi ibaretti? Yani şimdi gerçek kişiliğine mi döndün? Aşkıma tahammül et, seni sevmeye devam ettiğim için beni bağışla; biliyorum, aşkım sana yük oluyor ama bir gün gelecek Cordelia'na döneceksin. Senin Cordelia'na! Kulak ver bu yakarışa! Senin Cordelia'n, Senin Cordelia'n"(Kierkegaard, 2013:19

Burada kurguladığı Johannes karakteri varoluşun estetik evresindeki arzuyu arayan kişidir. Cordelia geleneği temsil eden nesnelliktir, konu aldığı iletişimde ortaya çıkan iki olgu da tam olarak varoluşa ulaşmaz. Johannes estetik varoluşu Cordelina etik ahlakı karşılasa da Kierkegaard kendi için hakiki olanı aradığı için burada da varoluşunu tamamlamış olmaz. Onun düşüncesi mikrodan makroya yöneliktir, kurguladığı karakterlere ihtiyaç duymadan, evrelere ihtiyaç duymadan insanın kendi kendine var olabilmesidir bu bağlamda keşke sorusunu sorarak etik ve estetik kitabında şöyle söyler:

Sonra yeniden yaşama dönüyorsun ve bu ışık altında varoluş senin için yeniden ilginç hale geliyor. Sana göre söylediklerin oldukça farklı bir anlama gelse de, çocuklarla mükemmel şekilde, kolayca ve doğal olarak anlayabilecekleri tarzda konuşmaktan büyük zevk aldığın gibi, insanları kahkahanla aldatmaktan da zevk alıyorsun. İnsanların gülmesini ve neşe ile çığlıklar atmasını sağladığında, tüm dünyaya karşı zafer kazanmış sayıyorsun. Öbür yandan kendi kendine 'keşke sen de niye güldüğünü bilebilseydin!' diyorsun. (Kierkegaard, 2013: 45).

Bunu destekleyen önerilerini Ölüme Götüren Hastalık kitabında anlattığı kaygı kavramı üzerinden yorumlamak mümkündür. Kaygı insanın içinde olan bir histir ama kaygının doğuşunu sağlayan şey insanın seçimleridir. Seçim özgürlüğü sağlar çünkü seçim yapabilen insan özgürlük hakkını elde etmiş olur, özgürlük var olmanın kendisidir. Çünkü özgürlük cesaret isteyen bir şeydir, cesareti sağlayan kişi varoluş evrelerinin sonuncusu olan iman evresine ulaşır: "öyleyse cesur ol, her şeyini feda etmeye hazır ol, hiçbir şey olmaya da cesaretli ol ahlaki tanrının isteyebileceği her şeyi isteyeceği her şey olmaya cesaretli ol." (Yıldırımer, 2021:180).

Bu bağlamda Kierkegaard'ın bahsettiği varoluş kendine yönelerek tanrıya ulaşmayı amaçlar fakat tanrının istekleri insanda kaygı yaratır. Bu kaygılara yönelmek seçimden geçmektedir çünkü her seçim cesaret ister, yapılan seçimler cesurluk ve özgürlüktür. Özgürlük insanın arzuladığı gerçek varoluştur. Bu yargılar ters bir sıralama ile okunduğunda aynı sonuca ulaşılacaktır. Buda söz girişinde bahsedilen ironi kavramını ortaya çıkarmaktadır. Bu bölümden sonra Kierkegaard'ın ironi kavramı üzerinde durarak Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar* eserine ironi gözünden bir okuma yapılacaktır.

Oyunlarla Yaşayanların Kültürdeki Döngüsel İronisi

Kültür, günlük yaşamda tekrara uğrayan olgulardan hareketle elde edilmektedir. Doğru veya yanlış her şey toplumda yer ettikten sonra tekrarı sağlar ve bir kültür oluşturur. Kültür kelimesinin üç yüzden fazla tanımı vardır. Bu tanımlar yapılırken göreceli durumlar, toplumsal durumlar, coğrafi konumlar, dahil olunan medeniyet sahası göz önünde tutulur. Bir şeyin kültüre mâl olması için insanlar tarafından benimsenmesi ve yaşatılması gerekir.

Oyunlarla Yaşayanlar Ocak 1985'de yayınlanmıştır. Yayınlandığı dönemin insan profili metinde hissedilmektedir. Oğuz Atay'ın diğer metinlerinde de kullandığı "oyun" kavramı bu metinde tiyatro formuyla karşımıza çıkmaktadır. Kurgusunda oyun içinde oyun oynanan bir sahne tasarımı vardır. Tiyatronun başrolü Coşkun'dur Coşkun'un yaşantısındaki çatışmalar Kierkegaard'ın ironisini akla getirmektedir.

"İnsan yaptığı bir espriyi açıklamamalı, tiyatrocular için bu sözüm geçerli değil tabi ki." (Atay, 2022: 11). Coşkun Bey oğlunun yaptığı bir espri karşısında bu cümleyi kurar. Yapılan espri, Fransız devriminin numarası kaçtı? Şeklindedir. Tiyatro yazarlığı ile uğraşan Coşkun karakteri, emekli bir tarih öğretmenidir. Çoşkun tiyatrocular espriyi açıklayabilir ama insanlar bunu yapmamalıdır şeklinde bir ifade kullanıyor. Kendini tiyatrocu olarak gören karakter diğer insanlarla arasına ilk çizgiyi burada çizmektedir. Tiyatro sanatı için Namık Kemal "en eğlenceli eğitim aracı" tabirini kullanır. Tiyatro ile uğraşan bir insan sanatın amacını da göz önünde tutarak gelişim sağlayabilir. Coşkun'un çizdiği bu sınır, sıradan ve aydın insanın arasındaki çizgiyi yansıtmaktadır. Sanatçının görevi toplumu eğitmekken araya bir sınır koymaktadır, üstelik eleştirdiği insan kendi çocuğudur, baba oğul çatışmasının geleneksel ironisi de görülmektedir. "Elbette! Çünkü devrimler bizim milli karakterimizdir. Devrimler ulusumuzun özünden çıkar ve o ulusun öz yapısını değiştirir. Değişen öz yapı, yeni devrimleri özler. Yeni devrimler de değişmiş olan bu öz yapıyı yeniden değiştirir. Bu nedenle devrimler süreklidir." (Atay, 2020: 13). Coşkun kendini yok eden ama bir türlü bitmeyen toplumsal bir olgudan bahsetmektedir. Yunan Mitolojisindeki Ouroboros yılanında olduğu gibi bir tükenmezlik söz konusudur. Kierkegaard bunun gibi durumlar için şu yorumu yapmıştır: "Her varlık kendini yok edecek olan şeyin tohumlarını içinde barındırır." (Kierkegaard, 2009: 290). Devrimler birbirini sürekli takip etmektedir, ikisi de benzer amaçlar için aynı motivasyonla harekete geçse de sonunda biri diğerini yok eder. Yok etme bitmemesine rağmen insan bunu tekrarlamak istemektedir, bu kalıtsal bir özelliktir. Çoşkun'un oğlu ile girdiği çatışma da aynı durum görülmektedir. Nesiller yeni nesilleri yetiştirir, oğlunun yetiştiricisi Coşkunun kendisidir. Ancak etkisinde eksiklik hissetmektedir bu eksikliği Coşkun'un babası da hissetmiştir. Silsileyi takip eden bu durum ironiyi doğurmaktadır. "Bizim damat kitapları satıyordu" (Atay, 2022: 15). Burada kastedilen damat Coşkun Beydir, aydın karakterine uyarlanan Coşkun'un bulunduğu konum yaşantısında kitaplarla iç içe geçen bir süreyi gerektirmektedir. Alıntı cümlede kitap satan bir aydın görülmektedir, bu durum uyumsuzdur. Bu uyumsuzluk ironiyi ortaya çıkaran diğer bir noktadır. "İroni sonsuz mutlak uyumsuzluktur." (Kierkegaard. 2009: 285). Uyumsuzluk kitapsız yaşayabilen aydında görülmektedir, sonsuzluğun ve mutlakiyetin manası uyumsuzluk sayesinde ortaya çıkar. Kierkegaard uyumsuzluğun insan yaşamı boyunca devam edeceğini söylemektedir. İnsan toplulukları alışkanlıklarını süreklilik haline getirince döngüsel bir ironi meydana çıkar. "Yaralıyı yerden kaldırın, oyunu daha fazla durduramam, oyunun her şeye rağmen devam etmesi gerekiyor" (Atay, 2022: 15). Atay'ın "oyun" kavramı burada da göz önüne çıkmaktadır. *Oyunlarla Yaşayanlar* eserinde devamlı ve iç içe bir oyun

tasviri yapmaktadır. Günlük hayatın içerisinde bir tarih öğretmenin hayatı metnin odağındadır. Coşkun'un yaşadığı hayat anlık kurgular etrafında devinim kazanmaktadır. Senaryolar tahmin edilebilir niteliktedir. Daha fazla durdurulamayan oyun yaşam oyunudur. Oyunlar tekrarlar ve stratejiler etrafında gelişimini gösterir. Hakemin sözüyle bahsi geçen oyun, insan hayatının gerçek yüzüne değinmektedir. "Yaşarken uyulacak bir hakikat söz konusu olduğunda, her kuşak esasen en baştan başlamalıdır." (Kierkegaard, 2020: 51*)* *Tanrıya İhtiyaç Duymak* isimli kitapta geçen cümlede varoluş için yenilenmeden yararlanmak gerektiğini söylemektedir. Atay'ın hakeme söylettiği oyun kelimesi yenilenmeden geri duran ve döngüsünü koruyan, ironik bir durumdur. "Ama bunlar oynanacak bir gün hem de gerçek bir tiyatroda" (Atay, 2022: 35). Karakter yazdığı oyunların savunmasını yapmaktadır ve sahnede oynanacağını söylemektedir. Bunu söylerken kurguladığı oyunlar evin ve yaşamın içinde oynanmaktadır. Tarihten alıntıladığı hikayeleri tiyatroya taşımak isteyen karakter, tarih sahnesinde oynanan bir oyunun tekrarı peşindedir. İroni nin parodisi kendinden geçmektedir, bu kendilik tekrarla ortaya çıkar. İroninin oluşum süreci bir oyun kurmakla başlar, karşı tarafı iğnelemek ve alaya almak için tasarlanır. İroninin kurduğu oyun sürekli tekrara düşmesine rağmen anlatmak istediği şeyi bir türlü anlatamaz ve sanat dallarına ironi adı altında tekrar tekrar girer. İroniye isim verebilmek bile bir ironik süreçten geçer. "Hayatımla oynuyorum fakat bana acıyın oyunlara ihtiyacım var. Ne var ki hiçbir şeyin sonunu getiremiyorum, oyunlarım hep yarıda kalıyor. Sizi sonuna kadar seviyorum" (Atay, 2022: 72). Yetersizliği hisseden karakter kendini oyunlara yönlendirmiştir. Atladığı nokta evde ve günlük hayatta sürekli bir oyun kurgusu içinde yaşadığıdır. Oyunlardan mahrum bırakılamaz çünkü Atay'ın oyun kavramı yaşama getirilen bir adlandırmadır, karakteri bu isyana sürükleyen durumu Kierkegaard şöyle açıklar: "İroni doyumu arar Sokrates'in ölümü ile Yunan devleti böyle bir doyuma ulaşmaz" (Kierkegaard, 2009: 300). Doyuma ulaşamayan karakter istenç içinde ironiyi ortaya çıkarır. "Coşkun bu tiyatro işini bırakmanı istiyorum. Ne yaptıklarını bilmeyen maceracılar arasında ne işin var senin? Hayatta bir kere olsun aklını başına toplamalısın, bu insanlarla görüşmemelisin" (Atay, 2022: 78). Cemile kocasını bir oyunculuktan veya oyundan soyutlamak istemektedir. Onu buna iten şey temsil ettiği kişilik özellikleridir. Cemile nesnelliktir, geleneksel bir yaşam tasavvuru vardır. Bu görüşü etrafında sakin ve sistematik bir hayat peşindedir. Karşısındaki ve kocası konumunda ola Coşkun öznelliği temsil eden karakterdir. Öznellik Kierkegaard'ın ironisini doğuran durumların başında gelir. Çünkü öznel olan kişi özgürdür, öznel uyumsuzu doğurur ve bunlar ironinin ortaya çıkmasını sağlar, iki karakterin üzerinden kurulan çatışmayı Kierkegaard ironi gözünden şöyle açıklamaktadır: "İroni öznelliğin ve idealin çatışmasıdır" (Kierkegaard, 2009: 300). Öznel hakikat ve nesnel hakikat kavramları filozofun en çok üzerinde durduğu kavramlardır. Öznellik varoluş basamaklarının en yükseği ve çıkılması en zor olanıdır. Bu basamağa ulaşan kişi kendine yönelir ve topluma uyumsuz olmaktadır. Öznelliği tercih eden kişi tercih yapma hakkını elde ettiği için özgürlüğünü de elde eder. Bu iki kavram nesnel olgularla daima çatışacağı için ironi kaçınılmazdır. "İşte bu

yüzden sayın Saffet Söylemezoğlu, bütün büyük tiyatrocular gibi bende sahnede ölmek istiyorum." (Atay, 2022: 107). Coşkun karakteri ölmeden önce arkadaşına bu cümleyi söylemektedir ve üzerine tiyatro oyununda sahnedeyken hayatını kaybetmektedir, arzuladığı ölüme ulaşmaktadır. Metnin başından sonuna kadar karakter bir oyun içerisinde olduğunu bilir bunu kavrayarak kendince metinler tasarlar ve sahne hayali kurar. Lakin bu süreçte devamlı bir oyun içerisindedir, evde oynar, sokakta oynar. Devamlı tiyatro oyununun içinde yaşayan karakter ölümünü tasarlanmış bir sahnede hayal etmektedir. Coşkunun atladığı kısım devamlı sahnede oluşudur ve her insanın döngü içerisinde büyük bir tiyatrocuya dönüştüğüdür. Çoşkun tasarlanmış bir ölümün peşindedir ve isteği şey ardında etki bırakmaktır. "Sokrates'in ölümü hem trajik hem de ironiktir ama Yunan devlet sisteminde bu ölümün bir mahsuru yoktur, ironi bakış açısına göre kurulur ve yargılanır." (Kierkegaard, 2009: 300). Coşkunun kurgulamış olduğu ölüm sadece ironiyi doğurmuş amacına ulaşamamıştır. Çünkü ölümünden sonra oyun biter.

Sonuç

Oyun kavramı insan hayatının merkeze alınmasıyla ortaya çıkmış ve bunun etrafında gelişmiştir. Değişen yaşam ortamları oyunları da değiştirmiştir, yaşam bir oyundur. İnsanlık topluluk adıyla kümeleştikten sonra her topluluk kendi müstakil yaşam tarzını ortaya çıkarmıştır. Bu müstakil yaşam bir süre sonra döngüselliğini hızlandırarak kültür etkileşimi ve medeniyet kavramlarını ortaya çıkarmıştır. Bu kavramlar tarihte bir geçerlilik kazanmıştır fakat bazı istisnalar bu geçerliliği yok saymaktadır.

Soren Kierkegaard'ın ironi başlığı altında değerlendirdiği istisna durumlar öznelliğin ve özgürlüğün ortaya çıktığı durumlardır. Filozof varoluşuna ulaşmak isterken öznel ve nesnelin ayrımı üzerinden bir arayışa girmiştir. Yaptığı çalışmalar, Eski Yunan'da ortaya çıkan ve Sokrates'le geçerlilik kazanan ironi kavramını ortaya çıkarmaktadır. İroninin oluşum sürecini eserlerinde; uyumsuzluk, olumsuzluk ve umutsuzluk kavramları üzerinden açıklamaktadır. Bu çalışmada *Oyunlarla Yaşayanlar* 'da "ironi" incelemesi yapılmıştır. Ana karakter Coşkun özneli ve özgürlüğü temsil etmektedir. En yakını olan karısı Cemile nesnelin değer ve yaşam algılarını felsefe edinmiş birisidir. Bu çatışmaya dahil olan diğer insanlarla birlikte ortaya bir ironi çıkmaktadır. İnsanın kendini yetiştiren çevreye uyamaması ve toplamdan farklı çalışan bir zihin yapısının ortaya çıkması ironiyi doğurmaktadır. Coşkun'un yaşadığı sorunlar kendinden önceki dönemlerde birçok aydının karşılaştığı sorunlardır. Sorunlara sebep olan kişiler karakteristik olarak aynı kişilerdir. Bu çatışmanın nesilden nesle devam etmesi ve aynı oluşumu izlemesi ortaya komik bir durum çıkarır. Bu döngüsel komedinin adı Kierkegaard felsefesinde ironi adını alır.

KAYNAKÇA

Akgül, Hasip (1996). *Oğuz Atay'ın Yaşam Oyunu Seyyar Hikâye Satıcısı*. İstanbul: Destek Yayınları.

Akış, Yasemin (2021). *Soren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atay, Oğuz (2018). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, Oğuz (2020). *Oyunlarla Yaşayanlar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, Oğuz (2021). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baldick, Chris (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press.

Camus, Albert (2018). *Düğün Bir Alman Dosta Mektuplar.* (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

Camus, Albert (2021). *Sisifos Söyleni.* (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

Camus, Albert (2023). *Tersi ve Yüzü.* (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

Kierkegaard, Soren (2009). *İroni Kavramı.* (çev. Sıla Okur). Ankara: İmge Kitabevi.

Kierkegaard, Soren (2013). *Baştan Çıkarıcının Günlüğü.* (çev. Süba Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kierkegaard, Soren (2020). *Tanrıya İhtiyaç Duymak.* (çev. Zeynep Yeter). İstanbul: Zeplin Kitap.

Politist, Helen (2012). *Kierkegaard Sözlüğü*. (çev. İbrahim Eylem Doğan). İstanbul: Say Yayınları.

Sartre, Jean Paul (2005). *Bulantı.* (çev. Melisa Türker). İstanbul: Sentez Yayınları.

Sartre, Jean Paul (2015). *Öznellik Nedir*. (çev. İnci Malak Uysal). İstanbul: Can Yayınları.

Şaşmazer, Rabia İlknur (2015). *Tiyatroda Oyunsuluk ve Bir Örnek Metin İncelemesi: Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar'ı*. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırımer, Şeniz (2021). *Özgün Bir Filozofun Öznelliğini Anlamak*. Ankara: Hece Yayınları.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SÜRELİ YAYINLARINDAN: YUSUF ZİYA ORTAÇ'IN *TÂVÛS* DERGİSİ

Sümeyye Beyza KOÇAK

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Bu makalede Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Rumî 1 Nisan, 1 Mayıs 1341 (M. 1 Nisan, 1 Mayıs 1925) tarihlerinde sadece iki sayı olarak yayımlanan Tavus dergisi incelenmiştir. Tavus dergisinin isimlendirilmesinden, şekil özelliklerinden, yayımlanma sürecinden, yazar kadrosundan ve muhtevasından bahsedilerek derginin kültür tarihimizdeki yeri aydınlatılmaya çalışılmıştır. Söz konusu dergide Cumhuriyet'in getirmiş olduğu toplumsal hayattaki değişim ve dönüşümün yansımaları dergide kadınlar üzerinden ele alındığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda yaşanan gelişmeler söz konusu dönemde toplum tarafından hemen kabul edilememiş ve aydınlar arasında bir belirsizlik meydana getirmiştir. Bu makalede ele alınan dergi Yusuf Ziya Ortaç tarafından Erken Cumhuriyet Döneminde kaleme alınmıştır. Modern hayatı ve gelenekli hayatın kadın algısını yansıtan dergide kadınlar hem geçmişi hem de geleceğe uzanacak köprüyü temsil eden kişiler olarak görülmüşlerdir. Bu bağlamda dergide Cumhuriyet'in getirmiş olduğu bilimsel çalışmalara öncülük yapan yeni kadın algısından bahsedilmiş diğer yandan modernleşmeyi yanlış anlayan kadın sorunları dile getirilmiştir. Bu bakımdan dergide modernleşmeyi yanlış anlayan kadının karşısına geleneklerine bağlı Anadolu kadınının yerleştirildiği tespit edilmiş ve dergide ataerkil bir bakış açısının hâkim olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, milliyetçilik, modernite-gelenek, basın.

FROM THE PERIODICALS OF THE EARLY REPUBLICAN PERIOD: *TÂVÛS* MAGAZINE OF YUSUF ZIYA ORTAÇ

ABSTRACT

In this article, Tavus magazine, which was published only two issues on Rumî 1 April and 1 May 1341 (M. 1 April, 1 May 1925) in the Early Republican Period, was examined. By mentioning the naming of Tavus magazine, its shape features, publication process, author staff and content, the place of the journal in our cultural history has been tried to be clarified. In the said journal, it was observed that the reflections of the change and transformation in social life brought about by the Republic were discussed through women in the journal. The developments in this context could not be immediately accepted by the society in the period in question and created uncertainty among the intellectuals. The journal discussed in this article was written by Yusuf Ziya Ortaç in the Early Republican Period. In the magazine, which reflects modern life and the

perception of women in traditional life, women are seen as people who represent both the past and the bridge to the future. In this context, the new perception of women pioneering scientific studies brought by the Republic was mentioned in the journal, and on the other hand, women's problems that misunderstood modernization were expressed. In this respect, it has been determined that the Anatolian woman who is committed to her traditions has been placed against the woman who misunderstands modernization in the journal, and it has been observed that a patriarchal perspective is dominant in the journal.

Keywords: Early Republican Period, nationalism, modern-tradition, press.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesiyle 23 Ekim 1923'te yeni olan Cumhuriyet rejimine geçilmiştir. Bu geçiş sürecinde, İmparatorluğun siyasi, ekonomik ve ideolojik alanlarda yaşadığı başarısızlıklar etkili olmuştur. Özellikle milletlerarası alanda büyük yankı uyandıran ve milletlerarası sistemin yapısını değiştiren milliyetçilik, Osmanlı İmparatorluğu'nu sarsan ideolojik sebep olarak kabul edilmiştir. İmparatorluk topraklarında milliyetçi ayaklanmalarla yüz yüze gelinceye kadar, farklı etnik ve dini kökenleri Osmanlı halkı olarak bünyesinde barındıran Osmanlı İmparatorluğu, 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında çeşitli sorunlarla karşı karşıya kalmıştır (Akpınar, 2019: 67). Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle son döneminde başarısızlıklarla sonuçlanmış savaşlar ve toprak kayıplarının sonucunda öncelikli olarak askerî ve teknik alanlarda modernleşmeye ihtiyaç duyulmuştur. Bu modernleşmeyle birlikte İmparatorluk içinde baş gösteren ayrılıkçı talepler ve milliyetçi ayaklanmaların açmış oldukları tahribatı ortadan kaldırmak, toprak kayıplarını durdurmak ve İmparatorluğu eski gücüne kavuşturmak arzusuyla hareket eden Osmanlı aydınları da bir süre sonra dünyada ortaya çıkmış olan milliyetçi ideolojinin etkisinde kalarak Türk milliyetçiliğinin gelişmesinde önemli rol almışlardır. Modernleşme sürecinde açılan okullarda eğitim alan ve Avrupa'da eğitim gören Osmanlı aydınları ile Rusya'da yaşayan Müslüman Türk aydınlarının milliyetçiliğe bakış açıları ise Erken Cumhuriyet döneminde milliyetçilik anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura gibi aydınlar ise Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkışı ve gelişim sürecinde önem arz eden isimlerdir (Akpınar, 2019: 249).

Özellikle 19. Yüzyılın sonlarında başlayıp 20. yüzyılda da etkisini gösteren milliyetçilik akımı dönem içerisinde yayımlanan pek çok dergide savunulmuştur. Bunlar arasında Yusuf Ziya Ortaç'ın mesul müdürü olduğu edebiyat dergisi olan *Tavus*; bir taraftan Cumhuriyet'le gelen yenileşmenin özellikleri bünyesinde barındırmış bir taraftan da yenileşmeyle gelen toplum hayatında kadının yanlış modernleşmesinin de etkisiyle ahlaksal açıdan kötü durumda olan, karşı tarafı güzelliğiyle etkileyen, kadın imajı çizilmiştir. Yazar kadrosunu; Ercüment Ekrem [Talu], Burhan Cahit [Morkaya], Refik Ahmet Nuri [Sekizinci], Yahya Kemal [Beyatlı], Cenap Şahabettin, Selami İzzet [Sedes], Osman Cemal [Kaygılı], Faruk Nafiz [Çamlıbel] , Yusuf Ziya [Ortaç]'ın oluşturduğu dergide imzasız yazılar da bulunmaktadır. Yukarıda köşeli parantez içine alınan isimler yazar ve şairlerin daha sonra soyadı aldığını göstermektedir. Dergide iki de müstear isme rastlanmakla birlikte çok sayıda

imzasız yazı da bulunmaktadır. Selami İzzet [Sedes], derginin ikinci sayısında adını gizlemezken yine aynı sayıda farklı bir hikâyede Kumru müstearını kullanmıştır. Bir diğer müstear ise S[ad].E[lif] müstearıdır. Ancak taranan müstear sözlüklerinde kime ait olduğuna dair herhangi bir bilgiye rastlanılmaz. Ayrıca dergi yönetiminin yapısal aldığı kararlardan biri olarak derginin sayısı devam ettikçe yeni sayıda sayfa numarası birden başlatılmıştır. Derginin üzerindeki sayfa numaraları dikkate alınarak dergi içerisinde kullanılan blok alıntılara atıf yapılmıştır. Yine derginin içerisinde bugün kullanımdan düşmüş olan kelimeler için Ferit Devellioğlu'nun Türkçe-Osmanlıca Lügati kullanılmıştır.

1. Derginin İsmi

Tâvûs dergisine ismini veren *Tâvûs* kelimesine tarihsel açıdan Yezidiyye'ye kadar dayandırılabilir. "Nitekim Yezîdî ismi konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Fırka mensuplarının İran'ın Yezd şehri sakinlerinden olması sebebiyle bu isimle anıldığı, Yeni Farsça'da "melek, tanrı" mânasında ized, Avesta dilinde "saygı ve ibadete lâyık" anlamında yezata, Pehlevîce'de ve modern Farsça'da "tanrı" mânasındaki yezdân kelimeleri söylenmiştir" (Taşğın, 2013: 525)**.** "Diğer bir anlayışa göre fırka mensuplarına, Emevî Halifesi I. Yezîd'e bağlılıkları ve onu beşer üstü bir varlık kabul etmelerinden dolayı bu ad verilmiştir. Ayrıca söz konusu topluluk, "Melek Tâvus'a (Kral Tâvus, Azâzîl) inandığından küçültücü bir isim olarak "abedetü'l-İblîs" (şeytana tapanlar) şeklinde de nitelendirilmektedir" (Taşğın, 2013: 525). "Meleklerin içinde özellikle, tavus kuşu şeklinde tasavvur edilen Tâvus önemlidir" (Taşğın, 2013: 526).

> *Yezidiliğin önceki ilahi dinlerde anlatılan Düşmüş Melek'in yaratıcının buyruğuna rağmen insan karşısında eğilmeyip saygı göstermemesi, onun aslında ne kadar asil olduğunun tüm evrene ispâtıdır ve yaratıcı tarafından sınanmıştır. İşte bu sınavı başarı ile verip tüm insanlığın ve dünya işlerinin başına geçme hakkını kazanmış diye düşünülür. Ancak burada Düşmüş Melek'in sahip olduğu özellikler, diğer dinlerden farklıdır. Yezidilikte tanrı, Dünya'nın sadece yaratıcısıdır, sürdürücüsü değildir. Tanrısal iradenin vücut bulması için Düşmüş Melek, bir nevi aracılık rolü üstlenmiştir. Düşmüş Melek , Melek Tavus olarak adlandırılır ve bir tavus kuşu ile simgelenir. Gururlu bir melek olduğundan tanrıya isyan etmiş, ceza olarak 40.000 sene orada yanmış, sonunda döktüğü göz yaşları bu ateşi söndürmüştür. Artık tanrıyla barışıktır. Düşmüş Melek, yemek pişiren ve yangın çıkaran ateş gibi, Dünya gibi hem iyi, hem de kötüdür.[14] Yezidiler için Melek Taus, en güçlü melek ve aynı zamanda affedilmiş Şeytan'dır.*[1]

Dolayısıyla da Yezidi inancından kötü bir melek olmayan Melek Tavus , yanlış anlaşılmış ve sonradan affedilmiş iyi bir melek olarak ele alınmıştır. Tüm bunlardan hareketle 1925 yılında basın hayatında yerini alan Tavus dergisi, edebiyat dergisi olmasıyla birlikte içerisinde kadınlara ait çeşitli izlenimler barındırması açısından dikkate değerdir. Dolayısıyla dergiye ismini veren Melek Tavus'un kadın olduğu düşünülmektedir. Derginin içerisindeki Melek Tavus olarak atfedilen kadın, karşı taraf cinsi, güzelliğiyle etkileyen özelliğiyle yanlış anlaşılmalara sebebiyet verdiği düşünülmektedir. Dolayısıyla da

[1] https://tr.wikipedia.org/wiki/Yez%C3%AEd%C3%AEler (E.T. 12.01.2024)

modernleşmeyi yanlış anlayan kadın imgesinden bahsedilerek geleneklerine bağlı aydın Türk kadının nasıl olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca Yezidiyye dininde beyaz, siyah, kırmızı, yeşil ve kahverengi gibi renkler kutsal kabul edildiğinden daha çok bu renklerde elbiseler giyilir. (Taşğın, 2013: 527). Tüm bunlardan hareketle dergideki resmedilen bütün kadın fotoğraflarında, kadının üzerindeki beyaz elbise dikkati çekmektedir. Bununla birlikte kadın resimlerinde etrafındaki kahverengi, yeşil ve siyah ton renklerin olduğu göz ardı edilmemelidir. Nitekim aşağıda derginin ikinci sayısından alıntılanan kapak resmi bu düşünceyi destekler niteliktedir:



2. *Tâvûs* Dergisinin Yayımlanma Süreci

Tâvûs dergisi Cumhuriyet'in ilanından iki yıl sonra 1925 yılında sadece iki sayı olarak çıkmıştır. İlk sayısı rumî 1 Nisan 1341'de (1 Nisan 1925) Ramazan ayında yayımlanmaya başlayan dergi ilk sayısındaki *"on beş günde bir neşr olunur"* ifadesinden de anlaşılacağı üzere on beş günde bir yayın yapmak ister ancak ikinci sayı ise derginin ilk yayımlanmasından tam bir ay sonra 1 Mayıs 1341'de (1 Mayıs 1925) yayımlanmıştır. Bu gecikmenin nedeni dergide belirtilmemekle birlikte herhangi bir bilgiye de rastlanılmamıştır. Mesul müdürü Yusuf Ziya [Ortaç] olan dergi İstanbul'da Babıâli Caddesinde Vatan Matbaası'nda çıkarılmıştır. Sadece iki sayı yayımlanan *Tâvûs* Dergisi'nin *"Numunesi on beş kuruştur"* ancak derginin abonelik ücreti ise her iki sayıda da "*Seneliği 350, altı aylığı 180*

kuruştur. Ecnebi memleketler için seneliği 500, altı aylığı 260 kuruştur" şeklinde belirtilmiştir.

3. Muhteva

3.1. Edebi Hareketlilik

1925 yılında yayımlanan Tavus dergisi edebi bir yayın organıdır. Yayımlandığı dönem göz önüne alındığında süreli yayınların faaliyet alanları geniştir. Her ne kadar iki sayı yayımlanmışsa da tavus dergisinin muhtevasının oldukça geniş olduğu anlaşılır. Yeni bir rejime geçilmiş ve bu rejim kendisini sadece siyasi alanda göstermemiş doğal olarak da toplum hayatına özellikle de de kadın yaşamlarına yansımıştır. Doğal süreci içerisinde ise kimi çok çabuk yenileşmeye adapte olurken kimi kısım reddetmiş geleneksel olanın devam etmesi gerektiğini savunmuş kimisi ise arada kalmışlık ikileminde modernlik ve gelenek, doğu-batı arasından sıkışıp kalmıştır. Buna bağlı olarak dergide de bu etkiler kendini göstermektedir. Özellikle kadınlar üzerinden bu durum sergilenmiştir. Edebi bir dergi olan Tavus'ta yer alan metinlerde konular da evlilik, kadın, Anadolu kadını, ev işi, ahlak ve moda eğlence yaşamı gibi konulardan bahsedilmiştir. Dolayısıyla tüm bunlar Tavus dergisinde de kendisini göstermiştir. Bununla birlikte dergide edebi malzeme olarak birçok tür kullanılmıştır. Dergide tür olarak; şiir, eleştiri yazısı, hikâye, tiyatro, anı, bilgilendirici metin bulunmaktadır. Kısa hikaye ve tekellümi hikayelerden oluşan birçok hikâye vardır. Dergide genel olarak geleneksel değerleri yansıtan kadının imajının karşısında modernleşmeyi yanlış anlayan İstanbul kadını ve eğlence yaşamından bahsedilmekle beraber modernleşmeyi doğru anlayan kadın imajı istenmiştir.

3.1.1. Geleneksel ve Modern İkileminde Kadın

Asırlarca insan kolay ve hızlı değişen bir varlık olarak gelmiştir. İnsanı etkileyerek değiştiren toplumsal değişme etkenlerinden biri de eğlence anlayışının değişimi olmuştur. Toplum yaşamda modernleşme hareketinin başlamasıyla birlikte eğlence yaşamının da Batı'nın örnek alınmasına göre yeniden belirlenmesi söz konusu olan toplum hayatını; kadının konumu, birliktelikler, kıyafet, davranış vs. gibi birçok açıdan etkilemiştir (Meriç, 2000:140). Yenileşmeye gidilen yolda da toplumsal hayatının etkilenmesi göz ardı edilemez. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde başlayan yenileşme hareketleri kısa bir süre içinde milletin toplumsal hayatına da etki etmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu durum toplumda Milliyetçi ideoloji arasında kaygı ve korku yaratmış ve toplumsal değerlerin kaybedileceği konusunda dönem içerisindeki aydınları endişelendirmiştir.

> *Chatterjee'nin yorumunda, modernleşmenin hangi yönden örnek alınması gerektiği konusunda milliyetçi ideolojinin yaşadığı belirsizlik ve endişe dikkat çekmektedir. Modernleşmenin Batılılaşma olarak da ele alınıyor olması, milliyetçiliğin modernleşmeye karşı duyumsadığı kültürel değerlerin kaybı yönündeki korkuyu yansıtmaktadır. Modernleşmenin teknik ve sanayi anlamda, eğitim alanında örnek alınmasıyla başlayan süreç toplumsal değerlerin yok olacağı kaygısını da beraberinde getirmektedir. Chatterjee'nin anlattığı*

milliyetçi kaygılar, son dönem Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde karşılaştığımız endişelerle paralel bir çizgide ilerlemiştir. (Akt: Akpınar,2019)

Söz konusu yenileşmenin getirmiş olduğu haklardan biri de kadınların kamusal yaşamda ve toplumda yer almaya başlaması, özgürleşmesi erkekler tereddüt, kaygı, endişe ve korku yaşamasına neden olmuştur. Nitekim bu konuda dergiden alıntılanan sözler açık bir şekilde durumu yansıtmaları bakımından kayda değerdir:

"Memleketteki kadın inkılabının derecesini anlamak isteyenler bu muhavereyi hafızalarına hak etsinler. Şimdiye kadar bütün telgraflar, telefonlar bizim mazaretlerimizi, evlerimizde bizi bekleyen hanımlarımıza taşırdı. Hepimizin hayatında telgrafla, telefonla verilmiş birkaç teahhür haberi vardı. Hayatın iç yüzü onlarındı. Dış taraf bizimdi. Hayat alt üst olunca onlar da yüze çıktılar. Bu hadisenin aksi tabii onların yerine bizim geçmemiz olacaktı…. Doğrusunu isterseniz kendimi tencere başında soğan ayıklarken görmektense ağzımın bugünkü tadıyla göçüp gitmeyi tercih ederim. Elimizde ne hüküm kaldı ne nüfuz. Her dakika evden telefonun açılıp- Bu akşam yemekte yokum. Belki sabah karşı gelirim- gibi ultimatomlar almaktan korkuyorum" (S.1, s.4).

Dergide geçen tiyatro metni ise yeni dönemdeki toplumsal yaşamdaki kadınların dışarıya çıkıp erkeklerle konuşmasını o dönemin kadına bakışına dair görüşü yansıtması açısından önem arz etmektedir. Dolayısıyla da tiyatro metninde eşler arasındaki tartışmanın boşanmaya kadar gitmesi ve birbirlerine giden arkadaşların karı kocalar olarak tesadüfi olarak bir lokantada karşılaşmasındaki durumdan habersiz olan garson şu sözleri söyler:

"Ömrümde böyle bir şey görmedim. Hem de namuslu kadınlardı. Dünya sahiden çok değişmiş. Bu gece yine kulakları çınlayacak kocalar var…" (S.2, s.12)

Derginin kadına bakışını yansıtacak bir diğer alıntı ise anı türünde bir metinde yer alır. Aşağıda alıntılanan kısım bu görüşü destekler niteliktedir:

"Hiç defa cesaret edip de kalbimin çırpıntılarını iştiyakını onlardan birine bildiremedim. Yalnız görür, bakar. Ruhumu güzellikleri ile doldurur ve geçerdim. Fakat eminim ki kaç tanesi birden bire kızaran çehremde gönlümün duygularını okumuş gülmüş ve belki azıcık merhamet hissetmiştir. Zavallı biz... bugün o doğmadan ölen aşklarımın yâd haziniyle bu Ramazan da çıkıp gezdiğim o yerlerde ne o kalabalığa, ne o neşeye, ne o simalara, ne de heyhat... o gençliği buldum. (S.2, s.3)

Türk milliyetçiliğinin siyasal yelpazesi içinde her kesimin rahatça başvurduğu bir kavram olarak karşımıza Anadolu kadını da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulusundan sonra fedakâr ve cefakâr Türk köylüsünün anası olarak soyut kadın figürü anlatılmaya çalışılmıştır. Dergide yayımlanan Faruk Nafiz [Çamlıbel]'in Ressam Ramiz'e ithaf olunan "Kızıl Saçlar" adlı şiiri bu duruma örnek olarak verilebilir:

Canlı bir yüz bana yaklaştı, mehabetle dolu
Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu bu?...
Bu gelen, bir yuvasız kuş gibi pervasızdı,
Bu gelen köylü, sesinden tanıdım, bir kızdı.

Sanki vurmuş da onun bir kara sevda başına
Kahramanlıklar gibi yalnız çıkıyor dağ başına…
Ne uzun yol yürümüş hâli, ne yorgunluk izi,
Saçının rengi bakırdandı, bakırdan derisi (S.2, s.5)

Görüldüğü üzere Anadolulu kadınının karakteri güçlü bir biçimde şiirde işlenmiştir. Söz konusu şiirde Anadolulu bir köylü kadın imajı çizilir. Bu kadın, canlı ve sevgi dolu bir yüze sahiptir. Cesareti, çalışkanlığı ve dirayeti ile ön plana çıkan bu karakterin güneşten ve tabiatın zor şartlarından saçları ve teni bakır rengine dönmüştür. Anadolu'nun çetin doğa şartları içinde bir kağnının peşinden sürüklenen ancak kendisini ilk defa gören bir yabancının başını döndürecek kadar etkileyici bir güzelliğe ve üstün vasıflara sahip bu köylü kızı dağ başında yalnız gezecek kadar cesurdur. Onun bu güzelliği ve cesareti anlatıcıda / şairde hayranlık uyandırmıştır.

Söz konusu Tavus dergisinde yaşanılan bu korku ve endişe karşısında Geleneksel kadının nasıl olduğundan bahsedilerek İstanbul'un içerisinde Avrupaî bir hayat tarzı benimseyen, yanlış modernleşen kadın eleştirilmiştir. Dergide İstanbul yaşamındaki kadınların modernleşmeyle birlikte ahlaki bir düşüş olduğuna gönderme yapan hikâyeler bulunmaktadır. Nitekim dergiden alıntılanan aşağıdaki kısa hikaye türlerinde bu tipi görmek mümkündür:

Asri Kız

F[e] hanımefendi daha doğrusu, küçük hanımefendi, Şişli وداسينغلرك *alemlerinin bar ve kızı, Bilmem kendisini tanımayan, görmeyen var mıdır? Dünyaya genç kız olarak gelmiş ve genç kız kalmaya ahdetmiş. Dudaklarından tırnaklarının ucuna kadar her tarafı boyalıdır. Herkesle dans eder, bin bir erkeğin kolunda gezer. Fakat genç kızdır. Geçen gün bir beyefendi ile konuşurlarken kulak misafiri olduk. Beyefendi sordu:*

-Dün gece tiyatroya gittiniz mi efendim?

- Hayır saat sekizde yattım.

-Erkek Misafiriniz vardı (S.1, s.4).

Yine dergide geçen "Çünkü" adında bir başka hikayede ise durum şu şekilde geçmektedir:

Cavidan hanımefendi tam 15 sene İstanbul'u küçük parmağının ucunda oynatmış olan bir hanımefendidir. İstanbul'da Cavidan Hanımefendiyi görüp de aşık olmayan hiçbir erkek yoktur. Bugün 50 yaşında olan hanımefendi gönlü halâ ihtiyarlamamıştır (S.2,s.13).

Dönemin İstanbul'undaki kadını dergide geçen bir başka "Sızı" adlı hikâyede de görmek mümkündür. Nitekim kocasını aldatan kadın karşı köşkün uşağına aşıktır. Aynı zamanda da evin hizmetçisi de karşı köşkün uşağına aşıktır. Evde her iki kadın birbirini çekemez. Kadının kocası ise bir şeylerin ters gittiğini fark eder. Kendisinin aldatıldığını duyan adamın içinde derin bir sızı oluşur. Aşağıda hikâyeden alıntılanan kısım görüşümüzü destekler niteliktedir:

"Bu erkeği tanıdım. Şimdi tanıdım karşı köşkün genç uşağı... tüysüz Çerkez genci... demek bu iki kadın bu genç için birbirlerini çekemiyorlarmış ha! Gölgeler uzaklaştı. Ayak sesleri duyulmaz oldu. Ye'sten titriyordum. İçimde garip bir sızı var" (S.2, s.4).

3.1.2. Eğitim ve Öğretim Faaliyetleri

1925 yılında yayımlanan Tavus Dergisi içerinde eğitim ve öğretim faaliyetlerinden de bahsedilir. Dergide isimleri geçen Darü'l-Bedayi ve Darü'l-Elhan kurumları hakkında bilgiler verilmiş ve söz konusu kurumların dönem içerisindeki durumlarından bahsedilmiştir.

3.1.2.1. Darü'l-Bedayi ve Kadın Sanatkârlar

1923 yılında Cumhuriyet"in ilan edilmesiyle birlikte gerçekleşen anayasal değişim siyasi tarih açısından bir dönüm noktası olduğu gibi tiyatro açısından da birçok yeni gelişmeyi beraberinde getiren önemli bir dönemeç olmuştur. Kadın sanatçıların sahneye çıkması ve daha birçok yeniliğin gerçekleşmesi Atatürk'ün verdiği güvence ile sağlanır. Kadın sanatçıların sahnede olması daha önce büyük bir problemken bu tarihten itibaren kadınlar rahatlıkla sahneye çıkmaya başlarlar. Böylece tiyatro Ankara hükümetinin de desteğiyle 1923"ten itibaren gelişimine daha güvenli ve hızlı bir şekilde devam eder (And, 2015: 67-68). Başlangıçta kadınların sahneye çıkması uygun görülmezken daha çok yabancı uyruklu vatandaşlar Türk sahnesinde yerini almıştır. Nitekim Tavus dergisinde de adı geçen Ermeni oyuncu Eliza Binemeciyan Hanım bunlardan biridir. Söz konusu dergiden alıntılan kısım dikkate değerdir:

> *" Tiyatrolar İstanbul halkının içtimai mahalli oldu. Beyoğlu'nda varyetede Darü'l-Bedayi, İstanbul'da Ferhad Darü'l-Bedayi heyetinden ayrılan sanatkarlar temsil vermeye başladılar….Darül-Bedayi Eliza Binemeciyan hanımla mühim bir kuvvet kazandı. Eliza hanım Türk sahnesindeki kadın boşluğunu dolduran yegâne sanatkarımızdır. Eliza hanım bu kudretini tesellüm ettikten sonra anlıyoruz ki sahne yalnız doğru söyleyen, iyi tahsil gören Türk hanımlarından ziyâde sanat heyecanı duymuş olanlara muhtaçtır. (S.1, s.5)*

Ayrıca dönem içerisinde artık Türk sanatçılarının da sahnede yer aldığını görmekteyiz. Dergide geçen Eliza Binemeciyan Hanım, Neyyire Neyir Hanım, Bedia Muvahhit Hanım, Mine Hanım, Şaziye Hanım gibi kadın sanatkarların başarılarından da bahsedilmekle birlikte bu dönemde Darü'l-Bedayi'nin yönetiminde Ertuğrul Muhsin Bey'in olduğunu anlaşılır.

3.1.2.2. Darü'l-Elhan

Darü'l-Elhan anlam olarak nağmeler evi anlamına gelmektedir. Osmanlı'da kurulan ilk sistemli konservatuvar olmuştur. Darü'l-Bedayi'deki musiki şubelerinin kapatılmasından sonra kurulmasına karar verilmiş ve ilk amaçlarından biri klasik Türk musikisi repertuarını notaya almak olmuştur . Bu görev Darü'l-Bedayi'de düşünülmüş ancak yerine getirilemediği belirtilmiştir (Özden, 2015: 121). 1925 yılında yayımlanan Tavus dergisinde Darü'l-Elhan başlığı altında bahsedilmektedir. Dönem içerisinde yeni müdür Musa Serya bey'le Avrupai bir şekil aldığı belirtilmektedir. Ayrıca Darü'l-Elhan'da verilen dersler alafranga ve alaturka olarak ikiye ayrıldığı belirtilmektedir. Dolayısıyla ilk olarak Musiki eğitimi Darü'l-Bedayi'de başlamış. Darü'l-Bedayi'nin kapatılmasının ardından kurulmuştur. Nitekim dergide geçen metinde Darü'l-Elhan'nın yeni bir müessese olmaması bu sebepten dolayıdır.

Ayrıca dergide Darü'l Elhan'nın nerede olduğu da belirtilmektedir. Aşağıda dergiden alıntılanan kısım dikkate değerdir:

> *"Darü'l Elhan şark ve garp musiklilerine aynı derecede ehemmiyet vermektedir ve her iki şubenin de keşif ve talebesi vardır. Darü'l- Elhan'da kadın talebe erkek talebeden çok fazladır. Garp musikisi şark musikisinden daha ziyade rağbet görmektedir .Darü'l-Elhan bugünkü varlığında İstanbul'luların hala sevdikleri Sadık Vali Haydar Bey'in de mühim bir hisseyi himmeti vardır. Müessesenin ayakta durabilmesi için ona ilk uzanan resmi el Haydar Bey eli olmuştur... Bugün Darü'l-Elhan yersiz yurtsuz Şehzadebaşı'nda viran bir evvel zaman konağındadır" (S.2,s.18).*

3.1.3. Kültürel Faaliyetler

Toplumsal yapıda, kültürel değerlerde yozlaşmaya gidildiğini hisseden insanlar, modernleşme ve aşırı Batılılaşma olarak gördükleri değişimleri eleştirerek özsel değerleri ön plana çıkaran milliyetçi hareketlerde bulunmaya yönelmişledir. Nitekim dergide belirtilen Ramazanların eskisi gibi olmadığından bir yakınma, anı şeklinde ele alınmıştır. Dergide eski Ramazan kültüründe yemek kültüründen hareketle, davulcunun ne giydiğine kadar tasvir yapılmıştır. Dolayısıyla da nelerden hoşlanıldığı ve nelerin yapıldığı konusunda bilgi vermektedir. Örneğin [Talu] Ercüment Ekrem 'in kaleme aldığı anı yazısında eski Ramazan'lardan bahsedilir. Eskiden çocukların bir lalasının olduğu ve onunla Ramazan ayında Karagöz'e gidildiği bunun bir örneğidir. Aşağıda dergiden alıntılanan kısım dikkate değerdir:

> *"Mektep öğleye kadar âzad. Ben de mahallenin çocuklarına kapılıp bekçinin peşinden sokak sokak dolaşacağım. Lalamla Karagöz'e gideceğim. Bizim evde toplanan konu komşu çocuklarıyla Fincan oynayacağım. Sonra uykuya galebe edebilirsem sahur yiyeceğim."(S.1,s.3)*

Dergide geçen bir başka yazıda da geleneksel olarak betimlenen, Divan edebiyatı yazar ve şairleri tarafından yüzyıllarca anlatılan geleneksel kadının uzun saçından bahsedilerek Batı'da kısa saçla beliren kıyafet modasıyla karşılaştırma yapılmış ve tekrar geleneksel olan uzun saç istenmiştir. Nitekim dergideki Uzun Saç Kısa Saç adlı yazıdan alıntılanan aşağıdaki kısım geleneksel olanın istendiğinin açıkça göstergesidir:

> *"Henüz bizde başlamadı fakat Avrupa'da bilhassa Fransız kadınları arasında erkek elbisesi gittikçe yaygınlaşıyormuş. Paris sokaklarında şehrin en zarif güzelleri pantolonuyla geziyorlarmış. Kısa saç modasını tarif eden bu kıyafet modası belki yakın bir atide İstanbul'a da gelecektir fakat moda ne olursa olsun biz uzun saçların yeniden taaammüm etmesine teşneyiz. Doğrusu gözlerimiz omuzlarından aşağıya dalgalanan saçlara hasret. Şarklı değil mi? Ne olsa senelerce şairlerimize ilham veren topuklara kadar sürünen kadın saçlarının aşığıyız." (S.2, s.19)*

4. Görsel Malzeme

Tavus'un iki sayısının toplamında on bir tane görsel malzeme vardır. Bu görsel malzemelerin altı tanesi fotoğraftır. Geriye kalan beş tanesi el çizimi resimdir. Faruk Nafiz [Çamlıbel]'in şiirindeki Ressam Ramiz'e ithafından da anlaşılacağı üzere resimlerin hepsinde Ressam Ramiz'in imzası vardır. Dolayısıyla da resimleri Ressam Ramiz çizmiştir. Fotoğraflar ise dergide anlatılan konularla alakalıdır. Resimlerde genel itibariyle alt yazı

yokken fotoğraflarda alt yazı vardır. Tavus dergisinin birinci sayısında "kahve içerken, çiçek takarken, yemek yaparken, şemsiye açarken fotoğrafının bulunduğu kadın elleri kadın elleri derginin ikinci sayısında da öpülürken, ayna silerken, manikür yaparken, çamaşır ütülürken" resmedilmiştir. Dolayısıyla bu fotoğraflarda geleneksel olarak kadının ev içi rollerine gönderme yapmakla birlikte geleneksel değerlerine bağlı modern bir kadının nasıl olması gerektiğinin imajı çizilmiştir. Nitekim bu görüşümüzü destekleyen aşağıdaki resimler önem arz etmektedir:



Öpülürken (S.2, s.9)



Manikür Yaparken (S. 2, s.9)



Ütü Yaparken (S. 2, s.9)

Söz konusu dergideki resimler derginin ismi bölümünde belirttiğimiz gibi güzelliğiyle karşı tarafı etkileyen kadının Melek Tavus'a benzetildiği düşünülmektedir. Ayrıca bir eleştiri olarak genelde bir endişe duyulmuş ve yanlış batılılaşmaya da gönderme yapılmış ve yasak aşk resmedilmiştir. Bu konuda kadının erkeğe mektup göndermesiyle oluşan buluşma dikkate değerdir. Ayrıca resimde kadın iç kısımda erkek ise dış taraftan gelerek resmedilmiştir. Yine dikkatli bakılacak olursa resimdeki renkler Yezidiyye'deki kutsal sayılan renklere bir gönderme yapıldığı düşünülmektedir:



(S.1,s.4)

5. Reklam

Tavus dergisinin toplam iki sayısında üç tane reklam bulunmaktadır. Bu reklamlar kronolojik olarak aşağıdaki gibidir:

1-Şafak Çayı: Dönem içerisinde geçen çaydan bahsedilerek reklamı yapılmıştır. Bu reklam hem derginin ilk sayfasında hem de ikinci sayının son sayfasında geçmektedir.

2-Ahmet Cenap ve Şürekası: Beyoğlu'nda bulunan güzellik mağazası olduğu tespit edilmiştir. İçerisinde kumaştan bakıma her türlü eşya bulunan mağaza bir kadın tarafından aranan güzellik malzemelerini bulundurması bakımından önem arz etmektedir.

3- *Necip Bey Eczanesi:* Cumhuriyet döneminin ilk eczanelerinden biri olduğu düşünülmektedir. Yapılan araştırmalarda eczaneye dair bir bilgiye rastlanılmamıştır. Eminönü'nde bulunan eczane krem, kolonya, sabun gibi ürünleri de satmaktadır. Günümüzde bile hala adını devam ettirmektedir.

Dolayısıyla da yukarıdaki reklamlara bakacak olursak, yenileşmenin öne çıktığı İstanbul'un Beyoğlu ve Eminönü ilçeleri öne çıkmaktadır.

6. Tâvûs'un Tahlili Fihristi

İmzasız, (1925). *Şafak Çayı,* S.1, s.2., (Dünya'nın en lezzetli en nefis çayı olduğu hakkında reklam yapılarak bilgi verilmiştir.)

[Talu] Ercüment Ekrem, (1925). *Ramazan,* S.1, s.3-4., (Yazar çocukluk zamanındaki ramazan kültüründen bahsetmiştir.)

[Morkaya] Burhan Cahit, (1925). *Alo Sen Misin? Yemeğe Gelmeyeceğim*, S.1, s.4-5., (Cumhuriyet dönemindeki kadın inkılabına olumsuz bir eleştiri yapılmıştır.)

İmzasız, (1925). *Sahne Hayatı: Darü'l-Bedayi ve Sanatkarları*, S.1, s.5., (Cumhuriyet döneminde Türk tiyatrosuna kadın sanatkârların kattığı önemden bahsedilmiştir.)

[Sekizinci] Refik Ahmet Nuri, (1925). *Av Mevsimi: İki Sahnelik Komedi*, S.1, s. 6-7., (Kadının erkek tarafından aldatılması anlatan tiyatrodur.)

[Beyatlı] Yahya Kemal, (1925). *Açık Deniz,* S.1, s.7., (Kaybedilen fetihler ve bunun sonucunda oluşan toprak kayıplarından dolayı büyük üzüntü yaşayan Yahya Kemal'in bu bunalımlı ruh hâli onda sürekli gurbete gitme isteğini anlatan şiiridir.)

İmzasız, (1925). *Davet*, S.1, s.8., (Balkondan güvercinle bir mektup gönderen açık bir kadın resmedilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Telâki*, S.1 s.9., (Güvercinle mektup gönderen kadın ilişki yaşadığı erkeğe sarılmasıyla bir yasak aşk resmedilmiştir.)

Cenap Şahabettin, (1925). *Alfred De Musset ve Aşk,* S.1, s.10-11, (Alfred de Musse'nin aşk şairi olup olmadığı hakkında bilgilendirici bir yazıdır.)

İmzasız, (1925). *Kadın Eli Muhtelif İşlerde*, S.1, s.12., (Kahve içerken, çiçek takarken, yemek yaparken, şemsiye açarken resmedilmiş kadın elleri vardır.)

[Kaygılı] Osman Cemal, (1925). *Tımarhaneye Nasıl Gittim, Tımarhaneden Nasıl Çıktım,* S.1, s.12-13., (Harp Umumiye'de askerlik yapmamak için daha doğrusu İstanbul'dan dışarı çıkmak istemeyen birinin, günümüzde adeta deli raporu olarak geçen raporu almak için Tımarhanede deliler arasında bir gün geçirmesi eğlenceli bir dille anlatılmıştır.)

İmzasız, (1925). *Dünya'nın En Güzel Elmasları Hangileridir*? S.1, s.14., (Dünya bulunan en büyük elmasların kıratları, sahipleri, kıymetleri hakkında bilgi verilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Faydalı Malumat*, S.1, s.15., (Derginin bilgi köşesidir. O dönemle ilgili çeşitli bilgilendirici, ilginç yazılar kaleme alınmıştır.)

İmzasız, (1925). *Ahmet Cenap ve Şürekâsı,* S.1, s.16., (Beyoğlu'nda yer alan güzellik mağazasının reklamı yapılmıştır.)

İmzasız, (1925*). Papatya Falı*, S.2, s.1, (İlk sayıdaki çizim yapan Ressam Ramiz ikinci sayıda da farklı bir çizim kullanılarak kapak sayfasını oluşturmuştur.)

[Talu] Ercüment Ekrem, (1925). *Şehzadebaşı'nda Ramazan Piyasası*, S.2, s.3, (Anıdan hareketle özelde Ramazan'dan yakınma genelde dönemden yakınma anlatılmıştır.)

[Sedes] Selami İzzet, (1925). *Sızı*, S.2, s.4., Sevildiğini zanneden adamın karısı ve hizmetçisi tarafından aslında sevilmediğini duyarak bir kalp sızısı yaşamasını anlatan hikayedir.)

İmzasız, (1925). *Köşk*, S.2, s.4., (Köşkün büyük yapısını doğurganlığa benzeterek anlatan kısa bir hikaye anlatılmıştır.)

İmzasız, (1925). *Asri Kız*, S.2, s.4., (Dönemin İstanbul'undaki kadının ahlaksal olarak kötü bir durumda olduğunu yansıtan bir kısa hikaye anlatılmıştır.)

İmzasız, (1925). *Nezaket,* S.2, s.4., (Dönemdeki erkeğin eşine karşı nezaketsiz davranarak eşini düşünmeyip kendisini düşünmesini anlatan bir kısa hikaye anlatılmıştır.)

[Çamlıbel] Faruk Nafiz, (1925). *Kızıl Saçlar*, S.2, s.5, (Faruk Nafiz'in şiirinde cesurluğuyla, yiğitliğiyle, güzelliğiyle öne çıkan Anadolu kadını anlatılmıştır.)

[Morkaya] Burhan Cahit, (1925*). Muharrire..Gazeteciye Varmayın!,* S.2, s.6., (Gazeteci veya muharrirle evlenildiğinde bu kişilerin işlerinden dolayı eşlerine ilgi gösterecek vakitlerinin olmadığını dile getiren bir hikaye anlatılmıştır.)

İmzasız, (1925*). Sahnemizin En Sanatkar Kadını: Eliza Binemeciyan Hanım,* S.2, s.7., (Eliza Binemeciyan Hanımın resmi vardır.)

Cenap Şahabettin, (1925). *Alfred De Musset ve Aşk,* S.2, s.8., (Alfred de Musse'nin şairliği hakkında bilgi verilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Kadın Eli Muhtelif İşlerde*, S.2, s.9., ("Öpülürken, ayna silerken, manikür yaparken, çamaşır ütülürken resmedilmiş kadın elleri vardır.)

İmzasız, (1925). *Tavus Karilerine Bayram Hediyesi*, S.2, s.10.,(Sandığın içerisinde oturmuş, bakınca karşıdaki kişinin ilgisini çeken açık güzel bir kadın resmedilmiştir.)

İmzasız, (1925). S.2, s.11., Görsel Malzeme, (Elindeki mektubu okuyan ilgi çekici bir kadın resmedilmiştir.)

Kumru [Selami İzzet Sedes], *İki Talak Bir Döndürme*, S.2, s. 12., (Yeni dönemdeki toplumsal yaşamdaki kadınların dışarıya çıkıp erkeklerle konuşmasını erkeğe karşı yapılan bir ihanet olarak görülmesi anlatılmıştır.)

İmzasız, (1925). *Güzel Kadın Ayakları*, S.2, s.13, (Dikkat çekici güzel kadın ayakları resmedilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Çünkü*, S.2, s.13., (Dönemin İstanbul'undaki kadının ahlaksal olarak kötü bir durumda olduğunu yansıtan bir kısa hikâye anlatılmıştır.)

İmzasız, (1925). *İkram*, S.2, s.13., (Karşı tarafın yanlış anlamasıyla oluşan komik kısa hikayedir.)

S[ad]. E[lif], (1925). *Ankara Kurûn-u Vusta İle Yeni Medeniyet'in Kaynaştığı Bir Şehirdir,* S.2, s. 14, (Ankara'nın biçim ve içtimai hayatı hakkında bilgi verilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Sahne Hayatı: Darü'l Bedayi'de Kadın Sanatkarlar*, S.2, s.15, (Darü'l-Bedayi'de rol alan dönemin önemli kadın sanatkarları hakkında bilgi verilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Birinci Sıra: Ortada Raşit Rıza Bey, Sağda Şaziye Hanım Solda Mina Hanım ; İkinci Sıra : La dame O Kamelyadan Bir Sahne- Eliza Hanım- Kuklalardan Bir Sahne,* S.2, s.15., (Sırasıyla sayfadaki resimler açıklanmıştır.)

[Ortaç] Yusuf Ziya, (1925). Erkek Evlat: Bir Sahnelik Komedi, S.2, s.16., (Dönemden haraketle erkek çocuğa bakışı anlatan tiyatrodur.)

İmzasız, (1925*). Darü'l-Elhan Alaturka Kısmı,* S.2, s.18, (Darü'l-Elhan Alaturka kısmından bir resim verilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Darü'l-Elhan,* S.2, s. 18., (Darü'l-Elhan hakkında bilgilendirici metin verilmiştir.)

İmzasız, (1925). *Uzun Saç, Kısa Saç,* S.2, s.19., (Doğu ve Batı karşılaştırması yaparak, geleneksel olan uzun saçın istendiğini dile getiren eleştirel bir metindir.)

İmzasız, (1925). *Herkes Okusun*, S.2, s.20., (Necip Bey adındaki bir eczanenin reklamı yapılmıştır.)

İmzasız, (1925). *Şafak Çayı,* S.1, s.2., (Dünya'nın en lezzetli en nefis çayı olduğu hakkında reklam yapılarak bilgi verilmiştir.)

Sonuç

Erken Cumhuriyet döneminde yayın hayatına başlayan Tavus dergisi kısa süren bu yayın hayatına rağmen edebi yönden oldukça zengin bir mahiyettedir. Edebiyat, kültür, eğitim alanlarından bahseden dergide Cumhuriyet'le birlikte gelen birtakım değişiklikler toplum tarafından hemen kabul edilememiş ve Milliyetçi ideolojiyi savunan yazar ve şairler tarafından bu değişim ve dönüşüm korku ve endişe yaratmış ve asıl olanın geleneksel değerlere dönülmesi gerektiği dile getirilmiştir. Bu durum dergiye kadınlar üzerinden yansımıştır. Bu bağlamda dergideki gelenek-modern, doğu-batı ikilemi dikkati çekmektedir. Bir yandan yeni rejimin getirmiş olduğu yenilikleri yanlış anlayan kadın profili çizilirken bir yandan da Milliyetçi ideolojinin kadına bakış açısı kendini hissettirmektedir. Dolayısıyla da kadının ilerlemesi hem arzu edilen ve ihtiyaç duyulan bir yenilik hem de geleneksel değerlerin yiteceği korkusu karşısında endişe ile tedbir alınan kararsız bir tartışma alanı olarak dergide yerini almıştır. Dergiden çıkarılan bir başka sonuç ise geleneksel anlamda kadının aile içindeki rolünün önemli olduğu dikkati çekmektedir. Dergideki kadın imgesinde annelik ile ailevi sorumluluklara karşı duyarlılık ve ev içi işler, kadınların görevleri arasında ilk sıradaki yerini korumaya devam etmiştir. Bunun neticesinde kadınların

asli görevlerini unutmadan aydın bir Türk kadının nasıl asli görevlerinin unutmadan nasıl olması gerektiği sezdirilmiştir. Dolaysıyla dergide kadınlık tanımına sınırları çizen hat üzerinde bazen karşımıza din olgusu bazen kültürel değerler bazen korku ve endişe ve bazen de siyasi ideolojiler dergide karşımıza çıkmıştır. Söz konusu kadınlık tanımı olduğunda, kültürel ve toplumsal değerler çeşitli kısıtlamalar şeklinde dergide karşımıza çıkarken, erkek cinsinin, erkeklik tanımının, kadınlara nazaran sınırlarının genişletilmiş olması derginin ataerkil bir bakış açısıyla yazıldığının bir başka göstergesidir. Bir taraftan modernleşmenin simgesi olarak görülen kadınların, diğer taraftan da geleneksel değerlerin teminatı olarak kabul edilmeleri, kadınların toplum içindeki arada kalmışlığıyla Erken Cumhuriyet döneminde çokça tartışılması Tavus dergisinde de kendisini göstermiştir. Dönemin pek çok tartışmasının hedefinde olan bu kadın, Tavus dergisinde de Şişli alemlerinde gezen gününü gün yapan ve duyarsızlığıyla fedakâr kadının ya da fedakâr annenin zıttı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla da dergide Milliyetçi ideolojinin "yeni kadın" imgesi, eğitim, çalışma yaşamı, aile içi ilişkiler ve görev paylaşımı, ve namus olgusu gibi kavramlar üzerinde yoğun bir biçimde ele alınmıştır. Bir yandan kadınların öneminden bahsedilirken bir yandan da dergide karşı tarafı baştan çıkaran, yeni rejimin getirdiği değişiklikleri yanlış anlayarak modernleşen ahlaki açıdan kötü bir çöküş yaşayan kadından bahsedilmiştir. Dolayısıyla da eskiyi ve ataerkil olanı korumaya gayret eden bir tutum kendisini göstermiştir. Eski ve yeni, Doğu ve Batı, geleneksel ve modern, modernleşmeci ve milliyetçi akımların arasında kalan yeni kadınlık tanımı dergide kendini hissettirmekle beraber geleneksel olan ideal kadın ve asri kadın vurgusunun ön plana çıktığı belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

And, Metin. (2015*). Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Arat, Yeşim- Sibel Bozdoğan. (1998). "Türkiye'de modernleşme projesi ve kadınlar". Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, s. 82-91, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Kural, Mehmet. (2018). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık. Yüksek Lisans Tezi. Çağ Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Meriç, Nevin. (2000). Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret 1894-1927. İstanbul: Melisa Maatbası.

Özden, Erhan. (2015). Osmanlı Mâârifi'nde Mûskî. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları

Tansel Akpınar, Betül. (2019). Erken Cumhuriyet Dönemi Ulus İnşa Sürecinde Milliyetçilik ve Kadın İmgesi: Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanlarında Kadın İmgesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Taşğın, Ahmet. (2013) "Yezidiyye". TDV İslâm Ansiklopedisi. C.43. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s.525-527. https://islamansiklopedisi.org.tr/yezidiyye (12.01.2024).

Elektronik Kaynak

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yez%C3%AEd%C3%AEler (E.T. 12.01.2024)

19. YÜZYIL TÜRK EDEBİYATINDA SANTİMANTAL ROMAN

Şafak KARAKOÇ

Doktora Öğrencisi
Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Santimantal roman türü 18. Yüzyıl İngiltere'sinde romanın yükselmeye başladığı dönemde oldukça popüler bir türdü. Öyle ki 19. Yüzyılın ikinci yarısında bile hâlâ okur kitlesi tarafından ilgi görmekteydi. Şövalye romanlarının ardından 17. Yüzyıl sonlarında Locke, Hume, Smith gibi felsefecilerin bireyleşme ve ahlaki erdemler üzerine ortaya attığı hipotezler, santimantal romanların epistemolojik kökenini oluşturmuştur. 18. Yüzyılda türün yaygınlık oranı Fransa başta olmak üzere hemen hemen bütün Avrupa'ya ve Rus romanlarına kadar genişlemiştir. Türk romanı ise bu etkiden ancak 19. Yüzyılda yararlanabilmiştir. Santimantal roman etkisi Osmanlı'da yüzyılın başından 20. Yüzyıla, Halide Edip'e kadar devam etmiştir. Bu romanlar, kadın yazarlar tarafından yazılıp belirli bir kadının yaşamına odaklanmaktadır. Ancak İmparatorlukta kadın meselesi, ilk önce erkek yazarlar tarafından ele alınır. Yine de tematik açı ve işlenilen ideoloji gözetildiğinde Avrupa santimantal romanları ile benzerlik taşır. Kadınının iffetini koruması, kendi ahlaki değerlerini oluşturması ve nihayet yazar tarafından kadın kahramanın iffetini korumasının ödüllendirilmesi, türün karakteristik özelliklerindendir. Bunun yanında kölelik, ataerkil düzen ile kadının erdemleri, evlilik içinde kadın trajedisi, trajik intihar sahneleri türün toplumda bir kadın duyarlılığı oluşturma amacına hizmet ediyordu. Kadının ahlaklı duruşu, sosyal statü gözetilmeden titizlikle işleniyordu. Cariyeler veya eğitimli kadınlar Tanzimat dönemi romanlarının genelinde idealize edilerek toplumda bir rol model alınması gerektiği inancını oluşturuyordu ki bu da santimantal roman türünün evrensel özelliklerindendi. Nitekim erkekler tarafından yazılan tür, yüzyılın sonunda kadın yazarların da romancılığa girişimini destekler. Özellikle Fatma Aliye, Emine Semiye gibi kadın yazarlar santimantal türün toplumda gelişmesine katkıda bulunur. Bu bildiride ilk dönem romanlarından yüzyılın sonuna doğru kadın romancıların romanlarına kadar olan süreçte santimantal roman türünün gelişimini ele alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Santimantal roman, kadın, ahlak, duyarlılık.

THE SENTIMENTAL NOVEL IN 19th CENTURY TURKISH LITERATURE

ABSTRACT

The sentimental novel was a popular genre in 18th century England, when the novel was on the rise. So much so that it was stil attracting attention from the readership even in the second half

of the 19th century. Following the chivalric novels, the hypotheses on individuation and moral virtues put forward by philosophers such as Locke, Hume and Smith in the late 17th century constituted the epistemological origins of sentimental novels. In the 18the century, the prevalence of the genre expanded to almost all of Europe, especially France, and to Russian novels. Turkish novel was able to benefit from this influence of the sentimental novel continued in the Ottoman Empire from the beginning of the century to the 20th century, until Halide Edip. These novels are written by female authors and focus on the life of a particular woman. However, in the Empire, the women's issue is first addressed by male writers. However, considering the thematic angle and the ideology used, it is similar to European sentimental novels. The characteristic features of the genre ara that the woman protects her chastity, establishes her own moral values, and finally, the author rewards the heroine for protectting her chastity. İn addition, scenes of slavery, patriarchal order and women's virtues, women's tragedy in marriage, and tragic suicide scenes served the genre's purpose of creating a female sensitivity in society. The moral stance of women was meticulously handled without considering social status. Concubines or educated women were idealized throughout the novels of the Tanzimat period, creating the belief that they should be taken as role models in society, which was one of the universal features of the sentimental novel genre. As a matter of fact, the genre written by men supported the attempts of female writers in novel writing at the end of the century. Especially female writers such as Fatma Aliye and Emine Semiye contribute to the development of the sentimental genre in society. This paper will discuss the development of the sentimental novel genre from the early novels to the novels of female novelists towards the end of the century.

Keywords: Sentimental novel, woman, morality, sensibility.

Giriş

Santimantal roman türü, 18. Yüzyıl İngiliz romanında karşımıza çıkar. Hume, Locke, Condillac gibi felsefecilerin bireyleşme ve ahlak üzerine ortaya koyduğu hipotezler türün oluşmasına kaynaklık eder. Watt, 18. Yüzyılda İngiliz toplumunda popülerleşmeye başlayan romanın bireyleşmeyle birlikte geliştiğini söyler (2007: 68). Bu yüzyılda İngiltere'de kölelik karşıtlığı, feminist söylemler, sanayi devriminin ardından kapitalizmin yükselişi gibi birçok toplumsal ve siyasal olaylar, santimantal romanların ideolojik boyutunu oluşturur. Belirli bir kadın yaşamına odaklanan santimantal roman türü; ahlak, iffet, erdem gibi konulara atıfta bulunarak romandaki kadın kahraman topluma rafine bir model olarak sunulur. Cuddon, *A Dıctıonary of Literary Terms and Literary Theory* adlı sözlüğünde santimantal romanları 18. yüzyılın popüler türü olarak erdemli olanın sıkıntıları üzerinde yoğunlaşan ve bir erdem duygusunun var olduğunu göstermeye çalışan bir tür olarak tanımlar (2013: 648). Baym'a göre santimantal romanlar kadınlar tarafından yazılan ve kadın okurlara hitap eden romanlardır (Hansen, 1991: 40). Bunun için romanlarda genellikle bir kadının belirli bir hikâyesi anlatılır. Kadın erdemi ve iffeti üzerine yoğunlaşan bu tür romanlar, 18. Yüzyılda İngiliz kadın yazarların romanları aracılığıyla popülerleşir. Santimantal roman türü bu sayede Fransız, Hollanda, Alman edebiyatları başta olmak üzere neredeyse bütün Avrupa'ya; Rusya'ya, 19. yüzyılda Türk edebiyatına kadar yaygınlık gösterir. 20. yüzyıla kadar dünyada hâlâ okur kitlesi tarafından talep gören bu romanlar evrensel bir boyut kazanır.

19. yüzyılın son 30 yılında roman türü ile tanışan Osmanlı toplumunda santimantal roman akımı, 2. Meşrutiyet döneminde kadın yazarlara kadar etkisini sürdürür. Ancak Baym'ın iddia ettiği gibi santimantal romanlar Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk dönemde kadın yazarlar tarafından yazılmamıştır. 19. Yüzyılın sonlarına kadar erkek yazarlar tarafından ele alınmıştır. Cohen, santimantal romanların coğrafyaya ve uluslara göre farklılık gösterdiğini iddia eder (1999: 39). Parla da hiçbir edebiyat metninin türün kurallarına tam olarak bağlı kalamayacağını söyler. Ona göre her edebiyat metni yayımlandığı anda türü biraz değiştirir (2013: 29).

Osmanlı toplumunda kadınların romancılığa eğilimi önce okur olarak zihinsel dönüşümlerini tamamlayabilmeleri sonucunda gelişir. Bu nedenle feminist ideoloji ve kadın sorunları önce erkek yazarlar tarafından ele alınır. Argunşah bu duruma "erkeğe göre kadınlık" der (2016: 10). Santimantal romanlarda görülen kadının erdemli yaşamı, ahlaki duruşları ve iffetlerini koruma mücadelesi erkek yazarların yazdığı romanlardan yüzyılın sonunda kadın yazarlara kadar değişmeyen bir süreci ifade eder. Bu çalışmada 19. Yüzyılda büyük çoğunlukla etkili olan santimantal roman etkisi üzerinde durulacaktır.

19. Yüzyıl Romanlarında Santimantal Kodlar

Santimantal romanlarla ilgili Türkiye'de yapılan çalışmalar oldukça azdır. Nispeten eski kaynaklar santimantal romanlara değinir. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* adlı çalışmasında ilk dönem romanlarındaki santimantal unsurlara dikkat çekse de bu konuda çekingen davrandığını söyler (1978: 32). Ahmet Hamdi Tanpınar, edebiyat tarihinde "hissî roman" olarak adlandırdığı santimantal roman hakkında pek bir şey söylemez. Halbuki santimantal romanların Osmanlı edebiyat tarihçileri tarafından incelenmesi 1890'lı yıllara tekabül eder. Bu yıllarda santimantalizm, duygusallık olarak anlatılmamıştır. Nüzhet'in *Elsine-i Garbiye Edebiyat ve Üdebası* adlı kitabında kelime asıl anlamıyla "Fezâil-i Ahlak" ahlak fazileti olarak kullanılır (1890: 43). Nüzhet'in özellikle Richardson'un romanlarından yola çıkarak santimantal romanlara dair atıfları, dönemin toplumu tarafından okunduğuna işaret etmektedir. Özellikle Pamela ve Clarissa'nın erdemli ve iffetli ahlak anlayışı Nüzhet'in vurguladığı santimantal anlayışı oluşturur.

Son yıllarda 19. Yüzyılda yazılmış romanlar ile Avrupa'da yazılmış santimantal romanlar hakkında mukayeseli incelemelerin sayısı artmıştır. Mithat Efendi'nin romanlarındaki üslûbu bir taraftan meddah geleneğine bağlanırken diğer taraftan Sterne'nin üslûbu ile ilişkilendirilir (Gökçek, 2012: 147). Yazarın *Esaret* adlı hikâyesinde Fatin ve Fitnat'ın kardeş olduklarını anlayıp intihar etmesi motifi, ilk Amerikan santimantal romanı William Hill Brown'un *The Power of Sympathy* adlı eserinde yasak ilişki yaşayan Harriot ve Thomas'ın kardeş olduklarını öğrendikten sonra intihar etmeleri ile benzerlik taşımaktadır. Mithat Efendi'nin Müşahedat'ın ön sözünde belirttiği "Şimdi her milletin romanı kendi milli yapısına göre yapılmalı ve fakat ait olduğu asrın baskın özelliğinden ayrılmamalı" sözü de göz önünde bulundurulduğu zaman devrin ruhuna bağlı kaldığı söylenilebilir. Fatma Aliye'nin

Muhadarat adlı romanı ile Austen'in *Mansifield Park* adlı romanında kadın-erkek ilişkileri arasında benzerlik ile ilgili karşılaştırmalı bir inceleme yapılmıştır (Karayonca, 2019). *Sergüzeşt* romanında Dilber, Rus edebiyatındaki santimantal roman Karamzin'in *Zavallı Liza* adlı romanının ana kahramanı Liza ile de birçok bakımdan benzerlik gösterir. Liza da tıpkı Dilber gibi ahlaki açıdan gelişmiş, iffetine düşkün, fiziki açıdan oldukça güzeldir. Liza, romanda tıpkı Dilber'in entelektüel Celâl Bey'e âşık olduğu gibi Rus soylu Eros'a aşık olmuştur. Bu iki kahraman, toplum tarafından aşağılanmaları ve çeşitli ıstıraplar çekmeleri ile sevdikleri adamlarla kavuşamamaları nedeniyle intihar ederler. Pınar Dilekçi, 2017 yılında hazırladığı doktora tezinde bu iki romanın karşılaştırılmalı bir incelemesini sunmuştur.

1.1. Ahlak ve İffet

Ahlaki kaygılar ve eğitici dersler 19. Yüzyılın Türk romanlarında hemen hemen bütün yazarların zihnini meşgul eden kaygılardır. İslamiyet'in iffet, ahlak ve dürüstlük gibi toplumun benimsemesi gerektiği kuralları değiştirilemez yargıları içermekteydi. Dönem romancıları bu yargılara bağlı kalmışlardır. Ancak yine de romanlarda kadınların geliştirdikleri erdem anlayışları santimantal romanların karakteristik özelliğini yansıtır. Romanlardaki ahlaki öğretiler üç kaynaktan güç alır: İslamiyet, gelenek ve santimantal romanlar. On sekizinci yüzyıl başından yirminci yüzyıla kadar dünyada santimantal romanların toplumda ahlaki bir duyarlılık oluşturmak gibi bir amacı vardır. Aslında bu sanayileşme döneminde kapitalist toplumların milletlerde yol açtığı sosyolojik sorunların bir çözümü olarak düşünülür. Türün içeriğinde ahlaki duruş, çoğu zaman kadın kahramanların benimsediği bir roldür. Bunun nedenlerinden birisi roman yazmaya girişimin Avrupa'da santimantal romanların genellikle kadın yazarlar tarafından yazılmış olmasına bağlanılabilir. Erken dönem Türk romanlarında kadın kahramanların ahlâki erdem anlayışları, Avrupa'daki santimantal kadın kahramanların sahip olduğu ahlâki erdemler ve korumaya çalıştığı iffet anlayışından farklılık göstermez. Ancak santimantal formu oluşturan erkek yazarların yazdığı türün bu romanlarında kadın kahramanların arzu nesnesi halinde dış tasviri üzerinde ısrar edilir. Halbuki Cohen'e göre türün bu romanlarında kadının fiziki özelliği ancak erkek kahramanın arzu nesnesi olduğunda verilir. Bunun sebebinin romanın erkek yazarlar tarafından yazılmasıyla ilgilidir. Çünkü yüzyılın sonunda roman yazmaya başlayan kadın yazarların romanlarında kadınlar dış görünüşü üzerinde durulmaz. Okurun odak noktasının kadın kahramanın iç psikolojisi ve bireysel çatışmaları oluşturur. 19. yüzyılın sonunda yazılan kadın yazarların romanlarında görülen tabloda kadının bireyleşmesi bir dönemden çok bir süreç ile açıklanmalıdır. Çünkü Osmanlı toplumunda eril güç nedeniyle kadının toplumda bireysel bir statü kazanması, ancak yüzyılın sonuna doğru gerçekleşmesini mümkün kılmıştır. Fatma Aliye'ye kadar yazılan romanlarda idealize edilen kadının özellikleri tipiktir ve eril bir söylemin çizdiği bu kadınlar, cinsiyetçi bir söylemin sonucu olarak ahlaki güzellikleri kadar fiziki güzellikleri ile de ön plândadır. Uzun uzadıya dış

görünüşü ile tasvir edilen bu kadınların güzelliği, yıllardır peçe ve örtü altında mahrem olunan kadınların tasvirini sorunsallaştırmaktadır.

Nitekim kadın kahramanların fiziki tasvirleri üzerinde ısrarcı olmayan Fielding, erkek kahramanlar söz konusu olduğunda dış görünüşlerini oldukça arzulu bir şekilde tasvir etmiştir. Bu yaklaşım ilk dönem Türk romanında erkeklerin yazdığı romanlarda ideal kadın tipolojisinde kendisini gösterir. Kadın kahramanların dış güzelliği söz konusu olduğunda erkek kahramanlar, arzuladığı kadın tipini oldukça eksiksiz bir şekilde tasvir etmeye çalışırlar. Ancak yüzyılın sonunda kadın yazarların romanlarında bu tablonun değiştiği görülür. Kadın yazarların arzu nesnesi haline dönüşen kadın tipinin güzelliğini tasvir etmeye çalışmaz. Kadın kahramanların bireyleşmesi, kendi ayakları üzerinde durması, baba veya kocaya bağlı yaşamadan ekonomik özgürlüğünü kazanması için çalışan kadın tipine odaklanılır.

Baym, santimantal romanlarda duyguların kontrol edilmesinin gerekliliği üzerinde durur. Kadın kahraman sıklıkla onu yolundan saptıracak duygular içerisinde hikâye edilir ve önemli olan kahramanın bu duygularını kontrol ederek sahip olduğu erdemi ve ahlaki değerlerini roman boyunca koruyor olmasıdır. Çünkü türün bu romanları, aynı zamanda mevcut ideolojiye dayanan ahlaki söylemi oluştururken bu söylemi korumak için hareket ederler. Dolayısıyla roman boyunca iffetini korumuş olan santimantal kadın, okur tarafından model olarak alınacak ve dayatılan ahlaki söylem kadın okurlar üzerinde işlerlik kazanacaktır (Sarı, 2009: 5). 19. Yüzyılda yazılmış olan bütün romanlarda idealize edilen kadınlar, santimantal kadın modeli olarak sunularak iffetini korumakla yükümlüdürler. Aynı zamanda bu kahramanlar iffetlerini kolay bir şekilde koruyamayacaktır. Kadının iffetini korumaya yönelik bütün çabaları, trajik bir boyutta işlenerek kadının bu tutumu dramatize edilmektedir. Bu sayede kadının zorlu koşullar altında yaşamı, bireysel refahının kaybolması ile ahlaki değerlerini oluşturmuş olması bir anlam kazanmış olmaktadır.

Yüzyılın hemen bütün romanlarında idealize edilen kadın kahramanlar, sosyal statüsü göz ardı edilerek iffetli ve ahlaki bir faziletle okurun karşısına çıkarlar. Cariye tipleri veya aristokrat ailenin genç kızları iffetlerini roman boyunca korur. Türün bu romanlarında iyi-kötü ayrımı net bir şekilde ayırt edilir. Cohen, santimantal sosyal romanlarda "kötü" ve "iyi"nin ayrımının çok daha keskin olduğunu söyler. "Kötü" ayrıca ayrıntılı olarak tasvir edilerek eleştirilir. Çetindaş ise makalesinde ahlaklı kadın kahramanında kötü kadının ahlaksızlık, kıskanç olma gibi bazı huylar gösterdiğini söyler (2017: 125). Fluck, santimantal kadın kahramanın çoğunlukla babasız ya da annesiz bir kadere sahip olduğunu söyler. Bu yetimlik tanınmanın çekiciliğini arttırmanın bir yöntemidir (Hebel, 1999: 98). Bu nedenle genellikle yoksul olan santimantal kadın kahramanın tek sermayesinin iffetidir. Hiçbir finansal desteği olmayan kadın, bir koca veya ata figürüne bağımlı yaşamaktadır. Bu nedenle ona biçilmiş bu pasif rol, aslında eleştirilen bir ideolojidir. Herhangi bir desteğe sahip olmayan genç kız, hayatını devam ettirmeye çalışırken kendi kişisel ve ahlaki değerlerini

oluşturmaya çalışır. Başlangıçta sanki egosu yoktur, hiçbir kötülüğe maruz kalmamıştır; dünyayı güzel görüp dünyanın onu koruduğuna inanır. Bunun yanı sıra beklentilerinin bazıları da akla yatkındır. Ancak zamanla birtakım şanssızlıklarla karşılaşarak dünyanın kendi beklentilerini karşılamadığını fark etmeye başlar (Sarı, 2009: 2). Santimantal yazına katkıda bulunan yazarlar ahlakçı bir tutumda kahramanları ödül-ceza ikileminde kurgulayarak toplumu bilinçlendirmeye çalışır. Genellikle iffetini roman boyunca koruyan kadın kahramanlar arzuladığı refaha ulaşarak mutlu bir evliliğe kavuşur. Bu nedenle santimantal romanlar kadınlar için ahlak, iffet ve namus anlamına geldiği söylenilebilir. Santimantal romanların edebi değerlerinin yanında ideolojik temelleri de göz ardı edilmemelidir. Çünkü bu romanların altında yatan ideoloji, içerdiği kadına bakış açısını gözler önüne serer (Hansen, 1991: 41).

1.2. Okurun Sempatisini Kazanmak

Okurun sempatisini kazanmaya çalışmak santimantal türe hizmet eden bir romancı için hayati öneme sahiptir. Margaret Cohen, *The Sentimental Education of The Novel* adlı kitabında santimantal roman türünün özelliklerini belirlemeye çalışır. Genellikle Fransız edebiyatında görülen santimantal romanları esas alır. Cohen, santimantal romanlar ile trajedi arasındaki benzerliklerden yola çıkarak okurun sempatisinin kazanılmaya çalışıldığını düşünür. Ona göre kahraman üzerinden okurun sempatisini kazanmak önemli bir rol oynar. Hatta bu, kolektif ahlak ve kişisel refah ile bireysel özgürlük arasındaki çatışmadan bile önce gelir. Santimantal romanda ister I. tekil şahıs tarafından ister III. tekil şahıs tarafından anlatılsın, genellikle anlatıcının açıklamalarının bulunduğu bir ön söz bulunur. Burada yazar daha en baştan okurun sempati ve ilgisini çekmeye çalışır (1999: 67).

İlk dönem Türk romancıları için de okurla yakın bağ kurmak gibi bir kaygı göze çarpar. Bu nedenle ahlaki erdemi vurgulanmak istenilen roman kahramanlar, "biçare", "bedbaht" gibi sıfatlarla tasvir edilir. Kahramanlar ile kaderleri arasındaki ilişkiden de kaynaklanan bu durum, kahramanların kaderlerinden kaçamayacağı gibi bir anlayışa çağrışım yapar. Kahramanlar sıklıkla okurun onlara acıması için çeşitli kötü olaylarla sınanarak bir taraftan ahlaki erdemleri ile bir imtihana tabi tutulmuş olurken diğer taraftan bu kahramanlar sınavdan başarıyla geçip iffetlerini koruma mücadelesinde romanda meladromatik bir atmosfer de yaratılmış olur. Okur sempatisi, aslında santimantal romanların hemen hemen bütün karakteristik özelliklerini kapsayan bir başlıktır. Kahramanların ahlaki deneyimleri, vurgulanmak istenilen iffetleri, trajik kaderleri vb. okurun romandaki bu kahramanlara acımasını sağlamaya hizmet eden durumlardır. *Sergüzeşt*'in zavallı Dilber'i, *İntibah*'ın bedbaht Dilaşub'u, *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat*'ın biçare Fitnat'ı, *Muhadarat*'ın kadersiz Fazıla'sı okurunu kendisine acımaya, kendisi için endişelenmeye yönelik durumlarda üzerine düşen görevleri yapan santimantal kadınlardır. Bu sayede yazarlar toplumda kadın sorunlarına yönelik bir duyarlılık geliştirmek gibi bir amaç gütmüşlerdir. Hart, santimantal romanların bir güç teorisi sunduğunu söyler. Bu tür romanlar adaletsizliğin nedeni, bunun

nasıl tanınacağı ve nasıl düzeltileceği konusuna odaklanır (2004: 18). Dönem yazarlarının toplumda oluşturmaya çalıştıkları bu duyarlılık yüzyılın sonunda bireyleşmeye başlayan kadınların oluşmasında etkili olur. Kadın yazarların romanlarında Hart'ın tezi, erkek dönem erkeklerin yazdığı romanlara nispeten daha uyum sağladığı söylenebilir. Çünkü romancı, ideal kadın kahramanlarına boyun eğmemeyi, çalışmayı, iffetli ve onurlu yaşamayı pay biçer. Bu kahramanlar ataerkil düzene bağlı kalmaz. Bireyleşme sürecinde çeşitli zorluklara göğüs gererek ekonomik özgürlüklerini kazanabilmeye odaklanırlar. Bunun yanında eğitimlerini ihmal etmezler.

Cohen'e göre metnin yazarı, okurun sempatisini kazanmak için mektup, günlük vb. gibi I. tekil şahsın anlatımına yer verir (1999: 68). Böylelikle kadın kahramanın içinde bulunduğu çatışma ayrıntılı olarak anlatılmış olur. Kahramanın duyguları veya kalbi analiz edilir. Yani kadının bu çatışmada neler hissettiği, neler düşündüğü birebir kendi ağzından hikâye edilir. Bu sayede I. tekil şahıs tarafından söylendiği için hem okurun kahramanla ilgili bir şüphesi kalmaz hem de kahramanın içinde bulunduğu zor durum daha somut bir şekilde gözler önüne serilmiş olur. Kahraman bir bedbahtlıkla karşılaştığında, çektiği acı gösterilir ve ardından da karakterlerin gözyaşlarına başvurulur. Gözyaşlarının boşalmasıyla karakter, okurun ilgisini kazanacak ve okur karakteri kendine yakın bulmaya başlayacaktır. Sonuç olarak okurun karaktere kendini yakın hissetmesini sağlayacak ifadelerin kullanılması, gözyaşı vb. aracılığıyla okurun romandaki karakteri anlaması üzerine kurulan ilişkinin sonucunda bir "acıyan" ve "ağlayan" okur grubu yaratılmış olur. Böylelikle okurlar kadın kahramana karşı daha anlayışlı olacaklar ve kahramanın çektiği acıyı görerek bu duruma düşmemek için dersler çıkaracaklardır. Özellikle Mithat Efendi'nin okurla olan iletişimini roman boyunca sürdürmesi santimantal roman etkisine bağlanılabilir. Esen, Mithat Efendi'nin okuyucu üzerinde etkili olabilmek için romanlarındaki gibi ön sözlerde de kendini sempatik göstermeye çalıştığını söyler. Sık sık hataları olabileceğinden, eleştirilere açık olduğundan dem vuran Mithat Efendi, okurlarına verdiği nasihatlerinde aşırıya kaçtığının farkında olarak okurda bir antipatiye yol açmasından korkarak birçok yerde okuyucusuna nasihat vermediğini, zaten onların bildikleri şeyleri anlattığını öne sürer (2012: 100). Yazar, okurun ilgisini romanlarında açık tutmak ister. Aynı zamanda onlara "Sevgili", "Muhterem" gibi ifadelerle seslenerek onlara olan sevgisini göstermeye çalışır.

1.3. Kölelik

18. yüzyılda İngiltere'de yazılmış santimantal romanlar, Afrikalı kölelerin ticaret yoluyla pazarlanması konusunu ele almaya başlamış, bu da kamuoyunda bir farkındalık yaratmaya başlamıştır. Dönemin santimantal duyarlılığı, İngiliz hükümetinin 1808 yılında Afrikalı köle ticaretini yasaklama kararını almasında etkili olmuştur. Albert J. Rivero editörlüğünde hazırlanan *The Sentimental Novel In The Eıghteenth Century* adlı çalışmada Brycchan Carey, santimantal romanların 18. yüzyılın sonunda köleleştirilen Afrikalıları temsil ederek kamusal bir tartışmayı teşvik etmekte bir rol oynadığını söyler (Rivero, 2013: 138). Ayrıca 18. yüzyıl

İngiliz köle ticaretinin zirvesi ile santimantal romanların hız kazandığı bir dönemdir. Wylie Sypher, 18. ve 19. yüzyıllarda köleliliği konu alan romanların duyarlılıkla köleliğin kaldırılmasının bağlantılı olduğunu düşünür (Rivero, 2018: 141). Benzer düşünceyi dönemin diğer yazarlarında da görebilmek mümkündür. Türk romanında kölelik ve cariyelik kurumu Avrupa ile kıyaslanamayacak kadar iyidir. Mithat Efendi, Fatma Âliye gibi yazarlar Osmanlı'da kölelerin durumunun Batılıların söyledikleri gibi kötü olmadığını savundukları için yüzyılın romanlarında köle tipleri genellikle yalnızca aile, memleket, saadet özlemi çeker. Çok nadir Sezai gibi yazarlar toplumdaki esareti ve köleliği eleştirir. Romancının *Sergüzeşt* romanında esaret ve kölelik konusunda toplumda bir duyarlılık geliştirme amacı, roman kurgusunda esaretin dehşeti ile esir kızların çeşitli ıstıraplarını romantik tasvirlerle süsler. Dino bu durumu, romanın esirliğe karşı düşünceyi uyandıracak yerde duyguları ayaklandırma gayesi ile yazılmasına bağlar (1954: 139-152). Kerman da romancının işlediği sosyal temleri okuyucu harekete geçirmesine bağlar.

> *Sami Paşazade Sezai, Sergüzeşt'te hayata ve olaylara küçük Dilber'in gözleriyle bakar. Bu suretle yazar, ezen-ezilen, kuvvetli-zayıf tezadını kuvvetli bir şekilde belirttiği gibi, okuyucunun devamlı surette ezilen, zayıf ve âciz Dilber'e acımasını, kötüleri lanetlemesini sağlar (Kerman, 2009: 116).*

1.4. Ataerkillik

Kandiyoti'ye göre ataerkillik başlangıçta kategori olarak ortaya çıkmış, cinsiyete dayalı ezme, sömürme biçimlerine dayanmamıştır. Ancak kapitalizmin yükselişi ile birlikte iş gücüne dayalı cinsiyet ayrımı, cinsiyetçiliğe atfedilen materyalist görüşler, ataerkil yapılara sahip özellikle sanayileşmiş ülkelerde kültürel bir dönüşüme sebep olmuştur (2013: 122). İslamiyet öncesinde Türklerde ataerkil bir yapıdan söz edilirse bile bu kadının ötekileştirilmesi anlamını taşımamıştır. Orta Asya Türklerinde kadın, hükümdardan sonra en yetkili kişiydi. Kadınlar tıpkı erkekler gibi toplumun her alanında aktif söz sahibiydi. Türklerin bu asırlar boyunca taşıdığı gelenek, el üstünde tutulan kadına verilen bir değeri sembolize ediyordu. Osmanlı Dönemine bakıldığında özellikle kuruluş devrinden itibaren ataerkilliğin bir dönüşüme uğradığını görebilmek mümkündür. İmparatorlukta padişahın liderliğine ve toplumun babası olarak görülmesi anlayışına derin bir saygı duyulmuştur. Bu saygı bir taraftan eski Türk geleneklerinin askeri özelliklerinden bir taraftan da İslamiyet'ten beslenmiştir. Bu anlayış aynı zamanda ailedeki erkek otoritesine bakışı da etkilemiştir. Padişahın yüceltilmesiyle birlikte aile içindeki baba ve koca otoritesi de yüceltiliyor, padişaha duyulan saygının bir benzeri evin beyine de duyulmuştur. Hanefi mezhebine göre kız çocukları 12 yaşından itibaren iffetinin gereği gibi korunabilmesi ve geleceğinin uygun şekilde güvence altında tutulabilmesi için babanın gözetimi altında tutulması gerekirdi (Saraçgil, 2005: 49). Bu güvence kız çocuğunun evlenip koca evine teslim edilmesine kadar önemli bir mesele halinde aile bireylerinin gündemini oluşturuyordu. Koca evine varmasıyla birlikte kadının iffetinin korunması kocasına düşer.

Tanzimat dönemi romanlarında evlilikte söz sahibi olmak gibi bir söz hakları bulunmayan kadınlar, baba evindeki trajik baskılarını koca evinde benzer büyük bir baskıyla devam ettirir. Yüzyılın romanlarında evlilikte söz sahibi olamayan kadınların intiharı, bu durumun bir eleştirisini taşır. Büyük çoğunlukla görücü usulü ile evlendirilen kadın, evleneceği erkeği tanıma fırsatına sahip olamaz. Bu da daha önce karşılaşılmayan bir deneyime sürüklenmelerine neden olur. Bu nedenle romanlarda "ilk görüşte âşk" teması, aslında evlenecek kadın ve erkeklerin daha önce hiçbir deneyim sahibi olamayanların yaşadığı tipik bir olaydır. Kadının yaşadığı trajik çile bununla da ibaret değildir. Koca evinde de çeşitli ıstıraplara maruz kalan kadınlar, bu tür bir zorluğa da sabretmesini gerektirir. Bu nedenle santimantal romanların evrensel temalarından birisi olan ataerkilliğe boyun eğme, evcilik ve itaat, ilk dönem Türk romanlarında da yansımasını bulur. Davidson'a göre santimantal romanlarda kadın kahramanın çektiği acının hikâye edilmesi romanın eleştirel bir yönü olduğunu gösterir. Ama romanda bir taraftan kadın kahramanın çektiği acı gösterilirken, diğer taraftan evliliğin devamlılığının sağlandığı ya da ataerkil düzenle iş birliğine gidilerek kadına "itaat ettirme/boyun eğdirme"nin amaçlandığı kadın erdemi tanımlanır. Bu türdeki romanlar kadınların içinde bulunduğu zor durumu resmederken bir taraftan da kadının şikâyet etmeden içinde bulunduğu duruma katlanmak zorunda olduğunu gösterir. Bir başka deyişle kadın kahraman toplum tarafından dayatılan geleneksel kodlara uymak zorundadır (Sarı, 2009: 22). Kandiyoti, ataerkillik sisteminin evrenselliğini vurgular. Ona göre bu sistem dünya üzerinde farklı milletlere mensup olan kadınların somut olarak ezilişlerinin aynı sistemin farklı kadınları olduğunu gösteriyordu (2013: 125). Kadınların bu ataerkil düzen altında ezilmeleri, İslamiyet'in öğütleriyle beslenerek otorite karşısında boyun eğmelerini ve isyan etmek yerine bunu içselleştirerek sabretmelerini emrettiğinden apaçık bir direnişe geçmelerini engeller. Özellikle erkeklerin yazdığı romanlarda kadınlar, bunu bir saygınlık ve erdemlilik belirtisi olarak düşünürler. Erkek otoritesine sabretmek, santimantal kadının en büyük erdemlerinden birini oluşturur. Aynı zamanda kadının bir iktidar döngüsü olarak otoriteye ulaşabilmek beklentisi, ataerkilliğin bu biçiminin kadınlar tarafından içselleştirilmesini destekler (Kandiyoti, 2013: 134). İlk dönem romanlarında köle kadınların ev hanımı mertebesine kadar yükselebilmesi, erkek otoritesine karşı sabretmelerinin sonucu kazanabildiği bir ödüldür.

Kadının nesneleştirilerek ötekileştirilmesi artık bir "korunma","erkeğe bağımlı hale gelme", "simgesel barınma" gibi durumları ortaya çıkarır. Hart, santimantal kadınların ahlaki açıdan dört görevi olduğunu söyler. Bunlar; dindarlık, saflık, itaatkârlık ve evciliktir. Ona göre teslimiyet belki de kadınların ahlaki bakımdan en önemli özelliğidir (2004: 27-28). Kadının nesne olarak tasarlanıp bir ataerkil yapıya ekonomik anlamda bağlı olması yüzyılın sonuna doğru Fatma Aliye Hanım'ın romanlarına kadar devam eder. Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının evden kamusal alana çıkışı tam manasıyla ancak 19. Yüzyılda mümkün olabilmiştir. Watson, santimantal romanlardaki çatışmanın nasıl şekillendiğine bakarken, çatışmayı ataerkillik karşısında isyankâr kadın arzusunun mücadelesi olarak

değerlendirir ve "baba buyruğu" ile "cinsel tutku"nun çatışması olarak ifade eder (Sarı, 2009: 3). Gerek İngiliz romanlarında gerekse Türk romanlarında da görüleceği üzere baba-kız ilişkisi oldukça kuvvetlidir. Watson'un tezinde iddia ettiği çatışma romanlarda büyük çoğunlukla kızın evlendirilmek istenmesi söz konusu olunca gerçekleşmeye başlar. Bu nedenle kadın kahramanlar ataerkil sistemini ikna etmek için kendini öldürme tehdidini duygusal bir strateji olarak geliştirirler. *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat*'ta Fitnat, *Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar*'da Cuzella ve Esma, bu stratejiye bağlı kalmışlardır. Bu ataerkil biçime karşı direnç, genellikle zengin ama çıkarcı bir erkek ile evlenmek istemeyen kadın/erkeğin yalnızca zenginliği nedeniyle kızını evlendirmeye çalışan baba denkleminde karşımıza çıkar.

Sonuç

17. yüzyılın sonlarında felsefecilerin bireyleşme ve ahlak üzerine ortaya koyduğu hipotezler, İngiliz toplumunda gelişmeye başlayan roman türüne katkıda bulunmuştur. 18. Yüzyılda İngiliz santimantal romancılarının ele aldığı konular, dönemin sosyolojik ve politik sorunlarına bir çözüm olabileceğini düşündürmüştür. Çünkü devrin yazarları edebiyatla birlikte toplumun bilinçlenebileceğini ina0nmıştır. Bu nedenle "santimantal roman" terimi yalnızca duygusallığı değil aynı zamanda duyarlılık, sempati, hassasiyet, ahlaki faziletler, erdemin üstünlüğü gibi birçok sıfatı içinde barındırmıştır. Özellikle kadın yazarların etkisiyle kadın sorunlarına toplumda bir duyarlılık geliştirilmesi hedeflenmiştir. Tanpınar'ın dediği gibi "devrin ruhu" denilebilecek bu türde yazılan romanlar, 18. ve 19. Yüzyıllarda küresel çapta dünya edebiyatını etkilemiştir. İngiliz, Fransız, Alman romanları başta olmak üzere birçok Avrupa romanı, Rus romanı ve Türk romanı santimantal roman türünü kendi toplumsal sorunlarını ele almak için şekillendirmiştir.

19. yüzyılda Osmanlı Türk toplumunda yazılmış santimantal romanlar, yüzyılın sonlarına kadar erkek yazarların eserlerinden ibarettir. Kadın sorunlarının erkek yazarlar tarafından değerlendirilmesi, kadınların sorunlarını kendi gözlerinden görmelerini engellemiştir. Ancak yine de bu durum, kadınların zihinsel süreçlerini tamamlayabilmelerine yardımcı olmuştur. Kadınların belli bir yaşa kadar yetersiz eğitim görmeleri, kadınların romancılığa girişimini ancak yüzyılın sonunda mümkün kılmıştır. Bu nedenle bu gecikmişlik kadın yazarların yazdığı santimantal romanlarda kadın sorunu, erkek yazarların yazdığı romanlara nispeten daha ince bir duyarlılıkla geliştirilmiştir. Bu sayede Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'e ve Cumhuriyet'e kadar kadın yazarlar, edebiyat, kültür, fikir ve siyasi hayatta daha aktif bir rol oynayabilmiştir.

KAYNAKÇA

Argunşah, Hülya (2016). *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Cohen, Margaret (1999). *The Sentimental Novel Education of the Novel*. Princeton University Press.

Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Theory*. A John Wiley&Sons Ltd. Publication.

Çetindaş, Dilek (2017). "Tepedenlizade Hüseyin Kâmil ve Santimantal, Gotik, Manzum Soliloğu: Bir Müteverrimenin Hissiyatı". *Sosyal Bilimler Dergisi.* C.17.

Çetinkaya, Ersin (2015). *Santimantalizm Akımı ve N. M. Karamzin'in Zavallı Liza Eserindeki Küçük İnsan Teması*, Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dilekçi, Pınar (2017*). N.M. Karamzin'in "Zavallı Liza" ve Sami Paşazade Sezai'in "Sergüzeşt" Adlı Eserlerinde Halk Kültürü Yansımalarının Karşılaştırmalı Analizi.* Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dino, Güzin (1954). "Sami Paşazâde Sezai Bey'in 'Sergüzeşt' İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı". *Ankara Üniversitesi Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 12(1-2), 139-152.

Dino, Güzin (1978). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınları.

Esen, Nüket (2012). "Ahmet Mithat'ın Okuyucusu". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 47(47), 97-100.

Gökçek, Fazıl (2012). *Küllerinden Doğan Anka Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hansen, Klaus P. (1991). "The Sentimental Novel and Its Feminist Critique". *Early American Literature*. 26(1).

Hart, Hilary (2004). *Sentimental Spectacles: The Sentimental Novel, Natural Language and Early Film Performance*. Oregon: Oregon University.

Hebel, Udo (1999). *The Construction and Contestation of American Cultures and Identities in the Early National Period.* Heidelberg: C. Winter.

Irzık, Sibel- Parla, Jale (2011). *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Kandiyoti, Deniz (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karayonca, Ahmet (2019). "Fatma Aliye Hanım'ın 'Muhadarat' ve Jane Austen'in 'Mansfield Park' Adlı Romanlarının Karşılaştırmalı İncelemeleri". *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*. 5(11). 810-822.

Kerman, Zeynep (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Lynn, Festa (2006). *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth- Century Britain and France*.

Mardin, Şerif (1991). *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nüzhet (1889). *Elsine-i Garbiye Edebiyat ve Yunan Edebiyatı*. İstanbul: Matbuai Ebüzziya.

Parla, Jale (2009). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale (2013). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Rivero, Albert J. (2019). *The Sentimental Novel in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press.

Saraçgil, Ayşe (2005). *Bukalemun Erkek*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sarı, Arzu (2009). *Muallime Romanının Santimantal Kodlarla İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Urgan, Mina (1991). *İngiliz Edebiyatı Tarihi 3*. İstanbul: Altın Kitaplar.

Watt, Ian (2007). *Romanın Yükselişi Defoe, Richardson, Fielding Üzerine İncelemeler*. (çev. İstanbul: Metis Yayınları.

Yıldırım, Gökşen (2017). "Tanzimat Devri Türk Romanında Ahlâk Anlayışı ve Steril (Arınık) Toplum Düşü". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 5. S. 39.

ZORBALIK EKSENİNDE ANIL BASILI'NIN ÇOCUK KİTAPLARINI YENİDEN OKUMAK

Şeyma SELVİ

Lisans Öğrencisi
Aksaray Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Zorbalık; daha güçlü bir kişi ya da grubun nispeten güçsüz, zayıf, çekingen ya da kendini ifade etmekte zorlanan bireylere karşı gücünü çeşitli yönlerden sistematik, sürekli ve kasıtlı olarak kötüye kullanmasıdır. Çocukların fiziksel ve ruhsal sağlıklarını, psikolojik gelişimlerini tehdit eden sonuçlara yol açma potansiyeli nedeniyle zorbalıkla mücadele bilhassa üzerinde durulan bir meseledir. Hayatlarının en savunmasız dönemi sayılabilecek çocukluk çağında, özellikle okul yıllarında pek çok çocuğun yaşadığı ya da tanık olduğu zorbalık, onun hayatının devamında da tehdit edici bir unsur olarak yansıma bulabilmektedir. Bu sebeple başta çocuklar olmak üzere öğretmenler ve ailelerin zorbalığı tanıması ve buna karşı çözümler üretebilmesi son derece önemlidir. Bu çerçevede çocuk edebiyatı yapıtları çocuğun zorbalık kavramını öğrenmesi ve farkındalık kazanması noktasında ciddi kazanımlar sağlamaktadır. Zorbalığa dair neden, sonuç ve çeşitleri gibi pek çok detayı çocuğun kitaplar aracılığıyla öğrenmesi, onu olası bir zorbalık durumuna karşı hazırlarken, bu konuda kendini geri plana çekmesinin ve yalnızlaşmasının da önüne geçmektedir. Kitaplar ve bu dolayımda çocuk edebiyatı olası sorunlara karşı çocuğa rehberlik ederken, çözümleriyle onların yolunu da aydınlatmaktadır. Bu çalışmada konuya yakın ilgisiyle dikkat çeken Anıl Basılı'nın başta Linç Çıkmazı olmak üzere Nohut Adam, Başarısızlar Kulübü, Mükemmeller Kulübü, Büyük Dostum ve Hayta adlı çocuk kitapları zorbalık ekseninde incelenecektir. Sözü edilen kitaplar içerik analizi yapılarak zorbalık türleri bağlamında çözümlenecektir. Böylelikle son zamanlarda çocuk okurun yoğun ilgi gösterdiği Anıl Basılı kitaplarının böylesi bir sorunsalı çocuğa görelik ilkeleri nezdinde nasıl işlediğine ilişkin sonuçlara ulaşılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anıl Basılı, çocuk edebiyatı, zorbalık.

RE-READING ANIL BASILI'S CHILDREN'S BOOKS ON THE AXIS OF BULLYING

ABSTRACT

Bullying; it is the systematic, continuous and deliberate abuse of power by a more powerful person or group in various aspects against relatively weak, weak, shy individuals or individuals who have difficulty expressing themselves. Bullying is an issue that is particularly emphasized

due to its potential to cause consequences that threaten children's physical and mental health and psychological development. Bullying, which many children experience or witness during childhood, which can be considered the most vulnerable period of their lives, especially during school years, can be reflected as a threatening element in the rest of their lives. For this reason, it is extremely important for teachers and families, especially children, to recognize bullying and produce solutions against it. In this context, works of children's literature provide serious gains in terms of the child learning the concept of bullying and gaining awareness. Learning many details about bullying, such as its causes, consequences and types, through books prepares the child for a possible bullying situation and prevents him or her from withdrawing and becoming lonely. While books, and thus children's literature, guide children against possible problems, they also illuminate their path with their solutions. In this study, the children's books of Anıl Basılı, who draws attention with his close interest in the subject, will be examined on the axis of bullying, especially Linç Çıkmazı, Nohut Adam, Başarısızlar Kulübü, Mükemmeller Kulübü,Büyük Dostum and Hayta. The mentioned books will be analyzed in the context of types of bullying by content analysis. In this way, we will try to reach conclusions about how Anıl Basılı's books, which have recently attracted great interest from child readers, handle such a problematic issue in terms of the principles of being suitable for children.

Keywords: Anıl Basılı, children's literature, bullying.

Giriş

Çocuk, toplumun en küçük ve en temel yapı birimidir. Toplumun anlaşılabilmesi, kavranılabilmesi, analiz edilebilmesi ve çok yönlü bir perspektiften bakılabilmesi için toplumun en küçük yapı birimine bakmak gerekir. Bu nedenle çocuğun her yönden anlaşılması için yaşamın her alanında çocuğa yer verilmesi gerekmektedir. Çocuğun kimliği, gelişimi ve dünyayı algılayış biçimi; o toplumun geleceğinin nasıl bir evrede olacağı ile ilgili topluma ipuçları sunduğundan dolayı toplumu temelden şekillendirici bir role sahip olan çocuk, yetişkinlerin bir minyatürü değil başlangıcı ve temelidir. Bu bağlamda çocuğun bedensel ve ruhsal gelişimi ne kadar sağlıklı ilerlerse toplum da o yönde gelişen,büyüyen kolektif bir yapıya bürünebilmektedir.

Toplumun alt yapısını çocuk oluşturur. Çocuğun alt yapısını, zihnini, dünya algısını ve bakış açısını ise edebiyat oluşturmaktadır. Edebiyat en genel tanımıyla; "Olay, düşünce, duygu ve hayallerin dil aracılığıyla sözlü veya yazılı olarak biçimlendirilmesi sanatı, yazın" (Şirin 2016:12) olarak ifade edilebilir. Yaşamla iç içe olan edebiyat sosyal-psikolojik yönü olduğundan dolayı bir anlamda toplumun yansıma bulmuş hâlidir. Yaşama farklı perspektiften baktığı için okur hayatta ruhuna dokunacak bir yön bulabilmektedir. Eser, okuyucuya sunulurken hem sanatçı duyarlılığını eserde iyi yansıtmalı hem de kurguyu o duyarlılık çizgisinde oluşturmalıdır. Sanatçı sözcükleri çok iyi bir şekilde konumlandırmalı ve eserine bu yönde paralel olacak bir şekilde hizmet edebilmelidir. Çocuğun ise toplumun yapısı ve yaşayışına ilişkin pek çok şeyi anlamlandırması noktasında edebiyat oldukça önemli bir rol üstlenir. Nitekim çocuk edebiyatı sahası bu bağlantı üzerinden hareket ederek çocuğu adeta toplum içerisine hazırlar. "Çocuk edebiyatı, temel kaynağı çocuk ve çocukluk olan; çocuğun algı, ilgi, dikkat, duygu, düşünce ve hayal dünyasına uygun; çocuk bakışını ve çocuk gerçekliğini yansıtan; ölçüde, dilde, düşüncede ve tiplerde çocuğa göre içeriği yalın biçimde ve içtenlikle gerçekleştiren; çocuğa okuma alışkanlığı kazandırması yanında,

edebiyat, sanat ve estetik yönünden gelişmesine katkı sağlayan, çocuğu duyarlı biçimde yetişkinliğe hazırlayan bir geçiş dönemi edebiyatıdır." (Şirin, 2007: 16). Çocuk edebiyatı eserleri oluşturulurken olayları, duygu ve düşünceleri çocuk perspektifinden ele alıp çocuğa görelik ve çocuk gerçekliğine uygun aktarım sağlar. Ancak unutulmamalıdır ki metni oluştururken her sanatsal kurgu gibi çocuk edebiyatı da gerçekliğe dayanır. "çocuğa sığ yaklaşan onu küçümseyen bir edebiyatın çocuğun dünyasını yansıtmayacağından söz eder."(Uysal Sütcü, 2022:21). Bundan hareketle anlaşılıyor ki çocuk edebiyatı sahasında oluşturulan metinlerde çocuk basite alınmamalı, aşağı ve basit görülmemelidir. Bu durumlar göz ardı edildiği zaman metinde kurguyla okur bütünleşemez ve kurgu yarım kalmış olur. Bu eksende çocuğu bilinçlendirecek, toplumu pozitif anlamda geliştirecek ve çocuğun ruhunu besleyecek konular işlenmelidir.

Son zamanlarda çocuk kitaplarında üzerine yoğunlaşılan konuların başında "zorbalık" yer alır. Zorbalık; daha güçlü bir kişi ya da grubun nispeten güçsüz, zayıf, çekingen ya da kendini ifade etmekte zorlanan bireylere karşı gücünü çeşitli yönlerden sistematik, sürekli ve kasıtlı olarak kötüye kullanmasıdır. Tanımdan da hareketle zorbalık eylemi mobbing, baskı gibi kavramlarla karıştırılmamalıdır. Zorbalık kasıtlı, sistematik ve güç eşitsizliğini mutlaka barındırmalıdır. "Olumsuz eylemleri içeren ve kasıtlılık içeren istenmeyen bir davranış olması, Zaman içinde tekrarlaması yani süreklilik barındırması, Zorba ve mağdur (kurban) arasında güç dengesizliği".(Uysal Sütcü,2022:6). Mobbing ve baskı her ne kadar zorbalık yakın anlamları ifade etse de eylemin tek tarafını aktarır. "mobbing" kavram olarak; içinde psikolojik yıldırma, psikolojik şiddet, baskı, kuşatma, taciz, rahatsız etme veya sıkıntı verme gibi anlamlar barındırmaktadır."(Atman, 2012:159). Bu nedenle kavram sınırlı kalmıştır ve aynı kavramın bir yönünü yansıtır. Esasen zorbalık bir süreçtir ve hemen herkesin uğramış olduğu,karakterine iz bırakan, şekillendiren olgu olmuştur.

Bundan dolayı bu süreç hem toplumun hem de bireyin yapısını bozmaktadır. Zorbalık; kurban(mağdur), tanık ya da tanıklar ve zorba kişi ya da gruptan oluşmaktadır. "Mağdur: Mağdurlar kendilerinden daha güçlü öğrencilerin zorbalıklarına maruz kalanlardır."(Uysal Sütçü, 2022:13). Mağdur burada zayıf halkayı oluşturur. Zorba tarafından açık hedef halinde olup, zorbanın -zorba açısından- toplumda gücünü ve kimliğini ortaya koyma amacına hizmet eder. Buradan hareketle mağdurun denge noktasında zayıf kaldığı anlaşılmaktadır. Bu eksende zorba rolü birçok yönden üstün konumdadır. "Zorba: Kendinden daha güçsüz öğrencilere zorbaca davrananlardır." (Uysal Sütçü, 2022:11). Zorba kişi tanımdan da hareketle, ilişkide güçlü olan,hakimiyet kuran özellikle bundan haz alan kimselerdir. "bu unsurlara ek olarak zorbalık davranışında zorbanın haz duymasına, mağdurun ise baskı altında hissetmesine dikkat çekmektedir."(Uysal Sütçü, 2022:6). Görülüyor ki bu denklem süreci açıklar niteliktedir. Zorba bu davranışından haz duyar bu da davranışın sürekli hale gelmesine neden olur. Son olarak denklemin önemli bir bileşeni olan tanıklar(izleyici)dir. "İzleyici: Zorbalık olaylarına tanık olan, seyirci." (Uysal Sütcü 2022:3). Bu bağlamda tanık

süreci tam tersine çevirebilir ve iletişimi yönetebilir konumdadır. Tanığın bilinçli olması ve ne yapması gerektiğini bilmesi oldukça kayda değer bir yaklaşımdır. Eylem olarak zorbalık iki şekilde ele alınacak olursa; dolaylı zorbalık ve doğrudan zorbalık şeklinde ele alınır:

Dolaylı zorbalık; dalga geçme, gruptan dışlama, yalnızlaştırma, dedikodu çıkarma gibi daha çok örtük fiillerdir. Zorba üstü kapalı bir şekilde sadece toplumda mağdura zorbalığı hissettirmek ister. Bir bakıma süreci yıpratmak,mağdura daha da zarar vermek ancak bunun toplum tarafından fark edilmemesini amaçlar. Doğrudan zorbalık ise kişiye eylemin doğrudan uygulanması, özellikle mağdurun ve toplumun zorbayı doğrudan tanımış olmasıdır. "Doğrudan zorbalık, mağdura yönelik gerçekleştirilen zorbalık tiplerinin doğrudan saldırganlık olarak uygulanmasıdır. Zorbanın gücünü, statüsünü ve hâkimiyetini mağdur üzerinde doğrudan ve açık olarak göstermesidir. Doğrudan zorbalıkta mağdur zorbanın kim olduğunu bilmektedir. Kurban ve zorba karşı karşıyadır." (Arslan ve Savaşer, 2009:222). Mağdur zorbayı tanır.Zorbada zaten saklanmayı amaçlamaz, fiillerinin açıkça görülmesini arzulamaktadır. Bu açıdan doğrudan zorbalığa Fiziksel ve sözel zorbalık dahil edilebilir. Zorbanın kimliği bilindiği için mağdurlar bazen tanıklardan da güç alarak bu durumdan ya kurtulma ya da yok etme meylindedir. Ancak yine de süreci psikolojik açıdan her zaman iyi sonuçlandıramayabilirler. Bazen de yarı zorba tipine bürünüp karakterinin -kendini açısından- zayıf yönlerini saklamak ve bir daha mağdur olmamak için adeta savaş haline geçerler. Tanık konumunda olanlar süreci negatif (susarak/zorbayı destekleyerek) veya pozitif (mağdurun yanında durarak) süreci etkileyebilmektedirler. Tanıkların negatif bir yöne eğilimleri zorbalığın sürekli ve sistemli hale gelmesine neden olabilir. Zorbalığa eylem olarak ele aldığımız doğrudan ve dolaylı zorbalık ekseninde bakılacak olursa; Aslan ve Polat(2023)'e göre,"fiziksel, sözel, sosyal, siber olarak değerlendirilir." İlk olarak ele alınacak olan fiziksel zorbalık, zorbalık türleri arasında mağdura hem bedensel hem de ruhsal sıkıntıya girmesine sebep olmaktadır. Kişinin böylece daha çok yıpranmasına yol açar. Zorba da buna paralel olarak daha fazla hakimiyet kurar. Genel tanımıyla fiziksel zorbalık; "Birinin parasını çalmak, tuvalete veya dolaba kilitlemek ya da sadece birinin hareketini engellemeye kadar çok geniş bir spektrumda incelenmektedir."(Polat, 2023:50). Zorba bu zorbalık türünde kontrolden çıkmış, toplumun normlarının dışına çıkarak, öfkesine yenilmektedir. Bunun sonucunda başta; kurbanda yaralanmalara ve ölümlere sebep olabilir, daha sonra toplumda suç oranlarının artış göstermesine ve en önemlisi de eylemin normalleşmesini sağlayabilmektedir. Fiziksel üstünlük zorbada olduğundan kurban bu zorbalıktan hemen kurtulamaz, kendi dış görünüşü hakkında sıklıkla yetersizlik duygusuna kapılmaktadır. Bir başka zorbalık türü olan sözel zorbalık; "Lakap takma, alay etme, azarlama, bağırma, küçük düşürücü sözler söyleme, kötü söz söyleme, küfretme, aşağılama, iftira atma, birisinin cinsiyeti veya fiziksel görünümü hakkında yorum yapma gibi davranışlar sözel zorbalığı kapsamaktadır." (Aslan ve Polat, 2023:50). Akran zorbalığında oldukça yaygın olup bazen bu zorbalığa farkında olmayarak mağdur manipüle olabilir. Bu zorbalık akranlar arası iletişimde görülme olasılığı fazla olduğundan, mağdurun kişilik gelişiminde etki etmesi,

toplumda nasıl bir rolle katkı sağlayacağıyla doğrudan ilintilidir. Sözel zorbalık türünün diğer önemli yönü de genelde zorbalıkların sözel yolla başlamasıdır. Bu yönüyle oldukça dikkat edilmesi gereken bir zorbalıktır. Bir diğer dikkat edilmesi zorbalık ise, akranlar arası iletişimde özellikle çocukların şekillenip toplumda yer almasını sağlayan okullarda, dolaylı bir etki sağlayan, çocuklar arası sosyal iletişimin temeli olan insan ilişkileri yer almaktadır. Sosyal zorbalık bu bağlamda oldukça incelenmesi gereken zorbalık türüdür. En genel tanımıyla sosyal zorbalık;"dedikodu yapmak, arkadaş grubundan dışlamak, görmezden gelmek ve aktivitelere dahil etmemek gibi kişilerin sosyal ilişkilerine zarar vermeyi amaçlayan davranışlar ve eylemler, arkadaşlığı bitirmeye yönelik tehditler bu grupta değerlendirilmektedir." (Aslan ve Polat, 2023:50). Bu bağlamda kişi (mağdur) psikolojik açıdan çöküntü yaşayıp etrafa yabancılaşır. Kendini değersiz hisseder, hırçınlaşır ve statüsünü kazanmaya uğraşır. Mağdur bu türde tanıklardan ve çevresinden ona destek sağlayabilecek birilerini arar. Yalnızlığını ortadan kaldırmak için de bazı durumlarda yarı zorba birine bile dönüşebilir. Aynı zamanda mağdur çeşitli zorbalık türlerine aynı anda maruz kalabilmektedir. Zorbalıkla baş etmesi bu durumda daha da zorlaşabilmektedir. Günümüze bakıldığında ise, özellikle teknolojinin gelişimiyle birlikte internet hızla yayılım göstermiştir. İnternetin en fazla rağbet gördüğü alan çocuklar ve gençler oluşturmaktadır. Bu sebeple gelişen dünyada, zorbalık türüne eklenen siber zorbalık ortaya çıkmıştır. Bu zorbalık türüne bakıldığında; "siber zorbalık, bilgi ve iletişim teknolojilerinin özelliklerinden (anonimlik, sınırsız izleyici, sınırlı yetişkin denetimi vb.) yararlandığından daha kolay maruz kalınan bir saldırganlık türü olarak görülmüştür." (Aslan ve Polat, 2023:50). Anonim zorbalık olan siber zorbalık, zorbalık türleri içerisinde kontrolün sağlanması açısından daha zordur. Zorbalar tahmin edildiğinden çok fazladır. Olay mağdur daha kendine gelmeden, eylemi kavrayamadan, anlayamadan yayılır. zorba bu türde kimliği anlaşılmadığından oldukça rahat ilerler ve kendini saklama hedefindedir. Mağdur bu eylemden nasıl kurtulacağı konusunda bilincini sağlama konusunda daha da zorlanır hale gelmektedir. Zorbaların kimliği bu türde gölge gibidir. Varlığı anlaşılır ancak kanıtlanması ve ortadan kaldırılması oldukça zordur.

Zorbalık fiiline bakıldığında oranlardan hareketle, erkek ve kızlar da cinsiyet bağlamında farklı zorbalık alanlarına yoğunluk gösterdiği görülür; "kızların dolaylı ve sosyal zorbalık uygulaması, erkeklerin fiziksel saldırganlık içeren zorbalığı tercih ettiği görülmektedir." (Aslan ve Polat, 2023:52). Bu ayrımda insanların toplumda var olma amaçları oldukça etkili olduğundan, erkek ve kadınların toplumsal rolleriyle zorbalık türlerinin dağılımı doğrudan ilintilidir. Toplumlara bakıldığında , kişi bu zorbalıklar sonucu toplumda diken üzerinde yaşayan, kendini suçlayan, güvenmeyen, değersiz hisseden,insanlarla iletişimi düşük ve sosyal ortamlardan kaçan kişiliğe bürünür. Bu bağlamda çocukların çok küçük yaşlarda bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Zorbalığı anlayabilmesi, süreci yönetebilmesi, tanık konumunda ise yardım edebilmesi gerekmektedir. Okullarda her ne kadar zorbalık için çalışmalar yapılsa da yetersiz kalmaktadır. Çocuğun bakış açısıyla ona empati kurmasını sağlayacak, zorba-mağdur-tanıkların perspektifinden

olaylara , duygu ve düşüncelere bakmasına sağlayan, bu durumlarda ne yapması gerektiğini anlatabilecek eserleri çocuk edebiyatı sağlayabilmektedir. Bu bağlamda çocuk edebiyatı ürünleri özellikle toplumda okullarda sıkça rastlanan, çocuğun bu süreci yönetmesi zor olan, bir daha o eylemin yapılmaması ve nasıl davranılmasını, anlatması bakımından bu tür konuların daha erken yaşlara çocuklara öğretilmesi açısından oldukça önemli bir role sahiptir. Sanatsal bir kurguyla verilmesi okurda hem karakterle özdeşim kurmasına ve zorbalık olgusunun daha iyi anlaşılmasında yardımcı olacağından, böylece okur empati sağlayarak süreçte ne yapması gerektiğini kavramış olmaktadır. Bundan hareketle çocuğa görelik ilkesinden hareketle, kurguda karakterin yerleşimi oldukça önemlidir. Zorba kişi özelliklerinin veriliş şekli özendirilmemeli, hikayenin genelde umut verici bir yaklaşım bulunmalıdır. Sanatsal metinlerin özellikle hassas konuları işlediğinde çocuğa göreliği yansıtmaması daha sosyolojik vakaların artmasına olanak sağlayabilmektedir. Bu bağlamda çalışmada konuya yakın ilgisiyle dikkat çeken Anıl Basılı'nın başta olmak üzere *Nohut Adam*, *Linç Çıkmazı*,*Başarısızlar Kulübü*, *Mükemmeller Kulübü*, *Büyük Dostum* ve *Hayta* adlı çocuk kitapları zorbalık ekseninde incelenecektir:

Nohut Adam: *Nohut Adam* adlı hikayede, yetenekli ve güzel şapkalar yapan ancak saçı olmayan, fiziksel özellikler olarak toplumda kabul görmeyen unsurlara sahip olduğundan orman halkı tarafından sözel, fiziksel ve sosyal zorbalığa maruz kalan ama yine de, insan sevgisinden vazgeçmeyen Nohut Adam'ın yolculuğu ve bu yolculukta karşılaştığı çeşitli zorbalıklar ve orman halkıyla mücadele etmesi aktarılır.

Linç Çıkmazı: *Linç Çıkmazı* adlı eserde, Piya'nın bir iftira sonucu sınıf arkadaşları tarafından maruz kaldığı çeşitli zorbalıklar ve asıl zorbalığı siber zorbalık yoluyla iftiraya uğramasına sebep olan zorba ile mücadelesi sonucu asla vazgeçmemesi ele alınır.

Hayta: Yazarın bir diğer kitabı olan *Hayta* isimli eserinde, yazar özlenen mahalle kültürünü karakterler,mahallenin dış görünüşüyle, diyaloglarla yansıtan bir tema çizer. Mahallede ancak bu yapıya karşın; Ömür adlı kişiye lakap takılması, bundan rahatsızlık duyması ve mahalleden gitmesiyle yolculuğu anlatılmaktadır.

Büyük Dostum: *Büyük Dostum* adlı eserde, Pasaknaz 'ın küçük bir çocuk sayesinde ilginç, macera dolu,dostluk, sevgi ve saygıyı yeniden hatırlaması anlatılır. Pasaknaz karakteri çocukken okuma yarışını kaybettiği için çevresine kendini kapatan ve anlaşılması zor görünen yaşlı bir karakterdir. Atlas karakteri de ona kitapları ve okumayı sevdirmeyi amaçlar. Ancak eserde bazı zorba davranışlar, hem pasaknaz hem de ada sakinlerinde gözlenir.

Başarısızlar Kulübü: *Başarısızlar Kulübü* adlı eserinde Çimen adlı çocuğun, annesinin iş için yurtdışına gitmesiyle birlikte hem babası hem de okuldaki ilişkileri anlatılmaktadır. Babasının belli konularda baskısı ve okulda arkadaşlarına oranla başarısız olması sonucu

üstü kapalı uğradığı zorbalıklarla birlikte yalnız kalması sonucunda, kurduğu kulüple hayatının değişmesi konu edilir.

Mükemmeller Kulübü: *Mükemmeller Kulübü* adlı eser ise kitabın devam serisidir. *Başarısızlar Kulübünde* dolaylı zorbalık yapan karakterlerin gözünden hikayeye bakılır. Şampiyon adlı karakter hayatını hata yapmamaya kurmuştur. Bunun temelinde dedesi vardır. Bu yüzden karakter sürekli bir başarı peşindedir. Onun için başarısızlık kabul edilemez. Hatta ona göre bir kulüp kurup,arkadaş seçimlerini ona göre mükemmellerden seçer.

Mağdurların özellikleri: Eserlere bakıldığında mağdurlar, öncelikle özellik olarak toplumun kabul etmediği, ön yargıyla yaklaştığı konumda ve görümümdedir.: "Taş gibi sert bir göbeği, kısa kolları ve gözlüklerinin arkasına gizlenen masmavi gözleri vardı." (Basılı2023: 6), "Haytaların haytası gelmiş…"(Basılı 2023:28), "Kısacası elimi neye uzatsam babamı içten içe sinirlendiren koca bir başarısızlıkla karşılaşırım."(Basılı 2023:11), " Tabii birilerine laf atmadan duramazdı. Kiminin saçına takılırdı gözleri kiminin bisikleti süremeyişine. Kendisine soru soranlarla alay eder, adres soranları tam tersi yöne gönderirdi."(Basılı 2023:8). Eserlerde bazen sosyal yönler kişinin mağdur rolüne düşmesine de sebep olabilmektedir: "Bana Hayta derlerdi. Sokağın Hayta'sı. Oysa bilirdim olmadığımı ya…kimseye ses edemezdim.''(Basılı 2023:15), "Bakışlarımı ellerimdeki kağıtlardan arkadaşlarıma doğru çevirdim. Bana güldüklerini hissediyordum."(Basılı 2023:22). Eserlerde mağdurların bu yönleri ve mağdur oldukları her zaman açıkça ifade edilmez, yazar kurgunun içerisine mağdur rolüne sahip olan karakteri, hikayede olay örgüsünde karşılaştığı durumlarda gösterir: "Kulübün üstünü karalayıp üzerine "Gereksizler Kulübü" yazmıştı. Bıyık yakışmış diyorlardı."(Basılı2023:30), "Anlatamadım kendimi. Ben yapmadım dedim ama inanmadılar. Uslu olduğumu göstermek için çabaladıkça daha çok göze battım."(Basılı2023:28), "Pasaknaz Teyze korkulacak biri değildi ama ondan çekinmek serbestti."(Basılı 2023:25).Ayrıca eserlerde kurguya oldukça katkı sağlayan mağdurların duygu ve düşünceleri açıkça ifade edilerek, okurda empati yapılması sağlanmak ve zorbalığın insan ruhunda ne gibi olumsuzluklara sebep olacağını göstermiştir: "Ben onları bir sürü olarak görüyordum. Onlarsa beni sürüden ayrılmış bir kuş olarak belki." (Basılı 2024:23), "Onlar hızlı bir şekilde kabuk tutarken ben devamlı sökülüyordum." (Basılı 2024:19), "Yüzleşmeyi istercesine karşıma çıktıkları oluyordu. Orada, sanki içinde taş varmış gibi sımsıkı tuttuğum avucumu açmak… İşte o, her zaman kolay değildi." (Basılı 2023:7). *Büyük Dostum* adlı eserinde yazar karakteri eserde okura ilk başta anlaşılması zor ve zorba kişiye benzer özelliklerle verir. Eserde karakteri bazen zorba bazen de mağdur rolünde görülür: "Tabii birilerine laf atmadan duramazdı. Kiminin saçına takılırdı gözleri kimimin bisikleti süremeyişine. Kendisine soru soranlarla alay eder, adres soranları tam tersi yöne gönderirdi." (Basılı 2023:8), "Birbirlerine "Günaydın!'' dediklerinde ya da " Nasılsın?" diye sorduklarında Pasaknaz Teyze'yi göz hizalarının dışına bırakıyorlardı. Üzücüydü."(Basılı 2023:35). Ayrıca eserlere bakıldığında, yazarın tüm eserlerine hakim olan pes etme duygusu

yer alır: “Madem böyle bir iş giriştin, pes etme ve nasıl olacağını gör.” (Basılı 2023:33), “Hiç pes etme. Pes etme… Pes…Etme.” (Basılı 2023:19), “Hayır. Kimse seni yıldıramayı başaramayacak.”(Basılı 2024:20). Bu ilkeyi destekler nitelikte yazar, sürecin anlaşılması açısından konu edilen eserlerde mağdurların duygu ve düşüncelerine de yer verir: “Sırt çantam hafifti ama omuzlarımdaki yük… Baskı yapıyordu. Haksızlığı hazmedemiyordum.”(Basılı 2024:32), “Bana güldüklerini hissediyordum. Muhtemelen kimse benim yerimde olmak istemezdi.”(Basılı 2023:22).

Zorba Kişilerin Özellikleri: Eserlerde zorba kişiler toplumda kabul gören ve grupça hareket eden kimseler olarak görülmektedir: “Mete sınıfın en popüler öğrencisiydi, satrançta onu yenebilecek biri henüz çıkmamıştı. Kardeşi Ece voleybol takımında kaptandı.”(Basılı 2023:18), “ Kulübün rozetini tuttum. Yanımdan hiç ayırmadığım bu rozetin üzerinde kupa deseni vardı. Kulüpteki diğer arkadaşlarım da takıyordu. Bu bizim simgemizdi.”(Basılı 2023:28), “Toz konduramadığım insanlar beni çoktan suçlu ilan etmişti. Hem de toplu olarak.”(Basılı 2024:26), “ Diğer orman sakinleriyle uzun süredir arası çok kötüydü. Onu rahatsız eden ve iletişim kurmaktan zorlandığı kişiler vardı. Özellikle Bay Burun, Boşboğaz, Isırgan ve Bayan Pırasa ile karşılaşma fikri onu ürkütüyordu.”(Basılı 2023:11),“Bay Burun ki kendisi ormanın en huysuzu olarak bilinir, Nohut Adam’ı gördüğünde mutlaka onunla dalga geçecek bir şey buluyordu.”(Basılı 2023:14). Zorbalık yapan kişilerin duygu ve düşünceleri de yazar tarafından verilir, yazar eserlerinde her iki tarafın açısından bakmak ve eserleri çocuklara hitap ettiğinden kimseyi hedef haline getirmez: “Hayır sen zayıf değilsin! herkesten daha güçlüsün. Çünkü sen… Sen Şampiyon’sun” diyerek, kendimi motive ediyordum.”(Basılı 2023:13). “Piya, bir dakika sakin ol. Çok konuşamıyorum. Okuldayım ve diğerleri bu olaya inanılmaz öfkeli.”(Basılı 2024:14), “Senin yanındayken kendim gibi olamadım hiçbir zaman.”(Basılı 2024:175). *Büyük Dostum* adlı eserde, Pasaknaz hem zorba hem mağdurdur: “Bu arada Pasaknaz Teyze oyunları severdi. Özellikle insanlarla alay edilen, onları zor duruma düşüren, kendisini de güldüren oyunları…”(Basılı 2023:25). “Şerbet Teyze Pasaknaz Teyze’yi görmezden gelmişti.” (Basılı 2023:35).

Tanıklar: Hikayelerin genelinde tanık ya da tanıklar mağdur tarafında olurlar. Anıl Basılı eserlerinin genelinde pozitif yaklaşımı benimsemiş, insan sevgisini öne çıkararak zor durumda olan, zorbalanan her insana oluşturulan zorbalık eylemindeki mağdur-zorba- tanık ekseninde yardım edilmesi mesajını vermiştir. *Linç Çıkmazı* adlı hikayede tanık öğretmenler ve bazı sınıf arkadaşlarıdır: “Arkadaşlar, Piya ‘ya böyle davranmayalım.’’(Basılı 2024:29), “ama böyle anlarda belki susup kaybolmak yerine daha çok haykırmak…Daha çok anlatmak, hissettirebilmek önemli olabilir.”(Basılı 2024:160). *Başarısızlar Kulübü* adlı eserinde, yine öğretmen olur: “Hazır olduğunda daha iyisini yapacağını biliyorum.” Biliyor muydu ? Bu iyi hissettirmişti.” (Basılı 2023:24). *Nohut Adam* adlı eserde tanıklar zorbalayanın yanında durur: “Sonradan orman halkı yüzünden Nohut Adam’dan uzaklaşmıştı.”(Basılı 2023:27). Yazar eserlerinde, zorbalık eyleminde tanığın rolünün negatif bir yöne gittiğinde , sürecin

yönünün nasıl ilerlediğini de okuyucuya gösterir: " "Fotoğraf üzerinde beni karalamışlardı. Bir gölgeye dönüştürmüşlerdi. İnsan istediği zaman ne kadar yaralayıcı ve acımasız oluyordu. Bu şekilde görmüş oldum. En yakınlarım… Hayır! Uzaklarım."(Basılı 2024:27).

Doğrudan Zorbalık

Sözel Zorbalık: Yazar konu edilen eserlerinde en çok sözel zorbalığa değinmektedir: Zorba en kolay üstünlüğü sözel bir yolla sağlamaktadır. Mağdur -zorba arasında zorbalık eyleminin başlangıcı sözel -iletişimle -zorbalıkla- sağlanır: "Ona, "Bakın hem kel hem de pasaklı!" diye bağırmışlardı." (Basılı 2023: 6), "Yuvarlanmıştır onun aklı yine!"(Basılı 2023:24), " Okulun kötü yemeklerinin ardındaki aşçısı Mutlu Usta'dan iri kızı Polen'e… Ha bir de herkesi iyi kaydığına inandıran sahte kaykaycı Yağmur." (Basılı 2023:147). "Evet sen bir laf taşıyansın!"(Basılı 2024:28), "Köstebek!" (Basılı 2024:28), "ARTIK ARKADAŞIMIZ DEĞİLSİN." (Basılı 2024:29). "Haytaların haytası gelmiş… " (Basılı 2023:28) " Bana Hayta derlerdi.Sokağın Hayta'sı. Oysa bilirdim olmadığımı ya…kimseye ses edemezdim."(Basılı 2023:15). *Büyük Dostum* adlı hikayede yazar hem zorbayı hem de mağduru bir karakterde verir. Burada yazarın yapmak istediği her iki tarafında bakış açısıyla ve psikolojisiyle bakabilmektir. Bu amaçla eserin tam merkezi olmasa da zorbalık bazı olay ve diyaloglarda hissettirilir: "Bu kadın da iyice coştu. Durdurana…"(Basılı 2023:41), "Kime gidecekler, Balon Şerbet'e mi ? Adı Şerbet işte, kendi değil!"(Basılı 2023:37). Buradan anlaşılıyor ki yazar çocuğa uygunluğu hiç kimseyi hedef göstermeden, özendirmeden olumsuz davranışta bulunsalar da eserin sonunda dönüşümü gerçekleştirir: "Her gün birer ikişer orman halkı dükkanını ziyaret etmeye geliyordu. Yaptığı şapkaları güzel bulduklarını dile getiriyorlardı." (Basılı 2023:61), " Bir fotoğraf karesi olsak muhtemelen mutluluğu anlatırdık. Birben, Uzak, Doğu, Ateş, Mislina,ben… Bir aradaydık." (Basılı 2024:185).

Fiziksel Zorbalık: Sadece *Nohut Adam* adlı eserinde görülür, eserde yazar çocuğa uygunluk ve çocuğa görelik çerçevesinde eylemin ağır boyutlarını vermeden, çocuğun psikolojisine uygun esere yansıtmıştır: "Hatta bir keresinde çok ileri gitti ve taktığı çelme ile Nohut'un dengesini kaybetmesine neden oldu. Nohut daha neye uğradığını anlayamadan çimlerin üstüne yuvarlanmaya başladı."(Basılı 2023:14). Yazar bu zorbalığı daha çarpıcı kılmak için diyaloglarda da gösterir: " Ne yaptığını sanıyorsun sen? Çimleri eziyorsun, bunu yapmaya hakkın yok." diyerek Nohut'u azarladı."(Basılı 2023:16). Böylelikle zorbanın duygu ve düşünceleri zorbalık esnasında verilmesi, eylemin daha da anlaşılmasını sağlar.

Dolaylı Zorbalık: *Nohut Adam ve Linç Çıkmazı* adlı eserleri hariç ele alınan tüm eserlerin temelinde dolaylı zorbalık görülmektedir. Eserlerde mağdurun göz hapsine alınarak küçük düşürülme veya istenmediği, mağduru daha fazla yıpratmak için yazılan notlar gibi bazı durumlarla mağdurlar yüz yüzedir: "Bakışlarımı ellerimdeki kağıtlardan arkadaşlarıma doğru çevirdim. Bana güldüklerini hissediyordum."(Basılı 2023:22), "Ece resmen "sırana geri dön!" bakışı attı. Beni grubunda istemiyordu." (Basılı 2023:27), "Sıramın başında dururken benim için yazılan notlara ve arkadaşlarımın yüzüne baktım İŞ BİRLİKÇİ

KÖSTEBEK ZAVALLI GÜVENİLMEZ YALANCI SAHTEKAR"(Basılı 2024:26,27). Mağdur böylece hem daha fazla yıpranır hem de daha fazla yalnız kaldığını hissetmiş bunu da duygu ve düşüncelerine yansımıştır: "Fotoğraf üzerinde beni karalamışlardı. Bir gölgeye dönüştürmüşlerdi. İnsan istediği zaman ne kadar yaralayıcı ve acımasız oluyordu. Bu şekilde görmüş oldum. En yakınlarım… Hayır ! Uzaklarım."(Basılı 2024:27), " Bu zamana kadar bana Hayta diye seslenenleri düşündüm. Böyle bir anlama geldiğinin farkında mı değillerdi acaba? Ya da daha fenası… belki bile isteye böyle seslenmişlerdi bana. Oysa kendi ismimin, Ömür'ün nesi vardı?" (Basılı 2023: 31).

Sosyal Zorbalık:

Bu zorbalık türü Anıl Basılı'nın eserlerinde yalnız bırakılma, aktivitelere alınmama, görmezden gelinme, gruptan (arkadaşları tarafından) dışlanma , yalnızlaştırma, mağdura mesafeli davranma gibi sosyal yaşamı etkileyecek eylemler görülürken, bunun sonucunda mağdurların sosyal hayatları büyük ölçüde yok olmuştur, mağdur çevresine böylelikle yabancılaşır: " Bu kadar yalnızlık hissi fazlaydı. Teneffüs zili çaldığında sınıftan çıkan arkadaşlarımın yanında bir gölge gibi kalmıştım."(Basılı 2024:25), "Yediğimizin içtiğimizin ayrı gitmediği arkadaşlarım bir anda bana buz kesmişlerdi." (Basılı 2024:25), "Bir fotoğraf daha gelmişti. Sınıf arkadaşlarım hep birlikteydi." (Basılı 2024:68), " Eskiden ziyaret edeni çoktu. Müşterilere şapka yetiştiremediği zamanlar…Fakat son bir yılda durum farklıydı."(Basılı 2023:6,8), "Paylaşmaktan kaçınmayan, beraber zaman geçiren orman halkından şimdi eser yoktu."(Basılı 2023:25), " Daha doğrusu, Uzunçorap diğerlerinin yanında Nohut'la iletişim kurmamaya başlamıştı."(Basılı 2023:27). Bundan hareketle görülüyor ki; eserlerde sosyal zorbalık, karakterin zorbalığa maruz kaldığını, iletişiminin artık çok az seviyede olduğunu ve çevresini bile kaybetme aşamasına geldiğinin kanıtı niteliğindedir. Yazar eserlerinde mağdurların artık sosyal ortamlarının sınırlı kaldığını da şöyle belirtir: "Benim dışımda manolyadan ayrılamayan yeşil sandalyesine oturup ayaklarını uzatan, bahçenin keyfini süren biri daha vardı: Pasaknaz Teyze." (Basılı 2023: 8), Burada yazar ilk başta bu eylemi her ne kadar olağan gösterse de eserde diğer ada sakinlerinin tavrı ile Pasaknaz 'ın tavrı paralel konumdadır: " Üst kattaki komşularımızın hepsi ona mesafeli davranıyordu. Birbirlerine "Günaydın!" dediklerinde ya da " Nasılsın?" diye sorduklarında Pasaknaz Teyze'yi göz hizalarının dışında bırakıyorlardı."(Basılı 2023:35). Ayrıca zorbaların neden sosyal zorbalık yaptığını ise bir nevi yazar bizlere şöyle açıklar: " Farklı açılardan kendini en iyisi olmaya adamışlarla, tembelliğe alışmış çocuklara üstünlük kurmaktı. Popüler olmak isteyen ve kendini mükemmel sanan pek çok öğrenciyi hızlıca eleyerek içlerinden en iyilerine ulaşmıştım."(Basılı 2023:30). Burada başarı ve başarısızlık olguları tartışılırken alt yapısında bu olgular sebebiyle zorbalıklar yatar.

Siber Zorbalık: Bu zorbalık türü sadece *Linç Çıkmazı* adlı eserde görülür: Yukarıda örnekleri verildiği gibi çeşitli zorbalıkların yanında esere baskın olan zorbalık türü siber zorbalıktır. Mağdur ilk başta anonim bir zorbayla karşı karşıya olduğundan süreci

yönetmekte oldukça zorlanır, tahmin edemeyeceği ölçüde olay artık yayılmıştır: " Ancak bu karede olmaması gereken biri vardı: PİYA! İşin aslı hiç orada olmadığımdı. "benim böyle bir fotoğrafım yok! Yok! Yok!" (Basılı 2024:13).Mağdur her ne kadar olaya karşı arkadaşlarını inandırmaya çalışsa da maalesef arkadaşları bir kanıt gelmeden inanmaz: "Gördüklerimiz her şeyi açıkça gösteriyor. Sen onlardansın. Söylesene, nasıl kabul ettin?" (Basılı 2024:27).Mağdur tüm eser boyunca mücadelesinden vazgeçmez: "Bugün biri ya da birileri tarafından zorbalığa uğradım. Ancak vazgeçmeye niyetim yok."(basılı 2024:24). Siber zorbalık ifadelerine bakıldığında ise hakaretvari sözler asıl zorba olmasalar da sınıf arkadaşlarından gelir: "Çok kötü birisin!"(Basılı2024:11), "KÖSTEBEKLER KRALİÇESİ."(Basılı 2024:12). Asıl zorba kişi mağdura eylemi belli aralıklarla mesaj yoluyla zorbalık yapar: "Sahip olduğun her şey yarım saat içinde yok oldu. OTUR,SIFIR! (Basılı 2024:15), " Okuldakilerin sana sevgisi sadece birkaç saat içinde bitti. Daha ileri gitmemi ister misin?"(Basılı 2024:39), "Sana kimse yardım edemez Piya. Bu mesaj da diğerleri gibi yok olacak"(Basılı 2024:48).Eserin sonunda ise mağdur zorbayı pes etmeyerek bulur: "Sana karşı kaybettiğimiz için. Çok mutsuzum. Amacım seni mutsuz etmekti."(Basılı 2024:171), "Fotoğrafı, gruplara dağılmasını, sana gelen mesajları… Hepsini ben planladım."(Basılı 2024:173). Anlaşılıyor ki günümüzde oldukça yaygın olarak görülen siber zorbalık toplumun aksayan yönlerini çarpıcı bir şekilde açığa vuruşudur.

Sonuç

Zorbalık; daha güçlü bir kişi ya da grubun nispeten güçsüz, zayıf, çekingen ya da kendini ifade etmekte zorlanan bireylere karşı gücünü çeşitli yönlerden sistematik, sürekli ve kasıtlı olarak kötüye kullanmasıdır. Eylem mağdur – zorba – tanık ya da tanıklardan oluşmaktadır. Mağdur; bu eksende zayıf rolü, nispeten karşı tarafa göre pasif yönü temsil etmektedir. Mağdurlara ona uygulanan çeşitli zorbalıklarla baş etme durumunda kalırlar. Zorba; insanlar üzerinde özellikle pasif yönlere sahip olan insanlara gücünü kötüye kullanarak sistematik, sürekli ve kasıtlı olarak göstererek, mağdur konumunda olan kimseleri rahatsız etmesidir. Zorba ve mağdurun her açıdan dengesizliği bulunmaktadır. Zorba bu dengesizliği süreç boyunca lehine kullanabilmektedir. Bu evrede tanıklar ise, eyleme tanık olan ve sürece yön verebilme şansı olan kimselerdir. Mağdurun karşısında durunca süreç negatif, yanında olursa pozitif bir yöne ilerlemektedir. Eylem olarak zorbalık iki şekilde incelenir: Doğrudan ve dolaylı zorbalık. Bu iki başlık açısından ele alınacak olursa doğrudan zorbalık; sözel ve fiziksel zorbalığı, dolaylı zorbalık ise sosyal zorbalığı, göz hapsine alma, gruptan dışlama gibi türleri ele almaktadır. Gelişen teknolojiyle birlikte, yayılması oldukça hızlı, zorba veya zorbaların sayısının, kimliğinin belli olunmadığı zorbalık türü olan siber zorbalık ortaya çıkmıştır. Bu zorbalıkta mağdur daha fazla yıpranan, zorba daha kontrolsüz ve öfkeli, tanıklar ise yardımı bu süreçte çok daha az işe yaramaktadır. Bu bağlamda çocuk edebiyatı ürünleri özellikle toplumda okullarda sıkça rastlanan, çocuğun bu süreci yönetmesi zor olan, bir daha o eylemin yapılmaması ve nasıl davranılmasını, anlatması bakımından bu tür konuların daha erken yaşlara çocuklara öğretilmesi açısından oldukça önemli bir role sahiptir. Sanatsal bir

kurguyla verilmesi okurda hem karakterle özdeşim kurmasına ve zorbalık olgusunun daha iyi anlaşılmasında yardımcı olacaktır. Böylece okur empati sağlayarak süreçte ne yapması gerektiğini kavramış olmaktadır. Ele alınan eserlere bakıldığında *Linç Çıkmazı* ve *Nohut Adam* dışındaki eserlerin merkezinde zorbalık görülmese de olay örgüsünde yer verilir. Yazar zorbalık eylemini yanlışlığını vurgulayarak, karakterin duygu ve düşüncelerde fazlaca hissettirir. Ancak bunu yaparken kimseyi hedef göstermeden çocuğa görelik ve çocuğa uygunluğu merkez alır. Mağdur -zorba ya da zorbalar – tanık ya da tanıklar açısından olaylara bakış kayda değerdir. Eserlerinde doğrudan ve dolaylı zorbalık ekseninden ele alındığında; fiziksel, sözel, dolaylı, sosyal ve siber zorbalıklar görülür. Eserlerinde özellikle dolaylı zorbalık göze çarpmaktadır. Yazarın 2024 yılında yayımladığı *Linç Çıkmazı* adlı eseri siber zorbalık üzerine kurulu olması 21.yüzyılın en büyük sorunlarından olan siber suçlarla mücadele açısından oldukça önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Atman, Ümit (2012). İş Yerinde Psikolojik Terör: Mobbing. *Sağlıkta Performans ve Kalite Dergisi*.

Basılı, Anıl (2023). *Hayta.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Basılı, Anıl. (2023). *Başarısızlar Kulübü.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Basılı, Anıl. (2023). *Büyük Dostum.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Basılı, Anıl. (2023). *Mükemmeler Kulübü.* İstabul: Timaş Yayınları.

Basılı, Anıl. (2023). *Nohut Adam.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Basılı, Anıl. (2024). *Linç Çıkmazı.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Özdinçer Arslan, Sevda (2009). Okulda Zorbalık. *Milli Eğitim*.

Polat, Mahi Aslan (2023). "Tüm Boyutlarıyla Akran Zorbalığı". *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.

Sütcü, Su Saime. (2022). *Çocuk Edebiyatı Yapıtlarının Zorbalık Olgusu Açısından İncelenmesi.* Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Şirin, Mustafa Ruhi (2007). *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış- Çocuk Edebiyatı Nedir Ne Değildir?*. Ankara : Kök Yayıncılık.

Şirin, Mustafa Ruhi (2016). "Edebiyat ve Çocuk Edebiyatı Edebiyatın Amacı ve İşlevi". *Türk Dili*.

BEHÇET NECATİGİL'İN *UYGARLIK RAPORU* ADLI ŞİİRİNE EKOELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Yenigün SARIDAĞ

Lisans Öğrencisi
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi

ÖZ

XX. yüzyılın son döneminde, özellikle de 1980 sonrasında edebiyat ve çevre ilişkisi bir disiplin olarak aynı çerçevede ele alınmaya başlanmıştır. Bu yönelimden doğan ekoeleştiri, edebiyat ve doğa arasındaki ilişkiyi inceleyen yeni bir yaklaşımdır. Buna göre, edebî eserlerde doğa bilinci ve sorumluluğu gizil olarak da olsa olmalıdır. Okur, böylece bir tabiat algısı geliştirecektir. Nitekim, insanlar çevre ile ilgili bilimsel metinler okumaya pek yatkın olmasalar da bu bilinci edebiyat yoluyla edinebilirler. Eleştirmenleri edebî eserlerde böyle bir bilinci, el yordamıyla da olsa, aramaya iten şey ise sanayileşme ve modernleşmeyle birlikte her geçen gün bozulan, değişen tabiattır. Ekoeleştiri, bu sorunlara birçok açıdan yaklaşırken kendisinden de ekofeminizm, derin ekoloji, postkolonyal ekoeleştiri gibi birçok kuramın türemesini sağlamıştır. Bu itibarla, modern şiir de bu kuramlarla okunabilir. Buna bir örnek olarak da Necatigil'in "Uygarlık Raporu" adlı şiiri verilebilir. Bilindiği üzere, Necatigil'in şiir anlayışında tabiat önemli bir tema olarak öne çıkar. Şiirini yoğun mecaz ve imgeye, soyut kavramlara yaslayan Necatigil'e göre şair, esasen bireysel ve toplumsal dertlerin azabını çeken insandır. "Uygarlık Raporu" adlı şiiri bu söylemin bir tezahürü gibidir. Şiirde modernleşmeyle birlikte tahrip edilen doğa ve değişen uygarlık anlayışı ele alınmıştır. Bu çalışmada, söz konusu şiir ekoeleştirel bir anlayışla okunacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde kuram ana hatlarıyla açıklanacak ve akabinde Necatigil'in şiir anlayışıyla bağdaştırılacaktır. Daha sonra da şiirdeki alegorik evren, kurama göre okunacaktır. Çalışmanın amacı ise Necatigil şiirine ekoeleştirel açıdan yaklaşmak ve şairin kendi dönemini anlamlandırmasında bu açının rolünü vurgulamaktır.

Anahtar Kelimeler: Ekoeleştiri, Behçet Necatigil, Uygarlık Raporu, Modernleşme.

AN ECOCRITICAL APPROACH TO BEHÇET NECATİGİL'S POEM *UYGARLIK RAPORU*

ABSTRACT

In the last period of the twentieth century, especially after 1980, the relationship between literature and the environment began to be addressed within the same framework as a discipline. Ecocriticism, which emerged from this tendency, is a new approach that analyses the relationship between literature and nature. According to this approach, literary works should have a

consciousness and responsibility for nature, even if implicitly. Thus, the reader will develop a perception of nature. As a matter of fact, although people are not inclined to read scientific texts about the environment, they can acquire this awareness through literature. What pushes critics to search for such a consciousness in literary works, even if gropingly, is the nature that is deteriorating and changing day by day with industrialisation and modernisation. While ecocriticism approaches these problems from many angles, it has spawned many theories such as ecofeminism, deep ecology, postcolonial ecocriticism. In this respect, modern poetry can also be read with these theories. An example of this is Necatigil's poem "Uygarlık Raporu". As is known, nature stands out as an important theme in Necatigil's poetry. According to Necatigil, whose poetry is based on intense metaphor and imagery and abstract concepts, the poet is essentially a human being who is tormented by individual and social problems. His poem "Uygarlık Raporu" is like a manifestation of this discourse. The poem deals with the nature destroyed by modernisation and the changing understanding of civilisation. In this study, this poem will be read with an ecocritical approach. In the first part of the study, the theory will be explained in outline and then it will be associated with Necatigil's understanding of poetry. Then the allegorical universe in the poem will be read according to the theory. The aim of the study is to approach Necatigil's poetry from an ecocritical perspective and to emphasise the role of this perspective in the poet's understanding of his own period

Keywords: Ecocriticism, Behçet Necatigil, Uygarlık Raporu, Modernisation.

Giriş

XVIII. yüzyıl Sanayi Devrimi'nden sonra hızla artan modernleşme ve buna bağlı olarak ortaya çıkan fabrikalaşmanın doğaya olan yıkıcı etkileri insanlığın kaygılarını artırmıştır. Yazınsal metinler temelde insanı anlattığı için sanatçıların da, bu süreçte, çevresel kaygılara sahip olduğu ifade edilebilir. Ekoeleştiri ise bu kaygıların edebî eserlere yansımasını inceleyen bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Serpil Oppermann (2012: 9) ekoeleştiriyi "edebiyat ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla yorumlayan, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri inceleyen akım şeklinde" açıklamıştır. Opperman'ın tanımında öne çıkan ekoloji, çevre ve kültür ilişkisi metnin önemli meselelerinden biri olurken kuramın alanını çok daha geniş tutan tanımlar da vardır. Mesela Glotfelty'e göre (Glotfelty'den aktaran Garrard, 2017: 15) ekoeleştiri "edebiyat ile fiziksel çevre ilişkisinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirinin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelemesi veya Marksist eleştirinin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştiri de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir." Burada bahsi geçen fiziksel çevre genel anlamda insan olmayan, insanın dışında kalandır. William Reuckert ise "ekoloji prensiplerinin edebiyata uyarlanması" (Reuckert'ten aktaran Ünser, 2022: 132) olarak tanımlamıştır. "Ekoloji, canlılar ve çevreleri arasındaki tüm ilişkileri inceleyen bir bilimdir" (Callenbach, 2017: 41).

Bu tanımlardan yola çıkıldığında ekoeleştiri yalnızca insan-doğa arasındaki çatışmaları incelemekle kalmaz canlı-fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi de inceleyen daha geniş bir alanı kapsar. Yasin Yavuz'un da dediği gibi "farklı disiplinlerin katkısıyla gitgide genişleyen bir tanıma sahiptir." Öyle ki oluşturulan bu edebiyat eleştirisi üç ana başlık altında toplanabilmektedir. Bu disiplinler "derin ekoloji", "feminist ekoloji" ve "sosyal ekoloji"

olarak sıralanabilir. Ece Saatçıoğlu ise bu disiplinlere bağlı olarak birçok ekoeleştirel anlayışın varlığından söz eder:

> *"Ekoeleştiri, çalışmalarının odağındaki bereketli doğayı yansıtırcasına gelişen ve genişleyen bir kuramdır. Geçmişten günümüzde, kadını ve doğayı ötekileştiren bakış açısına, özellikle ataerkil toplumlarda ezilen kadının konumu ile sömürülen, tahrip edilen doğa arasındaki paralelliğe ve kadının da doğanın da doğurgan olma özelliklerine vurgu yaparak kadın ile doğayı benzer biçimde inceleyen 'ekofeminizm'; doğanın insan psikolojisiyle olan yakın ilişkisini inceleyen 'ekopsikoloji'; post kolonyal denilen sömürgecilik sonrası edebiyat kuramıyla ekoeleştiri kuramını birleştirip, metinleri emperyalizm, güç ilişkileri ve sömürülen doğa bağlamında irdeleyen 'postkolonyal ekoeleştiri'; doğada heteroseksüelliğin tek normal cinsel yönelim olmadığını belirterek, çevre politikaları ile queer kuram arasındaki benzerlikleri irdeleyerek, metinleri çevre etiği bağlamında tartışan 'queer ekoloji'; müzikoloji çalışmalarına çevreci bir bakış açısıyla yaklaşarak metinsel veya icra edilen eserlerdeki müzik, kültür ve doğa kavramlarını birleştirerek, müzik, ses ve doğal ortam ilişkilerini inceleyen 'ekomüzikoloji'; kentlerin ekolojik sorunlarının edebî metinlerde nasıl aktarıldığını irdeleyen 'kentsel ekoeleştiri' ve çevre kirliliğinin önlenmesi, doğanın ve doğal kaynakların korunması ve iyileştirilmesi, çevre ile ilgili yargı kararları ve uluslararası antlaşmalar gibi konulara odaklanan 'çevre hukuku çalışmaları', ekoeleştiriden türeyen kuramlardandır" (2016: 586).*

Yavuz'un da ifade ettiği üzere terim olarak, ekoloji ve eleştiri kelimelerinin kısaltılarak birleştirilmesinden doğan bu yeni edebiyat eleştirisi, Amerika'da 1990'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Yavuz (2019: 247), kavramın ilk olarak 1978 yılında Amerikalı akademisyen ve edebiyat eleştirmeni William Ruekert'in yazdığı "Edebiyat ve Ekoloji: Eko-eleştiri'de Bir Deneme" başlıklı makalede kullanıldığını vurgulamakla birlikte yazarın bu terimi, insan merkezci, sömürgeci zihniyetin bizzat kendisini de içine alacak şekilde bütün evren için ne kadar büyük bir tehlike oluşturduğuna ve bu tehlikenin önlenmesi için edebiyat üzerine düşen görevlere dikkat çekmek için kullandığından söz eder.

Tahribatın yarattığı yıkımlar, sanatçılar ve çeşitli disiplinler tarafından mercek altına alınmasıyla gelişerek yalnızca bir edebiyat kuramı olarak kalmayıp politik bir inceleme olarak da hayat bulmuştur. Öyle ki Greg Garrard, ekoeleştiriyi açıkça politik bir inceleme olarak görür. Garrard' göre ekoeleştiri kültürel incelemelerini belirgin bir çevreci ahlaki ve siyasi gündeme bağlar.[1] Scott Slovic' e göre ise; "Ekoeleştiri hem çevreci bir dille yazılmış edebi metinlerin çalışılmasını hem de herhangi bir edebi eserin ekolojik içeriğinin ortaya çıkarılması amacıyla okunmasını amaçlar. Bu anlamda ilk bakışta çevreci bir içeriğe sahip olmadığı gözlemlenen edebi eserlerin dahi ekoeleştirel veya 'yeşil okuması' yapılabilir" (2016: 246).

İnsanı çevresiyle birlikte değiştirip bilinçlendirmede en etkili araçlardan biri de edebiyatın mucizevi gücüdür. Edebiyatın yöneldiği ortam, insan ve onun doğası olduğuna göre, işlevini gerçekleştireceği ortam da burası olacaktır. Edebiyat insana yönelik bir sunu iken kaynağı zaman zaman doğa ve onun tahrip edilmesi olmuştur. Bu bilinçle oluşturulan serzeniş, kuramsal ve tanımsal olarak yukarıda bahsedilmiştir. Nitekim edebiyatın ürünü olan sanatı tüketen insan bir noktadan sonra bu tüketimin yalnızca edebiyat özelinde masum kalmadığını, farklı alanlarda daha da yıkıcı olarak da ortaya çıktığını fark etmiştir.

"Ekoeleştirmenler kirlilik, nüfus patlaması, hayvan doğası ve türlerinin tehdidi, şehirleşme ve göç gibi çevreye dolaylı ya da doğrudan zarar veren şeyler üzerine yoğunlaşırlar" (Yavuz, 2016: 247). Edebiyatçılar ise yalnızca tüketen değil üretenin de üstüne düşen görevin bir çevresel bilinç uyandırmak olduğuna inanmış, kimi zaman bu tedirginlikle eserlerini icra etmişlerdir.

Kıt kaynakların sonsuz ihtiyaçlarca sağlanmaya çalışılması iktisadın konusu olmuşken, ihtiyaçların sonsuz oluşunu kabul ediş felsefenin, psikolojinin ve tasavvufun sorunlarından birisi haline gelmiştir. Sanayinin gelişmesi ile üretilen mal ve hizmetlerin tüketimini arttırmak adına yapılan reklam veya algısal çalışmalar sürerken öte yandan erdemli insanın irade terbiyesi konusundaki çalışmaları doğru orantıda ilerlemiştir. Bununla da kalmayıp insanla birlikte içinde yaşadığı birçok canlının tahribatla, bilinçsiz kullanımla doğanın tehlikede olması bu alanlardaki çalışmaları arttırmıştır. İdeali yaratmaya çalışan sanatçı ise doğanın ve insanın idealini ararken bilerek veya bilmeyerek bu 'bozulmaya' isyan etmiştir. Çevresel sorunların artması ile gündeme gelen bu hareket edebiyat çevrelerince de benimsenmiş, dünya edebiyatında olduğu gibi Türk sanatçıları tarafından da işlenmiştir. Bu çalışmada, şiir anlayışında tabiatı önemli bir tema hâline getiren Behçet Necatigil'in "Uygarlık Raporu" adlı şiiri ekoeleştirel bir anlayışla okunacaktır.

Modernleşme, Tabiat ve Değişim: Behçet Necatigil'in Poetikası Üzerine

Behçet Necatigil için şiir, bir edebi üretimin ötesinde yaşamı anlamlı kılmaya yardımcı olan, mutluluğun kaynağı olarak gördüğü bir olgudur. Öyle ki "Bizim siyaha kaymamızı önleyen; beyazlıklarda, işimizde, ailemizde bir vatandaş olarak, normal ilişkilerimizde topluma, insanlara karşı görevlerimizde bir 'akyazı' olarak şiir elbet çok üstün hepsinden" (Çetin, 1997: 37) diyerek yaşama ve içinde bulunduğu çevreye duyarlılığını göstermede bir araç olarak görür. Hassas ve duyarlı bir kişiliğe sahip olan Necatigil, kendine özgü sanatını oluştururken içinde bulunduğu dünyada gerçekleşen değişimlere kayıtsız kalmamıştır. Bununla beraber şiiri "bocalayışlar, noksanlıklar, çelişmeler, umulanın, iyi olanın henüz bulunamayışının ve rahatsızlıkların ürünü" (Çetin, 1997: 55) olarak tanımlar.

Cumhuriyet döneminde devletin yeni düzeni ile çeşitli edebi yönelimler ortaya çıkmıştır. Sanatçılardan bazıları belli bir görüşü savunan topluluklara dâhil olmuş bazıları ise özgün kişiliklerini oluşturmaya çalışmışlardır. Behçet Necatigil bu dönemde yaşamış bir şair olarak ilk gençlik yıllarında şiir zevkini Yedi Meş'aleciler ile oluşturmuştur. Şiirlerinde kayda değer ölçüde 'Anadolu' temasına yer vermiş olsa da bir Memleket Edebiyatçısı olmamıştır. "Orta halli insanların yoksulluk sorunlarına yer vermesinden dolayı bazılarınca Marksist şair olarak değerlendirilmesine rağmen Necatigil, hiçbir zaman Sosyalist şiire yakın durmamıştır" (Çetin, 1997: XVI). Bununla paralel olarak Garipçiler gibi büyük kentin orta halli insanının sosyal ve ekonomik sorunlarını işlemiştir. Bunun yanı sıra İkinci Yeni şiirinin egemen olduğu yıllarda Necatigil'in bazı şiirlerindeki kapalılık ve güç anlaşılırlık onu bu topluluğa yakın kılsa da onun şiirlerinde topluluğun gerçekleştirdiği dilbilgisi kurallarına aykırılık, çağrışım

kopukluğu ve belli bir temaya bağlı olmayan boşta kalmış imgelere rastlanmaz. Nitekim Türk milletinin kültür ve edebiyat birikiminin bir bütün olduğunu düşünen (Çetin, 1997: XVIII) Necatigil, geçmişten de yararlanılmak gerektiğini dile getirmiştir. Sonuç olarak, hiçbir topluluğa mensup olamayıp kendine has şiir anlayışını oluşturmuş edebiyatımızda önemli bir yere sahip olan şair kendini şu ifadelerle tanımlamıştır: "Şiirde kırk yılını, doğumdan ölümüne, orta halli bir vatandaşın, birey olarak başından geçecek durumları hatırlatmaya; ev-aile-yakın çevre üçgeninde gerçek ve hayal yaşantılarını iletmeye, duyurmaya harcadı. Arada biçim yenileştirmelerinden ötürü yadırgandığı da oldu, ama genellikle eleştirmenler, onun için tutarlı ve özel bir dünyası olan bir şair dediler" (Necatigil, 1995: 240).

Ulusal değişimlerin yanı sıra evrensel çapta süregelen modernleşmenin etkisiyle tabiatta ve yaşamda gerçekleşen değişimlere de kayıtsız kalmamıştır. İnsan için önemli olanın 'hayat' olduğunu düşünen Necatigil, "Asıl gerçek hayatın bölümlerindedir. Sosyal şartlar bizi durmadan kendine çekiyor. Nasıl yaşadığımızı fark ettiğimiz ölçüde yaşamanın şiirini yazıyoruz" (Kolcu, 2010: 125) diyerek hayatın sadece yaşanıyor olması değil nasıl yaşandığına dikkat çekerek aslında ideal hayat arzusu ile duyarlı birey eleştirisi yapar. Nitekim bunun yalnızca şair olmakla olmayacağını "Topluma karşı görevli olmak ne şairin tekelindedir ne şunun ne bunun. Bu işte herkes görevlidir, görevli olmalıdır. Vicdan diyoruz, yurt sevgisi diyoruz, insanlık diyoruz. Bunlara sahip olmadıkça hani nerde hayvanlara karşı bizdeki manevi üstünlük? Bir insan olarak herkes toplumun dertlerini zaten kendi derdi bilir, bilmelidir; bunun için ayrıca şair olmaya ne hacet?" diyerek şairi toplumdan ayrı görmez ve ekler: "Bireysel – kişisel dertlerin de toplumsal unsurlardan yoksun olduğu iddia edilemez" (Kolcu, 2010: 126). Böylece bireyin toplumdan dolayısıyla toplumun içinde bulunduğu tabiattan da ayrı tutmaz.

Kendinden söz ettiği şiirlerinde dahi bireysellik özelinden toplumsallık genelini yansıtmaya çalışmıştır. Nitekim "Her ben, dolaylı şekilde bir sen'i anlatış, bir sen'den yakınıştır çünkü benim yerim sen'le onun arasındadır ve o değildir bana yakın olan, sensin. Ben ben olsam dilbilgisi kitaplarındaki tekil şahıs zamirlerini şu sıraya göre düzenlerdim: Sen, ben, o! Başta sen gelir, çünkü ben diye bir şey yok sen olmadıkça. Her ben, benliğini sen'le anlatır" (Çetin, 1997: 47) diyerek kişileri bir bütün olarak gördüğü gibi toplumu ve tabiatı da bu bakış açısıyla değerlendirir.

Onun hayatında ailenin, çevrenin, evlerin büyük bir önemi vardır. Ben'i sen'den ayrı tutmadığı gibi bireyi de toplumdan ayrı tutmayan Necatigil, toplumu da zamandan ve değişimden ayrı tutmaz. Şiiri yazının ve dolayısıyla düşüncenin en yüce doruğu olarak değerlendirirken "Şiir, bir duyarlığa davet, bir duyurma, bir belirlemedir. Duyurma, bir durumu tespit eder ama çözümü bir teşkilât raporundaki gibi söylenmez" (Çetin, 1997: 55) der. Necdet Tezcan'a yazdığı mektupta da şiir için benzer düşüncelerini şu şekilde ifade eder: "Şiir, ne nutuktur, ne protesto, ne politika. Çağdan, çevreden yakınmayı şiir, başka yollardan sessizce hatırlatır" (Çetin, 1997: 47). Bu bağlamda Necatigil, şiirleriyle yaşamın ve tabiatın

modernleşme sonucu tahribatını sözün en yüce haliyle haykırır. "Uygarlık Raporu" şiiri bu haykırışlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Behçet Necatigil'in "Uygarlık Raporu" Adlı Şiirine Ekoeleştirel Bir Yaklaşım

Şiirin başlığı, düşüncenin ve duygunun inşa edileceği zemini hazırlandığından eleştiriye de buradan başlamak gerekmektedir. Uygarlık, antroposen çağının hem çıktısı hem de gerekliliğidir. Rapor kavramının ise mecazın ve imgenin üst düzeyde olduğu şiir sanatıyla bir ilişkisi yoktur. Necatigil, oluşturduğu bu tezatlık ile sanatını tabiata hesap vermesi için bir araç olarak kullanır. Şiirini bir rapor edasıyla, modernleşmenin tahrip ettiği yaşamın birçok alanına değinerek sanatçı hassasiyetiyle düzenler.

Havasız silolar uygarlık
Bakımsız çürüyen buğday ben,
Kurtlanmış dökülüyorum
Beton silindirlerden (Necatigil, 2020: 463).

Şiir öznesi uygarlığı havasız silolara, kendisini de içinde çürüyen buğdaya benzetir. Burada buğday doğal olan, silolar ise fabrikalaşmanın getirdiği yapay bir üretimdir. Bu yapı doğal olanı uzun süre taze tutmak amacıyla üretilmişken gereğini yapamaz. Buğday ise insan ile özdeşleşen temel besinlerden biridir. İnsan yaşamının döngülerine sıkça benzetilen buğday metaforu bu şiirde de özellikle tercih edilmiştir. Buğdayın toprağa gömülmesi, çürümesi, filizlenmesi, güneşte yanması, öğütülerek yumuşaması ve nihayet ateşte kavrulması insanın kâmile ermesi evrelerine oldukça benzer. "Uygarlık Raporu" şiirinde buğdayın çürümesi modernleşme ile birlikte değişen toplumda doğanın yok oluşu olarak değerlendirilebilir. Öyle ki ekoeleştiri, fabrikalaşmayı doğal dengenin bozulmasındaki temel sebeplerden biri olarak görmektedir. Bu sebeple, buğdaydan başlayan bir çürüme sonrasında doğanın ve nihayetinde uygarlığın sonuna işaret eder.

Deterjan, naylon, yıka, giy.
Tıkanır gözenekler, kurdeşen.
Sapar dereler yollarını
Sentetik leşlerinden (Necatigil, 2020: 463).

Fabrikalaşma ile hayatımıza iyice giren naylon, imgesel olarak yapaylığı çağrıştırmaktadır. Temel ihtiyaçlardan biri olan giyinme, Sanayi Devrimi ile artan endüstriyel girişimler neticesinde gereğinden fazla üretimi doğurur. Hammaddenin kıt olmasından dolayı da sentetik oranları artar ve böylece giyinme de oldukça yapaylaşır. İlk dizede yer alan "yıka, giy" ifadesi bir makinenin tekrar eden hareketlerini çağrıştırmaktadır. Böylece yapaylaşmış giysiler robotlaşmış eylemlerle yıkanır, giyilir. İnsan, bu eylemler arasında tıkanmış gözenekleriyle kalakalır. Yaşam için gerekli olan oksijeni buğday gibi beden de yeterince alamaz, hastalanır. Burada tıkanan gözenekler de ilk dörtlükte yer alan havasız siloları andırır.

Dereler özgürce akamaz yolunu sapar çünkü fabrika tipi üretimin leşleri yolları tıkamıştır. Tıkanan yalnızca gözeneklerle sınırlı kalmaz, dereler ve dolayısıyla doğa da bu leşlerden nasibini alır. Necatigil, modernleşmenin doğaya olan olumsuz etkilerini bu dizelerle açıkça resmetmiştir.

Bu artıklar ne artık, kusar toprak
Plastik kaplar, bidonlar, asit.
Ölü balık, yoz ağaç, çevre kirlenmeleri
Baygın soluklar, bitkin gel git (Necatigil, 2020: 463).

Sanayinin hızla ilerlemesi, artıkların bilinçsizce doğaya salınması sonucunu doğurmuştur. Toprağın taşıyamayacağı kadar asit, plastik, kirlilik sonucu Necatigil de şiirinin bu dizeleriyle toprakla beraber isyana gider. Neticede kusan toprak, şiiri, "modern toplumların hızlı sanayileşme ve teknolojileşme içerisinde, doğayı neredeyse yok sayan tavırlarına karşılık, onu ön planda tutan yaklaşımların" (Ayaz, 2014: 279) etkisiyle oluşan derin ekoloji açısından okutabilmektedir. Bu bakış açısı doğanın diğer canlılar tarafından kullanımının eşit olması gerekliliğine değinirken, "Uygarlık Raporu"nun bu dörtlüğünde düşüncenin aksine modernleşme ile doğanın bilinçsizce kullanımının tabiata etkisini doğrudan göstermektedir. Balık ölü, ağaç yoz, soluklar baygındır. Çevre, Necatigil'in şiirlerinde oldukça önemliyken tahribatın sebebi de yine şiirin içinde açıkça belirtilmiştir: Çevre kirlenmeleri.

Sebzeler, bitkiler, tahıllar toz
Bir sahte simya çorbamda.
Meyvalar, yemişler hışır, tatsız
Püskürtük ilaçlar soframda (Necatigil, 2020: 463).

Necatigil, Zonguldak'ta geçirdiği sıkıntılı ve hastalıklı günleri o kadar derinden yaşar ki burada o günlerin izini görmek mümkündür. Tahir Alangu'ya yazdığı bir mektupta geçirdiği hastalıklı zor günlerini şu şekilde dile getirir: "Müşkül günler geldi çattı dostum. Adenitim bir gece birden delindi. Bol gıda, bünyeye takviye. Fakat lokantada yemekler gittikçe azalıyor ve mevcutlar gittikçe pahalanıyor" (Çetin, 1997: 9). Necatigil, önceki dizelerde de değindiği ve hayatının bir evresinde geçirdiği deri hastalığını yapaylaşan, özü değişmiş gıdalara bağlamaktadır. Öyle ki, toz haline gelen çorbalar artık gıda olmaktan çıkmış, kimyasal bir karışım haline gelmiştir. Sofranın önemi ise burada dikkat çekicidir. Evin ve hallerinin sıkça rastlandığı Necatigil'in şiirlerinde, sıcaklığın ve aile olmanın önemi bu dörtlükte sofradan geçer. Tabiatın ve yaşamın her alanına nüfuz eden modernleşme, son tahlilde en özel olan yere, sofraya kadar girmiştir. Böylece çevresel sorunların yanı sıra insanın bedenine aldığı gıdalar dâhi bozulmaya başlamıştır. Bu karamsar tabloya ilaçlar da fayda etmez çünkü onlar da püskürtüktür.

Etler etlikten çıkıyor
Bir çiriş kabı aş çanağım
İçim dışım kir pas
Hangi kurnalarda arınacağım? (Necatigil, 2020: 463).

Necatigil, aş çanağını yöresel bir ot olan çirişle oluşturmakla geleneksel bir simge elde etmiştir. Bu simge hem Türk kültürünü hem de mutfağı temsil etmektedir. İnsan yaşamının devamı için gerekli olan besinlerin çıkış yolu mutfaktan geçerken buradaki mutfak çağrışımı bir yerde yaşamın devam etmesi gerekliliğini sezdirir. Aynı zamanda çorba yerine "aş" sözcüğünü kullanması da geleneksel bir söylem oluştururken ne yazık ki etler etlikten çıkmıştır. Buradaki et, hem gıda olarak tüketilen et hem de insan vücudu olarak düşünülebilecekken, "İçim dışım kir pas" dizesi ile de Necatigil, kirliliğin yalnızca tabiat ile sınırlı kalmadığını, modernleşme sonucu insanın iç dünyasının da değiştiğini, kirlendiğini göstermektedir. Yine geleneksel bir yapı olan kurna, şairin arınmak için seçtiği bir yerdir. Kir pas için "temizlenme" yerine "arınma" sözcüğün kullanılması Necatigil'in fiziksel bir temizlikten ziyade manevi bir temizlik arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Fakat arınmayı sağlayacak bir kurnanın varlığından şüphe eder çünkü değişen dünyada artık ona da yer kalmamıştır.

Aldatmaca ambalaj ve kaç kez
Donmuş, kaynamış konserve?
Bu halsizlik, bozuk sinir, sindirim
Ki nasıl düzelir, hangi has besinlerle? (Necatigil, 2020: 463).

Bu dörtlük, endüstriyel gıda üretimi ile bozulan çevrenin insan sağlığına olumsuz etkilerine dikkat çekmektedir. Öyle ki, aldatmaca ambalajlar gıdaların içeriği hakkında yeterince açık olmazken tekrar tekrar işlenmiş, doğallığı bozulmuş besinler sofralarda yerini almıştır. Has besinlere ulaşım gittikçe zorlaştığından Necatigil bozulan sağlığın düzelmesinin ancak has besinlerle gerçekleşeceğini düşünürken onlara erişim konusunda endişelerini ortaya çıkarır. Zira artık öyle besinlerin varlığından da şüphe etmektedir.

Çökerttin doğayı, beni de fırlat
Uzaya mı, boşluğa mı ve sonra
Başlasın buzul çağı, çevren
Fosil, taş, çimento yığınlarında (Necatigil, 2020: 463).

Son dörtlüğe gelirken doğanın da uygarlığın da sonu gelir. Yaşamın kendisini oluşturan yalnızca insan değil tabiatın bütünüdür. Uygarlık ise yaşamı bir bütün olarak yaşatamaz. Necatigil yok olan doğada kendine bir yer bulamayarak uygarlıktan onu boşluğa yani ölüme uğurlamasını ister. Çareyi ölümde bulan Necatigil, bunu yine modernleşme sonucu uzaya fırlatılan araçlardan talep eder. Burada doğal olan ölümün bile doğal yolla yapılamayacağına vurgu yapmaktadır. Kendinin ve dolayısıyla uygarlığın sonu ile dünyada kalan, sanayinin

oluşturduğu yapay çevre buzul çağına girmektedir. Antoposen çağı, buzul çağının bitmesi sonucu ortaya çıkmışken, son dörtlükte doğa kendine gelir ve bir geriye dönüş başlar. İnsanlık Çağı modernleşmenin hızla artması ile doğal olana yeterince zarar vermişken, dünya buzul çağı ile kendini yeniden doğurmaya başlamıştır.

Sonuç

Behçet Necatigil'in "Uygarlık Raporu" adlı şiiri ekoeleştirel bakış açısıyla okunduğunda, sanayinin hızla artması ile oluşan çevre kirliliğinin yıkıcı yönleri açıkça görünür. İlk dörtlükte şiir öznesi, kendini bir buğdaya benzeterek doğal olanın modernleşmenin hızla artmasıyla yapayın tahribatına nasıl maruz kaldığını çürüyerek göstermektedir.

İkinci dörtlükte, sanayinin hızla artmasıyla artıkların bilinçsizce doğaya salınımının doğurduğu tıkanıklık, doğada olduğu gibi insan vücudunda da yarattığı olumsuz etkiler görülmektedir. Ayrıca tekrar eden eylemleri dolayısıyla robotlaşmayı çağrıştıran "yıka, giy" ifadesi, sanayinin artması ile oluşan doğanın kullanımındaki bilinçsiz davranışları çağrıştırmaktadır. Üçüncü dörtlükte çevre kirliliğinin adeta bir resmi oluşturulurken, doğayla birlikte toprak, balık, ağaç, dere gibi doğaya ait olan unsurların da tükenmişliği görülmektedir. Dördüncü dörtlükte sanayi atıkları nedeniyle toprağın, suyun verimsizleşmesi beraberinde besinlerin de tadının, doğallığının bozmasına neden olduğu görülmektedir. Böylece yemekler adeta deneysel bir karışım haline gelmiştir.

Beşinci dörtlükte etlerin etlikten çıkması, doğanın yavanlaşması sonucu beslenemeyen canlıların niteliğini düşürdüğü şeklinde yorumlanabilmektedir. Ayrıca insan ruhunun da manevi yönden bozulduğunu, arınmayı arzulayan dize ile anlamak mümkün fakat bunu gerçekleştirecek geleneksel bir kurnanın varlığından şüphe duyulmaktadır. Gelenekselliği modernleşmeyle birlikte değişen toplum için bir çözüm olarak gören Necatigil bunu aş çanağını geleneksel bir ot olan çiriş ile oluşturarak da sezinletmektedir. Altıncı dörtlükle hastalıkların sebebi yine sanayinin hızla artması sonucu üretimin niteliğinin bozulması ve dolayısıyla has besinlere ulaşımın zorlaşmasından dolayı olduğu görülmektedir.

Son dörtlükte modernleşmenin olumsuz etkilerinin doğayı çökertmesi ve sonucunda tabiatın kendini yenileme aşamasına gireceği vurgulanmaktadır. Necatigil çözümü boşluğa fırlatılmak yoluyla ölümde bulur fakat bunu isterken yine modernleşme sonucu hayatımıza giren bir araçtan talep eder. En temelde doğal olan yaşamın ve ölümün dahi bu dizelerle doğal kalamayacağı görülmektedir. Öyle ki, tabiatın bozulması beraberinde çevrenin, gıdanın ve en nihayetinde insanın bozulmasına neden olmaktadır. Tüm bunların neticesinde doğa kendini yenilemeyi ancak bir geriye dönüş ile yapacaktır.

XVIII. yüzyıl Sanayi Devrimi'nden sonra hızla artan modernleşme ve buna bağlı olarak ortaya çıkan fabrikalaşmanın doğaya olan yıkıcı etkileri Behçet Necatigil'in sunduğu "Uygarlık Raporu" şiirinde açıkça görülmektedir. Öyle ki, uygarlık bir rapor verecek olsa bunu tüm canlıların üzerinde eşit haklara sahip olduğu doğaya karşı vermelidir. Ekoeleştirel

bir bakış açısıyla okunduğunda "Uygarlık Raporu" şiiri bize modernleşme sonucu doğanın ve dolayısıyla insanın bozulacağını göstermektedir. Necatigil ise "Uygarlık Raporu" şiirinde çözümün ve sonun, yer yer geleneksel motifler kullanarak yapaylıktan uzak bir geriye dönüşte saklı olduğu mesajını verir.

KAYNAKÇA

Ayaz, Hüseyin. (2014). "Çevreci Eleştiri Üzerine Genel Bir Değerlendirme". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi*. S.3/1. s. 278-292.

Callenbach, Ernest. (2017). *Ekoloji – Cep Rehberi*. Çev. Egemen Özkan. İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.

Çetin, Nurullah. (1997). *Behçet Necatigil – Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Garrard, Greg. (2017). *Ekoeleştiri – Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Çev. Ertuğrul Genç. İstanbul: Kolektif Kitap.

Kolcu, Ali İhsan. (2010). *Behçet Nacetigil'in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.

Necatigil, Behçet (2020). "Uygarlık Raporu", *Şiirler*. (der. Hilmi Yavuz ve Ali Tanyeri) İstanbul: YKY. s. 463.

Necatigil, Behçet. (1995). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Oppermann, Serpil (2012). Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının dünü ve Bugünü". *Ekoeleştiri-Çevre ve Edebiyat.* (ed. Serpil Oppermann). Ankara: Phoenix Yayınevi. 9-57.

Saatçıoğlu, Ece. (2016). "Halikarnas Balıkçısı'nın Aganta Burina Burinata Romanını Ekoeleştirel Bakışla Okumak". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. C.14. S. 1. s. 581-600.

Ünser, Halil İbrahim (2022). "Derin Ekoloji Akımının Türk Edebiyatına Etkileri" *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys*. C. 7. S. 2. s. 127-147.

Yavuz, Yasin (2019). "Edebiyat ve Ekoeleştiri: Latife Tekin'in Manves City ve Sürüklenme Adlı Romanları", *Edebî Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı C. 3. S. 3. s.245-259.

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN ŞİİRİNDE GELENEKSEL TÜRK ŞİİRİNİN İZLERİ: *YOLLARIN SONU* VE DİĞER ŞİİRLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Zeki ÖZÇAKMAK

Lisans Öğrencisi
Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Türk şiir geleneği çok eski zamanlara dayanmaktadır. Bu gelenek, köklü bir geçmişe sahip olup nesilden nesile aktarılan değerler taşımaktadır. İlk yazılı edebî metinlerimiz olan Orhun Yazıtları'ndan günümüze kadar süregelen bu kültür, zaman içinde diğer dinler, topluluklar ve onların kültürleri ile etkileşime girerek değişime uğramıştır. Her ne kadar bu değişim dışarıdan köklü bir değişiklik gibi görünse de Türk şiirinin özü her zaman köklerinde korunmuş ve Türk edebiyatının ileri safhalarında kendini göstermeye devam etmiştir. Bu süreçte, Türk şiiri dil yapısı, işlenen konular ve ortaya çıkan şairler bakımından önemli eserler vermiş ve bulunduğu coğrafyada önemli bir konum elde etmiştir.

Hüseyin Nihal Atsız ile ilgili literatüre katkı sağlamayı amaçlayan bu çalışmada, onun üzerinde çok durulmamış eseri Yolların Sonu odağa alınmıştır. Ayrıca bu kitapta bulunmayan şiirler de çalışmaya dahil edilerek Atsız'ın şiirlerindeki divan ve halk edebiyatı unsurlarının izi, sürülmeye çalışılmıştır. Atsız çoğu eserinde olduğu gibi şiirlerinde de ideolojisini ön plana çıkarmaktadır. Bu nedenle şiirleri muhteva açısından benzerlik göstermektedir. Yine de şiirlerinde hem şekil hem de muhteva bakımından geleneğin izleri rahatlıkla görülür.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Nihal Atsız, şiir, geleneksel Türk şiiri.

TRACES OF TRADITIONAL TURKISH POETRY IN HÜSEYİN NIHAL ATSIZ'S WORK: AN EXAMINATION OF *YOLLARIN SONU* AND OTHER POEMS

ABSTRACT

The tradition of Turkish poetry dates back to ancient times. This tradition, with a deep-rooted past, carries values that have been passed down from generation to generation. This culture, which has persisted from the earliest written literary texts such as the Orkhon Inscriptions to the present day, has undergone changes over time through interactions with other religions, communities, and their cultures. Although these changes may seem like profound transformations

from an external perspective, the essence of Turkish poetry has always been preserved in its roots and continues to manifest itself. Throughout this process, Turkish poetry has produced significant works in terms of language structure, themes addressed, and the poets who have emerged, securing an important position in the geographical area it inhabits.

In this study, aiming to address the gaps in the literature related to Hüseyin Nihal Atsız, we have brought together the poems from Atsız's "Yolların Sonu" as well as other poems not included in this work, to identify traces of traditions found particularly in Divan and folk literature. As in most of his works, Atsız's ideology is prominently featured in his poems. Therefore, although the traces of tradition may appear weak in terms of content due to the thematic similarities in the poems, the analyses reveal that he extensively utilized traditional forms.

Keywords: Hüseyin Nihal Atsız, poetry, traditional Turkish poetry.

Giriş

Türk edebiyatı, İslam öncesi dönemden Batı etkisine girdiği döneme kadar çeşitli şekil ve muhteva değişiklikleri geçirerek bazı dönemlerde zirveye ulaşmıştır. Bu dönemlerin en önemlileri divan ve halk edebiyatı gelenekleridir. Bu iki gelenek, sonraki Türk şiir anlayışında uzun süre etkili olmuştur. Yaklaşık altı yüz yıl süren divan edebiyatı geleneği, dilin sadeleşme süreci ile doğan Milli Edebiyat döneminde son bulmuştur. Ancak, bu son bulma tamamen yok olma olarak algılanmamalıdır; çünkü Milli Edebiyat sonrası Cumhuriyet döneminde de bazı şairlerde divan edebiyatı izleri görülmektedir. Halk edebiyatı geleneği ise İslam ile harmanlanarak Türkiye'nin bazı bölgelerinde âşıklar ile etkisini sürdürmeye çalışmaktadır. Günümüz sanatçılarının eserlerinde geleneksel unsurların izlerini araştırmak, sanatın tarihsel sürekliliği ve kültürel mirasın çağdaş sanat üzerindeki etkilerini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

Hüseyin Nihal Atsız, daha çok tarihi yazıları ve romanları ile tanınan bir yazar olarak bilinmektedir. Ancak, onun pek bilinmeyen fakat güçlü bir yönü şairliğidir. Yetmiş yıllık hayatında birçok eser sığdırmış ve bunların içinde çok kuvvetli şiirleri de bulunmaktadır. Şiirlerinin birçoğu oldukça etkileyici ve sanatsaldır. Pek çok şiiri bestelenmiş, halk tarafından büyük beğeni kazanmış ve sıkça dinlenmiştir. Şiirleri sayıca az olsa da, ülküsünü anlatma konusunda son derece güçlü bir etkiye sahiptir. Bu çalışmada, Atsız'ın şiirlerinde divan ve halk edebiyatı geleneğinden nasıl yaralandığı şekil ve muhteva açsından incelenmektedir.

Hüseyin Nihal Atsız'ın Şiiri

Atsız'ın şiirleri, ilk kez 1946'da *"Yolların Sonu"* adıyla kitap haline getirilmiştir. "*Yolların Sonu"* kitabının tüm baskılarını incelediğimizde, kitapta toplam 55 şiir yer aldığı, ayrıca diğer eserleri ve dergilerde yazdığı yazılar arasında 22 irili ufaklı şiir bulunduğu görülmektedir. *Yolların Sonu*'ndaki 55 şiirden 38'i hece, 16'sı aruz vezniyle yazılmıştır. Atsız 1950'ye kadar hece veznini kullanmış bu tarihe kadar sadece 4 şiirini aruzla yazmıştır. 1950' den sonra yazdığı 14 şiirinde ise sadece iki şiiri hece ölçüsü iledir. Atsız'ın en çok kullandığı nazım şekli dörtlüktür. 55 şiirin 35'i dörtlükle yazılmıştır. Bunlardan 6'sı tek dörtlükten ibarettir. Beyitlerle yazılan şiir sayısı 5'tir. Ancak tek bentli, çok bentli ve karışık

bentli şiirlerinin içinde de beyitler bulunmaktadır. Bu bilgiler ışığında Atsız şiirinin şekil kısmında bir istikrarı bulunmamakta hem hece ölçüsünü hem aruz ölçüsünü kullanmış, bazen dörtlük ile yazarken bazen de bent ile yazmayı tercih etmiştir. Şiirlerini içerik olarak tasnif edecek olursak bir kısmı sahip olduğu ülkü istikametindeki kendi hayat felsefesini ve ideolojisini yansıtan şiirleri, diğer kısmı aşk ve özlem temalı şiirleri ve geriye kalan kısım ise hayat ve ölüm konularını işlediği şiirleridir.

1. Klasik Edebiyat Geleneğindeki İzler

''Lebler sücü, bir tas ver; hem neş'e ve hem yas ver;
Hançer mi o kirpikler, ay yüzlü güzel konçuy''

''Ay Yüzlü Güzel Konçuy'' şiirine muhteva açısından bakacak olursak şiirde bulunan bu mısralar Atsız'ın divan edebiyatında görülen mazmunları kullandığını göstermektedir. Divan edebiyatında sevgiliyi anlatırken sevgilinin anlatılacağı unsurlarını ve bu unsurların neye benzetileceği önceden belirlenmiştir. Şairler bu kalıpların ve sınırların dışına çıkamazlar. Klasik edebiyatın en çok anlatılan, üzerinde durulan konulardan birisi de leb yani dudaklardır. İskender Pala Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğünde şunları söyler;

''Divân şiirinde en fazla üzerinde durulan güzellik unsurlarından biri de dudaktır. Görünüşündeki güzellik, renk, darlık, yuvarlaklık, kenarındaki ben, ayva tüyleriyle çevrili oluşu, konuşma, söz, ağız oluşturucu vs. yönleriyle dudak, divân şairinin vaz geçemediği bir güzellik ögesidir. Dudağın gülümsemesi âşık için fevkalade bir durumdur. Ağız ve dişler onun içindedir. Canın son çıkış noktası dudak olduğu için can ile yakından ilgilidir.'' (2004: 285)

Dudaklar her ne kadar önemli bir yere sahip ise onlar kadar önemli olan bir diğer konu sevgilinin kirpikleri ve benzetilen nesnelerdir. Divan edebiyatında kirpikler farklı isimler ile anılır. Sevgili kirpiklerini âşığa zarar vermek, gönlünü kanatmak için silah olarak kullanır.

''Müje ve müjgan adları altında kirpikten bahsedilirken onun gamze gibi yaralayıcı ve öldürücü vasıfları söylenir. Kirpik, oklarını âşığın üzerine salar. Kirpikler göz kapaklarına saf saf dizilirler. Saç ve kaş gibi karadırlar. Âşık, kirpiğin saldığı oklara hedef olmak ister. Kirpik, yerine göre kılıç veya hançer olabilir.'' (Pala, 2004: 276-277)

''Sensiz yaşamak boştur, birlikte ölüm hoştur,
Coştum, daha çok coştur, ay yüzlü konçuy.

Sevginle geçip serden, bildim yaralar nerden;
Eyvah kara gözlerden, ay yüzlü güzel konçuy.

Zulmetteki mâhımsın, gönlümdeki âhımsın,
Ömrümde günâhımsın, ay yüzlü güzel konçuy.''

Şiir beyitler ile yazılmış ve tamamında iç kafiye bulunur. Her mısra ikiye bölündüğünde anlamlı bir şiir ortaya çıkar. Bu tarz şiirler Türk edebiyatında pek tercih edilmez genelde sanat göstermek amacıyla yazılmıştır. Bu tarz şiirlere musammat gazel denir. Musammat gazel ''*Dize ortalarında iç uyaklı gazeller de vardır. Böyle gazellere musammat gazel denir. Musammat gazeller genellikle aruzun iki eşit parçaya bölünebilen kalıplarıyla yazılır. Baştan*

ya da ikinci beyitten başlayarak bu eşit parçalardan ilk üçü kendi aralarında uyaklanarak her beyit küçük bir dörtlük biçimini alır.'' (Dilçin. 2019: 120)

''Almış beni albızlar, gönlümde yaran sızlar,
Kurban sana Atsızlar, ay yüzlü güzel konçuy…''

Son mısrada hem halk edebiyatının hem divan edebiyatının en önemli ve ortak özelliklerinden biri olan mahlas kullanımı görmekteyiz. Mahlas Türk edebiyatında çokça sevilen ve kullanılan bir özelliğidir şairler yazdığı şiirlerin kendilerine ait olduklarını belirtmek, kendilerini tanıtmak ve ün kazanmak için genel olarak şiirlerinin son dörtlüğüne veya son beytine mahlaslarını yerleştirirler.

''Ruhun mu ateş, yoksa o gözler mi alevden?
Bilmem, bu yanardağ ne biçim korla tutuştu?
Pervane olan kendini gizler mi alevden;
Sen istedin, ondan bu gönül zorla tutuştu…''

''Geri Gelen Mektup'' şiirinin ilk dörtlüğünde göze ilk çarpan unsurlardan birisi söz sanatlarıdır. Söz sanatları divan edebiyatında çok sık kullanılmış, şiire anlam zenginliği ve çağrışımlar katmıştır. Bir beyit içinde birkaç sanatı iç içe kullanmışlardır. Söz sanatı bulunmayan beyit sayısı divan edebiyatında yok denecek kadar azdır. Şiirin ilk dörtlüğünde gördüğümüz ilk sanat tenasüp sanatıdır. Tenasüp *''Bir konu üzerinde aralarında türlü ilgiler bulunan en az iki sözcük. Terim ve deyimi bir dize ya da beyit içinde rastgele sıralama amacı gütmeden kullanmaktır.'' (Dilçin, 2019: 431).* Şiirde geçen *''ateş, alev, yanardağ, kor, tutuşmak''* kelimeleri birbirine yakın anlamlar taşıdığı için tenasüp sanatını oluşturmaktadır. İlk dörtlükte kullanılan bir diğer sanat ise teşbihtir. Teşbih *''Sözü daha etkili bir duruma getirmek içini, aralarından türlü yönlerden ilgili bulunan iki şeyden, benzerlik bakımından güçsüz durumda olanı nitelikçe daha üstün olana benzetmektir. (Dilçin, 2019: 405).* Atsız burada Ruhu ateşe, gözleri ise aleve benzeterek etkisini arttırmakta ve dikkat çekici bir hale sokmaktadır.

İlk dörtlükte dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise üçüncü mısradır. Pervane ve mum divân şiirinde önemli bir yere sahiptir, sevgili ve âşık ilişkisini sembolik olarak anlatan bir benzetmedir. Divan şiirinde âşık sevgilinin sürekli etrafında döner ve onun açısıyla ölüme kadar gider bu durum pervane ve mum sembolünün birleştiği noktadır. İskender Pala pervane mazmununu şöyle açıklar;

> *''Geceleyin ışığın çevresinde görülen küçük kelebek. Divân şiirinde âşıkı temsil eder. Pervâne mum'a âşık olarak kabul edilir. Eskiden, geceleyin mum ışığında şiir yazarken hemen yakınlarında bulunan bu kelebekleri şiirlerine konu edinmişlerdir. Pervâne, mum ışığının çevresinde döner döner ve öyle bir an gelir ki kendisini mumum alevine bırakırmış. Şâir sevgilisini mum ışığına; kendisini de pervaneye benzeterek onun uğruna can vermeye hazır olduğunu söyler.'' (2004: 370).*

''Gözlerle günah işlemenin zevkini tattım.
Gözler ki birer parçasıdır sende İlah'ın,
Gözler ki senin en katı zulmün ve silâhın,''

''Geri Gelen Mektup'' şiirinde dikkat çeken bir diğer nokta ise göz kavramı etrafında derin bir anlatımın bulunması. Divan edebiyatında göz Farsça çeşm olarak adlandırılır ve önemli bir yapıdır. Şâirler şiirlerde sevgiliden bahsederken gözlerini anlatmadan geçmezler. Rengi, bakışları, etrafındaki diğer kirpik, kaş gibi unsurlar gözü tamamlar. İskender Pala divan edebiyatında çeşm kavramını şöyle açıklar;

''Divân edebiyatında en çok sözü edilen güzellik unsurlarında biridir. Sevgiliye ait bütün özellikleri üzerinde taşır. Zâlimlik, lakaytlık, gülmek, nazlanmak, alay etmek vs. ona zıt davranış biçimleridir. Şehlâlık, mahmurluk, öfke vs. de onun sıfatlarındandır. Renk olarak ya siyah yahud ala (elâ)'dır. Sevgili âşık üzerinde gözüyle çok etkilidir. Onun gözleri mânâlı bakışlarıyla âdetâ aşığa bir şeyler anlatır. Bu anlatış bazen ok şeklinde âşığın gönlüne girip onu yaralar. Bu durumda göz ile birlikte kaşlar, kirpikler ve gamze de söz konusu edilir.'' (2004: 101)

Çattı yay kaşlarını
Görünce güldüğümü,
Bağlamıştı gönlümü
Saçlarının düğümü.

''Türk Kızı'' şiirinde bulunan bu dizeler divan edebiyatındaki mazmunlara birer örnektir. Âşığın sevgili için yanıp tutuşması, ondan acı çekmesi, yaralar alması çeşitli benzetmeler ile yapılmıştır. Âşık sevgilinin her bir zerresine bir mana yükler ve kendi acı çekmesine bir neden arar. Sevgili üzerinden en çok anlatılan konular arasında ise saçları ve kaşları gelir. İskender Pala Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğünde bu mazmunlar için şunları söyler;

''Divân şiirinde en çok kullanılan güzellik unsuru sayılabilir. Mû, gîsû, zülf gibi adlar altında ve birçok yönden ele alınan saç, sayısız teşbih ve mecazlara konu olmuştur. Şekli, kokusu, rengi vs. yönlerden birçok beyte anlam verir.

Öncelikle saç, perişan, düzensiz, dağınık, uzun vs. durumlarıyla âşkın aklını başından alır, esîr eder, perişan eder. Ondaki koku bazen kendinde mevcuttur, bazen de dışarıdan gelir. Misk ve amber bile sevgilinin saçı kadar güzel kokamaz. Saçın rengi daima siyahtır. Asla başka bir renk olamaz.'' (2004: 384)

''Divân şiirinde kaş yaya benzetilir. Ayrıca ya harfî ile de yine aynı münasebetten dolayı kelime oyunlarına vesîle olur. (2004: 480)

Divan edebiyatında bu kadar önemi olan ve çok fazla kullanılan mazmunları tercih etmesi, Atsız'ında bu gelenekten etkilendiğini gösterir.

Baş eğmedik edâniye ikbâl ü câh için;
Mâziye, ırka, sancağadır iftihârımız.
Hüseyin Nihal Atsız, Kader

Baş eğmezüz edânîye dünyâ-yı dûn içün
Allâhadur tevekkülümüz i'timâdumuz
Bâkî

Atsız'ın ''Kader'' adlı şiirinden bir beyittir. Bu şiir Muhammet Olgun tarafından keşfedilmiş Atsız'ın Bâkî'ye yazdığı bir naziredir. Divan edebiyatında önemli yeri olan nazire geleneği Arap edebiyatında ortaya çıkmış daha sonra Fars ve Türk edebiyatlarına gelmiştir. Yeni divan şairinin yetişmesinde büyük rol oynayan nazire geleneği divan edebiyatında etkili olmuştur.

> *''Nazire, bir şiire başka bir şairin aynı konu ve vezin, kafiye veya redife yazılan şiirlerin genel adıdır. Cahiliye devrinde varlığından bahsedilen nazire, ilk defa peygamberimiz zamanında ortaya çıkmıştır. Fars ve Türk edebiyatlarında ise XII. yüzyılda görülmeye başlanmıştır. Türk edebiyatında ilk örnekleri Ahmed-i Yesevi'nin şiirlerine öğrencisi Hakim Süleyman Ata tarafından yazılarak ortaya konmuştur.'' (Yavuz, 2013: 359-424)*

Atsız'ın bir divan edebiyatı şairine nazire yazması onun bu edebiyata vakıf olduğunu, bu alanda okumalar yaptığını gösterir. *''Atsız mazisine büyük hürmet duyan bir şahsiyettir. Hiç şüphesiz Bâkî'yi de tarihin önemli şahsiyetlerin arasında görür. Onun şiirine nazire yazarak onu ve şiirini günümüze kadar getirmiştir.'' (Olgun, 2021: 51)*

2. Halk Edebiyatı Geleneği

Nejdet Sançar'a Ağıt

Bütün ömrünce onun tuttuğu yol
Buzlu bir dağ, kavuran bir çöldü.
Nice haksızlığa, kin darbesine,
Feleğin kahrına yalnız güldü.
Tüketip Türklük için varlığını
En metin ruh ile sessiz öldü.

Afşın'a Ağıt

Ne ümitlerle gelip dünyaya
En güzel ismi takındın: Afşın!
Böyle erken bırakıp gitme neden?
Kaç bahar, kaç yılı doldurdu yaşın?
Kaldı senden bize bir gamlı seda…
Bir vedadır o seda, sade veda!

Türkler birbirine bağlı duygusal bir toplumdur. Sosyal bir yaşamları vardır ve günün büyük bir bölümü birlikte geçirirler. Bu yakınlıktan doğan bağlar kuvvetli ve sağlamdır. Ayrılık söz konusu olduğunda derinden acı hissederler ve bu acıları farklı yollar ile açığa çıkarırlar. İslamiyet öncesi Türklerde bir ölüm gerçekleştiğinde yuğ adı verilen cenaze törenleri yapılır ve bu törenlerde sagu adı verilen ölen kişinin arkasından anma şiirler okunur. Türkler İslamiyet ile tanıştıktan sonra sagular divan edebiyatında mersiye türüne halk edebiyatında ise ağıt türüne dönüşmüştür. Ağıt *''Bir kimsenin ölümü üzerine duyulan acıları anlatmak amacıyla söylenen şiirlerdir. Ölümden duyulan üzüntüyle birlikte ölenin iyilikleri*

de anlatılır.'' (Dilçin, 2019: 342) günümüze kadar gelmiş Türkiye'nin bazı coğrafyalarında hala bu gelenek devam etmektedir. Atsız bu geleneği sürdürmüş, çok sevdiği kardeşi Nejdet Sançar ve küçük yaşta kaybettiği yeğeni için ağıtlar yazmıştır.

Geleceğiz yakında! Yarın bütün oralar
Demir bileklerdeki çelik kılıçlarındır!

Ne çıkar süngülerle delinirse bağrımız?
Bu kurşunlar, süngüler öldüremezler bizi,

Rahat yatakta ölmek sanki değil mi tasa?
Savaş ve er meydanı bize mezar olmalı.

Atsız'ın "Yakarış" başlığıyla yazdığı bu şiirin, koçaklama örneği olduğuna hiç şüphe olmadan söylemek yanlış olmaz. Koçaklama halk edebiyatında *''Çoşkun ve yiğitçe bir üslupla savaş ve döğüşleri anlatan şiirlerdir.'' (Dilçin, 2019: 341)* Her bir mısrada adeta kılıç seslerini hissettiren Atsız, vatan uğruna savaş ve ölüm hakkında yazdığı şiirlerinde başarılıdır. Halk edebiyatında çok sık rastladığımız bu türün en güzel örneklerini veren şairimiz Köroğludur.

Gel bre hey, senin ile
Mey içelim azar azar.
Kahpe felek alnımıza
Ne dilerse onu yazar.

Dedim ki: ''Hey bre yosma!
Bir sözüm var, ama küsme,
Bir başlasın, böyle susma,
Ya saz yahut cilve faslı…''

Atsız bazı şiirlerine direkt halk edebiyatı türlerinin isimlerini vermiş ve o türlerde şiirler yazmıştır. Bu şiirleri de ''Varsağılar'' başlığı altında toplar.

> *''Varsağı, Güney Anadolu bölgesinde yaşayan Varsak Türklerinin özel bir ezgiyle söyledikleri türkülerden gelişmiş bir biçimdir. Semâiye benzer. Uyak düzeni aynıdır. Dörtlük sayısı 3 ile 5 arasında değişir. Kimi zaman daha artık da olabilir. Hece Ölçüsünün sekizli kalıbıyla yazılır. Onbir heceli varsağılar da vardır.,*
>
> *Varsağılar yiğitçe, mertçe bir üslupla söylenir. Bu da varsağı içinde ''behey'', ''bre'', ''hey'', ''hey gidi'' gibi ünlemlerle sağlanır. İçinde bu ünlemler bulunmayan varsağılar ezgilerinden anlaşılır.'' (Dilçin, 2019: 335-336)*

Halk edebiyatı türlerini ustalıkla kullanan Atsız, bu edebiyattan örnekler vererek kendini göstermiş ve şiirlerine yansıtmıştır. Yazdığı şiirlerin büyük bir kısmında hece ölçüsünü kullanması da halk edebiyatından etkilendiğinin bir göstergesidir.

Sonuç

Hüseyin Nihal Atsız, yirminci yüzyılın önemli şairlerinden biridir. Türk edebiyatında çeşitli türlerde eserler veren Atsız, eserlerinde Türk kültürünü, folklorunu ve tarihini önemli ölçüde işlemiştir. Özellikle şiirlerinde Türkçü bir kimliği yansıtması, eserlerin temel özelliklerinden biridir. Ayrıca, aşk ve kadın temalı şiirleri de bulunmaktadır. Halk ve divan edebiyatından etkilendiği ve geleneksel izleri sürdürdüğü açıkça görülmektedir.

Bu çalışmada, Hüseyin Nihal Atsız'ın şiirlerinde geleneksel Türk şiirinin izleri gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmayı ele aldığımızda, Hüseyin Nihal Atsız'ın geçmişe ve tarihi değerlere büyük önem verdiği, bu değerleri günümüze taşımaya çalıştığı hem fikirlerinde hem de şiirlerinin içerdiği anlamlarda açıkça görülmektedir.

Bu çalışma, geleneksel Türk şiir geleneğinin bir çizgisini belirlemeyi, bu geleneğin günümüzdeki şairler üzerinde etkisinin tespit etmeye ve bu geleneğin günümüzdeki kullanımlarını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bu çalışmanın, bu alanda gelecekte yazılacak benzer çalışmalara katkı sağlaması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Atsız, Hüseyin Nihal (2022). *Yolların Sonu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Dilçin, Cem (2019). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ercilasun, Ahmet Bican (2021). *ATSIZ Türkçülüğün Mistik Önderi*. Ankara: Panama Yayıncılık.

Olgun, Muhammet (2021). *Baki Gülistanda Bir Nihal. İstanbul*: Ötüken Neşriyat.

Pala, İskender (2004). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Tekin, Talat (1986). 'İslam Öncesi Türk Şiiri'. *Türk Şiiri Özel Sayısı*. C. 51. s.409.

Yavuz, Kemal (2013). ''Türk Şiirinde Nazire''. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. C. 10. S. 10. s. 359- 424.

TÜRK HALK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

AFGANİSTAN TÜRKMEN TÜRKLERİNİN DÜĞÜN GELENEĞİ

Abdullah ALLAH BERDİ

Doktora Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Düğün, belli bir zaman diliminde gerçekleşen birbiriyle yakından bağlantılı birçok merasim dizisinden ibaret evlenme törenidir. Düğün merasimleri, bir milletin evlilik ve aile tarihinin en eski katmanlarına dayanan birçok ilginç formu korumakta ve bir dereceye kadar yüzlerce yıllık evrim yoluna ışık tutmaktadır. Bu özelliğiyle düğün, kültür ve dilin en önemli kaynaklarından birini oluşturmakta ve Türkoloji araştırmalarında büyük önem taşımaktadır.

Afganistan Türkmen Türklerinin düğünler geleneklere ve dini inanışlara göre yapılmaktadır. Eski gelenekler günümüzün şartlarına göre değişmesine rağmen temel amacını kaybetmemiştir. Türkmen halkının nikâh düğünü törenleriyle ile ilgili örf adetleri, gelenek görenekleri ve düğün türküleri diğer merasimlere nazaran daha yoğun ve zengindir. Afganistan Türkmen Türklerinde (Toylar) düğünler oldukça renkli ve coşkulu geçmektedir. Geleneksel Türkmen düğünleri genellikle büyük bir coşkulu kutlama ve bir araya gelme fırsatı sunmaktadır. Düğünler genellikle aileler arasında önemli bir birleşme ve toplumun bir araya gelme zamanı olarak görülür. Türkmen düğünleri genellikle bir bir hafta ya da daha fazıla sürebilir ve çeşitli geleneksel adetlerle doludur. Düğünlerde genellikle geleneksel Türkmen dutları çalınır, kadınlar ve erkeklere ayrı yerlerde eğelenirler. Ayrıca, renkli geleneksel kıyafetler giyilir ve geleneksel Türkmen yemekleri gelen davetlilere ikram edilmektedir. Türkmen düğünlerinde genellikle davetli sayısı oldukça fazla olur, misafirlere genellikle geleneksel Türkmen kültürlerine ait hediyeler verilir. Düğünler, genellikle bir topluluk etkinliği olarak kabul edilir ve komşular, aileler ve arkadaşlar arasında yakın bağların güçlenmesine olanak tanır.

Anahtar Kelimeler: Afganistan Türkmen, düğün, Türk Dünyası, merasim, örf-adet.

WEDDING TRADITION OF AFGHANISTAN TURKMEN TURKS

ABSTRACT

Wedding ceremonies are marriage ceremonies composed of a series of closely related rituals that take place over a specific time. Wedding ceremonies preserve many interesting forms based on the oldest layers of a nation's marriage and family history, and to some extent shed light on the path of evolution that has taken place for hundreds of years. With this feature, weddings are one of the most important sources of culture and language and are of great importance in Turkology research.

The weddings of Afghan Turkmen Turks are performed according to traditions and religious beliefs. Although old traditions have changed according to the conditions of today, they have not lost their main purpose. The customs, traditions, and wedding songs of the Turkmen people related to the wedding ceremony are more intense and rich compared to other ceremonies. Weddings (Toy) among Afghan Turkmen Turks are quite colorful and lively. Traditional Turkmen weddings generally offer a great opportunity for celebration and togetherness. Weddings are generally seen as a time of important unity among families and the coming together of society. Turkmen weddings usually last a week or more and are filled with various traditional customs. Traditional Turkmen weddings generally offer a great opportunity for celebration and getting together. In addition, colorful traditional clothes are worn and traditional Turkmen dishes are served to the guests. The number of guests is usually quite high at Turkmen weddings, and guests are usually given gifts belonging to traditional Turkmen culture. Weddings are generally considered a community event and allow close ties to be strengthened between neighbors, families, and friends.

Keywords: Afghanistan Turkmen, wedding, Turkic World, ceremony, custom.

Giriş

Afganistan, farklı etnik gruplarla birlikte gelenek ve görenekleri de barındıran bir ülkedir. Türkmenler genellikle Afganistan'ın kuzey, batı ve merkezî bölgelerinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Afganistan'da bulunan Türkmenler, tarım, hayvancılık, halıcılık ve ticaret alanlarında geçimlerini sağlamaktadırlar. Afgan Türkmenleri tarafından üretilen halılar; dünya pazarlarını renklendirmiş ülkenin önemli gelirinin bir bölümünü oluşmaktadır (Rasekh Yildirim, 2015: 206). Son yıllarda bir yandan dünya pazarlarında halının değer kaybetmesi öte yandan da Türkmenlerin yaşadığı bazı bölgelerde su yetersizliği, onların günlük hayatını olumsuz etkilemiştir. Su yetersizliği, bölge halkının çoğunun geçim kaynağı olarak bilinen tarım ve hayvancılık sektörüne ciddi zarar vermiştir. Bu durum, bölge halkının çoğunun işsiz kalmasına neden olmakla beraber onların sosyal, ekonomik, eğitimsel, kültürel vs. durumlarına da olumsuz etki bırakmaktadır.

Afganistan Türkleri birçok etnik grupların bulunduğu bir ülkedir. Bu etnik gruplar ülkenin Anayasa'sının dördüncü maddesinde, Peştun, Tacik, Hazara, Özbek, Türkmen, Beluç, Peşeyi, Nurustanı, Aymak, Arap, Kırgız, Kızılbaş ve Gucer diğerleri olarak sıralanmıştır. Nüfus sayısı tam olarak kesin olmamakla birlikte 31 milyon civarında tahmin edilmektedir. Peştun ve Taciklerden sonra en kalabalık etnik grup, Türklerdir. Afganistan Türklerini, Türkmenler, Özbekler, Kırgızlar, Kazaklar, Kızıbaşlar ve Avşarlar oluşturmakta olup, nüfuslarının 9 milyondan fazla olduğu söylenmektedir (Abdullah, 2017: 10)

Afganistan Türkmenleri, Afganistan'ın kuzey kısmında yaşamaktadırlar. Bunlar Amuderya'nın kıyı kesimlerinde, Andhoy ile Akcan'ın kuzeyinde Belh ve Faryab illerinin sınırında (Çöllük bölgesinde) yerleşmişlerdir. Haşdanar bölgesinde Belh, Mezarı Şerif ve Meymene'nin kuzeyi ile Abıkevser vadisinde birçok Türkmen köyü bulunmaktadır. Buralarda Ersarı, Alili, Sarık, Salır ve Teke boylarından oluşan Afgan Türkmenleri göçebe ve yarı göçebe bir hayat sürerler (Kara, 2002: 249).

Türkmenler, Türk Dünyasında köklü tarihe ve kültüre sahip halklardan birisidir. Kendine özgü örf-âdetleriyle düğün yapan Türkmen, birçok yönleriyle Özbek ve Anadolu

geleneklerine büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Bu çalışmada ağırlıklı evlenme aile yapısı, kız isteme ve düğündeki gelenek ve görenekler kısa bir şekilde ele alınmıştır.

Afganistan Türkmen Türklerinin düğünler büyük ölçüde geleneklere ve dini inanışlara göre yapılmaktadır. Eski gelenekler günümüzün şartlarına göre değişmesine rağmen temel amacını kaybetmemiştir. Türkmen halkının nikâh düğünü törenleriyle ile ilgili örf adetleri, gelenek görenekleri ve düğün türküleri diğer merasimlere nazaran daha yoğun ve zengindir. Afganistan Türkmen Türklerinde (Toy) düğünler oldukça renkli ve coşkulu geçmektedir. Düğünler 5-10 gün sürmektedir. Türkmenler genellikle çiftçilik ve hayvancılıkla uğraştıkları için düğünler sonbaharda ve kış aylarında yapılmaktadır.

Türkmenler için evlilik düğünü (Üylenme Toy) bir dönüm noktasıdır. Herkes düğün gününü neşeli, güzel ve süslü, bol eğlenceli zengince geçmesini isterler. Hayatı boyunca düğünün, güzel olması hiçbir eksiksiz bir biçimde için çabalar. Eğer bir eskisek olursa gelecekte uğursuzluk ve geçimsizlik getireceğine inanmaktadırlar. Türkmenlerde düğüne öyle önem verirler ki düğün günü karşı tarafların küçük bir eksikliği, gurur meselesi haline gelmektedir, iki taraf arasında kavgalara hatta bazen ayrılmalara da sebep olduğu görülmektedir(Oğul Bibi, E.T.: 02.05.2024).

Oğul Evlendirmek: Geleneklere göre bu kutlama, oğlan ve kızın evinde yapılan büyük ve küçük bazı kutlamalardan ibarettir. Eski Türkmen âdetlerine göre anne baba oğlunu kundakta iken beşik kertme (adaglı) ile evlendirebilir. Bunun için oğlanın herhangi bir kız ile sözleşmesi yeterlidir. Bu, daha sonra oğlan ile kızı evlendirmek için yapılan bir âdettir. Eski zamanlarda oğlanın annesi kızın kapısının önünü süpürür veya oğlana kızın kulağını ısırttırıp "ölse yerinki ölmese benimki" dedirtirlerdi. Böylece çocuklar o andan itibaren sözlü sayılırdı (Ahmet, E.T.: 15.05.2024). Beşik kertme nişan, nikâh gücünde olmasına, nikâh yerine sayılmasına karşılık, yine de çocuklar evlenme çağına geldiklerinde kıza dünür gidilip istenirdi. Dede Korkut öykülerinde de aynı gelenek vardı (Gökyay, 1973).

Beşik kertme nikâhı bozmak isteyenler, onu ancak iki tanık dinleterek bozabilirlerdi (Gökyay, 1973). (Kert) ya da (Kirt) kökü, (And), (İnanış) ve (Sadakat) kavramlarını bildiren (kertü), (Kirtü) kelimesiyle birdir (Gökyay, 1973).

O halde geleneğin söz verme ve sadakat anlamlarına gelmesi, isminden de anlaşılmaktadır. Cayma, onurla oynanma ve saygınlığı sarsma olarak yorumlanır (Örnek, 1977: 187).

İnsanları bir araya getiren, bireyler arasındaki sosyal bağları güçlendiren, ortaklığı pekiştiren, insanlara birbirlerine ve topluma karşı nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösteren, insanların sahip oldukları mirasın bilincine varmasını sağlayan, gelenek ve göreneklerini, törelerini canlandıran, eğlendiren mutluluk fonksiyonları ile «düğün» Türk kültürünün en önemli ve temel unsurlarından biridir.

1- Türkmen Türklerinde Evlenme ile İlgili Gelenekler

a. Beşik Kertmesi

Oğul Evlendirmek: Geleneklere göre bu kutlama, oğlan ve kızın evinde yapılan büyük ve küçük bazı kutlamalardan ibarettir. Eski Türkmen âdetlerine göre anne baba oğlunu kundakta iken beşik kertme (adaglı) ile evlendirebilir. Bunun için oğlanın herhangi bir kız ile sözleşmesi yeterlidir. Bu, daha sonra oğlan ile kızı evlendirmek için yapılan bir âdettir. Eski zamanlarda oğlanın annesi kızın kapısının önünü süpürür veya oğlana kızın kulağını ısırttırıp "ölse yerinki ölmese benimki" dedirtirlerdi. Böylece çocuklar o andan itibaren sözlü sayılırdı(Ahmet, E.T.: 15.05.2024). Beşik kertme nişan, nikâh gücünde olmasına, nikâh yerine sayılmasına karşılık, yine de çocuklar evlenme çağına geldiklerinde kıza dünür gidilip istenirdi. Dede Korkut öykülerinde de aynı gelenek vardı (Gökyay, 1973).

Birbiriyle akrabalık kurmak isteyen ya da bir yakınıyla var olan dostluk bağını daha da pekiştirmek isteyen başka bir ailenin, söz konusu yeni doğmuş çocuklarını birbirine nişanlaması bu geleneğin aslını oluşturur. Çocukların aynı gün doğması kesin kural değildir. Erkek çocuk büyük, kız çocuk küçük olabilir. Gençlerin küçük yaşta evlendirilmelerinden dolayı bir itiraz söz konusu değildir

b. Söz kesme

Türkmenlerde makul gelin adayı bulup, tespit edildikten sonra sıra onu istemeye gelir ve kız isteme işinde en büyük görev akmama adlı verilen, halk arasında saygı gösterilen yaşlı kadınlara düşmektedir. Daha sonra kız iste¬mek üzere erkek evi tarafından kız evine erkeğin babasının akrabalarından, iki ve da dört, çift olmak şartıyla kişilerden oluşan kişileri elçi olarak gönderilmektedir. Türkmenlerde buna "savçı" (elçi gönderme) denilmektedir.(Cora .11.05.2024).)

Dünürcülük yoluyla anlaşan ailelerin, bu anlaşmalarını tanıdıklarını çağırarak sözle iyice pekiştirmelerine "söz kesme" adı verilir (Örnek, 2016: 265).

Türkmenlerde söz kesime gidilerken yanlarında ekmek, şekler ve kuruyemiş götürülür. Az görülse da olsa bazı söz kesimlerde koyun ya da keçi kesilir bütün halında parçalamadan pişirilip kız evine götürülür. Düğün merasimlerinde kız evine gönderilen bütün hediye, ekmek, şeker ve kıyafetler çift olması şarttır, eğer tek olursa uğursuzluk bahtsızlık ve evcilik uzun süremeyeceğine inanılmaktadır. Benzer şekilde Ayaş ilçesi Oltan Köyü'nde de söz kesme ritüelinde dualar edildikten sonra genç çift ve akrabalar tarafından "ekmek" yenir (Tunakan, 1997: 26-27). Benzer ritüel Özbek Türklerinde "nan sidiriş" (ekmek bölüş) adı verilir. Damadın annesi, halası ve teyzesi kız evine giderken yanlarında içinde ekmek ve somsa adı verilen börek bulunan çift bohça götürürler. (Başım, E.T.: 17.06.2024) Yaşlı bir kadın çift ekmeği eline alıp dua ettikten sonra böler. Bölünen ekmeği orada bulunanların hepsi yer. Dünür olanlar birbirlerini "damat hayırlı olsun", "gelin hayırlı olsun" gibi sözlerle

tebrik ederler. Kadınlar arasında icra edilen bu ritüelin aynısı "Fatiha Merasiminde erkekler arasında yapılır (Rasulova, 2021: 418).

Kız isteme giden kişilerin usulüne uygun bir şekilde yapmaları için sadece yaşlı olmaları yetmiyor, aynı zamanda saygın, ağzı laf yapan, güler yüzlü, örf ve âdeti iyi bilen, sevecen, namuslu ve şerefli kişiler olması gerekiyordu. Türkmenlerde Türkiye'de de oldu¬ğu gibi kız istemeye gidilince başlangıçta geliş sebeplerinden hiç bahsedilmez ve evlilikle alakası olmayan genel konulardan, hayvancılık, tarım ve halı hakkında ya da cereyandan olan olaylar hakkında konuşulur. Kız Ev istemeye gelen en iyi şekilde karşılar ve onlara güzel yemekler yapılır çay ayran ikram edilir. Yemek yendikten sonra çayla eşliğinde gelen elçiler biri söz alır.

"Sizde bir yetişkin çiçek var, bizde bir yetişkin bülbül var, bunları birleştirsek"; "Sizde bir iyi var, bizde de bir kötü var, bunları birbirlerine koşsak" veya "Sizin bağınızda bir gül açmış, akraba olmaya geldik" gibi sözlerle ailenin kızı istenilir. Elçiler bu sözlerle kız isterken adet gereği ellerini ya da dizlerinin göğsüne üzerine koyup, başlarını aşağıya bakarak kızı isterler.(Yazgül, E.T.: 02.05.2024)

Eğer kız istemeyle ilgili teklif kabul edilirse, kız istemenin gerçekleştiğinin işareti olarak getirilen iki ekmek elçilere verilir bunun anlamı da kabul kızı veriyoruz demektir.

c. Başlık Parası (Kalın)

Başlık parası geleneği, Afganistan Türkmenlerinde de hemen her yerinde olduğu gibi oldukça yaygındır. Türkmenlerde 'da başlık parası alınmadan kız verilmez. Halk arasında kalin adeti olarak bilinen başlık parasının büyük bir kısmı kızın ailesine kalmakta, kalan kısmı da kızın çeyizine harcanmaktadır. Başlık parası uygulaması Türklerde oldukça eski bir gelenek olup, Oğuzlardanberi varlığını korumaktadır.(Şeşen.1975: 32). Abdulkadir İnan, "kalıng" kelimesinin bütün Türk boylarında yaygın bir şekilde kullanıldığını belirtmektedir.(İnan. 1998: 347).

Başlık parası kızın güzelliğine göre değişmektedir. Kız güzel ve genç olursa kalini çok olur. Her iki taraf da zenginse kız istemeğe gidildiği zaman kız tarafı kalin istemez ama gelenek olarak ayıp olmasın diye damat tarafı şeker arasında bir zarfın içine kalin parasını koyarlar. Kalın, genellikle para olarak ödenmekle birlikte hayvan, değerli taşlar, ev ya da arsa şeklinde de olabilir.

Başlık parasının tamamını ödeyemeyen aileler düğün yapsalar bile gelini babasının evinden çıkaramazlar. Damat iç güveysi olur. Damat başlık parasını ödemediği sürece gelini kendi evine götüremez.(Nazık, E.T.: 20.06.2024).

d. Nişan (Fatiha)

Söz kesme ve Nişan ayını günde yapılmaktadır. Kız tarafı damat tarafından biri ile anlaşarak nişan tarihi verir. Nişan kız evinde yapılır. Kız nişan günü evinde olmaz başka birisin evinde saklanır gelin eve geldikten sonra evine arkadaşları eşliğinde gelirler. Düğünler genellikle cuma ve pazartesi günleri nişan toyu yapılır. Geline hediye olarak; yüzük, bilezik bir kaç takım elbise, ayakkabı, terlik, iç çamaşır, çanta vb hediyeler götürülür. Türkmenlerde sözü kesilen kıza, bir başkası istemesin diye artık onun bir sahibinin var olduğunu göstermek için kızın başı bağlanır (yani kız başına başörtüsü takar) ve kulağına küpe takılır.(Hayder, E.T.: 02.05.2014).

Sehet Alma veya nişan merasimi için şehir merkezinde aileler bir araya gelerek nişan tarihi belirlerken, köylerde ise önce hocaya gidiler ve hangi günün uygun olduğu sorular. Hocanın uygun dediği günde nişan tarihi kararlaştırılır. Köylerde toplumsal dayanışmanın daha çok olduğu için halka davetiyeler yazılır ve her aileden en az bir kişi nişan merasimine davet edilir. Şehir merkezlerinde ise her iki tarafın da akrabaları ve komşuları davet edilir. Nişan yüzüğü uygulaması köylerde yoktur. (Fatiha toy) nişan töreni genlikle cuma ve pazartesi günleri yapılmaktadır. Yemekten sonra oğlanın babasına kaftan annesine ise daha önceden boyuna göre dikilmiş kıyafet hediye edilir. Misafirler içinde kız evinden ayrılırken misafirlere, tepsi üzerinde getirilen küçük mendillere sarılı şekerler ikram edilir.

e. Düğün

Türk dünyasında doğum, sünnet, kız isteme, nişan, düğün ve bayram gibi âdet ve gelenekler çok zengindir ve Türk dünyasına ait her coğrafyada kendine has özellikler gösterir. Kazakistan ve Türkiye kardeş iki ülkedir. İki ülkenin de kültürel zenginliği paha biçilmezdir. Her iki coğrafyada, ta Şamanizm döneminden beri devam edegelen örf âdetler mevcuttur. Tarihi ve kültürü çok köklü ve derindir. Bilhassa evlilik âdetlerinde birçok benzerlikler vardır.

Kuzey Afganistan'da çoğunluğu Türklerin (Özbek ve Türkmen) oluşturduğu bu bölgede kültürlerarası etkileşim de olmuştur. Bir yörenin kültürü diğer bir yöreye geçmiştir. Mezar-i Şerif bölgesinde yaşayan Türkmenler arasında iki tür düğün merasimi yapılmaktadır.

Kışlaklarda (köylerde) yapılan gelin alma toyları şehir merkezlerine nazaran daha eğlenceli ve uzun süreli olmaktadır. Şehir merkezlerinde yapılan gelin toyları ise genel itibarıyla düğün salonlarında yapılmakta olup, öğleye kadar erkek ve öyleden sonra da kadınlar davet edilirler ve müzik eşliğinde eğlenceler yapılır.

Düğüne iki gün ya da bir gün kala köyce toy yapılır. Bu toy ismini köyce denilen bir yemekten almıştır. Köyce toyunda misafirlere, kaynatılmış kemik suyunun üzerine ayran dökülerek hazırlanan bir tür yemek servis edilir. Bu toy yapılırken aynı zamanda kına merasimi de yapılır. Gelinle birlikte 7 erkeğin de avuç içine kına sürülür. (Şahin, 2016: 1144-1160).

Düğün günü oğlan ailesi gelini almaya gitmeden önce gelinin çeyizi evine yerleştirilir. Gelin babasının evinden ayrılmadan önce gelinin beline yeşil kuşakla birlikte bir çift ekmek bağlanır. Bu kuşağı gelin adayının babası veya dayısı bağlar. Yeşil renkli kuşağın bağlanması kızın bahtlı olması ve ekmek ise rızkını temsil etmektedir. Kız yeni gideceği evinde bahtı açık ve rızkı bol olsun şeklinde bir inanç vardır. Gelin almaya gelenler, şehir merkezlerinde araba ile götürürler. Farklı renkli güller ile süslenmiş olan araba Hz. Alinin türbesinin etrafını birkaç kez dolaşır ve sonra oğlanın evine dönerler. Ancak kışlaklarda (köylerde) ise, geleneksel Türkmen düğünleri meşhurdur. Kecebe (süslenmiş ve rahatça üzerine oturulabilecek şekilde süslenen deve) ile gelin almaya giderler. Gidecekleri yer çok uzak ise o zaman kecebe yerine araba ile giderler. Gelin alma için kullanılan tekrar geri dönerken ayını yolu kullanılmaz farklı yollardan gider, aynı yol kullanılırsa evliliklerinin uzun sürmeyeceğine anılır.

Bütün düğünlerin değişmez yemeği pilav, işliki "etli ekmek" ve etten yapılan çorbadır. Düğünde tokkuz gatlama denilen bir ekmek yapılır. Bu toya tokkuz gatlama toyu denir. Erkek tarafı hediyelerle birlikte gatlama denilen ekmeği ve yemekleri kız evine götürür. Düğünün ikinci günü daha coşkulu geçer. Erkeğin evinde ertesi gün koyun kesilir, gatlama pişirilir, pilavyapılır. Düğün günü altın gabak "altın kabak" denilen bir yarışma yapılır.

Uzun bir değneğin üzerine kabak takılır ve bu kabağa ateş edilir. Bu oyunun eskiden atlarla oynanan hatta destanlarda geçen bir oyun olduğu söylenir. Düğünlerde yağlık bükdi oyunu denilen bir oyun oynanır. Gelin, erkek evine geldiğinde evin giriş kapısının üstünden iki kişi ipin ucuna bağlanmış yağlığı "atkıyı" aşağı doğru sarkıtır. İnsanlar zıplayarak içine para ya da altın konulmuş olan bu yağlığı almaya çalışır. Düğün günü nikâhı molla kıyar. Nikâh kıyma törenine gökbörü toyu denir.

Damat düğün günü sabah güneş doğmadan akrabalarının ya da komşularının birinin evinde saklanır. Gelin erkek evine gelene kadar gizlenir. Kız eve geldikten sonra damat arkadaşları eşlinde ortaya çıkara.

Gelini kecebeye bindirirken kızın bulunduğu odadan, öncesinden kız tarafından dokunmuş olan kırmızı desenli halının içine alırlar gelin asla yürütülmez. Gelinin dayısı, amcası ve büyük kardeşleri tarafından getirilir. Gelin almaya gelen oğlan ailesi gelini kecebeye bindirip harekete geçmeden önce, gelinin küçük kardeşi veya kuzeni tarafından kecebe başı uygulaması vardır. Gelinin kardeşi kecebenin ipini vermez. Ancak oğlan tarafı göze çarpar bir hediye verirse o şekilde bırakır. Bu sırada gelinin babası ve akrabaları tarafından dua alınır. ''Gittiğinde evde rahat ol hakkımı helal ediyorum, Allah yardımcınız olsun vs.'' gibi hayırlı dualarda bulunur. Gelin sırayla annesi, babası ve akranlarıyla vedalaşır.

Kışlaklarda (köylerde) gelini oğlan evine getirdikten sonra Türkmen geleneği olan baş giydirirler. Baş, ipek ve gümüş ile süslenmiş olan başa takılan 20- 25 cm uzunluğunda bir

şapkadır. Bu, evlenmiş olduğunu gösteren bir simgedir. Ancak bu uygulama şehirlerde yoktur. Damat ailesi gelini yeni evine götürürken ‘‘gelin aklı’’ annesinin evinde kalmasın diye, kızın ailesinden habersiz ev eşyasından küçük bir parça alınır, gelinin yeni evine bırakılır. Gelin yeni evine girmeden önce kurban kesilir. Bu, bazı yörelerde gelin kecebeden veya arabadan iner inmez kesilir. Kesilen hayvanından kanından gelin ve damadın ayakkabılarına sürülür. Köylerde gelin, önce kayınvalidenin odasına götürülür, sonra sırayla mutfağa götürülür. Un ve pirinç çuvalları açtırılır ki yeni evinde yabancılık çekmesin ve rızkı bol olsun, kayınvalide gelinin eline şeker verir, kucağına erkek çocuğu verirler ki aile fertleriyle arasında bir tatsızlık çıkmasın ve erkek çocuğu olsun temennisi ederler. Sonra gelinin kendi odasına götürürler, gelinin odasının kapısına yeni kumaştan sergi serilir; gelin sergiye basarak yeni bir hayata başladığı umut dolu bir gelecek istekleriyle odasına ilk adımını atmış olur. Serilen sergi ise gençler tarafından alınır ve saklanır. Gelin yeni odasına girer girmez un serpilir bereketli olması için, sağ elinin parmaklarını da tereyağına batırırlar

Sonuç

Türk boyları içerisinde ayrı bir yere sahip olan Türkmenlerin, tarih boyunca örf, adet ve geleneklerine bağlı kalarak evlenme kültürün önemli bir parçası olan, “söz kesme, başlık parası, nişan ve düğün geleneklerini örf ve adetlere bağlı kalarak yıllarca sürdürmektedirler. Köylerde ve şehirlerde düğün geleneklerinde bazı farklılıklar olsa da özde, bir köklü değişiklik söz konusu değildir. Her toplumda olduğu gibi Türkmenlerde de da zengin ailelerin düğünleri biraz daha haşmetli bir şekilde geçtiği görülmektedir.

Bu çalışmamızda açık bir şekilde görüldüğü gibi Türkmenler, evlenme, yuva kurumu¬na çok eskiden beri önem vermişler ve babanın kurduğu, annenin yaktığı ocağı tüttürmek için evlenmenin şart olduğunu düşünmüşlerdir. Bütün Türk boylularında olduğunu gibi “baba ocağını tüttürme” inancı bizi Türklerdeki “ataerkil” aile yapısına kadar götürmektedir. Türkmenlerde çeşitli evlilik türleri görülmesine rağmen en makbul olanı başlık parası verilip, dünürcü gidilerek kızı almak şeklinde olmuştur.

Afganistan Türkmen Türklerinin düğünler geleneklere ve dini inanışlara göre yapılmaktadır. Eski gelenekler günümüzün şartlarına göre değişmesine rağmen temel amacını kaybetmemiştir. Türkmen halkının nikâh düğünü törenleriyle ile ilgili örf adetleri, gelenek görenekleri ve düğün türküleri diğer merasimlere nazaran daha yoğun ve zengindir.

KAYNAKÇA

Gökyay, O. Şaik (1973). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: İstanbul Devlet Kitapları.

Kara, Mehmet (2002). “Hazar Ötesi Türkmenleri ve Türkmenistan”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi.* s. 14.

Örnek, S. Veyis (2016). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Örnek, S. Veyis (1977). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını.

Rasekh, M. S. (2002). *Tarikh ve Farhangi Turkmenha*. Kabil: İntişarat-i Mayvand.

Şahin, Savaş (2016). "Afganistan'daki Türkmen Varlığı ve Kültürü Üzerine". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. C. 5. S. 3. s. 1144-1160.

Şeşen, Ramazan (1975). *İbn-i Fazlan Seyahatnamesi*. İstanbul: Bedir Yayınevi. s. 32.

TDK (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

Nazik Gulamı (20.06.2024). *Türkmen Düğünü*. Beşirli Mah.. Tokay. Belh. 62.

Başım Hoşdil (17.06.2024). *Türkmen Düğünü*. Arıkbatır Mah.. Andhoy. Fariyab. 55.

Bibi Hacizade (02.05.2024). *Türkmen Düğünü*. Tagan Mah.. Belh. 48.

Hayder Kzaımı (02.05.2014). *Türkmen Düğünü*. Beşirli Mah.. Belh. 59.

Yazgül Ana Berdi (02.05.2024). *Türkmen Düğünü*. İmamsahip.. Kuzduz. 39.

KOZMİK AV MİTİ BAĞLAMINDA "YEDİ KARDEŞ" STEREOTİPİ

Burak Can TAVUKÇU

Yüksek Lisans Öğrencisi
Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Kozmik Av miti, üst Paleolitik devirden itibaren anlatılageldiği düşünülen ve özellikle kuzey yarımkürede varlık gösteren toplulukların kültürel verimlerinde izlerine yaygın bir şekilde rastlanan bir üst anlatı kalıbıdır. Kozmik Av anlatıları göksel objelerin kendi aralarında bir av sahnesi oluşturdukları ya da başka bir olağanüstü varlık tarafından kovalandıkları ve avlandıkları genellikle etiyolojik hüviyet taşıyan metinlerdir. Birtakım kişileştirmeler yoluyla halkbilimi materyaline dönüştürülen bu tahayyül özellikle Orta Asya, Avrasya ve Kuzey Avrasya bölgelerinde Büyük Ayı, Orion ve Ülker takımyıldızları çevresinde yoğunlaşmaktadır.

Fin-Ugor ve Türk topluluklarının masal ve efsanelerinde sık rastlanan "Yedi Kardeş", "Yedi Avcı", "Yedi Haydut" gibi stereotiplerin Kozmik Av miti çerçevesinde Büyük Ayı takımyıldızından esinlenilerek ortaya konduğunu varsaymak, metinlerde kişileştirilen karakterlerin özellikleri, Büyük Ayı takımyıldızın gece göğündeki seyri ve diğer göksel cisimlerle arasında bulunan ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda akla yatkın görünmektedir. Bu bildiride, söz konusu mitin muhtelif Fin-Ugor ve Türk topluluklarının masal ve efsaneleri üzerinden farklı kültürlerin mitolojileriyle de karşılaştırılarak "Yedi Kardeş" Stereotipiyle paralellikleri incelenecektir.

"Yedi Kardeş" motifi çevresinde gelişen anlatılar farklı mitolojilerde benzer özellikler göstermektedir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda metinlerin tahlili için; kültürel materyalde coğrafi, fizyolojik, ekolojik vb. fiziki etkenler nedeniyle benzer kurgular yaratılabileceğini öneren Gelişme Kuramının metotlarına başvurulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Büyük Ayı Takımyıldızı, Astromitoloji, Kozmik Av, Yedi Kardeş, Kozmogoni Mitleri.

"SEVEN BROTHERS" STEREOTYPE IN THE CONTEXT OF COSMIC HUNT MYTH

ABSTRACT

The Cosmic Hunt myth is a metanarrative pattern that is thought to have been narrated since the upper Palaeolithic period and whose traces are widely found in the cultural production of the communities, especially in the northern hemisphere. Cosmic Hunt narratives are generally etiological texts in which celestial objects create a hunting scene among themselves or are chased

and hunted by another extraordinary being. This imagination, which is transformed into folklore material through a number of personifications, is concentrated around the constellations of the Great Bear, Orion and the Pleiades, especially in Central Asia, Eurasia and Northern Eurasia.

Assuming that stereotypes such as 'Seven Brothers', 'Seven Hunters', 'Seven Bandits', which are frequently encountered in the tales and legends of Finno-Ugoric and Turkic communities, were inspired by the constellation of the Great Bear within the framework of the Cosmic Hunt myth seems plausible when the characteristics of the characters personified in the texts, the course of the constellation of the Great Bear in the night sky and the relations between it and other celestial bodies are taken into consideration. In this paper, the parallels of this myth with the 'Seven Brothers' Stereotype will be analysed by comparing it with the mythologies of different cultures through the tales and legends of various Finno-Ugor and Turkic communities.

The narratives that develop around the 'Seven Brothers' motif show similar features in different mythologies. Considering this situation, for the analysis of the texts, the methods of the Development Theory, which suggests that similar fictions can be created due to physical factors such as geographical, physiological, ecological, etc. in cultural material, will be applied.

Keywords: Ursa Major Constellation, Astromythology, Cosmic Hunt, Seven Brothers, Cosmogony Myths.

Giriş

Masalın menşei meselesi, bu hususta ortaya konulmuş kuramların yalnızca biriyle açıklanamayacak kadar girifttir. Ancak ilk defa Grimm kardeşler tarafından temelleri atılan "mitolojik kuramlar" özünde; halkbilimi materyalinin kültürün ilk safhalarında meydana gelmiş olan mitolojik bilgiyi saklayan, değiştiren ve dönüştüren yapılar olduğunu ve kültür tarihinin bu yapılardan hareketle okunabileceğini öngörmesi açısından dikkat çekicidir. Kuhn ve Müller gibi önemli araştırmacıların da benzer metotlarla yola çıkması (Çobanoğlu, 2021: 110-115) masal ve mit arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Masal, sosyal hayatta etkili olan hususları merkezine almasına karşın bunları hayattaki gerçekliğinden ziyade mite daha yakın bir şekilde hayalî unsurlar ve mitolojik motifler ile sunan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında masal ve mit arasında sürekli ve karşılıklı bir etkileşim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Boas, 1916: 342).

Bu durumda mit, masala kaynaklık eden ve günümüzde masal tarafından yeniden kurgulanan ve sürekli olarak kendini yineleyen bir yapı olarak düşünülebilir. Diğer kültürlerde olduğu gibi Türk kültüründe de insanoğlunun tabiata olan merakı ve onun karşısında yaşadığı bilinmezlik duygusu, mitlerin ve dolayısıyla masalların doğuşuna ön ayak olmuş gibi görünmektedir.

Kozmik Av Miti

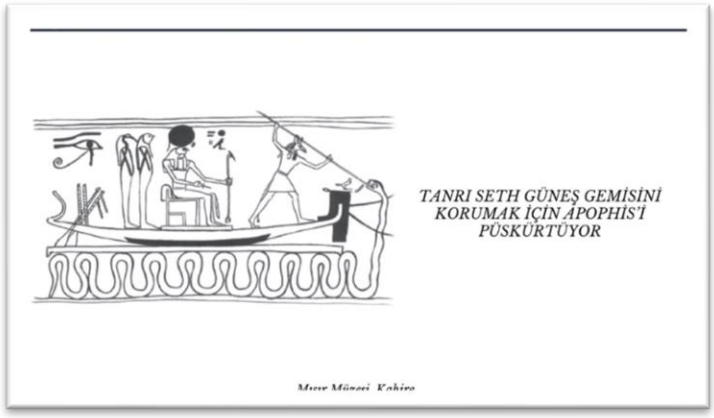
Kozmik Av miti, göğe bakan insanın merakını ve cevaplarını anlatı yoluyla günümüze taşıyan kozmolojik unsurlarla bezelidir. Kozmik Av anlatısı, özellikle Kuzey ve Orta Avrasya ile Amerika kıtalarında masallarda ve efsanelerde izine sık rastlanan mitolojik bir şemadır (Berezkin, 2005: 79). Anlatı, iki farklı temel varyant etrafında şekillenmektedir. Bunların ilki erken dönemlerde genellikle zoomorfik daha geç dönemlerde ise antropomorfik

bir tabiat gücünün başka bir tabiat gücünü kovalaması tasavvuruna yönelmişken, ikinci varyant kötücül bir varlığın güneşi, ayı veya yıldızları avlamaya çalışmasına ilişkindir (Ernits, 2010: 61).



***Şekil 1**: Orta Sibirya menşeli bir kozmik av petroglifi (Ernits, 2010: 63)*

İkinci varyanta dair anlatılar özellikle mitik dönemlerde güneş ve ay tutulmalarını yahut gece ve gündüzün döngüsünü anlamlandırmak üzere üretilmiş gibi görünmektedir. Buna örnek olarak Antik Mısır'da çok temel bir "düzen-kaos" çatışması miti olan Ra ve kaos yılanı Apophis'in mücadelesi gösterilebilir. Anlatıya göre güneş tanrısı Ra her gün, gün doğumundan gün batımına dek gökte bir kayık üzerinde hareket etmekte ve bu esnada da karanlığı ve kaosu temsil eden yılan Apophis ile mücadele etmektedir (Hart, 2005: 31-32).



***Şekil 2:** Tanrı Seth, Güneş tanrısı Ra'nın gemisini korumak için Apophis'i püskürtüyor (Kremenska, 2015: 135)*

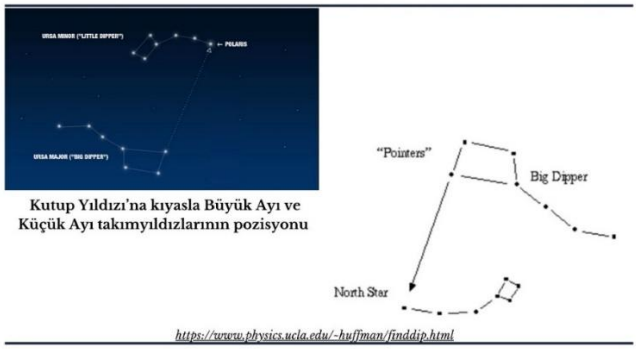
Güneş, ay veya çeşitli yıldız kümelerinin kovalanması yahut yakalanması üzerinden kurulan kozmik av anlatılarına Fin-Ugor ve Türk toplulukları arasında da rastlanılmaktadır.

Tabiat döngülerine ilişkin anlatı kalıplarına örnek olarak Yakutlar, Goldeler ve Gilyaklar arasında inanılan ayın birtakım hayvanlar tarafından yendiği ve kendini iyileştirdiği anlatılar örnek gösterilebilir. Bu anlatı yoluyla ayın hilalden dolunaya ve tekrar hilale dönüşüyle tamamlanan sürece bir açıklama getirilmiş olur (Harva, 2014: 151). Bununla birlikte Buryatlar ve Amur vadisi dolaylarında yaşayan Türk boyları arasında tutulmalara dair ayı yahut güneşi yutan Alhan (Alkhan) ya da sürekli olarak güneş ve ayı takip eden Jalbagan'a[1] ilişkin inanışlara rastlamak mümkündür (Harva, 2014: 153).

Ancak Kozmik Av mitinin bakiyelerine yalnızca tabiat döngüleriyle alakalı anlatılarda değil bu döngülerin sonlanacağı eskatoloji mitlerinde de rastlanmaktadır. Buna örnek olarak eski İskandinav dininde eskatolojik karakterler şeklinde ortaya çıkan güneş ve ay kurtları Skoll ve Hati'ye ilişkin mit gösterilebilir (Guerber 2009: 329). Skoll ve Hati İskandinavların, dünyanın sonu olduğuna inandığı Ragnarok esnasında ezelden beri kovaladıkları güneş ve ayı sonunda yakalayacak ve böylece tanrıların alacakaranlığı (Guerber, 2009: 337) gerçekleşmiş olacaktır. 10. yüzyıl sonlarında derlendiği düşünülen manzum *Edda*'nın *Grimnismal* bölümünde Skoll ve Hati'ye dair şunlar aktarılır:

> *"Skoll Demirorman/Demirkoru'dan[2] parıldayan tanrıyı takip edendir ve Hrothvitnir'in oğlu Hati göklerin yanan gelinini bekler" (Poulson, 1923: 100)*

Türk mitolojisinde de Kalgançı Çağ olarak adlandırılan kıyametin, "Demir Kazık" olarak telakki edilen Kutup Yıldızı'nın çevresinde dönen ve bir iple bağlanmış iki at olarak tasavvur edilen Küçük Ayı'nın, yine aynı yörüngede seyreden Büyük Ayı takımyıldızındaki yedi kurt tarafından yenmesiyle kopacağına inanılır (Harva, 2014: 154).



***Şekil 3**: Büyük Ayı ve Küçük Ayı takımyıldızlarının Kutup Yıldızı'na göre konumları*

[1] Bu kısımda Jalbagan olarak bahsedilen karakterin çeşitli Türk toplulukları arasında Çilbigen, Celmoğuz, Yelmavuz vb. isimlendirmeleri bulunduğundan kaynaktaki adlandırmaya sadık kalınmıştır.

[2] Demirorman ya da Demirkoru, İskandinav mitolojisinde sıradan insanların yaşadığı Midgard'ın doğusunda bulunduğuna inanılan ve içerisinde devlerin ve dev kurtların yaşadığı rivayet edilen "Járnviðr" isimli bölgeyi işaret etmektedir. Demirorman ya da Demirkoru önerilerinin tercih edilme nedeni manzum *Edda*'nın kullanılan ingilizce tercümesinde bu bölgeyi karşılamak üzere "Ironwood" ifadesinin kullanılmasından ileri gelmektedir.

Bu anlatının bir başka varyantı da Kozmik Av anlatılarının hatırı sayılır bir kısmının ana temasını oluşturan yıldız hırsızlığı çevresinde kurgulanmıştır. Söz konusu anlatıda Kutup Yıldızına bağlı olarak dönen Yedi Karakşı (Yedi Hırsız) yani Büyük Ayı takımyıldızının Akbozat ve Kökbozat'ı yahut bazı anlatılarda Ülker'in kızlarını çalmaları bir kıyamet alameti olarak ifade edilir (Bayat, 2020: 121).

Güneş'in ya da Ay'ın yakalanması, yutulması, yaralanması ya da avlanmasına ilişkin bu anlatılar kimi zaman İskandinav varyantında olduğu gibi eskatolojik formatta görülebilirken kimi zaman da Mısır'da ve bazı Türk topluluklarında olduğu gibi tabiat döngülerini anlamlandıracak biçimde kurgulanmış izlenimini vermektedir.

Kozmik Av sahneleri, bu işlevlerinin yanında birtakım epik metinler içerisinde de kendisine yer bulabilmektedir. Genellikle bir şekilde insanların hayatlarını zorlaştıran göksel cisimlerin yok edilmesini konu alan bu anlatılara farklı kültürlerde rastlanmaktadır. Özellikle Çin mitolojisinde bulunan Hou Yi ve Buryatlarca İnanılan Erkhe-Mergen anlatılarında kozmik avın etiyolojik fonksiyonu ve epik anlatı içerisindeki işlevi gözlemlenebilir. Güneşin neden ve nasıl bir tane olduğu sorusu üzerine yoğunlaşan bu anlatının Çin varyantında; Hou Yi, İmparator Yao döneminde yaşadığı düşünülen usta bir okçudur. Hou Yi'nin gökte on güneş bir anda belirip dünyayı kavurmakla tehdit ettiğinde bunların dokuzunu okuyla vurup indirerek dünyayı kavrulmaktan kurtardığına inanılır (Masako, 1995: 240).

Bir Buryat efsanesinde ise Erkhe-Mergen adlı kahramanın, dünyayı boğucu bir sıcağa maruz bırakan üç ya da dört güneşin biri dışında diğerlerini vurup indirdiği, böylece dünyayı aydınlatıp ısıtan tek bir güneş kaldığı rivayet edilir (Harva, 2014: 146). Burada geçen Mergen sözcüğü, anlatının Çin varyantında bulunan okçuluk vurgusu da göz önünde bulundurulduğunda (Bayat, Teonimler: 101), okçuluğu ile öne çıkan tanrı Mergen ile ilişkili bir adlandırma olabilir.

Gök cisimlerinin yarattığı çeşitli mağduriyetler üzerine bir kahramanın onları cezalandırmasına ilişkin başka bir kurguya "Gök Cisimlerini Doğrayıp Kesen Şaman" anlatısında rastlanabilir. Bu anlatıda güneş ya da aydan ziyade soğuk nefesiyle dünyadaki hayatı altüst eden Çolpan Yıldızı'nın kudretli bir şaman tarafından nasıl baltayla parçalanıp yok edildiği aktarılmaktadır (Bayat, 2022: 280).

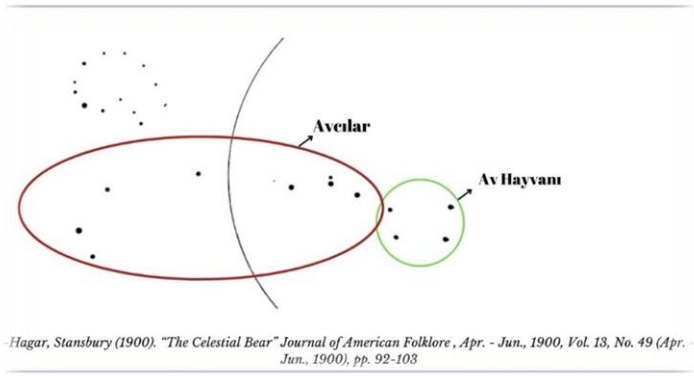
Söz konusu anlatı şablonları ve bunların kültürlerarası mahiyeti göz önünde bulundurulduğunda bu anlatılar ister bir medeniyetten diğerine kazandırılmış ister benzer fiziki şartların etkisiyle ortak bir zeminde oluşturulmuş olsun; Türk-Moğol kültüründe kozmik av anlatısının hem antropomorfik hem de zoomorfik formda ve gündelik, etiyolojik ve eskatolojik fonksiyonlarda gözlemlenebildiğine işaret etmektedir.

Kozmik Av Miti Ekseninde Yedi Kardeş Motifi

Kozmik av miti belirli yıldız kümeleri etrafında yoğunlaşmış anlatı kalıpları barındırır. Bu takımyıldızlar genellikle Orion, Ursa Major ve Pleiades takımyıldızlarıdır. Kimi anlatılarda avcı kimilerinde ise av şeklinde tasavvur edilen bu takımyıldızlar içerisinde Türkler arasında "Yedigir", "Yedi Han" ve "Yedigen" isimleriyle bilinen (Dilek, 2021: 892) Ursa Major yani Büyük Ayı takımyıldızının efsaneler ve masallardaki izdüşümleri kozmik av mitiyle ortaklıklar gösterir.

Bu unsurlardan bir tanesi Büyük Ayı takımyıldızının Türk-Moğol anlatı geleneğinde Kozmik Av şablonu özellikle de Yeniseyler ve Yakutlar arasında kendi içerisinde bir av sahnesi oluşturduğuna ilişkindir.

Hakaslar ve Hantılar arasında Büyük Ayı takımyıldızının bir dörtgen oluşturan dört yıldızı, bir geyik olarak tasavvur edilirken onların arkasında şerit hâlinde sıralanan üç yıldızın da geyiği kovalayan üç avcı yahut bir avcı ve onun iki köpeği olduğuna inanılır (Berezkin, 2012: 36). Bu anlatının farklı varyantlarına İrokua ve Mikmak yerlileri ve Kuzey Avrasya halkları arasında da rastlanılabilmektedir. Kuzey Amerika ve Kanada'da bulunan yerli kavimler arasında Büyük Ayı takımyıldızı, ya uçta bulunan dört yıldız bir ayı ve arkasındaki üçü avcılar ya da Büyük Ayı'nın kuyruğu ve arkasındaki dört yıldız yedi avcı ve uç kısımda kare şeklinde bulunan dört yıldız bir ayı şeklinde tasavvur edilir (Hagar, 1900: 93-95).



Hagar, Stansbury (1900). "The Celestial Bear" Journal of American Folklore , Apr. - Jun., 1900, Vol. 13, No. 49 (Apr. - Jun., 1900), pp. 92-103

İdil dolaylarında yaşayan bir Fin-Ugor halkı olan Mariler arasındaki anlatı, Yenisey ve Kuzey Amerika varyantıyla neredeyse aynıdır; Mariler de Büyük Ayı takımyıldızını bir geyik ve yavrularını kovalayan bir avcı ile köpekleri olarak tasavvur etmişlerdir (Ernits, 2010: 61).

Bunun yanında daha önce de bahsedildiği gibi Büyük Ayı'nın yedi haydut yahut yedi kurt olarak Kutup Yıldızı çevresinde dönmesi ve Küçük Ayı takımyıldızında bulunan atları avlaması yahut çalması motifi (Harva, 2014: 154-155), bu yıldız kümesinin hem antropomorfik hem de zoomorfik olarak Kozmik Av anlatı şablonu kapsamında bulunduğuna işaret etmektedir.

Ancak Türk toplulukları arasında Büyük Ayı takımyıldızının Kozmik Av anlatısıyla iç içe geçtiği metinler özellikle masallarda tek bir ana tema barındırır. Bu tema yedi yıldızın yedi erkek kahramanla ilişkilendirilmesi ve bu kahramanların bir şekilde Ülker takımyıldızına ait olan bir kızı almaları ile ilgilidir (Berezkin, 2012: 35).

Büyük Ayı takımyıldızı ile ilgili efsaneler doğrudan Ülker takımyıldızından bir yıldız çalınması şeklinde de bulunabilir. Altay bölgesinde Ülker takımyıldızına dair Harva'nın naklettiği anlatı şu şekildedir:

> *"Büyük bir Han olan Büyük Ayı, büyük ve kötü bir böcek olan Mecin'in yer yüzünde yaşayıp insanları ve hayvanları yiyor olmasından rahatsız olup, onu nasıl yok edeceğini bilmediği için atına fikir danışır. At; "ben onu toynaklarımla ezerim" dediğinde, bunu duyan inek, Mecin'in gizlendiği buzların arasına koşar ve onu toynaklarıyla ezip, parçalara böler. Bu parçalar, ineğin toynakları arasından gökyüzüne kaçmayı becerdiği için, Büyük Ayının Hanı bu parçalardan sadece bir tanesini alıp kendi yanına asar. Yıldızlarından bir tanesini kaybetmiş olan Mecin ise öfke ve hınç içinde o zamandan itibaren biteviye Büyük Ayıyı takip etmeye başlar. (Harva, 2014: 160)"*

Ülker takımyıldızından bir yıldızın çalınması motifi, bu takımı oluşturan yıldızların önceleri yediyken sonraları altıya düşmüş olduğu inancı ile ilişkili görünmektedir (Harva, 2014: 160).

Ülker yıldız kümesinin içerisinde bulunan Atlas ve Pleione yıldızlarının parlaklık ve görünürlüklerinin MÖ. 100.000 yılından MÖ. 20.000 yılına kadar hatırı sayılır miktarda azaldığı düşünülmektedir (Norris, Norris, 2021: 5). Bu yıldızların görünürlüğündeki değişikliğin en az 15.000 yaşında olduğu tahmin edilen Kozmik Av anlatısı üzerinde tesiri olduğu düşünülebilir.

Burada Hyginus'un Astronomica'sında Ülker takımyıldızına ilişkin anlatılan mitten bahsetmek yerinde olacaktır. Anlatıya göre Ülker takımyıldızı aslında yedi yıldızdan müteşekkildir ancak bunların yalnızca altısı görünür durumdadır. "Atlas'ın kızları" olarak tasavvur edilen Ülker yıldızlarının bu durumu Hyginus tarafından şöyle açıklanır: "Pleiadlar'ın yedi tane olduğu söylenir ancak yalnızca altı tanesi görülebilir. Bu durum yedisinden altısı ölümsüzlerle evlenmişken birinin Sisyphus'un eşi olmuş olmasıdır.[3]" Bir ölümlüyle evlendiği için bu Pleiad'ın yani Merope'nin yıldızının soluk olduğu anlatılır.

Bunun yanında bir başka mit, Merope'nin kardeşi Electra'nın kayıp Pleiad olduğunu ve kardeşlerinden yani Ülker takımyıldızından ayrılarak Büyük Ayı takımyıldızındaki Mizar isimli yıldızın yanına geldiğini anlatır (Allen, 1899: 446). Büyük Ayı'nın kuyruğunda ortada bulunan bu iki yıldız Hint mitolojisinde de kozmik av mitlerinde de daima birlikte anılmışlardır. Hint Mitlerinde rahip Vasistha'nın eşi olarak tasvir edilen ve Alcor yıldızının kişileştirilmiş hâli olan Arundhati şeklinde, sadık, ideal bir eş olarak tasavvur edilen bu yıldız (Garg, 1992: 647), kozmik av mitlerinde kimi zaman avcının köpeği kimi zaman tenceresi

[3] https://topostext.org/work/207 (2.21.5) (E.T.: 19.01.2024).

kimi zaman da atı olarak değerlendirilmiştir (Berezkin, 2005: 88). Türk dünyası masallarında da Ülker takımyıldızından kız alma motifiyle ilişkili olarak Mizar yıldızının zaman zaman Büyük Ayı takımyıldızındaki bir kahramanın eşi ya da müstakbel eşi olarak tasavvur edildiği örnekler mevcuttur.

Türk topluluklarının Büyük Ayı takımyıldızıyla ilişkilendirdikleri iki başat motifin Ülker'in kızının kaçırılması ve kozmik av temalarının bariz bir şekilde seçilebildiği bir metin olarak Davletov'un aktardığı "Yedi Kardeş" masalı gösterilebilir. Masalda Altay bölgesinin ilk sakinleri olan yedi erkek kardeşin en küçüklerini evlendirme amacıyla Ülger Han'ın kızı Altın Kız'ı kardeşlerine alma macerası anlatılmaktadır. Ülger Han'ın bu kardeşleri sınamak amacıyla sunduğu görevlerden bir tanesi "*Yedi dallı boynuz sahibi olan ve boynuzuyla gökten yıldızları indirip yere atan, ön ayaklarıyla da yıldızları kum gibi ezen dev kara maral*"ı öldürmektir. Maralı öldüren ve diğer taliplerle girdikleri mücadelelerde galip gelen kardeşler, muzaffer olarak Altay'a geri döner ancak Ülger Han'ın saldırıları devam eder. Bariz bir şekilde takımyıldızların etiyolojisine ilişkin olan bu metin hem kozmik av anlatısının Orta Asya varyantına ilişkin göndermeler içermekte hem de Türk-Moğol tasavvurundaki Büyük Ayı tiplemesine dair izler barındırmaktadır.

Altay'da henüz kimse yaşamıyorken oralara göç ederek yerleşen yedi kardeş çam ağacı kadar sağlam, boz ayılar kadar kuvvetli ve cesur, bozkurtlar kadar dayanışmacı olarak tasvir edilmişlerdir. Ayrıca hiçbir atın taşıyamayacağı kadar büyük ve ağır olan bu kardeşlere geleneksel masal anlatıcılığında iyi niyetli devlere isnat edilen *deniz içip püskürtme, çok süratli seyahat etme yahut dağları kaldırıp indirme gibi* özellikler de yakıştırılmıştır. Büyük Ayı takımyıldızındaki yıldızların farklı özellikler isnat edilerek kişileştirilmesi muhtemelen Hakas menşeli olan bu masalın yanında başka Türk-Moğol kökenli anlatılarda da yaygın rastlanan bir unsurdur (Berezkin, 2012: 36).

Masalda, yedi erkek kardeşin Ülger Han'ın kızını sınavları geçerek elde etmesi ve bu nedenle Han'ın gazabına uğramaları, bu anlatıların mitik boyutlarıyla masala yansımış olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Buna göre elinden kızı alınan Ülger Han kendisinden bir yıldız koparılan Ülker takımyıldızıyken, yedi kardeş de Ülger Han'ın kızını kaçıran Büyük Ayı takımyıldızını temsil etmektedir.

Kara Maral, masalda yedi kardeşin Altın Kız'ı almak için üstesinden gelmesi gereken bir erkek geyik olarak ortaya çıkar. Bu geyik yedi kardeşin beşincisi tarafından oklanarak öldürülür. Bir kozmik av sahnesi olarak yorumlanabilecek bu epizodun emsallerine Kuzey Amerika'da ve Hindistan'da da rastlanmaktadır. Bu anlatının varyantlarının birçoğunda Orion takımyıldızı önemli bir pozisyona sahiptir. Sibirya varyantlarında Orion'un kemerinde bulunan üç yıldız av hayvanları olarak telakki edilmişken, Orta Asya anlatılarında ve Hindistan'da Orion takımyıldızının kendisi bir erkek geyik, Orion'un kemeri ise o geyiği vuran bir ok şeklinde düşünülmüştür (Berezkin, 2005: 84).

Bu nedenle Orion'un, Hint astronomisinde tasavvur edildiği gibi 'geyik' şeklinde masala yansıdığını düşünmek mümkündür (Allen, 1899: 309). Bu durumda metnin -Berezkin'in tasnifine göre- kozmik av anlatısının Orta Asya varyantları arasında değerlendirilmesi daha uygun görünmektedir. Orta Asya varyantında geyiğin öldürülmesine ilişkin hususiyetlerden okla vurma, tek bir büyük hayvanın avlanması gibi unsurlar ve metindeki ilgili vurgular da bu tezi destekler niteliktedir (Berezkin, 2005: 85-86).

> "Beşinci kardeş, kara maralın bulutları delen o değerli boynuzlarını yine de görebilmiş ve demir yayının kirişini o kadar çekmiş ki başparmağından duman tütmeye başlamış. Onun saldığı ok bir kasırga gibi fırlayarak kara maralın al yüreğini delip geçmiş." (Davletov, 2018: 28)

Geyiğin karnını yahut kalbini delip geçen okun, Orion takımyıldızının tam ortasında sıralanmış üç yıldızı temsil ettiği kuvvetle muhtemeldir. Özellikle anlatının Türk ve Moğol varyantlarında vücudu delinmiş bir hayvanın dökülen kanına ilişkin tasvirlerin bulunması, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Bununla birlikte hem Amerikan yerlilerinde hem de Türk anlatılarında avcının oku, parlak kırmızı görünümüyle dikkat çeken "Betelguese" yıldızına nişanlayarak attığına ilişkin bir detay bulunmaktadır (Berezkin, 2005: 85-86). Bu şekilde düşünüldüğünde Kara Maral Orion takımyıldızını, al yüreği de Betelguese yıldızını temsil ediyor olabilir.

Bu kurguya çok yakın bir örneğe Maaday Kara destanında daha da açık bir mitolojik bağlamda rastlanılmaktadır. Maaday Kara'da Kögüdey Mergen'in evlilik serüveninde çeşitli özelliklerini kullanarak (göl içmek, taş toplamak, dağ göçürmek vb.) kahramana yardımcı olan yedi Kögüdey Mergen ile ilgili olarak şu ifadeler aktarılmaktadır:

> *"Mavi gökyüzünün derinliklerinde / Yedi-Kağan dediğimiz yıldızlar var / Bunlar yedi benzer Kögüdey-Mergenler / Düğüne gittikleri söylenir" (Bekki, 2007: 319)*

Bekki tarafından Maaday Kara'daki kozmolojik unsurların etiyolojisine ilişkin kısımda Büyük Ayı takımyıldızı başlığı altında kaydedilen bu ifadeler, destandaki yedi Kögüdey Mergen'in diğer Kuzey Avrasya kültürlerinde olduğu gibi Büyük Ayı takımyıldızını oluşturduğuna inanıldığını doğrular niteliktedir. Daha önce bahsedilen ve Büyük Ayı takımyıldızını karşılamak için kullanılan "Yedi Han" adlandırması da "Yedi Kağan" ile kıyaslandığında bu tezi destekler.

Destanda kahramanın Ay Kağan'ın kızı ve destan sonunda Kutup Yıldızı'na dönüşen "Altın Küskü" ile evlenmek üzere yola çıkması, bu uğurda sürekli olarak kutup yıldızı çevresinde dönmekte olan ve yedi Kögüdey Mergen tarafından temsil edilen Büyük Ayı takımyıldızının yardımına başvurması, "Mergen" ifadesinin, okçuluk ve avcılıkla ilişkisi de düşünüldüğünde, Maaday Kara'daki bu pasaj Kozmik Av mitinin epik bir yansıması gibi görünmektedir.

Aynı zamanda Büyük Ayı takımyıldızına dair Hint efsanelerinde aktarılan yedi bilge yakıştırmasıyla benzer bir şekilde Maaday Kara'da da Kögüdey Mergen'in yedi lamaya

başvurduğu bir epizot yer almaktadır. Bu kısımda Kögüdey Mergen düşmanı Kara Kula Han'ın dış ruhunun (ölüm ruhu) yerini öğrenmek üzere yedi lamaya başvurur. Lamalar ona Kara Kula Han'ın ruhunun üç kat göğün derinliklerinde üç maralın karnında bulunan altın kutunun içerisinde olduğunu söylerler, bunun üzerine Kögüdey Mergen bir okla ortanca maralın karnını yararak Kara Kula Han'ın ruhunu ele geçirir (Bekki, 2007: 62).

Bu epizot göz önünde bulundurulduğunda, Maaday Kara destanında kozmik av tasavvurunun hem Orta Asya hem de Hint versiyonlarına ilişkin motifler barındırdığı açıktır.

Bu anlatı şemasına uyabilecek başka bir örneğe her ne kadar içerisinde takımyıldızlara ilişkin bariz göndermeler bulunmasa da Brudniy ve Eşmambetov tarafından derlenen "Yedi Oğul" masalında rastlanmaktadır. Masala göre yaşlı bir kadının her biri farklı olağanüstü güçlere sahip yedi oğlu vardır. Bu yedi oğlan aralarında kimin daha güçlü olduğu konusunda ihtilafa düşerler ve bu nedenle annelerinin tavsiyesi üzerine Bolbos Han'ın (Olmaz Han) hakemliğine başvururlar. Şehre ulaştıklarında Bolbos Han'ın kızının kötü niyetli Toybos Han'ın (Doymaz Han) kuşu tarafından kaçırıldığını öğrenirler ve kızı kurtarmak üzere yola çıkarlar. Güçlerini kullanarak engellerin üstesinden gelen kardeşler, nihayetinde Toybos Han'ın dev kuşunu da öldürürler ve Bolbos Han'ın kızını kurtarıp saraya geri dönerler (Brudniy, D., Eşmambetov, K., 2017: 134).

Anlatının yapısında göze çarpan çekirdek olay bir kadının yedi erkek kardeş tarafından büyük bir canavar öldürülerek kurtarılmasıdır. Metin bulunduğu coğrafya ve derlendiği dönem itibarıyla daha erken dönemde ve daha bakir coğrafyalarda derlenmiş metinlere kıyasla mitik yapısından uzaklaşmış gibi göründüğü hâlde alt metinde kozmik av şemasına ilişkin motifler kendini göstermektedir.

Benzer bir şekilde Anadolu coğrafyasında hâlâ yaşamakta olan başka bir metin Sivas'tan derlenen "Yedi Kardaşlar" masalıdır. Masalın ana kurgusu tema ve motifler açısından söz konusu mitik şablonla uyuşan özellikler barındırmaktadır. Masalda kardeşlerinden ayrı yetiştirilen bir kız çocuğu ağabeylerini bulmak üzere yola çıkmakta sonrasında bir dev tarafından yakalanarak esir alınmaktadır. Avcı olan ağabeyleri kız kardeşlerini kurtarırlar ve devin yedi geliniyle evlenirler akabinde yedi gelin tarafından bir kuyuya atılan kız kardeş bir çoban tarafından kurtarılır ve kardeşlerine kavuşur (Kaya, 2023: 500-504). Metne hâkim temalar olarak görülen, kız kaçırma/alma motifleri, karakter kadrosunda yedi erkek kahramanın bir kadın kahramanla aynı bağlamda yer alması, büyük bir canavarın öldürülmesi yedi kardeşin sekizinci kardeşten ayrı düşmesi ve tekrar kavuşmaları unsurları düşünüldüğünde, masalın motiflerinin Kuzey ve Orta Amerika yerlilerinden Apsaloke, Witchita ve Karaayak kabileleri içerisinde anlatılan efsanelerle örtüştüğü görülmektedir.

Bu gruplar arasında Büyük Ayı takımyıldızına ilişkin anlatılan efsanede bir kadının ona işkence eden takipçisinin elinden kaçarak yedi erkek kardeşe sığınması konu edilir. Masalda da benzer bir biçimde başlangıçta kardeşlerinden ayrı düşen daha sonra bir antagonistin

esaretinde bulunan ve nihayet yeniden kardeşlerine kavuşan "Mizar" yıldızının hikayesi anlatılmaktadır (Gibbon, 1964: 237).

Sonuç

Yukarıdaki değerlendirmelerin ardından Kozmik Av mitinin, üst Paleolitik devreden (Günümüzden elli bin ila on bin yıl öncesine kadar uzandığı düşünülür) itibaren gökyüzünü anlamlandırmaya çalışan insanoğlunun ortak bir verimi olduğunu söylemek mümkündür. Farklı mitolojilerde farklı bağlamlarda benzer temalar çevresinde ortaya çıkan bu yapı, birçok mitik anlatıya kültürel süreklilik yoluyla sirayet eden ve onları tekrar yaratan bir üst kategori gibi düşünülebilir.

Bu hususta Kozmik Av miti ve ekseninde gelişen mitlerin sınıflandırılabilmesi ve daha açıklayıcı bir biçimde literatüre kazandırılması için kendini çok kültürlü ve çok dinli bir bağlamda tekrar tekrar yazdıran arketipik verimleri ifade etmek üzere, "Meta-mit" veya "Üst-mit" terimlerinin kullanılması tartışılabilir.

Bunun yanında bu meta-mitler üzerinden karşılaştırmalı mitoloji ve kültürlerarasılık çerçevesinde hem eski Türk dininin hem de başka mitolojilerin ve dinlerin alt metinlerinde barındırdıkları arkaik tasavvurlara ilişkin farklı bir perspektif geliştirilebilir. Kozmik av meta-miti kendisini üreten toplumların yaşayışlarından hareketle çevrelerini anlamlandırmaya çalışmalarının bir tezahürü olarak ortaya çıkmıştır.

Bu üst yapının bakiyeleri, bir ana tema çevresinde, Mısır'da kayık üzerinde seyreden güneş, Türk topluluklarında atlar ve at çakı, İskandinavlarda ise güneşi ve ayı yutmaya çalışan kurtlar gibi coğrafyaya ve yaşayışa ilişkin kültürel göndermeler barındırmaktadır. Eliade'nin deyimiyle doğası gereği sosyolojik, ekonomik ve politik olan dinin arkaik versiyonlarına bu bakış açısıyla yaklaşılması metinlerin ve motiflerin arkasında bulunan maddi etkenleri analiz etmekte daha verimli bir yaklaşım olabilir.

KAYNAKÇA

Allen, Richard Hinckley (1899). *Star-Names and Tehir Meanings*. New York: G.E Stechert Co.

Bayat, Fuzuli (2020). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Bayat, Fuzuli (2022). *Türk Şaman Metinleri Efsaneler ve Memoratlar*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Bekki, Salahaddin (2007). *Maaday Kara Destanı*. Elazığ: Manas Yayıncılık.

Berezkin, Yuri (2005). "Cosmic Hunt: Variants of Siberian-North American Myth". *Electronic Journal of Folklore*. S. 31. s. 79-100.

Berezkin, Yuri (2012). *Seven Brothers and The Cosmic Hunt: European Sky İn The Past*. Paar sammukest XXVI, Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat. Tartu: Eesti kirjandusmuuseum. s. 31-69.

Boas, Franz (1916). "The Development of Folk-Tales and Myths". *The Scientific Monthly* C. 3. S. 4.

Brudniy, D.-K. Eşmambetov (2017). *Kırgız Masalları ve Efsaneleri.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2021). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Davletov, Timur (2018). *Şaman Masalları: Üç Alem Gezgini*. İstanbul. Asi Kitap Yayınları.

Ernits, Ern (2010). "On the Cosmic Hunt in Northern Eurasian Rock Art". *Electronic Journal of Folklore*. C. 44.

Garg, Gobind Rai (1992). *Encylopaedia of The Hindu World Volume 3*. Yeni Delhi Hindistan: Concept Publishing Company.

Gibbons (1964). "Parallels in North American Star Lore: Ursa Major" *The Journal of American Folklore.* C. 305. S. 77. s. 236-250.

Guerber, Helene Adeline (2009). *Myths of The Norsemen From The Eddas and Sagas*. (Ed. James Hampton Belton).

Hagar, Stansbury (1900). "The Celestial Bear" *The Journal of American Folklore*. C. 49. S. 13. s. 92-103.

Hart, George (2005). *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, New York: Routledge Publishing.

Harva, Uno (2014). *Altay Pantheonu Mitler, Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar*. (çev. Ömer Suveren) İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

Kaya, Ayşe Benek (2023). *Has Bahçenin Gülleri Sivas Masalları*. Çanakkale: Hars Akademi Yayınları.

Kremenska, S. (2015). "The Egyptian God Seth in His Role as a Fighter and Protector of The Solar Bark". *The Journal of Egyptological Studies.* S. 4.

Masako, Mori (1996). "Restoring the Epic of Hou Yi". *Asian Folklore Studies*. S. 54. s. 239-257.

Norris, P. Ray, Norris, Barnaby R. M. (2021). "Why Are There Seven Sisters?". (ed. Boutsikas, E., McCluskey, S. C., Steele). J. *Advancing Cultural Astronomy: Studies in Honour of Clive Ruggles. Springer*.

Poulson, Niels (1923). *Scandinavian Classics Volumes XXI and XXII The Poetic Edda*. New York: The American-Scandinavian Foundation.

Stepanov Aleksandr D.-N. Nikolay Kochmar (2017). "Motif of 'Eternal Hunt' on Oy-Muran Carving (Middle Lena)". *Universum Humanitarium*. S. 2. s. 93-100.

HAVACILIK FOLKLORU

Elif BACIOĞLU

Doktora Öğrencisi
Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Bireylerin hayatlarının büyük bir kısmını harcayarak icra ettikleri meslekler, toplumsal birlik ve uyum açısından da son derece önemlidirler. Toplumsal yaşamın her aşamasında bireyi etkileyen meslekler önemli ölçüde bireylerin yaşam alanlarını da belirlemektedirler. Mesleklerin tam olarak ne zaman ve ne koşulda ortaya çıktığı tespit edilemese de, üretim ilişkileri ve topluca yapılan üretimsel eylemlerle ilişkili olduğunu söylemek doğru olacaktır. İnsanlar, ihtiyaçlarını gidermek adına üretim araçlarını kullanma yoluna gitmişlerdir. Üretim yapan insan, çalışma hayatının içine de girmiş bulunmaktadır. Sanayi devrimleri ve artan teknolojiyle beraber keşiflerin ilerlemesiyle insanın meslek algısı da değişim göstermektedir. Havacılık, günümüzün popüler mesleklerini bünyesinde barındırması ve teknolojiyi yoğun bir şekilde kullanarak sürekli güncel kalması nedeniyle ilgi çeken bir sektördür. Hayalperest ve macera severlerin cesaretleri ve inançları sayesinde ortaya çıkan bu mesleğin çıkış noktası "uçma tutkusu" dur demek yanlış olmaz. Tam da bu noktadan hareketle teknolojinin tüm ezici gücüne rağmen mesleğin tutku ile icra edilmesi nedeniyle havacılık kendi folklorunu yaratmaktadır. Bu çalışmada bir tutku ve hayal olarak başlayan havacılığın gerçeğe dönüşme sürecinde özünde kalan tutku ve bunun neticesinde oluşan folklor konu alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Meslek, meslek folkloru, havacılık, uçma tutkusu.

AVIATION FOLKLORE

ABSTRACT

Professions, which individuals practice in for a significant portion of their lives, are crucial for social harmony and unity. Professions significantly effect individuals' living spaces by affecting them at every level of social life. Although it is difficult to determine exactly when and under what conditions professions emerged, it is accurate to say that they are related to production relations and collective productive activities. People have used means of production to meet their needs, thus entering the working life. With the industrial revolutions and the advancement in technology, the perception of professions has also changed. Aviation is an attractive sector as it encompasses popular modern professions and remains continually updated through intense use of modern technology. It would not be wrong to say that the starting point of this profession, which emerged thanks to the courage and beliefs of dreamers and adventurers, is the "passion for flying."

Despite the overwhelming power of technology, the profession is pursued with passion, thereby creating its own folklore. This study will focus on the passion that remains at the core of aviation, which began as a dream and adventure, and the resulting folklore.

Keywords: Profession, occupational folklore, aviation, passion for flying.

Giriş

Teknolojinin büyük bir hızla geliştiği, bugün yeni olanın yarın eski olduğu çağımızda, meslekler de bu hızlı akıştan etkilenmektedirler. Bireylerin hayatlarının büyük bir kısmını harcayarak edindikleri ve icra ettikleri meslekler, toplumsal birlik ve uyum açısından da son derece önemlidirler. Toplumsal yaşamın her aşamasında bireyi etkileyen meslekler önemli ölçüde bireylerin yaşam alanlarını da belirlemektedirler.

Literatür incelendiğinde meslekler ile ilgili birçok disiplin tarafından yapılmış çalışma mevcuttur. Son yıllarda meslek folkloru çalışmalarının örnekleri dünyada ve ülkemizde de verilmektedir. Hayatlarımızın yoğun bir bölümünü kaplayan, büyük ölçüde kendimizi ifade etme tarzımıza kadar belirleyen mesleklerimizin, kendilerine ait folklorlarının olması da kaçınılmazdır.

Havacılık son yıllarda oldukça dikkat çeken bir sektör olması nedeniyle birçok araştırmacının da ilgisini çekmektedir. Bu nedenle havacılık ile ilgili çokça akademik çalışma yapılmış ve yapılmaya devam edilmektedir. Ancak burada ifade etmemiz geren önemli bir husus havacılık folkloru alanında daha önce yapılmış bir çalışmanın olmaması ve bu nedenle de literatürde böyle bir çalışmaya ihtiyacın olmasıdır. Havacılık Folkloru tez konumuz olması nedeniyle devam eden bir çalışmadır. Bu bildiride çalışmanın kısa bir özetinin sunulmasının yanı sıra havacılık folkloru neden çalışılmalıdır? Konusu üzerinde durulacaktır.

Havacılık tüm olumsuz şartlar bertaraf edilerek bugünkü konumuna getirilmiş bir meslektir. Bu da ancak mesleğe karşı duyulan yoğun bir tutku ile olabilecek bir şeydir. Havacılık adına imkânsız görünen her şey günümüzde imkanlı hale gelmiştir. Tabi ki insan hayal etmeye ve tutkuyla hayalinin peşinden gitmeye devam ettikçe havacılık çok daha ileri seviyelere gelecektir. Çalışmamızın konusunu oluşturan havacılık en çok bu nedenlerle incelemeye değerdir. Çalışmamızda, havacılık folkloruna hem bir folklorcu hem de bir havacılık çalışanı olarak bakılmaya çalışılacaktır.

Temel Kavramlar

"Türkçeye Arapçadan geçmiş olan meslek, "sülûk" kökünden gelmektedir. Kelime anlamı "tutulan yol, gidiş; geçim için tutulan yol" olarak açıklanmaktadır." (Devellioğlu, 2002: 627) Bu tanıma göre meslek bir geçinme aracı olarak nitelendirilebilir. Ancak burada mesleğin sadece bir yönü üzerinde durulmaktadır. Meslek, ekonomik olduğu kadar, sosyal yönü de olan kapsamlı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

> *Çalışma hayatı, birçok açıdan yaşamımızın merkezinde yer almaktadır. Aile, boş zaman, inanç, ahlak, ekonomi vb. birçok alanda sosyal hayatla ilişkilidir. Her ne kadar meslekler ve çalışma hayatı insanların temel geçim ihtiyaçlarını karşılıyor olsa da bu onun tek işlevi*

değildir. Çalışmak her şeyden önce bir faaliyettir. Bireyin dünyaya uyum sağlaması, yeni ilişkiler kurması ve yeteneklerini geliştirerek, büyüyerek aidiyet duygusu kazanması adına da önemlidir. Çalışmanın anlamıyla ilgili uyum/denge boyutuyla, birey ile yaptığı iş arasında bütünlük oluşmaktadır. (Morin, 2004: 3)

Meslekler tıpkı Morin'in de tanımladığı gibi sadece yaşamımızı sürdürmemiz için var olan ekonomik temelli kurumlar değildir. İnsanın sosyal yönünü destekleyen, ilişkilerini anlamlandıran tarafı da vardır. İşte bu nokrada meslek folklorunun varlığı ortaya çıkar.

Birçok disiplinin ortak amacı insan davranışlarını araştırmak ve anlamaktır. İnsanı en iyi anlatan müesseselerin başında meslekleri gelmektedir. Üretim ilişkilerinin insan davranışlarını şekillendirdiği gerçeğinden hareketle, meslek olgusu başta sosyoloji, psikoloji, antropoloji ve ekonomi gibi disiplinlerin ilgi odağı haline gelmiştir.

Her disiplin elbette ki kendi bakış açısıyla meslek kavramını incelemiştir. Hepsinin ortak noktası ise "insan"dır. Değişen teknoloji, ilerleyen iletişim kaynakları hepsi insana hizmet etmelidir. Her ne kadar günümüzde ilerleyen teknolojinin geldiği nokta insana hizmet konusunda tartışmalı olsa da bu oldukça detaylı bir tartışmayı açacak bir konudur.

Mesleklerin tam olarak ne zaman ve ne koşulda ortaya çıktığı tespit edilemese de, üretim ilişkileri ve topluca yapılan üretimsel eylemlerle ilişkili olduğunu söylemek gerekmektedir. İnsanlar, ihtiyaçlarını gidermek adına üretim araçlarını kullanma yoluna gitmişlerdir. Üretim yapan insan, çalışma hayatının içine de girmiş bulunmaktadır.

Engels, Marx'ın cenazesinde, mezarının başında Marx'ın çok basit ama çok önemli bir gerçeği su yüzüne çıkardığını söylemektedir. Temel bir gereksinim olan yaşamımızı sürdürebilmek için, insanlar yaşayabilmek için, her şeyden önce yemeli-içmeli, barınmalı ve giyinmelidir. Bu nedenle, ilk tarihsel eylemleri bu gereksinimi karşılayacak araçları üretmektir. İş, her şeyden önce hem insanın hem doğanın katıldığı ve insanın kendisi ile doğa arasındaki maddi tepkimeleri dilediği gibi başlattığı, düzenlediği ve denetlediği bir süreçtir. Marx'a göre insan, tek bir birey olarak yaşamını sürdüremez. Maddesel malların üretimi toplumsaldır. Yani üretim bireysel değil, toplumsal olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, insanların üretim içindeki yerleri, bağları ve ilişkileri çok önemlidir. Üretim güçleri bu toplumsal ilişkilerin dayanağı olarak ancak belirli toplumsal ilişkiler içinde gelişebilir. (Güldiken, 2015: 36-37)

Meslekler, bireylerin bağlayıcı noktalarıdır. Bu nedenle meslek örgütleri iç dinamikleri ile folkloru içinde barındırırlar. Bu nedenle de sosyal gruplar içerisinde bulunan meslek grupları, toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadırlar.

Sosyal gruplar folklor ürünlerinin yaratılması ve aktarılması için uygun ortamı sağlarlar. Belli bir insan topluluğunun uzun süreli ve ortak amaçlar doğrultusunda bir arada bulunması doğal olarak grup içinde bazı geleneklerin oluşumuna zemin hazırlayacaktır. Sosyal bir gruba mensup insanlar, sözlü olarak iletişim kurarlar. Bazı durumlar karşısında ortak inanışlara, tavırlara ve bazı geleneksel kutlamalara sahiptirler, çünkü sosyal grupların devamlılığı ancak bu şekilde sağlanabilir. (Duymaz-Şahin 2010: 104) İkiden fazla insanın bir araya gelmesi grup oluşumu için yetmez. İnsan birlikteliklerinin grup olarak nitelenebilmesi için kişiler arasında etkileşim olması gerekir. Aralarında etkileşim olmayan insan toplulukları ne sosyolojik ne de psikolojik anlamda grup oluştururlar. Grup içi ilişki grup oluşumunun temelini oluşturur. Grup üyeleri arasındaki ilişki hep aynı kalmaz, statik değildir. (Gönüllü, 2001: 192)

Görüldüğü üzere sosyal grupların tanımlarında grup içi ilişkinin ve sözlü iletişimin olması önemli bir kriterdir. Hatta bu ilişki koşul ve zamana göre değişkenlik de göstermektedir. Kurulan bu ilişki iletişimi de beraberinde getirmektedir. Folklor da bu iletişimin neticesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

> *Folklor, yani mitler, destanlar, halk masalları, efsaneler, bilmeceler, atasözleri, lanetler, büyüler, şarkılar, danslar, oyunlar, jestler, kostümler, festivaller, vb., o grubun bilişsel yeteneklerinin yer aldığı benzersiz bir ifade edici materyal türü sağlar. Kategoriler ve kaygılar bilinçsizce ortaya konulur. Söz konusu halkın üyelerinin serbestçe hareket edebildiği, sosyal olarak onaylanmış bir çerçeveyi genellikle folklor sağlar. Başka şartlar altında insanların utanacağı bir şeyi dahi şakayla ya da şarkıyla folklorik bir formun güvenli ortamında söylemek insanlar için çok daha rahatlatıcı olmaktadır. (Bronner, 2007: 232)*

Bu durum aslında iki yönlü olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar folklor ve folklorik ortam insanlar da rahatlama etkisi sağlasa da, aynı zamanda, ortak paydaya, (mesleğe ya da gruba) sahip olmanın verdiği rahatlama insanın folklorunu üretmesine de katkı sağlamaktadır. Birey, kendini güvende hissettiği, anlaşıldığı ortamında ortak kaygı ve hedeflerin verdiği beraberlik hissiyatı ile daha kendi gibi olabilmektedir.

> *Meslek folkloru, köyden kente çalışma hayatı etrafında şekillenmiş folklor ürünlerini içeren bir kavramdır. Aynı mesleğin icra edenlerin etrafında oluşan sosyal gruplar, folklor ürünlerinin yaratılması ve aktarılması için uygun ortamın oluşmasını sağlar. Ortak inanışlar ve geleneksel kutlama törenleri grup üyelerinin sürekliliğinin sağlanmasında önemli rol üstlenir. Ortak amaçlar doğrultusunda bir arada bulunan grup üyeleri, süreç içinde bazı geleneklerin oluşmasını sağlar. (Duymaz ve Şahin, 2010: 102- 104) Meslek Folkloru, bir meslek grubunun ortak sözler, hikayeler, inançlar, geçiş törenleri (erginlenmeler, terfiler vb.) tamamını sadece grubun üyeleri tarafından paylaşılan ve korunan bir folklor olarak tanımlanabilir. O halde, belirli bir meslekle meşgul olan bir grup insan etrafında gelişen kültürel tezahürler, endüstrideki işçiler veya bir mesleğin mensupları tarafından anlaşılan ve diğerleri için anlamlı olmayan paylaşımlar içermektedir. (Everett, 1953: 573)*

İçinde bulunulan meslek grupları tarafından anlam ifade eden bu paylaşımlar meslek gruplarının çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu paylaşımlar zaman içerisinde gelenek haline gelerek o gruba ait ortak payda yaratarak gelenekselleşmekte ve folkloru yaratmaktadırlar.

Literatür taraması ile başladığımız ve havacılık folklorunu incelediğimiz bu çalışmamızda öncelikle dikkatimizi çeken konu, meslek folkloru çalışmalarının genellikle geleneksel olarak kabul edilen mesleklerde yapılmış olmasıdır. Profesyonel meslekler olarak tanımlanan mesleklerde ise elimizde son yıllarda yazılmış az sayıda örnek vardır.

Havacılık, teknolojinin en yoğun kullanıldığı alanlardan biri olması itibariyle folklorun oluşmasında dezavantajlı gibi görünse de konuya bütüncül bir bakış ile yaklaşmak bize avantaj kazandırmaktadır. Çalışmamızda fark ettiğimiz önemli bir konu da tam bu noktada bütüncül bakma gerekliliğidir. Teknolojinin tüm hızıyla geliştiği günümüzde mesleklerin de bundan etkilenmemesi mümkün değildir. Ancak tüm bu teknolojiye sahip şirketler için de mesleki folklorun önemli olduğunu söylemek gerekir.

Folklor işleri tek düze olmaktan çıkarmakta ve çalışanlar arasında motivasyonu arttırmaktadır. Kimi zaman çalışanların anlattığı hikayelerle, kimi zaman günlük çalışma hayatında kullandıkları özel bir dille (jargon), anlatılardan alınan derslerle çalışanlar arasında güçlü bir bağ oluşturmaktadır. Hikayeler, efsaneler, şakalar, söylentiler çalışanları işlerini yapmada edindikleri aidiyetle beraber motive eden argümanlardır. Bu nedenle profesyonel mesleklerin icra edildiği örgütlere de folklorun sağladığı katkılar önemlidir.

Bu bakış açısından hareketle bir tutku olarak başlayan havacılığın bir meslek olarak havacılığa dönüşme sürecinde oluşan havacılık folkloru incelemeye değer bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

HAYALDEN GERÇEĞE HAVACILIK

Uçmak

Uçmak sözlük anlamı son derece geniş bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan sadece bazıları şunlardır:

Hareketli kanatları yardımıyla havada düşmeden durmak, havada yol almak
Gaz veya buhar durumuna geçmek
Solarak yok olmak "rengi birdenbire uçtu"
Aşırılmak "bizim kitaplar uçmuş"
Rüzgâr veya başka bir itici güçle yerinden ayrılıp uzağa gitmek
Yüksek yerden düşmek veya yuvarlanmak
Çok sevinmek
Çok hızlı gitmek
Hava yolu ile gitmek
Ruh ölümden sonra göğe yükselmek
Hayal alemine dalıp gitmek
Uçup gitmek kaybolmak
Cennet (Tdk,1998:2273)

Birbirinden farklı ve bir o kadar da birbiriyle bağlantılı bu anlamlar günlük yaşantımızda sıklıkla kullandığımız ifadelerdir.Bu bağlamda uçmak ifadesi çalışmamız açısından her ne kadar "hava yolu ile gitmek" ifadesine yakın anlamını kapsıyor gibi görünse de, insanları uçma eylemine iten ve bu yolculuğa heyecan katan sebepler birçok yan anlamını da beraberinde barındırmaktadır. Havacılık folklorunu incelediğimiz bu çalışmamızda, insanın uçma hayali ve yükseklere olan tutkusundan da, anlatılarımızdan örnekler verilerek bahsedilecektir. İnsanoğlu uçma eylemine kendince oldukça anlamlı bir kutsiyet getirmiştir. Bu duruma anlatılarda birçok kez rastlamaktayız. Aynı zamanda güçlü bir örnekte cennete, uçmak isminin verilmiş olmasıdır.

> *Türkler, birçok eski kavimler gibi Orhun kitabelerinde kaydedildiği üzere Kağan ve beyler ölünce ruhların bir kuş gibi göğe, Tanrının yanına uçtuğunu kabul ediyorlardı. Eski Türkçe de "uçmak" kelimesinin aynı zamanda "cennet" manasına gelmesi ve İslam devrinde bu mefhumun ifade için kullanılması sebebi de budur. (Turan, 1998: 96)*

Mitolojik anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan kuşlara öykünen insan, göklere ulaşmanın bir yolu olarak uçakları tasarlamıştır. İnsanın hayal etmesiyle başlayan bu süreçte günümüz

teknolojisinin katkılarıyla hayallerin de ötesine çıkıldığı görülmektedir. Geçmişten günümüze ulaşan bu öykünme serüveninde özellikle kartal yine özellikle "çift başlı kartal" ın önemli bir motif olduğunu söylemek gerekmektedir.

Şamanist sistemde kartal hayat ağacının tepesinde oturuyordu. Tanrı'nın gören gözü misali bütün olup biteni oradan izlerdi. Çift başlı, büyük kanatlı olduğu da söylenen bu mitolojik kartal, ağacın en tepesinde gök ile yer dünyasının sınırında beklerdi. Tanrı ve dünya arasındaki sınırı gözeten, iki dünya arasında gidip gelen ve iletişim kurma yetkisine sahip olan kartal, şamanlarla mükemmel bir eşleşme sağlıyordu. Aralarındaki bu temel benzerlikler sayesinde anlatılarda kartal şamanların atası olarak anılıyordu. (Çolak, 2024: 141) Gök kartalı, Eski Türk inanç sisteminde göğün en üst katında bulunmaktaydı. Eski Türk Mitolojisine göre, "Bir kartalın sol kanadı ayı, sağ kanadı da güneşi örtüyordu." Gök Tanrı İnisiyasyonu'nu dile getiren Türk Mitolojisi'nde yerle gök arasında kutsal bir kapının olduğu ve bu kutsal kapıyı da çift başlı bir kartalın tuttuğu söylenmektedir. (Candan, 2022: 163)

Görüldüğü gibi kartal iki dünyayı birbirine bağlama ve hatta koruma görevlerini yerine getiren kutsal bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Uçma yetisi ile donatılmış olmalarının verdiği mucizevi yaradılışının da etkisi ile Şamanizm'de de oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Şamanizm'de hayvan ananın Kartal olarak tasavvur edilmesi, yakutların ilk Şamanlarının Tanrı'nın göndermiş olduğu kartaldan doğduğu inancıyla bağdaşmaktadır. Bu kartal Yakut geleneğinde iki başlı kartaldır. Şamanlar, iki başlı kartalın tahtadan figürlerini yapar, ona saygı gösterirler. (Bayat, 2006: 100)

Günümüzde de teknoloji ile beraber insanlar yaratımlarını farklılaştırmışlardır. İnsanın hayalinde, inancında, anlatısında geçmişten günümüze yerini sağlam tutan kuşlar, günümüzde de reklam sektörünün gözünden kaçmamıştır. Özellikle hava yolu firmalarının reklamları ve logolarında kuşlar kullanılarak hız ve güvenilirliklerinin altı çizilmiştir.

Türk hava yolları logosunda uçağın kuyruk kısmına ve hızla uçan bir kuşa benzeyen, soyut bir kuş formu kullanılmaktadır. Türk bayrağının renkleri kullanılan bu logoda, gökyüzünün en hızlı ve en güvenilir hava yolu firması olduğu vurgulanmak istenmektedir. Türk masal ve efsanelerinde haberci, elçi olarak görülen kuş motifinin bir örneği PTT logosunda yer almaktadır. (Yücel ve Yozgat, 2018: 1490)

Uçma Tutkusu

Bir meslek olarak havacılığı incelemeden önce bir tutku olan havacılıktan bahsetmenin daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Havacılık ve uçma sevgisi tüm zorluklarına ve insan bünyesine yaptığı fizyolojik ve psikolojik tüm yüke rağmen geçmişten günümüze değin bir tutku ve aşk olarak icra edilegelmiştir.

Uçma tutkusu, insanın imkansıza ya da zor olana ulaşma ve imkânsız görüneni başarması ile edindiği hazzın sonucunda oluşmaktadır. İnsanoğlunun tüm anlatılarında Tanrılara atfedilen gökyüzüne çıkabilmek; ulaşılmaza ulaşmak, aşılmazı aşmak olarak görülmektedir.

Dünyanın en yaygın dualarından birinde şöyle seslenilir: "Gökteki Babamız" dünyanın en eski duası da aynı Gök Babaya edilmiş olabilir, bu da bize Ewe kabilesinden bir Afrikalının "Nerede Gök orada Tanrı duasını açıklamaktadır. Hemen hemen tüm inanışlarda evreni yaratan ve toprağa bereket veren göksel bir varlık mevcuttur. Göğe bakmak aydınlanmak demektir. Gök ilkel insana gerçekte nasılsa öyle görünür; sonsuz ve aşkın. En yüksek olmak

doğal olarak tanrılara özgü bir niteliktir. İnsanın ulaşamadığı yukarı bölgeler, yıldızlı gök, tanrılara özgü aşkınlık, mutlak gerçeklik, sonsuzluk gibi ayrıcalıklara sahiptir. Bu tür bölgeler tanrıların mekanlarıdır, bu bölgelere ancak birkaç ayrıcalıklı kişi göğe yükselme ayiniyle ulaşır. Bazı dinlere göre ise buralar ölülerin ruhlarının gittiği yerlerdir. "Yüksek" insanların ulaşamayacağı bir boyuttur; doğal olarak insanüstü güçlerin ve varlıkların sahip olduğu bir yerdir; toprağın basamaklarını törensel olarak çıkan ya da göğe uzanan ayinsel bir merdivene tırmanan kişi artık insan değildir; ayrıcalıklı ölümlülerin öldükten sonra serbest kalan ruhları, göğe yükselirken insan olma durumundan sıyrılırlar. (Eliade, 2009: 61-62)

Eliade'a göre gök tanrısı veya gökteki tanrılar fikrinin doğuşu, gökyüzünün ya da uzayın sıradan insanların ulaşamayacağı yüksek bölgeler oluşundan kaynaklanmaktadır. O yüzdendir ki, çeşitli yollarla ve çeşitli amaçlarla bu ulaşılmaz yerlere çıkabilen insanlar, artık insan olmaktan çıkarlar. Gök tanrısı ya da gökteki tanrılar bu düşünceyle ve gökyüzünün etkisiyle tasarlanmış olmalıdır. (2023: 97-98)

Havacılık bir meslek olmanın öncesinde bir tutku olarak ortaya çıkmıştır. İnsanlık tarihinin çok eski dönemlerinden itibaren uçma tutkusu insanı etkisi altına almıştır. Örneklerini masal, mitoloji ve efsane, hikâye gibi anlatı türlerinde rastladığımız insanın uçma özentisi Yunan mitolojisine ait İkarus'un anlatısında da dikkat çekicidir.

Girit adası Kralı Minos Atina'lı mimar Deodalus ve oğlu İkarus'a Minator isimli boğayı hapsetmek üzere girilince çıkışı imkânsız bir labirent yaptırır; ancak labirentin sırrını açıklamasınlar diye baba oğlu da buraya hapseder. Bunun üzerine Deodalus balmumundan kanatlarla uçarak kaçmayı planlar. Bu kaçış sırasında İkarus uçmanın verdiği zevk ve heyecanla babasının uyarılarına rağmen çok yükselir, güneşe yaklaştığında balmumu kanatlar eriyerek Ege Denizine düşer ve ölür…. (Çetingüç, 2019: 25)

Babasının tüm tembihlerine rağmen İkarus, bir kere uçmanın büyüsüne kapılmıştır. Uçmanın ve yükseklere ulaşmanın verdiği keyfin kurallara uymayı unutturması ile baba ve oğulun ölümüne neden olmuştur.

Labirentten kurtulmanın uçmaktan başka çıkar yolu olmadığını anlayan mimar Deodalus, balmumu ile yapıştırdığı kuş tüylerinden kendisine ve oğluna birer çift büyük kanat yapar. Bu kanatları sırtlarına bağlayıp, uçmadan önce oğlu İkarus'a şöyle der:

"-Bak oğlum! Çok alçaktan uçarsak deniz suyu kanatlarımızın tüylerini ıslatır. Çok yükselirsek bu defa güneş balmumunu eritir. Bunu sakın aklından çıkarma!" Oysa oğul İkarus uçmanın verdiği haz ile sarhoş olup sevinç çığlıkları atarak baba nasihatini unutup yükseklere çıkmaya kalkınca balmumu erimeye tüyler kopmaya başlar. (Fırtına, 2009: 267-268)

İkarus'un kanatlarını kaybetmesi sonucu hayatını kaybettiği antik çağlardan kalma bu hikâyeye göre, havacılık ilk kurbanını vermiştir.

Gökyüzü ve göklerde süzülme fikri ilkel ve gelişmiş tüm toplumların rüyalarını süslemiştir. Toplumların bu rüyaları günümüze mit ve efsaneler olarak ulaşarak bize biz hakkında birçok şey öğretmektedirler. Campbell'ın "Mit bir toplumun rüyasıdır", "Mit kamusal rüyadır." (Campbell ve Moyers, 2010: 64) şeklindeki ifadeleri bizi bizden dinlemenin günümüze yansıması şeklindedir.

Birçok uygarlığın toplumsal rüyalarını süsleyen havacılık ve uçma tutkusu çokça mitik öyküyü de yaratmıştır.

Bu kapsamda, Mezopotamya'nın kuzeyinde yer alan Asur Medeniyetine ait Ninova kentinde bulunan saray kütüphanesindeki rölyefte uçma düşüncesine dair tarihin en eski uçuş belgesine rastlanmıştır. Asur Kralı Asurbanipal'e ait MÖ 626 yılına ait bir taş levhada Kiş'in efsanevi kralı Etana'nın bir kartalın sırtında göğe yükselişi anlatılmıştır. Hint kökenli rivayetlerde insan suratlı, uçan bir at resmedilmiştir. Bu figür Hint-Budist geleneğinde, Buda'nın simgesi ve bilinen yedi cevherden bir tanesi olarak tasvir edilmiş, Bulut (Valahaka) isimli beyaz renkli kanatlı bir attır. Bu durum Hint mitolojisinde de havacılığın yer aldığını göstermektedir. (Dalkılınç, 2022: 19-20) Yunan ve İslam mitolojisinde de uçmak ile ilgili birçok örnek mevcuttur. Kanatlı atlar (Pegasus), uçan kuşlar (Phoenix, Anka, Simurg, Hüd Hüd), uçan atlar (Burak), uçan arabalar (Phaeton), uçan halılar ve uçan gemilerle karşılaşılır. Melekler ve perilerde kanatlarıyla uçan dinsel motifler olarak tasavvur edilmiştir. Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmek üzereyken kanatlı meleğin koçu getirmesi, Hz. Muhammed'in miracı ve Hz. İsa'nın urucu (göğe yükselmesi) uçmakla ilgili başka dinsel örneklerdir. (Çetingüç, 2019: 26) Yükseliş tecrübesi kutsiyeti de beraberinde getirmektedir. Yükselişi yaşayan kişiler sıradan kişiler değildir bu kişiler genellikle karşımıza peygamber, kahinler, din kurucuları, krallar ve yöneticiler gelmektedir. Bu seçkin kişiler yeryüzündeki hayatları sona ermeden olağanüstü ya da ilahi alemlere seyahat etme şansını bulurlar. (Gündüz, vd., 1996: 33)

Göklere yükselmenin kutsallığı görüldüğü üzere mitolojik metinlerin yanı sıra dini metinlerde de işlenmektedir. Bunlara bazı örnekler de şu şekilde verilebilir:

Türkler, Orta Asya'da yaşarlarken dinleri olan Şamanlığın kutsal bir unsuru da "karakuş" dedikleri kartaldı. Selçuk hükümdarları kartalı alem ve simge olarak seçmişlerdi. Mevlevilerin sema ayinlerinde dini uçuş ve göklere yükselme konularına girmeleri de milletimizin uçuş özlemini gösteren manevi sembolik işaretlerdir. (Kansu, vd., 1971: 8)

Gökyüzüne yüklenen bu kutsiyet sadece Şamanizm ile sınırlı kalmamaktadır. Birçok dini metinde gökler ve gökyüzüne yükselme kutsallaştırılmaktadır.

Bütün dinlerde melekler daima kanatlı olarak kabul edilmiştir. Bu da din vaizlerinin bile gözlerinin havada olduğuna dair yazılı bir delildir. Hristiyanlıktan önceki dinlerde de aynı zihniyetin hüküm sürdüğü açıktır. Asya'nın muhtelif birçok şehrinde, taşlara oyulmuş tasvirlerde, daima kanatlı mabutlar ve onların meleklerini görüyoruz. Asırlarca Mısırlıların mabutları olan apis ismindeki öküzün bile kanadı olduğu kabul edilmiştir. Mesih'in semaya çekilmesi yine bir uçuş meselesi olduğu gibi klişelerdeki mukaddes tasvirlerin hemen hepsinde kanatlar görülmektedir. (Aydar, 1947: 24) Maniheizmde de yükseliş metaforları ilgi çekicidir. Bunun en önemli nedeni maddi alemde tutsak olan ruhun ancak tanrısal aleme tekrar yükselmesiyle bu tutsaklıktan kurtulabileceği düşüncesidir. Maniheist düşünceye göre, yeryüzü hayatının sonunda, iyi hayat sürmüş bir ruh gezegensel semalar yoluyla ilahi alem ulaşırlar. (Gündüz, vd., 1996: 62)

İnsanoğlunun uçmak ile ilgili heves ve tutkusunu gözlemlediğimiz geçmişten bugüne değin uzanan süreçte mitler, efsaneler ve dini metinlerin yanı sıra seyahatler, hikayeler, çizimler ve filmlerde dikkat çekici derecede fazla örneğe sahiptir.

1943 yılında İngilizce ve Fransızca yayımlanmış olan küçük prensin hikayesini bir çoğumuz ilgiyle okumuşuzdur. Her insanın sevgiye ihtiyacı olduğunu anlatan bu kitapta, bizim konumuzla yakından ilişkilendireceğimiz bir durum daha vardır. Küçük Prens bize, uçmanın sadece yükselmek değil, bir serüven olduğunu da anımsatır. Uçmak yükselmek ve yüksekte olmanın haricinde keşfetmek, yol almak, yer değiştirmek ve elbette ulaşmaktır.

Bugüne kadar çekilmiş ve ilgiyle izlenmiş uçmak temalı birçok film de vardır. Bu filmlerde kimi zaman uçak kazaları ve sonrasındaki maceralar işlenirken kimi zamanda kahraman pilotların kahraman olurken ki maceralarına yer verilmiştir. Günümüzde fantastik filmlere ilginin artmasıyla gizemli kaybolan uçaklar, zamanda sıçramalar, düşen uçaklardan sağ çıkarak gizemli varlıklarla baş etmeye çalışan insanlar işlenmektedir. Bütün hepsinin ortak noktası ise uçma serüvenine ortak olmuş olmalarıdır. Lost, Son durak, Uçuş Planı, Sully, Yolcular, Gece Uçuşu bunlardan sadece bazılarıdır. Çizgi filmlerde de uçmak fikri sıklıkla işlenmiştir. Özellikle Hayao Miyazaki filmlerinde uçma tutkusu ustalıkla işlenmiştir.

Miyazaki tam bir uçak tutkunudur. Gerçek uçakları çizer, hayal ettiklerini çizer, hatta hiç olmayan uçan makineler çizebilmektedir. Ailelerinin uçak fabrikası olmasının da bu tutkuda etkisi olmuş olması aşikardır. Özellikle 1986 yılında çektiği "Gökteki Kale" filminde, Sheeta ismindeki kızın gökten inişi ve kolyesinin sihirli gücünün uçmak olması, geldiği gezegenin (Laputa) uçuran taş (saf eteryum) ile uçuyor olması, onun hayal gücünde uçma tutkusunu gözler önüne sermektedir. Küçük Deniz Kızı Ponyo isimli bir başka animesinde ise denizin içinde uçan gemi hayal etmiştir. Son filmini 2013 yılında çeken Miyazaki, "Rüzgar Yükseliyor" isimli bu animesine de tıpkı diğerlerinde olduğu gibi havacılık tutkusunu yansıtmıştır. (Miyazaki, 1986; 2008; 2013).

https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatci-18793/filmografi/en-iyi/ (E.T.: 27.05.2024)

"1941 yılında doğan Miyazaki, çocukluğunu dünyayı sarsan ve insanlığı insanlığından çıkartan İkinci Dünya Savaşının içinde geçirmiştir. Savaş karşıtı olmasına rağmen, savaş uçakları çizmiş ve bunları tasarlamıştır." (Eldemir, 2017)

Görece yakın zamanlarda Leonardo da Vinci'nin uçuş aracı çizimleri[1], Cyrano de Bergerac'ın roketlerle havalanması, Tenten'in ve Jules Verne'in Aya Seyahatleri, Küçük Prens'in gezegen yolculukları, insanoğlunun uçmakla ilgili hevesinin hiç bitmediğinin başka kanıtları arasındadır. Kendini uçurma imkânı bulamayan insanoğlunun başka şeyleri uçurma tutumunun en yaygın örneği uçurtmalardır. Uçurtmaları primitif hava araçları ve uçakların prototipleri olarak nitelendirmek mümkündür. Çağdaş fantazya dünyasında Peter Pan, Superman, Supergirl, Spiderman, Fil Dumbo vb. gibi kahramanlara uçma yeteneği verilerek insanlara sunulması rastlantı değildir. Gerçek dünyada ise uçma eyleminin öznesi pilotlardır. Romantik hava savaşı filmlerinde kürk yakalı deri mont, uçuş tulumu, çizme, beyaz fular ve sarı metal çerçeveli gözlükleri ile karizmatik görünüme büründürülen pilotlara, çelik bakışlar, cool tavırlar, çapkınlık, en tehlikeli durumlarda bile uçağı son anda kurtaracak ve attığını vuracak maharetler verilir. (Çetingüç, 2019: 27)

[1] Leonardo havacılığın öncülerinden biridir. Uçma ile ilgili ilk çalışmaları 1480'lerde başlamıştır. Bu ilk çalışmalarında, çeşitli kanat parçalarının mekanik hareketi içinde karşılıklı veya döngüsel hareket dönüşümü için mekanizmalar tasarlar. 1487'de yazmış olduğu bir notta ilk tasarımını planlar. Burada bir ejderha sineğini inceleyerek bir uçuş makinesi geliştirir. Leonardo, kuşların kanatlarının uyumunu, esnekliğini, değişik çeşitte pek çok tüyü, uçmak, süzülmek, denge sağlamak, yere inmek ve rüzgâra karşı korunmak için kullanılan kuyrukları dikkatlice gözlemledi. Böylesi karmaşık ve doğru gözlemler, on dokuzuncu yüzyıla kadar tekrarlanmamıştır. (Sarton, 1962'dan aktaran; Unat,2012:55)

Uçmak her türlü insan yaratımı üründe karşımıza çıkmaktadır. Uçmak fikri bir tutku olmanın yanı sıra kimi zamanda korku olarak karşımıza çıkabilmektedir. Uçak korkusu etrafımızda sıklıkla duyduğumuz korkulardandır. Ancak insanlar kimi zaman mecburiyetlerden kimi zaman da bu korkuyu yenmek adına uçağa binmektedirler. Hatta uçak kaza kırım raporlarını inceleyen programlar yoğun bir biçimde izleyici kitlesi olan programlardır. Bu noktada korkuyla karışık sempatinin duyulduğu bir alandır uçmak.

Tarih, din, mitoloji, sinema, edebi yaratımlar hepsi insanın uçma hayalinin birer göstergeleridir. İnsan neyi özler ve hayal ederse onu söyler, onu anlatır. İnsanın uçma arzusu da tam olarak böyle bir bilinç ve bilinçaltı yansımaları olarak edebi yaratımlarına konu olmuştur.

İlk Uçma Denemeleri

Hayalden Gerçeğe doğru serüvenini incelediğimiz havacılık; mitlerde, efsanelerde ve dini metinlerde uçmaya olan tutku, yükseklere atfedilen kutsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu serüvende kuşların önemi ayrıca dikkat çekicidir. Çünkü kuşlar bu harika meziyete doğaları gereği sahiptirler. İnsanoğlu, bu tutkuyu kuşlara bakarak, onları inceleyip analiz ederek gerçeğe dönüştürmeyi başarmıştır. Bu serüvende her zaman her şey yolunda gitmemiş, özellikle ilk uçuş denemeleri hüsranla sonuçlanmıştır. Konumuzun sınırlarını aşmamak adına ilk uçuş denemelerinden kısaca bahsedilecektir. *Kâğıttan uçurtmalarla*[2] başlayan hikâye insanlı araçların gökyüzünde süzülmesine değin uzanmaktadır. Bu heyecanlı ve büyülü yolculuk ile ilgili tarihin en eski dönemlerinden itibaren gerçekliği bilinmez bazı hikayeler ortaya atılmıştır. Orta çağa kadar olan bu zamanda yapılan uçuş denemeleri ile ilgili çeşitli rivayetlerden bazıları oldukça ilgi çekicidir.

> *Milattan önce IV. yüzyılda Eflatun'un çağdaşı ve Pitagor ekolüne mensup Tarantlı Arkitas.. bir büyücü ve sihirbaz olarak bilinen bu adam.. gerçekte bir fen adamı ve fizikçidir. Arkitas'ın en önemli eseri mekanik bir sistemle hareket verdiği bir kumrudur. Bu kumru havada uçabiliyordu. Kanadını çırparak havada uçan bu tahta güvercinin taklidi veya benzeri yapılmamıştır. Yaşandığı varsayılan başka bir hikayede M.S. 60 yılında Roma imparatoru Neron'un tertiplediği imparatorluğun ebediyetini kutlama şenliklerinde Büyücü Simon isimli bir adamın uçmaya kalktığını, fakat düşüp öldüğü kaydedilmiştir. Simon'un ölümle neticelenen uçuş denemesi doğruya en yakın rivayet sayılmaktadır. (Kansu, vd., 1971: 17)*

Tüm riskleri göze alarak tarihte yerini alan mucitlerden en ilgi çekici olanlardan biri de Endülüslü İslam bilgini Firnas'dır. Aynı zamanda müzisyen, fizikçi, mühendis ve astrolog olan Firnas yaptığı uçuş denemesiyle tarihte önemli bir yere sahiptir.

> *Endülüs'ün Cordoba şehrinde Abbas Kasım İbn-i Firnas isimli bir bilim adamı 880 yılında bir caminin minaresinden, kumaş ve kuş tüylerinden yapılmış kanatlar kullanarak atladı.*

[2] *Çinliler tarafından M.Ö 400 civarında uçurtmanın keşfedilmesi ile insanoğlunun zihninde uçma fikrini canlandıran uçurtmalar, o dönemlerde dini törenlerde gökyüzünü renklendirmeye başlayarak balon ve planörlerin öncüsü olmuşlardır. Uçurtma insanoğlunun havacılık alanındaki hayallerinin hayata geçmesinde etkileyici bir yere sahiptir.* (Uncular, 2020:1)

Planör veya paraşüt gibi süzülüp yere düştü; sırtı incindi…Firnas, batılı kaynaklarca da dünyada ilk uçuş denemesi yapan bilim adamı olarak kabul edilmektedir. Irak'ta bir havalimanına adı verilmiş ve Bağdat Havaalanına da heykeli dikilmiştir. (Çetingüç, 2019: 26)

Benzer denemeler elbette dünyanın başka yerlerinde de tekrarlanmıştır.

"Dünyada motorlu uçak üretimi adına yapılan ilk çalışma İngiltere'de olmuştur. Jean De Lowrier isimli mucit tarafından 1863-1865 arasında; bir tayyare, bir tepkili motor ve füze dinamik dediği üç aracın projesini tescil ettirmiştir." (Kansu, vd., 1971: 80)

Türk ve İslam aleminde İlk uçuş denemelerinden bahsetmek gerektiğinde ilk olarak İmam Cevheri'nin teşebbüsünden bahsetme gerekliliği doğmaktadır.

Türkler arasında uçma teşebbüslerinden en önemlisini 10-11. Yüzyılın önemli alimlerinden İsmail bin Hammad el Cevheri'nin gerçekleştirdiği söylenmektedir. (Zirikli, 1927: 105; akt. Dalkılınç, 2002: 26)

Cevheri gençliğinden itibaren seyahati seven bir bilgin olarak tanınmıştır. Birçok bilime merakı olan Cevheri, fenle uğraştığı sıralarda büyük kuşların kanat çırpmadan yükseklerden süzülerek uçuşlarını dikkatle izliyor ve maalesef bugün elde olmayan bazı hesaplar yapıyordu. Nişabur'daki caminin damına çıkarak halka şu hitapta bulundu:

"Ey ahali bu dünyada emsali bulunmayan bir eser keşfettim, gelecek insanlar için bir ilmi tasavvuru deneyeceğim. Benden evvel kimseye bu teşebbüs nasip olmadı." Vücuduna iplerle iki büyük satıh bağladı ve kendisini boşluğa bıraktı. Kanat satıhları maalesef Cevheri'yi taşımadılar, şiddetle yere çarparak vefat etti. Bu olay neticesinde Cevheri ilk Hava şehidi olarak anılmaktadır. (Ahmet Zeki Paşa, 1012; akt. Kansu, vd., 1971: 18)

Merak ve hayallerinin peşinden giden insanın uçma denemeleri ve tecrübeleri tarihin her döneminde her coğrafyada yaşayan insanın ortak davranışlar sergilemesine yol açmıştır. İlk deneme ve tecrübeler ölümle ya da en iyi ihtimalle yaralanmalarla sonuçlanmaktaydı. Ancak tüm bu risklere rağmen, bu yola baş koyan insan her türlü riski göze alarak denemelerini tarih boyunca yapmaktan çekinmemiştir.

HAVACILIK FOLKLORU

Büyük tutkularla ve heveslerle başlayan havacılığa yönelim insanoğlunun gelişimi ile paralel bir ilerleme göstermektedir. İnsanoğlu bu hayale ulaşma yolunda tarihsel serüveni boyunca çok fazla bedel ödemiştir. Bugün havacılık mesleğine baktığımızda da hata payının yok denecek seviyelerde olması ve çok katı kurallar dahilinde yapılabiliyor olmasıyla havacılık, zorlayıcı bir sektör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Havacılık denildiğinde akla ilk gelen meslekler pilotluk ve hosteslik olarak söylenebilir. Havayolu şirketlerinin de görünen yüzü olmaları nedeniyle sektörün temsilcisi olarak bu iki meslek göze çarpmaktadır. Ancak havacılık elbette ki bu ki meslekten ibaret değildir. Havacılığın gerçekleşmesi, uçakların belli bir yerden başka bir yere yolcularını emniyetle taşıyabilmeleri için çalışan oldukça geniş bir kadro bulunmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekilde sayılabilir: uçak bakım teknisyeni, hava trafik kontrolörü, operasyon memuru,

dispeçer, ikram personeli, temizlik personeli, ekip planlama birimleri ve bilet satış görevlileri olarak sayılabilir.

Saydığımız ve sayamadığımız tüm bu meslekler aslında havacılık folklorunun bir ayağını oluşturmaktadır. Çünkü bu folklorun oluşmasında önemli bir pay da yolcu'ya aittir. Yolcular da, kimi zaman uçuş korkusu ile kimi zaman da zaman ve mekan değişimleri nedeniyle havacılıkta bazı kalıplar ve gelenekler oluşturarak havacılık folkloruna katkıda bulunmaktadırlar.

Havacılık ile ilişkili meslekler sınıflandırıldığında, bu mesleklerin büyük bir kısmının profesyonel3 olarak nitelenen mesleklerden olduğu söylenebilir. Ancak bu durum onun folklorunun oluşmasında bir engel değildir. Bunun nedeni profesyonel olmasını sağlayan eğitim ve mesleki denetimlerin yanı sıra, kıdeme bağlı gelişen ustalık ve çıraklık ilişkisi ile bu mesleklerin geleneksel bir yöne de sahip olmalarıdır.

Havacılık, tüm kurallarını tecrübelerden yola çıkarak düzenlemiş ve her yeni tecrübeyle de güncel kalma becerisine sahip bir sektördür. Bu profesyonel anlayış işin doğru ve sorunsuz yapılabilmesi adına önemlidir. Ancak bu durum daha önce de ifade ettiğimiz gibi folklorun oluşmasında bir engel değildir. Havacılık folkloru denildiğinde aslında akla ilk gelen uçaklardır. Bizde buradan yola çıkarak öncelikle uçaklara verilen isimler ve logolardan bahsetmenin doğru olacağı görüşündeyiz.

Uçak İsimleri

Günümüzde, uçaklara da tıpkı insan ve hayvanlar gibi isimler verildiği görülmektedir. Aslında uçakların sivil havacılık otoritelerince bilinen kuyruk kodları onların tüm dünya havacılığında tanınırlığını sağlamaktadır. Havayolu şirketleri için uçaklara isim vermek bir ritüel haline gelmiştir, ancak kesinlikle bir zorunluluk değildir. Buna rağmen resmi bir zorunluluk olmasa da havayolu şirketlerinin kendi belirledikleri özel isimleri uçaklara verdikleri bilinmektedir.

Bayrak taşıyıcı firma THY'de, uçaklarına isim vermeyi tercih eden şirketlerdendir. THY filosundaki uçaklara, bölge, semt, nehir ve şehir isimleri vermektedir. Bunun birçok sebebi olabileceği gibi en önemlisinin THY'nin milli havayolumuz olması dolayısıyla, milli tanıtım görevi üstlenmesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Pegasus'ta benzer bir şeklide uçaklarına isim vermeyi tercih eden şirketlerdendir. Pegasus'un isim koyma stratejisi oldukça dikkat çekicidir. Şirket, aile olma vurgusu içinde, uçaklarına çalışanların yeni doğan kız çocuklarının isimlerini vermektedir. Burada akla gelen soru neden kız çocukların isimlerinin

3 *Profesyonelliğin içeriğinde, profesyonellik kurumunun ideallerini içselleştirmek, hatta bunun da ötesinde, profesyonel bir insan olmayı ve profesyonel bir iş yapmayı bir yaşam biçimi olarak kabul etmek düşüncesi de bulunmaktadır. Tutum, düşünce ve inançlarda kendini açığa vuran profesyonel ideallere ve kariyere bağlılık, profesyonellik olarak adlandırılabilmektedir* (Freidson, 1970: 151'den akt, Seçer, 2009: 40).

verildiğidir. Bu noktada Pegasus'un toplumsal cinsiyet eşitliği ile ilgili yaptığı çalışmaların çokluğu bize elbette bir cevap olmaktadır. Ancak tek başına bu durumu açıklamamaktadır.

Pegasus'un aile imajı, önce aile fertleri, sonra şirketin en yaşlısı derken yeni uçaklara çalışanların kızlarının isimlerinin verilmesine kadar gitmektedir. Ancak bu kararla ilgili bizim en çok dikkatimizi çeken, neden kız isimleri sorusu olmaktadır. Airport haberde yayımlanan Pegasus'un Kızları isimli, Nazenin Tokuşoğlu'nun Ali Sabancı ile yaptığı röportajda Ali Sabancı'nın verdiği cevap oldukça dikkat çekicidir.

> *"Kendisi Latin dilinde uçakların "dişil" olarak kabul edildiğini ifade etmiş ve buna ilave olarak da "biz de bir aile olduğumuz için böyle bir uygulama yaptık" diyerek sözlerini tamamlamıştır." (Tokuşoğlu, 2010)*

Uçaklar ve dişillikle ilgili bu tezi destekler nitelikle adımlar atmış başka bir havayolu ise Virgin Atlantik Havayollarıdır. Virgin Atlantik Havayolları'nın uçaklarına koydukları isimler bu anlamda dikkat çekicidir. İngiltere merkezli bu havayolu firması da uçaklarına dişil simgeler içeren isimler vermektedir. Kendi internet sitelerinde yaptıkları bilgilendirmede "uçak isimlerimiz, İngiliz kültürünün hem gerçek hem de hayali en ikonik kadınlarından bazılarına saygı duruşu niteliğindedir." demektedirler. Bu bakış açısından hareketle uçaklarına, kalplerin kraliçesi, özgür kadın, şampanya güzeli, doğum günü kızı gibi isimler vermişlerdir.

https://flywith.virginatlantic.com/gb/en/meet-our-fleet.html/ (E.T.: 27.05.2024).

Burada ilgi çekici olan uçakların da günümüzde tıpkı gemiler gibi, dişil yönlerinin ağır basıyor olmasıdır. Türkçe'de her ne kadar erillik dişillik yoksa da İngilizce hitaplarda gemilerde olduğu gibi uçaklarda da "she" kullanmı yaygındır.

Denizcilik Dergisi'nde yayımlanan bir makale de bunu destekler niteliktedir. Makaleye göre, Batı dillerinde gemiler, arabalar, uçaklar, motosikletler ve diğer kıymetli eşyaların da kadın adı aldığı ve "she" zamiri ile anıldığı söylenmektedir. Makalede bu durumun nedeni iki şekilde açıklanmaktadır. Birincisi erkekler değer verdikleri eşyalara değer verdikleri kadınların adlarını veriyorlar bir diğeri de sahip oldukları eşyalara sahip oldukları kadınlar gibi davranıyorlar şeklindedir. Yani olayın romantizm boyutu ile kadını bir meta olarak gören sahiplenme boyutu da vardır. (Meşe, 2022) Belki de bu makale, "gemide kadın uğursuzluk getirir" şeklinde yayılmış söylemlere de bir nebze açıklık getirmiş olmalıdır. Çünkü gemilere kadınların isimleri verilecek kadar kadına değer veriliyorsa, uğursuzluk ile ilgili söylemlerin doğru olması mümkün değildir.

Bu durumla ilgili Tayfun Timoçin, Hürriyet gazetesindeki yazısında şöyle söylemektedir:

> *Gemiler, toplumsal koşullar ve zorlu şartlar nedeniyle erkek egemen araçlardı. Hep erkekler çalışırdı gemilerde. Zaten asırlar boyu, gemilerle uzun yollara çıkan erkeklerin önemli bir kısmı da geri dönemiyordu hiç. Şartlar gerçekten berbattı. Bu sebeplerle İngilizlerin Kraliyet Donanması da bazı kurallar getirmiş ve kadınların gemiye binmelerini yasaklamıştır. (Timoçin, 2019)*

Günümüzde uğursuzluk söylemlerine yapılan bu yapıcı yorumlar tüm bu uğursuzluk söylemlerini çürütür niteliktedir. Uçaklarda da uğur ya da uğursuzluk ile ilgili birçok inanış mevcuttur. Bunlara çalışmamızda ayrıca değinilecektir. Burada yeri gelmişken söyleyebileceğimiz kadınlarla ilgili olumsuz bir inanışın olmadığıdır.

Uçaklara isim koyma konusuna geri döndüğümüzde isim koymanın tıpkı insanlara isim vermek gibi bazı kültürlerce çok önemli olduğunu söylemek gerekmektedir. Uçakların tüm dünyayı gezdiği düşünüldüğünde toplulukların ve şirketlerin uçaklara koydukları isimlerle kültürlerini de taşıdıklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

> *Dünya genelinde havayolları incelendiğinde bu işi en çok önemseyenlerin başında Amerikalı Hawaiian Airlines gelmektedir. Hawaii kültüründe bir kişinin, yerin ya da nesnenin isminin, onun ruhunu oluşturan en önemli şey olduğuna ve gelecekte alacağı rolle doğrudan ilgisi bulunduğuna inanılır. Şirket de buna istinaden uçaklarını isimlendirirken takımyıldızlarının yanı sıra, yerli çiçekler, kuşlar ve çok önemli kişilerin adını kullanmaktadır. (Şimşek, 2016)*

Görüldüğü üzere sebep ister inanış ister kültür isterse reklam odaklı olsun uçaklarının da isimlerinin olması aidiyeti ve uçma tutkusunu desteklemektedir.

Havacılıkta Semboller ve Logolar

Uçakların isimleri olduğu kadar Logo tasarımları da önemlidir. Logolar markaların bilinilirliğini arttırmakla beraber, markaların vermek istedikleri mesajı iletmelerinde en büyük yardımcılarındandırlar.

Havacılık sektörü de marka bilinirliğini arttırmak adına logo tasarımlarından faydalanmışlardır. Birçok havayolu firması da hem uçuş kavramından uzaklaşmamak hem de güvenli bir seyahat mesajı vermek için logolarında kuş kullanmayı tercih etmişlerdir. Bazı logolar kültürel semboller şeklinde olurken bazıları da mitolojiden esinlenilerek oluşturulmuştur. İnsanın ilk uçma tecrübesinde ve bugün hala uçak mühendislik çalışmalarında büyük öneme sahip olan kuşlar, havayolu logolarını da süslemektedir. Çalışmamızda bunlardan bazıları şu şekilde örneklendirilmektedir:

> *Bayrak taşıyıcımız Türk Hava Yolları ile başlarsak, THY, 1959 yılından beri yaban kazı logosunu kullanmaktadır. Tasarımcısı, o dönem açılan ulusal logo yarışmasını kazanan Birleşmiş Milletler (BM) grafik ödüllü Mesut Manioğlu'dur. Yaban kazının logoya ilham vermesinin sebebi ise 9 bin metre kadar yüksek irtifada ve kıtalararası uçabilmesidir. Türk Hava Yolları'nın logosu belirli açılarda döndürüldüğünde T, H ve Y harflerini de simgeler.*
> *https://onlinebilet.com/bilgi/havayollari-logolari-ve-anlamlari (E.T.: 23.05.2024).*



> *Amerikan Havayolları 2013 yılına dek, American Airlines adının kısaltması olarak AA harfleri ile kanatlarını yıldız şeklinde açmış Amerikan kartalının göründüğü bir logoyu kullandı. Klasik bir tasarım olarak kabul edilen logo, 2013 yılında cesur bir kararla modernleştirildi. Yeni logo, Amerikan kartalının kırmızı, beyaz ve mavi renklerle soyutlanmış bir sembolü sayılıyor. Logodaki beyaz kısım, kartalın kafasını simgeliyor.*

https://onlinebilet.com/bilgi/havayollari-logolari-ve-anlamlari *(E.T.: 23.05.2024).*



Air China 1988'den bu yana kullandığı Anka kuşlu logo simgelerle doludur. Anka kuşu şans, güzellik ve uyumu simgeler; kırmızı rengin ise havayolu çalışanlarının gayretini ve tutkusunu anlattığına inanılır. Logodaki Anka kuşu ayrıca, 'VIP' gibi de okunacak şekilde tasarlanmıştır.

https://onlinebilet.com/bilgi/havayollari-logolari-ve-anlamlari *(E.T.: 23.05.2024).*



Mitolojik göndermelere sahip birçok havayolu logosu bulunmaktadır. Verdiğimiz örnekler bunlardan sadece birkaçıdır. Aeromexico (Meksika Havayolları)nın logosu Aztek mitolojisinde "cuāuhtli" diye anılan kartal savaşçısını simgeler. Kartallar Aztek toplumunda Güneş sembolü olarak görülürken, kartal savaşçıları da ordunun en saygın ve kuvvetli askerleri sayılmaktadır. İran Havayolları'nın logosunda ise, Pers İmparatorluğu'ndan bu yana sayısız efsaneye konu olan Hüma kuşu kullanılmaktadır. Asla yere konmadığına, yeryüzünden görünemeyecek kadar yükseklerde uçtuğuna inanılan bu kuş Sufi ve Divan edebiyatında yaygın bir motiftir. Osmanlı döneminde "başına devlet kuşu konmak" deyimi ile kast edilen de bu kuştur. *https://onlinebilet.com/bilgi/havayollari-logolari-ve-anlamlari (E.T.: 23.05.2024).*

Giyim Kuşam

Havacılık sektöründe giyim kuşamın dikkat çeken ve göz önünde olan mesleği hostesliktir. Geçmişten günümüze değin dönemin modası ve havayolu şirketinin dünya görüşüne göre hostes üniformalarının da değiştiğini söylemek gerekmektedir.

Hosteslik ilk defa 1930'lu yıllarda ortaya çıkmış ve o yıllarda Boeing yöneticileri hemşireleri işe alarak, yolculara kendilerini evinde ve güvenli hissettirmeyi amaçlamışlardır. Bu nedenle de ilk hostes üniformaları muhafazakâr ve genellikle koyu renklidir. Ancak zaman içerisinde yapılan eleştiriler ve değişen modanın etkisiyle üniformalar da her dönemin modasına ışık tutmuştur. https://seyruseferim.com/ucaklara-su-selamlamasi-neden-yapilir/ *(E.T.: 28.06.2024)*

Türkiye'nin bayrak taşıyıcısı Türk Hava Yolları'nın 20 Mayıs 1933'te başlayan gökyüzü macerası 90 yılı aşkındır devam etmektedir. Türk Hava Yolları'nın (THY) mevcut üniformaları İtalyan modacı Ettore Bilotta tarafından tasarlanmıştır. https://www.airporthaber1.com/havacilik-haberleri/thy-uniformalarinin-zaman-yolculugu.html/ *(E.T.: 27.06.2024).*

Dünyadaki bütün havayolları gibi THY'de üniformalarında da zamanın anlayışına ve modasına paralel bir değişim izlenmiştir. Ancak bu havaalanı giyiminin sadece bir tarafıdır. Uçuş sıklığının artması ve havayollarının sıkça kullanılır hale gelmesiyle yolcu kılık kıyafetlerinde yıllar içerisinde belirgin değişimler olduğu dikkat çekicidir

"Uçak, lüks bir ulaşım aracıyken insanlar kıyafetlerine oldukça özenirdi. Erkekler takım elbise, kadınlar şık elbiseler giyerdi." (Fulin, 2021)



Günümüzde ise uçakların ulaşılabilir olması ve değişen anlayışla beraber, uçağa binerken insanların gösterdiği özen, rahatlığın tercih edilmesine evrilmiştir.

Havacılıktaki Bazı Ritüeller

Havacılıkta, insanların inanç ve kültürleriyle ilişkili olarak zaman içerisinde bazı ritüeller oluşmuştur. Bu ritüellerin oluşmasının nedeni insanın özlem, korku, huzur gibi duygularının dışa vurumları olarak düşünülebilir. Günümüzde uçağa binerek seyahat etmek her ne kadar normalleşmiş olsa da yüksekte olmak, yer çekimini kaybetmek ve ayakların yere basmaması gibi sebepler insanların bazı ritüelleri oluşturup, sürdürmesine neden olmaktadır. Çalışmamızda bu ritüellerden en ilgi çekici olanlara değineceğiz.

Uçak İnince Alkışlamak

Uçak indiğinde ya da kimi zaman kalktığında yolcular tarafından alkış tutulması günümüzde eskisi kadar sık rastlanmasa da gidilen meydana ve o ülkenin insanlarının kültürüne bağlı olarak hala geçerliliğini sürdüren bir eylemdir. Bu eylemin ritüel haline dönüşmesinin birden fazla sebebi vardır. Ancak en dikkat çekici olan bilinçaltında yatan uçma korkusunun tekerlerin yere değmesi sonucu yaşanan rahatlama ile son bulması olduğu söylenebilir.

> *"Beden dili uzmanları da uçuş korkusu olan yolcuların, vücudun verdiği bir tepkiyle istemeden alkış yaptıkları ve diğer yolcuların da onlara katıldığı konusunda hem fikirdirler." (Şimşek, 2022) Aynı zamanda bu eylemin genellikle, ekonomi sınıfında ortaya çıkması da ayrı bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir. Bu durumun nedeni elbette sadece sosyoekonomik nedenler değildir, ekonomi sınıfında insanların birbirlerine daha yakın oturuyor olmalarının yarattığı dinamiğin bir komünal ruh yarattığı söylenilebilir. (Yılmaz)*

Günümüzde uçakların inişini takiben alkışlama geleneği özel gün anonslarından sonra, evlilik teklifi ve doğum gibi özel anların yaşanmasından sonra ya da zorlu hava şartlarına rağmen sorunsuz teker koyma durumlarında alkış tutmaya dönüşmüştür.

Su Takı (Su Selamlaması)

Su takı, su selamlaması, uçak ıslatması gibi isimleri olan uçağa su fışkırtma merasimi için bir onurlandırma geleneğidir demek yanlış olmaz.

Bu ıslatma eylemine havacılık tabirinde su takı tabiri verilmiştir. Uçağın burun kısmından itibaren suya temas ederek geçeceği şekilde iki ya da daha fazla itfaiye aracı uçağı su altına alır ve tamamen ıslatır. Bu gelenek havacılığa çoğu tabir, deyim, deneyim ve kültür gibi denizcilikten geçmiştir. (Kakşa, 2021) Bir gelenek haline gelen bu selamlaşma gösterisi yaklaşık iki dakika sürer. İngilizcede Water Salute olarak geçmektedir. https://seyruseferim.com/ucaklara-su-selamlamasi-neden-yapilir/ (E.T.: 28.06.2024)

Su takı genellikle, havayolu şirketinin yeni teslim aldığı uçağın ilk seferinde, bir uçak ilk kez gökyüzü ile buluştuğunda, emeklilik öncesi son uçuşunu yapan bir uçağın ya da kaptan pilotun vedasında, bir havayolunun uçuş ağına yeni eklediği bir destinasyona yaptığı ilk uçuşta veya son uçuşta su takı ritüeline başvurulabilmektedir. (Yılmaz)

Bu uygulamanın,1950'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde başladığına inanılmaktadır. Başlangıçta askeri uçaklara, gemilere saygı gösterisi olarak gerçekleştirilmiştir ve o zamandan beri ticari ve özel uçakları da kapsayacak şekilde yayılmıştır. (Apnaran, 2023)

Bu tören havacılık için önemli bir törendir. Uçağa, yolculara, mürettebata ve kimi zaman devlet büyüklerine saygı ifadesi şeklinde kullanılabilmektedir.

Havacılıkta Selamlaşma

Dünyanın her yerinde insanların vücut diline yükledikleri anlamlar farklıdır. Bu durum kültürel farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Selamlaşmanın bize göre tuhaf birçok örneği dünya üzerinde farklı kültürlerce kullanılmaktadır. *"Örneğin, Tibet kültüründe dil çıkarmak kibar bir selam ifadesiyken, Filipinlilerde el alına konur, bedevi kabilelerinde erkekler saygı gösterisi olarak birbirlerine burunlarını sürerler, Amerika'da yumruk tokuşturulur, Zambia'da ise baş parmaklar hafif sıkılır."* (Azder, 2015)

Havacılık çalışanları arasında da merhaba ya da iyi günler yerine daha çok kullanılan ifadeler "emniyetli uçuşlar", "iyi istirahatler", "güler yüzlü uçuşlar" gibi işin doğasına özgü ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Havayollarının yöneticileri de tamamen kendilerine özgü bir selamlaşma kültürüne sahiptirler. Havayolları yöneticileri, başka şirketlerle herhangi bir anlaşmaya vardıklarında ya da yeni uçak siparişi verdiklerinde selamlaşma yöntemi olarak "model uçak değişimi" yapmaktadırlar. (Yılmaz)

Uçak Motoruna Bozuk Para Atmak

Uçağın motoruna bozuk para atmak özellikle Çin'de sık rastlanan bir durumdur. Bu tehlikeli davranış bozuk para atmanın şans getireceğine inananlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Uçak korkusu nedeniyle şans getirmesi umuduyla yapılan bu eylem, uçaklarda rötarlara ve yolcular içinde şirketler içinde maddi manevi kayıplara neden olmaktadır. (Yılmaz)

Havacılıkta Uğursuz Rakamlar

Havacılık ritüellerinden bahsettiğimizde önemli konulardan birisi de rakamlardır. Ayakları yerden kesilen insan, havada olmanın büyüsü yanında korkusunu da derinden hissetmektedir. Bu nedenle de inanışlarıyla ve kültürleriyle paralel olarak bazı rakamlara da anlam yüklemektedir.

Bunlardan en dikkat çekeni ve neredeyse herkesin bildiği 13 rakamıdır. Özellikle Avrupa'da 13 sayısının uğursuzluk getirdiğine dair inanışlar yaygındır. Bu nedenle de bazı apartman dairelerinde 13. kat atlanır ya da 13 numaralı daire bulunmamaktadır.

> *Havacılık içinde bu durum geçerlidir. Özellikle Luthansa, Air France, Alitalia, Ryanair gibi şirketlerin uçak kabinlerinde 13 numaralı koltuk bulunmamaktadır. 13 dışında başka bazı rakamların da uğursuz olduğuna dair inanışlar vardır. Özellikle Çin ve bazı Asya ülkelerinde 4 rakamı Çince telaffuzu ölümü çağrıştırdığı için uğursuz kabul edilmektedir. Bu nedenle de Cathay Pasifik ve Hong Kong Havayolları 4 rakamını atlamaktadır. (Yılmaz)*

Görüldüğü üzere tüm bu ritüelleri belirleyen içinde yetiştiğimiz kültür başta olmak üzere, kullandığımız dil, yaşadığımız coğrafya ve inançlarımız gibi bizi biz yapan yapı taşlarıdır. Bu nedenledir ki birçok inanış onlara anlam yükleyen insanlar nedeniyle önemlidir. Bu ritüellerin oluşmasını sağlayan da tam olarak bu anlayıştır.

Sonuç

Çalışmamızda havacılık folkloru, insanın tutkuyla özendiği, uçma yetisine sahip kuşlardan itibaren değerlendirilerek ortak bilinçdışımızın ve kültürel kodlarımızın yer aldığı anlatılarımızdaki izleri takip ederek, bugün bu mesleği tutkuyla yapan havacılık çalışanları ve onların yolcularına değin ulaşan bir serüven olarak ifade edilmeye çalışılmıştır.

Havacılık Folkloru çalışmamız devam eden tezimizin konusudur. Bu nedenle de burada havacılık folklorunun neden incelenmeye değer olduğunu ifade etmek amaçlanmıştır. İnsanoğlu, her şeye hayal ederek başlamıştır. Uçmak ve havada olmak da bunlardan birisidir. Bu hayali onu kuşları incelemeye, anlamaya ve çeşitli denemeler yapmaya itmiştir. Bu hayal uğruna birçok ölüm ve yaralanma olayları yaşanmıştır. Ancak bunların hiçbiri sonraki denemelerin önüne geçememiştir. Bu sebeple havacılıkta sıkça kullanılan kült bir cümle vardır. "Havacılıkta kurallar kanla yazılmıştır" Yoğun çabalar göstererek ağır bedeller ödemesine rağmen hayalini gerçekleştiren insanoğlunun günümüzde geldiği nokta mucizevidir.

Havacılık kurallarıyla, gelenekleriyle, ilişkileriyle, inanışlarıyla ve durmaksızın süren gelişimiyle yaşayan bir sektördür. Çalışmayı yapmamızda en önemli sebeplerden biri de folklorun ve havacılığın şahsım için olan önemidir. Meslek olarak seçtiğim ve tutkuyla icra ettiğim havacılığı eğitimini aldığım folklor ışığında incelemek benim için heyecan vericidir.

KAYNAKÇA

Apnaran (2023). *Havacılık Sektöründe Bir Gelenek.* https://medium.com/@apnaran/water-salute-ceremony-a-tradition-in-the-aviation-industry-9f2817e4af2a (E.T.: 28.06.2024)

Aydar, Orhan (1947). *Türk Uçuş Masalları. Ankara*. Türk Hava Kurumu.

Azder, Bengisi (2015). *Selamlaşma Kılavuzu.* https://onedio.com/haber/selamlasma-kilavuzu-farkli-kulturlerden-15-farkli-selamlasma-yolu-472436 (E.T.: 28.06.2024)

Bayat, Fuzuli (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bronner, Simon J. (2007). *Meaning of Folklore.* Colorado: Utah State University Press.

Campbell, Joseph-Bill Moyers (2010). *Mitolojinin Gücü.* İstanbul: MediaCat Kitapları.

Candan, Ergun (2022). *Atalarımızın Gök Tanrı Dini.* İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.

Çetingüç, Muzaffer (2019). *Havacılık ve Uzay Psikolojisi.* Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Dalkılınç, Deniz (2022). *Doğuşu ve Gelişimi: Türk Havacılık Tarihi.* İstanbul: İBB yayınları.

Devellioğlu, Ferit (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat.* Anakara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Eldemir, Pınar (2017). *Miyazaki ve Uçma Tutkusu.* https://www.mornota.com/miyazaki-ve-ucma-tutkusu/ (23.05.2024)

Eliade, Mircea (2009). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, Mircea (2023), *Kutsal ve Din Dışı.* İstanbul: Alfa yayınları.

Eliot, Freidson (1994), *Professionalism Reborn Theory–Prophecy–Policy*. University of Chicago Press.

Everett, K. Keach, Jr. (1959). "Occupational Folklore". *Elementry English*. C. 36. S. 8.

Fırtına, H. İbrahim (2009). *Karikatür, Fotoğraf, Haber ve Röportajlarla Havacılık.* Ankara: Türk Hava Kurumu Basımevi.

Fulin (2021), https://onedio.com/haber/bu-yuzden-ucaga-alinmayanlarin-sayisi-her-gun-artiyor-ucaklarda-neden-bu-kadar-kati-kiyafet-kurallari-var-1002507 (E.T.: 27.06.2024).

Gönüllü, Müzeyyen (2001). "Grup ve Grup Yapısı". *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*. C. 2. S. 1. s. 191-201.

Güldiken, Nevzat (2015). *Çalışma Sosyolojisi.* Nobel Yayınları.

Gündüz, Ş. vd. (1996). *Dinlerde Yükseliş Motifleri.* İstanbul: Vadi yayınları.

Kakşa, Gamze Nur (2021). *İlklerin Kutlaması Su Selamı (Takı).* https://www.savasankanatlar.com/ilklerin-kutlamasi-su-selami-taki/#:~:text=Bu%20%C4%B1slatma%20eylemine%20havac%C4%B1l%C4%B1k%20tabirinde,ve%20k%C3%BClt%C3%BCr%20gibi%20denizcilikten%20ge%C3%A7mi%C5%9Ftir. (E.T.: 28.06.2024).

Kansu, Yavuz vd. (1971). *Havacılık Tarihinde Türkler,* Ankara: Hava Kuvvetleri Basım ve Neşriyat Müd. C.I.

Meşe, İlker (2020). "Gemiye Neden She denir?". https://www.denizcilikdergisi.com/yazarlar/muh-ilker-mese/gemiye-neden-she-denir/ (27.05.2024).

Morin, Estelle M. (2004). *"The meaning of work in modern times".*https://uiamaket.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/estelle-2004-the-meaning-of-work-in-modern-times-pdf.pdf (E.T: 10.04.2024).

Sarton, G. (1962). *Leonardo da Vinci* (1452-1519). (ed. by Stimson) Sarton on the History of Science.

Seçer, Şebnem (2008). *Mesleki Yaşam Modelinin Oluşturulması ve Mesleki Analizlerde Kullanımı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şimşek, Güntay (2016). "Uçaklara Neden İsim Verilir?". https://www.haberturk.com/yazarlar/guntay-simsek-1091/1288253-ucaklara-neden-isim-verilir (23.05.2024)

Şimşek, Güntay (2022). "Yolcular Uçakta Neden Alkış Tutar?". https://www.haberturk.com/yazarlar/guntay-simsek-1019/3550498-yolcular-ucakta-neden-alkis-tutar (E.T.: 28.06.2024).

Timoçin, Tayfun (16.03.2019). "Gemide Kadın ve Uğursuzluk". https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/tayfun-timocin/gemide-kadin-ve-ugursuzluk-41149969 (27.05.2024)

Tokuşoğlu, Nazenin (2010). "Pegasus'un Kızları". https://www.google.com/search?q=pegasus (E.T.: 02.06.2024).

Turan, Mustafa (1998). "Tarihi Kaynaklar Işığında Nevruz'un Menşei Meselesi". *Milli Folklor Türk Dünyası Folklor Dergisi*. Ankara. S. 37.

Türkçe Sözlük (1998). *Türk Dil Kurumu.* Ankara. C. 2. s. 227.

Uncular, Muhittin Hasan (2020). *Havacılık 2050*. Ankara: Atlas Akademik Basım Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti.

Yılmaz, Muhammed. *Havacılıkta En İlginç Ritüeller* https://boardinginfo.com/havacilikta-en-ilginc-ritueller / (E.T.: 28.06.2024)

Yücel, Adem-Sema Yozgat (2018). "Türk Mitolojisindeki Kuş Sembollerinin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansıması". *Journal of Turkish Studies*.

Elektronik Kaynaklar

Airporthaber (2023). "THY Üniformalarının Zaman Yolculuğu". https://www.airporthaber1.com/havacilik-haberleri/thy-uniformalarinin-zaman-yolculugu.html/ (E.T.: 27.06.2024).

Beyazperde(2024).https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatci-18793/filmografi/en-iyi/ (E.T.: 27.05.2024).

Onlinebilet.com. "Havayolları Logoları ve Anlamları". https://onlinebilet.com/bilgi/havayollari-logolari-ve-anlamlari (E.T.: 23.05.2024).

Seyrüseferim (2020). *Uçaklara su selamlaması (takı) neden yapılır?* https://seyruseferim.com/ucaklara-su-selamlamasi-neden-yapilir/ (E.T.: 28.06.2024).

Seyrüseferim (2024), https://seyruseferim.com/gecmisten-gunumuze-kabin-memuru-kiyafetleri/ (E.T.: 27.06.2024).

Virgin Atlantik Havayolları.

https://flywith.virginatlantic.com/gb/en/meet-our-fleet.html (E.T.: 27.05.2024).

ÂŞIKLAR BAYRAMI FİLMİ ÜZERİNDEN ÂŞIKLAR BAYRAMI GELENEĞİ

Eylül DERVİŞOĞLU

Lisans Öğrencisi
Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Şiir, Türkler için İslamiyet'ten önce de var olan bir türdür. Eski Türklerde de Şamanlar; kopuz eşliğinde, çeşitli törenlerde, duygularını aktarmak adına şiir söylemişlerdir. İslamiyet'in kabulüyle saz şairlerinin din dışı söyledikleri şiir ayrı bir tür olan "Âşık Edebiyatı'nı oluşturmuştur. XVII. yüzyıldan itibaren de Âşık Edebiyatı şairlerine "âşık" denmeye başlanmıştır. Âşıklar, kimi zaman saray dili bilirken çoğunlukla halk arasındandır ve halk diliyle şiir okur, saz çalarlar. Göçebe olan âşıklar gittikleri memleketlerde şenliklerde, düğünlerde, kahvehanelerde şiir okuyup halk hikâyeleri anlatmış ve böylece bir "âşıklık geleneği" oluşmuştur. Usta-çırak ilişkisine dayanan âşıklık geleneği, bu şekilde Cumhuriyet'e kadar varlığını korumuş bir gelenektir.

Âşıklar Bayramı; Türkiye'nin çeşitli yerlerinde bulunan âşıkların belirlenen bir tarihte, belirlenen bir yerde bir araya gelerek saz çalıp şiirlerini okudukları bir etkinliktir. Cumhuriyet döneminin ilk Âşıklar Bayramı, 1931'de Ahmet Kutsi Tecer tarafından mecburi göreve gittiği Sivas'ta düzenlenmiştir. Âşıklar Bayramı'nın ikincisi de 1964 yılında Sivas'ta gerçekleşmiştir. Ardından 1966 yılında Konya'da düzenlenmeye başlamıştır. Türkiye'nin birçok yerinden âşıklar, belirlenen bir tarihte Âşıklar Bayramı'nda buluşmaktadır.

Kemal Varol'un 2019 yılında yazmış olduğu ve 2022 yılında yönetmen Özcan Alper tarafından sinemaya aktarılan Âşıklar Bayramı filmi de Kars'ta düzenlenecek bir Âşıklar Bayramı üzerinden gelişmektedir. Filmde baba oğul ilişkisine dayanan bir konu vardır. Amaçları Kırşehir'den, Kars'ta yapılacak olan Âşıklar Bayramı'na ulaşmaktır. Filmin içerisinde, baba karakteri Heves Ali'nin okuduğu türküler ve âşıklık geleneğine dair birçok unsur yer almaktadır. Yapılacak çalışmada bu unsurlar incelenerek sinema filmine uygun ve doğru bir biçimde aktarılmış olup olmadığı tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Âşıklar Bayramı, film, Âşıklık geleneği.

AŞIKS' FESTIVAL TRADITION THROUGH THE FILM 'AŞIKS' FESTIVAL'

ABSTRACT

Poetry is a genre that existed for Turks before Islam. In ancient Turks, shamans also recited poems accompanied by the kopuz during various ceremonies to express their emotions. With the acceptance of Islam, the poems recited by saz poets that were non-religious formed a separate genre called "Âşık Literature". Since the 17th century, the poets of Âşık Literature have been called "âşık." Âşıks are often from among the people and usually recite poetry in the vernacular while playing the saz, although some may also know the court language. Nomadic âşıks recited poetry and told folk tales at festivals, weddings, and coffeehouses in the places they visited, thus creating a tradition of "âşıklık." The tradition of âşıklık, based on a master-apprentice relationship, has thus preserved its existence until the Republic era.

Âşıks' Festival is an event where âşıks from various parts of Turkey come together at a designated place and time to play their saz and recite their poems. The first Âşıks' Festival of the Republic era was organized by Ahmet Kutsi Tecer in 1931 during his mandatory duty in Sivas. The second Âşıks' Festival also took place in Sivas in 1964. Afterwards, it started to be organized in Konya in 1966. Âşıks from many parts of Turkey gather on a specified date for the Âşıks' Festival.

Kemal Varol's film Âşıks' Festival, written in 2019 and adapted to the cinema by director Özcan Alper in 2021, is based on an Âşıks' Festival that takes place in Kars. The film Âşıks' Festival revolves around a father-son relationship. Their goal is to reach the Âşıks Festival to be held in Kars from Kırşehir. The film Âşıks Festival includes many elements related to the Turkish folk tradition of âşıklık, such as the songs sung by the character Heves Ali and various aspects of the âşıklık tradition. The elements will be examined in the study to determine whether they have been conveyed appropriately and accurately in accordance with the cinema film.

Keywords: Âşıks' Festival, Film, Âşıklık tradition.

Giriş

Medyanın günden güne ilerlemesi, yeni bir kültür ortamı oluşturduğu gibi halihazırda var olan kültürü de aktarma konusunda bir araç olarak kullanılmaktadır. Medyanın; var olan kültürü doğru işlemesi halinde etkili olan önemli bir dal, sinema filmleridir.

Sinema filmi Nijat Özön tarafından şu şekilde tanımlanmıştır.

Sinema (cinema) sözcüğü, sinematografi (cinematographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumiere Kardeşler kendi buluşları olan aygıta sinematograf (cinematographe) adını vermişlerdi. Yunanca "kinêma, -atos=hareket" ile "graphein=yazmak" sözcüklerinden türetilen sinematograf, hareketi yazan, saptayan' anlamına; sinematografi de 'hareketi yazma, saptama' anlamına geliyordu. Nitekim günümüzde çok yaygın olan, hemen her ülkede kullanılan sinema sözcüğünün yanı sıra Birleşik Amerika'da çok kullanılan "motion pictıre, moving pictıre" (ve bunun kısaltması 'movie') = hareketli resim de yine aynı tutumu yansıtmaktadır. Bu anlamda sinema, herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra da gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda beyazperde üzerine yansıtarak hareketi yeniden oluşturmayı anlatır. (Özön, 1972: 7-8)

Medya ve kültür ilişkisi günümüzde halk bilimi için önemli araştırma alanıdır. Halk bilimi ile etkileşim halinde olan sinema filmleri, muhakkak konusunu kültürlerden alır. Bu

sayede de bir tür kültür aktarıcısı, taşıyıcısıdır. Halk bilim profesörü Sedat Veyis Örnek de sinema filmlerini halk bilimi unsurlarının görsel kaynağı olarak kabul eder ve şu şekilde açıklar:

Sinema sanatının sağladığı olanaklardan yararlanılarak çarpıcı bir anlatım kazanan bu ürünlerde hem ele alınan konuların organik bütünlükleri, hem "otantik" olma titizlikleri, hem de yerel özellikleri yansıtma bakımından dikkati çeken bir dizi film vardır ki, bunlar da tiyatro yapıtlarında olduğu gibi halk bilimini ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ilgilendirmektedir. (Örnek, 2018: 59)

Bu çalışmada da *Âşıklar Bayramı* filmi üzerinden; halk biliminin alt başlıklarından halk edebiyatının önemli bir ayağı olan âşıklık geleneği incelenecek ve âşıklık geleneği, âşıklar bayramı terimlerinin belirtilen sinema filmine uyarlanışı çözümlenecektir.

2022 yılında Netflix platformunda yayınlanan film, 2019 yılında basılmış Kemal Varol'un aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Yönetmenliğini ve senaryosunu Özcan Alper üstlenmiştir. Settar Tanrıöğen ve Kıvanç Tatlıtuğ'un başrollerini paylaştığı filmin konusu bir baba oğul hikâyesidir. Bir âşık olan Heves Ali, yirmi beş senenin ardından oğlu Yusuf'u görmek adına Kırşehir'e gider. Film baba ve oğlunun Kırşehir'den Kars'a yaptıkları yolculuğu anlatır. Heves Ali, son defa Kars Âşıklar Bayramı'na katılarak âşık dostlarından helallik isteyecek ve son kez beraber saz çalacaklardır. Bir yol hikâyesi anlatan film Heves Ali'nin ölümü Yusuf'un yeniden yalnız kalmasıyla biter.

Âşıklık Geleneği

Türklerde şiir İslamiyet öncesine uzanan bir tarihe sahiptir. Fuat Köprülü, araştırmalarında Türk şiirini ilk olarak Attila devrine dayandırmıştır. Fuat Köprülü'nün araştırmalarından ve yazılı kaynaklardan ulaşıldığı üzere İslamiyet öncesinde kam, baksı, ozanlar çeşitli törenlerde, matem merasimlerinde, savaşa giderken "kopuz" adı verilen çalgıyla şiir söylerlerdi.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte dinin de şiire girmesiyle "ozan" terimi yerini "âşık"a, "kopuz" da yerini "saz"a bırakmıştır. Pertev Naili Boratav âşığı şu şekilde açıklar:

> *Âşık'ın şairlik gücünü ve yetkisini, düşünde kendisine Pirinin sunduğu "aşk bâdesi"ni içmekle ve ideal sevgilinin hayalini görmekle kazanıldığına inanılır. Böyle bir olağanüstü olayla şairlik niteliği kazanmış sanatçıları daha da kuşkusuz ayırt etmek isteyenler, onları "bâdeli aşık", "hâk aşığı" sözleriyle nitelendirirler. Âşık Türk halk edebiyatında, aşağı yukarı XVI'ncı yüzyılın başlarından bu yana beliren bir sanatçı tipidir. İlerde göreceğimiz gibi, bir yönüyle eski destan (épopée) geleneğini sürdüren ama başka bir, adının da belirttiği gibi "sevda şiirleri" (lirik türden şiirler) söylemekle görevlenmiş bir sanatçıdır (Boratav, 1969: 21-22).*

Osmanlı devrindeki âşık edebiyatı; kullanılan dil ve ölçü bakımından saray edebiyatından, müziğinden ayrılır. Saray edebiyatından ayrılan âşık edebiyatı kendine has, halka ait bir edebiyattır. "Yöneten-yönetilen tabakalarının birbirinden kesin çizgilerle

ayrıldığı toplumlarda, yöneten-yönetilen tabakaları birbirinden farklı birer sosyal ve kültürel milleu (ortam) yaratırlar." (Çelebi, 1986: 228) Halk şairleri, âşık edebiyatını icra eden şairler, bu geleneklerini koruyup sürdürerek Cumhuriyet'e kadar getirmişlerdir.

Döneminde âşıklar; kahvehanelerde saz çalıp şiir söylerken hızlı şehirleşme, teknolojinin hızlı artışının etkileriyle kahvehaneler artık salonlar olmuştur. Özdemir de bunu kültürel değişim olarak ele almış ve "âşıklar bayramı, âşık edebiyatının son dönem icra bağlamlarından biridir. Özellikle kültür değişmeleriyle geleneğin icra ortamları ve töresinde birtakım dönüşümler yaşanmaya başlanmıştır." (Özdemir, 2023: 739) demiştir. Bu düşünceler ışığında 1931 yılında Sivas'ta "Halk Şairlerini Koruma Derneği" kurulmuştur. Bu derneğin kurulmasını sağlayan Ahmet Kutsi Tecer ve Muzaffer Sarısözen önderliğinde de 5-7 Kasım 1931 yılında "Sivas Halk Şairleri Bayramı" düzenlenmiştir. Ahmet Kutsi Tecer, düzenlenen etkinlik hakkında şu şekilde konuşmuştur:

> *Bu bayramın yapılmasından maksat, her yıl vilâyet dâhilinde halk şairlerini toplamak, onlarla bir arada birkaç gün geçirmek, onları dinlemek, eserlerini zaptetmek ve bilmukabele onlara millî ve medenî hayatımızın kuvvetli fikirlerini ve heyecanlarını telkin etmek; köylü sanatkârlarla şehirli sanatkârları birleştirmektir. (Tecer'den alıntılayan Özdemir, 2023: 745)*

Sivas'ın ardından; Feyzi Halıcı önderliğinde Konya'da, ilki 1966 yılında düzenlenen Âşıklar Bayramı büyük etki yaratmıştır. "Konya'da başlatılan Türkiye Âşıklar Bayramı'ndan sonra; Erzurum, Ağrı, Manisa, Kayseri, Adana, vb. illerde, adları farklı da olsa benzeri toplantılar düzenlenmiştir. Konya Büyükşehir Belediye Başkanlığının aralıklarla da olsa benzer toplantılar düzenlemesi, Konya geleneğini yeterince canlandıramamıştır. Konya, tarihî görevini tamamlamış bir Türkiye Âşıklar Bayramı'nın hatırasıyla yaşamaktadır" (URL-2).

2023'ün Aralık ayında yine Konya'da Karatay Belediyesi önderliğinde 57. Konya Âşıklar Bayramı düzenlenmiştir. "57. Konya Âşıklar Bayramı'na Öksüz Ozan mahlaslı Ahmet Yıldırım, Aşık Aliyar mahlaslı Zikri Aliyar, Yağız Ozan mahlaslı Arif İnan Yıldırım ile Aşık Bizari mahlaslı Aşık Bizari katıldı. Programın jüri üyeliklerini ise Prof. Dr. Sinan Gönen ve Dr. Öğretim Üyesi Sezai Demirtaş yaptı. (URL-3)"

Kahvehanelerde süregelen âşıklık geleneğine nazaran yeni olan bu bayram belediyeler, okullar ve belirli kurumlar tarafından desteklendikçe ve düzenlendikçe halk arasında bir gelenek haline gelmektedir. Âşık Veysel, Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova gibi günümüze pek çok eser bırakan şair de, ülkenin çeşitli yerlerinde düzenlenen Âşıklar bayramlarıyla tanınmışlardır. Âşıklık geleneğini sağlıklı bir şekilde diğer nesillere aktarmak ve bu kültürü korumak adına kitaplarda ve sinema filmlerinde de konu edilmektedir.

Âşıklar Bayramı Filminde Âşıklık Gelenekleri

Âşıklar Bayramı filminde âşık Heves Ali'nin ve oğlu Yusuf'un Kırşehir'den Kars'a, Âşıklar Bayramı'na gidişleri anlatılır. Heves Ali'nin rotası önce Arkanya, ardından üç gün sonra Kars'tır. Kars'ta Âşıklar Bayramı'na katılacaktır.

Arkanya, kitabın yazarı Kemal Varol'un kendisinin yarattığı bir memlekettir. Hikâye ve romanlarında bu yeri sıkça kullanmaktadır. Kendisi de bu durumu katıldığı bir röportajında şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Arkanya, benim ilk romanımdan itibaren bu son kitaba varana kadar bütün kitaplarımda geçen bir kasaba, hayali bir kasaba aslında. Hani bir yanıyla evet benim doğduğum da kasabayı andıran birtakım şeyler var. İnsanlar, mekanlar birebir örtüşüyor. Çok iyi bildiğim bir yerdi, roman yazmaya başladığımda her zaman en iyi bildiğimi yapmak istedim. (URL-4)"*

Yolculuğu anlatan bu yapıt içinde Heves Ali'nin ve memleketin türkülerini, sevdalarını, memleketine dönüşünü, Âşıklar bayramına son defa katılma isteğini, Âşıklar bayramı ortamını ve bunları yıllardır görmediği oğluyla bir arada yapmasını da anlatmaktadır.

Âşıklar Bayramı ve Âşık Fasılı

Filmde Âşıklar Bayramı lafı henüz yolun başında, arabada Arkanya'ya giderken konuşulur. Heves Ali şu sözleriyle Âşıklar Bayramı'nı ifade eder ve izleyicinin aklında varış noktasının nereye ulaşacağını çizer:

Yusuf: Kars'ta ne işin var hayırdır?

Heves Ali: Öncesinde Arkanya'ya gideceğim. Üç gün sonra da Kars'a geçeceğim. Âşıklar Bayramı'na. Arkadaşları göreyim istiyorum.

Yusuf: Âşıklar Bayramı?

Heves Ali: Her sene memleketin her yerinden âşıklar gelir, orada çalar söyleriz. Türküdür, atışmadır…(Âşıklar Bayramı, 2017: 23)

Âşık fasılları, Âşık edebiyatının başlarında kahvehanelerde icra edilirken XX. asrın fasıl mekanları salonlar, meydanlar gibi çeşitli yerlerdir. "Erman Artun, Adana âşık fasılları (Artun 2000), Metin Özarslan (2001) ve Dilaver Düzgün (2005) de XX. asrın son yıllarında Erzurum'da geçerliliğini koruyan âşık fasılları hakkında bilgi vermişlerdir." (Düzgün, vd., 2018: 327)

Kars'a yaklaşırlarken yüzleşmeye karar veren baba-oğul konuşurlarken Heves Ali nasıl âşık olduğunu anlatır:

> *"Yedi yaşındayken babam bana o eskiden bekçilerin taktığına benzer bir şapka almıştı. Kasabada yatılı okul var, oraya yollayacak da öğretmen çıkaracak. O sene babam öldü. Ben elimde şapka, bir de babamdan kalan içli sazla kalakaldım. İki sene geçmedi bu sefer anam…" (55:56)*

Yukarıda belirtildiği gibi bade içmenin dışında âşık olmanın birçok yolu mümkündür. Dilaver Düzgün, âşık adayını âşıklığa hazırlayan durumları şu şekilde sıralamışlardır:

> *Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında bir kıza âşık olma, klasik halk hikâyelerini veya hikâyeleşmiş âşık biyografilerini okuma, âşıkların bulunduğu bir ailede veya geleneğin canlı olarak yaşadığı bir çevrede yetişme, gurbet hayatı, yoksulluk gibi nedenleriyle mesleğe yönelme, sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. (Düzgün, vd., 2018: 315)*

Kavga ettikten sonra yollarını ayırmaya karar verirler, Heves Ali'nin otostop çektiğini gören Yusuf dayanamaz babasının kalmak istediği arkadaşının köyüne beraber giderler. Yenilen yemeklerden yola çıkılarak Erzincan civarlarında bir köyde konaklamaktadırlar. Bu köy Alevi Zaza köyüdür ve Ali de köylüyle beraber bir cem törenine katılır, sazını çalar ve *Nurhak Semahı*'nı söylerler.

Erzurum'da bir âşık kahvehanesine gelirler, Heves Ali'nin âşık dostları buradadır. Onu karşılarlar, Kul Yakup oradaki âşıklardan birinden Heves Ali türküsü çalmasını söyler.

Kahvehaneler, âşıklık geleneğinin mihenk taşlarındandır. Göçebe âşıklar köylerde bulunan kahvehanelerde saz çalıp namını duyurur. Özellikle de İstanbul'da bulunan âşık kahvehaneleri döneminin oldukça popüler fasıl mekânıdır.

> *Saz şairleri önceleri herhangi bir kahvehanede fasıllarını yaparken zamanla bu iş için özellikle mekânları tercih etmeye başladılar ve böylece diğer kahvehanelerden farklı olarak sadece veya ağırlıklı bir biçimde âşık fasıllarının yapıldığı 'âşık kahvehaneleri' ortaya çıktı. (Düzgün, vd., 2018: 321)*

Heves Ali, kahvehanede fenalaşır ve yoğun bakıma alınır. Bilinci kapalı haldeyken âşık dostları sazlarıyla ona destek olurlar yanında türkü söylerler. Onun sazı da başucundadır. En sevdiği türküyü duyunca uyanır.

Durumu kötü halde olan Heves Ali hasta yatağında Kars'ı, Âşıklar Bayramı'nı sayıklar, Yusuf bu isteğine ve haline dayanamaz ve ambulans ayarlatır. Erzurum'da kaldığı hastaneden ambulansla Kars'a yola çıkarlar. Heves Ali, yolun başından beri varmak istediği Âşıklar Bayramı'na ambulansla varır. Onu kucağında sazıyla gören diğer âşıklar ayağa kalkar, Heves Ali de sazını havaya kaldırarak "Hakkınızı helal edin arkadaşlar." der, âşıklar helal eder. Yerlerine oturup Heves Ali için çalarlar o da yattığı yerden mutlulukla âşıkları izler.

Filme adını veren Âşıklar Bayramı'nı, filmde konunun da gidişatı dolayısıyla yalnızca yaklaşık dört dakika görürüz. Film; seyirciye şenlik ortamını gösterse de âşıklar bayramı kültürüne dair fazla bir tanıma imkânı sunmamaktadır.

> *Milli edebiyattan süregelen "halka doğru" anlayışıyla Cumhuriyet döneminde sanatçıların halk şiirine ilgi duymaları, bu kaynaktan yararlanma eğilimleri, Âşıklık geleneğinin devamında etkili olmuştur. (Yücetoker, 2015: 12)*

Diyen Yücetoker'in de dikkat çektiği gibi, âşık edebiyatı yani halkın edebiyatı; Milli edebiyat dönemiyle bir halka dönüş hareketi başlatmıştır. Bunun üzerine milli değerlere dönmeyi savunan yazar, şair ve araştırmacılar sayesinde Âşık bayramları, Âşık şenlikleri düzenlenmeye başlamıştır.

Ambulansa geri döndüklerinde artık çok kötü durumda olan Heves Ali, babadan kalma sazını oğluna verir ve vefat eder.

Şamanlıktan itibaren halk şair ve musikişinaslığının temelinde akrabalık ilişkilerinin olduğu bilinmektedir. Âşıklık geleneğinde de baba-oğul âşıklar yanında, dede-torun âşıkların olması akrabalık ilişkilerini doğrulamaktadır. (Günay'dan alıntılayan Özdemir, 2023: 742)

Türküler

Yusuf ve babasının Arkanya'ya gitmek üzere yapılan yolculuğunun ilk mola yeri Heves Ali'nin söylediği benzin istasyonudur. Bu durakta Heves Ali elinde sazıyla benzin istasyonunun arkasında bir mezarlığa gider ve Sümbül Arıkan yazılı mezar taşında oturarak *Gül Yüzlü Sevdiğim* türküsünü çalar.

Gülyüzlü sevdiğim ecel kapımı/Çalmayınca gönül vazgeçmez senden/Ruhumu gasp edip tatlı canımı/Almayınca vazgeçmez senden/ Yar senden dost senden/ Ruhumu gasp edip tatlı canımı/Almayınca gönül vazgeçmez senden/Felek kervanını gönül yurduma/Salmayınca gönül vazgeçmez senden/ Yar senden dost senden (Âşıklar Bayramı 21:30)

Heves Ali, yolda bitkin düşüp hastalanır, Elazığ'da hastaneden onları almaya Bekir Çavuş gelir. Bekir Çavuş'un teklifiyle bir gece konaklamaya karar kılarlar ve beyaz bir konağa giderler. Konakta âşıklar toplanmış *Elaziz Uzun Çarşı* türküsünü söylemektedirler. Heves Ali odaya girince sessizleşirler Ali onları durmayın diye uyarır ardından kanun, klarnet ve saz ekibi daha güçlü çalarlar. Heves Ali de onlara katılır.

Elaziz'de bir oda/Hele hele hele yar ninna yar/Ay giriyor buluda/Hele hele hele yar ninna yar/Korkarım düşem ölem/Hele hele hele yar ninna yar/O yar beni unuda/Hele hele hele yar ninna yar (Âşıklar Bayramı, 41: 49)

Heves Ali, Elazığ'dan gitmeden önce bir kadından helallik ister ve *Ben Meylimi Üç Güzele Düşürdüm* türküsünü çalar.

Ben meylimi üç güzele düşürdüm/Biri Şemsi, biri Kamer, ille Elif/Onların aşkıyla aklım' şaşırdım/Biri Şemsi, biri Kamer, ille Elif/Kamer, ille Elif, vay beni beni/Onların aşkıyla aklım' şaşırdım/Hangisinden yâr eyleyim gönlümü? (Âşıklar Bayramı 49:18)

Alevi Zaza köyünde, Heves Ali cem törenine katılır ve köy halkıyla birlikte *Nurhak Semahı* söylerler.

Bismi Şah Allah Allah/Hü Allah Hü eyvallah/Secde haktır Âdem'e/Seyrangâhız aleme/El ele el Hâkk'a dedik/Geldik bu deme/Kurbanlar tığlanıp gülbenk çekildi/Gâflet uykusundan uyana geldim/Dört kapı sancağı anda dikildi/Üryan büryan olup meydana geldim/Evvel eşiğine koydum başımı/İçeri aldılar döktüm yaşımı/Erenler yolunda gör savaşımı/Can baş feda edip kurbana geldim (Âşıklar Bayramı 1:05:08)

Yine Mamoş'un köyünde helallik istemek için Zere Kadın'ın kapısına gider. Zere Kadın elinde sazıyla gelir karşılıklı *Bir Güzelin Hasretinden Ahından* türküsünü söylerler.

Bir güzelin hasretinden ahından /Tutuştu her yanım da yandı ha yandı/Âşık oldum onun mah cemaline /Tutuştu her yanım da yandı ha yandı/Benim derdim senin derdine taydır/Bir güzel sevmişem kaşları yaydır/Saatim gün geçer her günüm aydır/Üç yüz altmış beş günüm de yandı ha yandı (Âşıklar Bayramı, 01:09:18)

Erzurum'daki kahvehanede Heves Ali'nin bir türküsü çalınır:

"Bir tat almadım soysuz dünyadan" (Âşıklar Bayramı, 01:18:08)

Heves Ali'nin ölümünün ardından arabada babasının eşyalarıyla yalnız kalan Yusuf, eşyalar arasında bir kaset bulur ve arabaya takar. Heves Ali'nin sesinden *Sultan Suyu Gibi Çağlayıp Akma* dinleyerek gider.

> *Sultan suyu gibi çağlayıp akma/Erilir gam yeme divane gönül/Er başımda duman, dağ başında kış/Erilir gam yeme divane gönül (Âşıklar Bayramı, 01:37:55)*

Sevdalılar-Maşuklar

Heves Ali, Kırşehir'e oğlunun annesinin kabrini ziyarete gelmiştir. Yıllar önce terk ettiği eşini mezarında ziyaret eden Heves Ali, yine yıllardır görmediği oğlunun yanına gider. Yusuf'un annesinin adı filmde hiç geçmez, izleyici yalnızca Heves Ali'den sonra tekrar evlendiğinden ve öldüğünden haberdardır.

Benzin istasyonunun arkasındaki mezarlıkta Heves Ali, Sümbül Arıkan isimli bir mezarın başında saz çalıp türkü söyler. Yusuf'un "Başka mezarlar var mı ziyaret edeceğin?" demesiyle Sümbül Arıkan'ın da geride bırakılmış mâşuklardan olduğu anlaşılmaktadır.

Yusuf da babası gibi uzun ilişkiler kuramamaktadır. Babası eve ilk geldiğinde telefonunu Yıldız isimli bir kadın arar ancak Yusuf yanıtlamaz, acil servisteki hemşireye de sosyal medyadan mesaj yazar ve görüşürler aralarında bir yakınlık olur ancak Yusuf hiçbir şey demeden gider. Yusuf'un bu gelgitleri roman *(film)* boyunca sürer. Yusuf'un bu hâli, hayatı boyunca kızdığı babasını anımsatır. Bu özellik, natüralizmdeki soyaçekim kavramıyla açıklanabilir. (Çetinkol, 2023: 129)

Heves Ali, Elazığ'dan gitmeden önce bir kadından helallik istemek için karşısına geçer, fazla vaktinin kalmadığını söyler kadın ağlar. *Ben Meylimi Üç Güzele Düşürdüm* türküsünü çalarken kadın çekip gider.

Heves Ali, dostu Mamoş'un köyünde de Zere Kadınla helalleşmek istiyordur. Kapıyı çalar, Zere Kadın kapıyı açmaz. Ardından Mamoş hikâyelerini anlatmaya başlar Yusuf'a. Zere Kadın ve Heves Ali birbirlerine aşık iki âşıkmış. Karşılıklı saz çalarlarmış bir gün Heves Ali gitmiş çok uzun süre dönmemiş, döndüğü gün Zere Kadın köyün girişinde karşılamış Heves Ali'yi. Heves Ali yeni yaktığı türküyü okumuş ancak türkü Zere Kadın'a değil başka bir kadına yakılmış. Zere Kadın sessiz sedasız gitmiş Heves Ali ile de hiç konuşmamış. Bu hikâyeyi anlatırken Zere Kadın elinde sazıyla evinden çıkar ve Heves Ali'yle karşılıklı *Bir Güzelin Hasretinden Ahından* türküsünü söylerler.

Heves Ali'nin, Yusuf'un annesini olduğu gibi birçok kadını terk ettiği film boyunca görülmektedir. Âşıklığından göçebe halde yaşayan Heves Ali, gittiği her memlekette bir kadının kalbini çalmış ve birden fazla kadına türküler yakmış bir âşıktır.

> *Köylerde yetişen âşıklar, iki ayrı sosyal yapının içinden gelmektedirler. Bu âşıklardan bazıları göçebe veya yarı göçebe olarak yaşamlarını sürdürürler. 'Konargöçer' biçiminde de adlandırılan bu gruptaki şairlerin ürünlerinde tabiat, ağırlıklı bir yere sahiptir. (Düzgün, vd., 2018: 314)*

Sonuç

Var olan halk kültürünü korumak ve yeni nesillere de en sağlıklı biçimde aktarmak adına medya önemli bir araçtır. Birbirine bağlı bu iki yapı üretilen yapımlarla birbirini besler. En güncel ve etkili medya iletişim aracı olan sinema filmleri ile halk bilim arasındaki var olan bu bağlar sağlam bir biçimde korunmalıdır. Bu bağlamda yapılan araştırma sonucunda, incelenen Âşıklar Bayramı filmindeki geleneksel âşıklığa dair birden fazla unsurun yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen unsurlar incelendiğinde; halk edebiyatının önemli bir dalı olan âşık edebiyatı geleneğinin, doğru ve anlaşılır bir biçimde sinema filmine aktarıldığı tespit edilmiş olup bayram sahnesine daha da uzun ekran süresi olması gerektiği belirtilmiştir. Âşık fasıllarının, nispeten yeni icra merkezi olan Âşıklar Bayramı etkinlikleri; kitap, sinema filmi, belgesel film veya dizilerde işlendikçe seyirci kitlesi bu kültürümüze ait değerler hakkında bilinçlenecektir. Böylelikle bu kültürel miras hem öbür kuşaklara aktarılacak hem de bu sinema filmini tüketen farklı kültürlerden izleyicilere bilgi verecektir.

KAYNAKÇA

Boratav, Pertev Naili (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Çelebi, Nilgün (1986). "20. Konya Aşıklar Bayramı'na Katılan Aşıklar Üzerinde Yapılan Sosyolojik Bir Araştırma". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S. 3. s. 227-250.

Çetinkol, Mehmet-Mustafa Çetinkol (2023). "Âşıklar Bayramı Geleneği ve Kemal Varol'un Âşıklar Bayramı Romanında Yapı–İzlek". *Hafıza*. C. 5. S. 2. s. 115-139.

Düzgün, Dilaver (2018). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. (ed. M. Öcal Oğuz) Ankara: Grafiker Yayınları.

Örnek, Sedat Veyis (2018). *Türk Halkbilimi*. Ankara: BilgeSu.

Özdemir, Mehmet (2023). "Bir Kültürel Yaratım Alanı Olarak Âşıklar Bayramı ve İşlevleri: Bir Çırağ Yandı Karanlık Veysel Oldu". *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 29. s. 737-757.

Özön, Nijat (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Yücetoker, İzzet-Meral Bahar (2015). "Cumhuriyet Döneminde Şiir ve Müzik: Âşıklık Geleneği". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*. C. 1. S. 1. s. 1-16.

Elektronik kaynaklar

https://www.netflix.com/watch/81334951?source=35 (E.T.: 25.06.2024).

https://www.konyapedia.com/makale/3938/asiklar-bayrami (E.T.: 25.06.2024).

https://www.karatay.bel.tr/haberdetay/5345/57-konya-%C3%82siklar-bayrami-gerceklestirildi (E.T.: 25.06.2024).

https://www.youtube.com/watch?v=4pMQTAeS_fE (E.T.: 25.06.2024).

BEKTAŞÎ BABALARININ GİYSİLERİNDE SEMBOLİK ANLAMLAR

Gözde PALA

Yüksek Lisans Öğrencisi
Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

İnsanlar, tarih boyunca düşüncelerini ve inançlarını semboller aracılığıyla ifade etmeye çalışarak, soyut kavramları somut bir biçimde aktarmışlardır. Temelinde, derin bir anlam ve mananın yer almakta olduğu Bektaşîlik düşüncesi ve yolu da bu durumun dışında kalmamıştır. Bektaşîlik düşüncesinin ve Bektaşîlik yolunun zengin bir tarihi ve anlam dünyası bulunmaktadır. Bu dünyanın içinde yer almakta olan birçok unsur anlatımlarla birlikte yaşatılırken birçoğu da bu yola mensup olan insanların; Bektaşî Babaları'nın, Halife Babalar'ın ve Dede Baba'nın kullanmış olduğu ve nesilden nesle aktardığı sembolik eşyalarla yaşatılmaktadır. Bu eşyalar arasında; post, tâc, kemer, hırka, tennure, arekiye, teslim taşı, zünnar taşı, cilbent ve haydariye sayılabilmektedir. Bu eşyaların her birine çeşitli anlamlar yüklenmiş ve eşyalar, daima göz önünde olarak, sahip oldukları özelliklerle birlikte, bu yola mensup olan insanların (canların) önem vermekte olduğu unsurları sürekli olarak onlara hatırlatıcı bir görev üstlenmiştir. Bektaşî Babaları'nın, Halife Babalar'ın ve Dede Baba'nın törenlerde giymiş oldukları, üzerlerinde taşıdıkları eşyalar farklılık gösterebilmektedir. Ancak belli başlı eşyalar, sahip oldukları ve taşıdıkları anlam dolayısıyla her zaman aynı kalmaktadır. Bu eşyalar arasında en önemlileri teslim taşı, post ve tâc olarak söylenebilmektedir. Bektaşîliği, bu sembolik eşyalardan ayrı düşünmek çok da mümkün değildir. Geçmişte de günümüzde de Bektaşî Babaları, Halife Babalar ve Dede Baba bu eşyaları, törenlerde ve ibadetlerde giymekte, takmaktadır. Bu çalışmada, bahsi geçen eşyalar sırasıyla ele alınmış, tüm yönleriyle ve özellikleriyle birlikte incelemeye tabi tutulmuştur.

Çalışmada mülakat yöntemi kullanılmış olup; konuyla ilgili olarak önceden hazırlanmış mülakat soruları kaynak şahsımız Bektaşî Babası ve aynı zamanda Halife Baba olan Muzaffer Kola'ya sorulmuştur. Kendisinden edindiğimiz bilgiler bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bektaşîlik, Babalık, Semboller, Derviş Kıyafetleri.

SYMBOLIC MEANINGS IN THE GARMENTS OF BEKTASHI FATHERS

ABSTRACT

Throughout history, people have tried to express their thoughts and beliefs through symbols and have conveyed abstract concepts in a concrete way. The idea and way of Bektashism, which is based on a deep meaning and meaning, has not been excluded from this situation either. There is a rich history and meaning world of Bektashism thought and Bektashism way. While many of

the elements that take place in this world are kept alive with narratives, many of the people who belong to this path; It is kept alive with symbolic items that were used by the Bektashi Fathers, Caliph Fathers and Grandfather Fathers and passed down from generation to generation. Among these items; post, taj, belt, cardigan, Decure, arekiye, delivery stone, zünnar stone, cilbent and haydariye can be counted. Various meanings have been attached to each of these items, and the items, always in mind, along with the features they have, have constantly taken on a task of reminding them of the elements that people (souls) belonging to this path care about. The items that Bektashi Fathers, Caliph Fathers and Grandfather Fathers wore during ceremonies and carried on them may differ. However, certain items always remain the same because of the meaning they have and carry. The most important among these items can be said to be the delivery stone, post and the crown. Dec. It is not very possible to think of bektashism separately from these symbolic items. In the past and today, Bektashi Fathers, Caliph Fathers and Grandfather Fathers wear these items in ceremonies and worship. In this study, the mentioned items were handled respectively and subjected to examination with all their aspects and characteristics.

The interview method was used in the study; pre-prepared interview questions about the subject were asked to our source, Bektashi Baba, and also Halife Baba, Muzaffer Kola. The information we obtained from him forms the basis of this study.

Keywords: Bektashism, Babahood, Symbols, Dervish Clothing.

Giriş

İslâm dinî, insanın ruhen olgunlaşmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Kur'ân-ı Kerîm'deki pek çok âyet; aklın kullanılması, inançlı olunması, tefekkür edilmesi, dengeli yaşanması ve yüksek ahlâk sahibi olunması konularını içeren öğütlerle doludur. Kalbi dünyanın fâni işlerinden ayırıp Allah sevgisine bağlamayı amaçlayan manevi yola, tasavvuf veya tarikat yolu denilmektedir. İslâmiyet'te tasavvufun temellerinin ne zaman atılmış olduğu konusunda farklı düşünceler mevcut olsa da Hz. Muhammed döneminde atılmış olduğu düşünülmekte ve Hz. Ali ile devam ettiğine, el almak suretiyle de günümüze kadar ulaştırılmış olduğuna inanılmaktadır. Tasavvuf kelimesi, dünyanın geçiciliği, âhiretin ebedîliği, Allah korkusu ve iyi ahlâk sahibi olmak şeklinde özetlenebilmekte ve bu kavramın temelini yaratılış nazariyesi oluşturmaktadır. Tasavvuf inancı, insanın Allah'a ulaşmak için izlemiş olduğu yolda, aşması gereken mertebelerden meydana gelmektedir. Bu anlamda, Allah'a ulaşmak yegâne amaç olunca, insan tasavvuf yolunda nefsini yok edebilir (Pala, 2004: 440-441). Bu düşünüş ve inanış ekseninde, yüzyıllar boyunca insanlar tarafından farklı yorumlar dile getirilmiş ve farklı anlayışlar oluşturulmuştur. Bu anlamda, tasavvufî bir oluşum olarak ifade edilen tarikatlardan ve dergâhlardan bahsetmek mümkündür.

1. Bektaşîlik

Bektaşîlik, büyük Türk mutasavvıfı Hacı Bektâş-ı Velî etrafında teşekkül etmiş ve onun ismine izâfeten Bektaşîlik ismini almış, mürşid olarak Hz. Muhammed'i (s.a.v.), rehber olarak Hz. Ali'yi (k.v.), pîr olarak Hacı Bektâş-ı Velî'yi tanıyan, Türk siyasi, kültürel ve sosyal tarihinde derin izler bırakmış, Türk-İslâm tasavvuf geleneğindeki on iki tarikattan biridir. Bektaşîlik, mahiyeti ve kapsamı itibariyle ortaya çıkmış olduğu tarihten itibaren geniş bir ilgi ve merak uyandırmıştır. Bektaşîliğin araştırılması ve incelenmesi Türk dinî tarihi için

de büyük bir önem taşımaktadır. Bektaşîliğin kuruluşu ve ilk safhası Hacı Bektâş-ı Velî'nin biyografisi ile eş zamanlıdır (Üçüncü, 2016: 544).

Türk tarihinde oynadığı mühim roller ve mâhiyeti itibarıyla konu üzerinde pek çok çalışma yapılmıştır. Türklerin Şamanizm'den İslâmiyet'e geçiş sürecinde Bektaşîlik ve Alevîlik önemli bir nirengi noktasıdır. A. Yaşar Ocak 10. yüzyılda başlayan ve günümüze kadar gelen bu sürecin İslâmiyet'i benimsemeye başlayan, ancak ondan önce mensup oldukları Gök Tanrı kültü, tabiat kültleri, atalar kültü gibi eski Türk inançlarıyla Şamanizm, Budizm, Zerdüştlük ve Maniheizm gibi dinlerin miras bıraktığı inançların etkisi altında yeni bir elini kabul edip kısa zamanda kendi sosyo-ekonomik yapılarına uyduran göçebe Türklerin tarihi olduğu kanaatindedir (Ocak, 1991: 91).

Bektaşîlik 13. yüzyılın ortasından itibaren Anadolu'nun Moğol istilasına uğradığı, halkın kendi kurumlarını kurmaya ve ayakta kalmaya çalıştığı bir düzlemde Ahî teşkilâtıyla ve diğer bâtıni zümrelerin tabanı üzerinde kurulmuştur. Savaşlar, düşman saldırıları ve işgali, halk üzerinde ciddi boyutta manevi sıkıntılara sebep olmuştur. Bu dönemde, Selçuklu Devleti'nin takibatına uğrayan Babaî halifeleri Moğollar'ın işgaliyle takibattan kurtulmuş ve çeşitli bölgelerde zaviyeler açmışlardır. Hacı Bektâş-ı Velî'nin, Suluca Karahöyük'e zâviye açmasının da bu sebeple olduğu düşünülmektedir. Faaliyetlerine 13. yüzyıl boyunca devam eden bu zâviyeler daha önceleri; Haydarî, Kalenderî, Vefâî Dervişler olarak anılıyorken birkaç nesil sonra Rum abdalları olarak anılmaya başlamıştır (Teber, 1993: 97). Bu anlamda, Rum abdallarından olduğu bilinen Abdal Musa, Abdal Kumral, Abdal Mehmed gibi şahsiyetler de bir manada "ilk Bektaşîler" diyebileceğimiz Kalenderî, Haydarî, Vefâî dervişlerdendir. Henüz kendilerine Bektaşî denilmeyen bu abdallar Hacı Bektâş'ın kültünü benimseyerek bu kültü, önce Anadolu'ya daha sonra ise Rumeli'ye taşımışlardır (Ocak, 1992: 373).

Aynı zamanda, Hacı Bektâş-ı Velî'nin mistik düşünceleri manevi kızı ve aynı zamanda sadık müridi Hatun Ana (Kadıncık Ana) tarafından da yayılmıştır. Yani, Hatun Ana'nın Hacı Bektâş'ın öğretilerini yaymada önemli bir rolü bulunmaktadır. Hünkâr'ın vefatından sonra zâviyenin başına geçen Kadıncık Ana, Bâciyân-ı Rûm'dan sayılmış ve onun müridi olan Abdal Musa, Hünkâr'ın ününü katıldığı savaşlardaki gaziler arasında yaymıştır. Abdal Musa, Hacı Bektâş'ın dervişâne hallerini Kadıncık Ana'dan öğrenmiş ve müridi olmuştur. Abdal Musa, Hacı Bektâş-ı Velî Tekkesi'nde yetişen, onun kültünü Osmanlı Devleti döneminden başlayarak tüm Anadolu'ya tanıtan oldukça önemli bir kişidir. Böylece, Kalenderî ve Haydarî olan Rum abdalları Anadolu'nun çeşitli yerlerine dağılarak Bektaşîliğin temelini atmıştır. Bu doğrultuda, pîr olarak Hacı Bektâş-ı Velî'yi edinenlere, kendilerine has usûl ve erkânı olan tarikat yapılanmasına Bektaşîlik denmiştir (Uçar, 2012: 57).

Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhı kapandıktan sonra, dergâhı ikinci kez açan ve Bektaşîliği sistemli, düzenli bir hale getiren kişi Balım Sultan'dır. Bu sebeple, Bektaşîliğin esas kurucusu Balım Sultan olarak kabul edilmektedir. Balım Sultan, 16. yüzyılın başlarında

Kalenderîlik'ten ya da Haydarîlik'ten ayrılarak tarikatın başına geçmiş daha sonra Osmanlı hükümetinin de desteğini alarak Hacı Bektâş-ı Velî adına bugünkü bilinen yapısıyla Bektaşîlik tarikatını kurmuştur. Bektaşîler tarafından, Balım Sultan bu tarikatın ikinci pîri (pîr-i Sânî) olarak da kabul edilmektedir. Tarikatın ikinci kurucusu kabul edilen Balım Sultan, Bektaşî tarikatını yeniden teşkilatlandırmış, âyin ve erkânında değişiklikler yapmış, tekkelerin teşkilatlarını daha düzenli hale getirmiştir. Bektaşîlik'te daha önce var olan kuralları açıklığa kavuşturmuş, yaptığı düzenlemelerle tarikat üzerinde reform gerçekleştirmiştir. Balım Sultan yaptığı yeniliklerle Alevî-Bektaşî inancının özünü topluluklara bu uygulamalarla benimsetmeye çalışmıştır (Büyükçelebi, 2019: 73-78).

1.1. Bektaşîlikte Otorite (Baba, Halife Baba, Dede Baba)

Bektaşî düşüncesinde otorite kavramı temsil kabiliyetine dayanmaktadır. Gerek kamusal temsil gerek dinsel temsil temsilciye müntesipleri/bağlıları nezdinde tam bir meşruiyet sağlar (Teber, 2017: 79-80). Bektaşîlik'te toplumun yani dergâhların lideri ve yöneticileri Baba'dır. Baba, Bektaşî toplumunu eğiten ve yol gösteren bir liderdir. Bektaşî Babaları Halife Baba'ya, Halife Baba ise Dede Baba'ya bağlıdır. Dolayısıyla, Bektaşîlik'te bu şekilde bir hiyerarşik düzen bulunmaktadır. Bu düzenin sebebi ise, Bektaşîler arasında mevcut olan birlik beraberliği sağlama ve bütünlüğü korumadır.

Babalar, Halife Babalar ve Dede Baba, Bektaşîlik'te dinî önder konumundadır. Onlar; toplumlarını eğitir, onlara yol gösterir, bir arada tutar ve inanmış oldukları yolun devamlılığını sağlarlar. Bunların yanında daha pek çok görevleri ve sorumlulukları da bulunmaktadır. Alevîlik'te, bir kişinin dede (pîr) olabilmesi için, Hz. Peygamber'in soyundan gelmesi yani "Seyyid" olması gerekmektedir. Ancak, Bektaşîlik'te böyle bir gereklilik bulunmamaktadır. Bektaşîliğe göre bir kişinin "Baba" olabilmesi için, temelde, Bektaşî olması yeterlidir. Ancak, bunun yanında başka gereklilikler de mevcuttur. Bektaşîlik'te, dergâha girilirken ve girildikten sonra yerine getirilmesi gereken belli başlı görevler bulunmaktadır. İlk olarak dergâha girecek olan kişinin (canın) bu yola kendi rızasıyla girmeye karar vermiş olması ve bu yolda sabırla ilerlemesi gerekmektedir. Kararından emin olan kişi dergâha girmeyi talep eder ve bu talebine istinaden kurbanını keserek, onun için düzenlenen yemekte herkesin önünde söz vererek dergâhın bir parçası olur. Kişinin dergâha girişiyle birlikte, ona verilecek olan görev ve sorumluluklar mevcuttur. Tüm sorumlulukların başarıyla geçilmesi ve bu yolda adım adım ilerlenmesi gerekmektedir. Sahip olduğu özellikler ve yerine getirmiş olduğu sorumluluklarla birlikte göz önüne çıkan kişi Bektaşî Babası'ndan el alabilir ve Baba öldüğünde ya da Halife Baba olduğunda, posta geçebilir. Ancak, kişinin Bektaşî Babası olabilmesi için önce "derviş" olması gerekmektedir. Önce derviş olunur, sonra Baba olunur ve sonrasında ise Halife Baba olunur. Bektaşî Babası olmak için kat edilmesi gereken yol uzun ve meşakkatlidir. Ancak, Halife Babalığa olan geçişte durum çok daha basittir. Türkiye'de şu an on iki Halife Baba bulunmaktadır. Bir Halife Baba vefat ettiğinde onun yerini, Halife Baba olmayı hak ettiğine inanılan ve çoğunlukla, yapılan

bir seçimle seçilen "Bektaşî Babası" almaktadır. Dede Baba ise, tek bir kişidir. Türkiye'de, sadece bir Dede Baba bulunmaktadır ve tüm Halife Babalar ile Bektaşî Babaları ona bağlıdır (Kola: 09.02.2024).

Bektaşîlik'te; Babalara, Halife Babalara ve Dede Baba'ya saygı duyulur ve hürmet gösterilir.

2. Bektaşîlikte Sembolik Eşyalar

Sembol, duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işarettir. Tüm kavramlar doğaları itibarı ile simgesel olup betimlemeleri simgesel bir anlam taşıyan yapay belirtilerdir. Bektaşîlik'te yaşamın içindeki her şey sembollere dayanır (Özen, 2011: 415).

Bektaşî Babaları'nın, Halife Babalar'ın ve Dede Baba'nın sahip olduğu, Bektaşîlik'te olmazsa olmaz bazı sembolik eşyalar bulunmakta ve bu eşyalar; post, tâc, kemer, hırka, tennure, arekiye, teslim taşı, zünnar taşı, cilbent ve haydariye şeklinde sıralanabilmektedir. Saymış olduğumuz bu eşyalar, temel eşya olarak kabul edebileceklerimizdendir. Bektaşî Babası olunduğunda bu eşyaların tamamı posta oturan kişiye, yapılan tören ile teslim edilir. Bu sembolik eşyalar, Babalar'ın görev ve sorumluluklarını ifade etmektedir. Yapılan törenle, bu eşyalar, dualarıyla birlikte Halife Baba tarafından posta oturan Bektaşî Babasına, yükümlülükleriyle birlikte teslim edilir. Bir kişi, Halife Baba ya da Dede Baba olduğunda, eşyalarda ufak değişiklikler ya da eklemeler gözlemlenebilmekte ama eşyaların temeli ve anlam boyutu aynı kalmaktadır. Bu eşyaların anlamları ve önemleri, dergâhtaki tüm canlar tarafından bilinmektedir. Eşyaların anlam temelinde ise, önemli kişiler ve önemli olaylar yer almaktadır. Dolasıyla, eşyalar birer simge ve semboldür. Mühim olan eşyaların anlamlarıdır (Kola: 09.02.2024).

Bektaşîlik'te yer almakta olan tüm eşyalar, Hacı Bektâş-ı Velî ve Balım Sultan'dan kalmış, eski zamanlardan günümüze silsile yoluyla bir geçiş sağlamıştır. Bektaşî inancına göre ilk pîr Hacı Bektâş-ı Velî Efendi, ikinci pîr ise ondan yıllar sonra gelen ve posta oturan Balım Sultan Hazretleri'dir. İkinci pîr olarak kabul edilmekte olan Balım Sultan, Bektaşîlik Erkânname'sini oluşturan kişidir. Bu sebeple Bektaşîler, yürümüş oldukları erkânın Balım Sultan erkânı olduğunu dile getirmektedirler. Bektaşîler, günümüzde bu Erkânname'yi kullanmakta ve her şeyi Erkânname'ye göre yapmaktadırlar. Baba, Halife Baba ve Dede Baba tarafından kullanılmakta olan tüm eşyalar da Erkânname ile birlikte Balım Sultan'dan geriye kalmış unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Kola: 09.02.2024).

2.1. Tâc – Hüseynî Tâc

Eşyaların en başında, "tâc" yer almaktadır, Bektaşîlik'te tâc son derece önemlidir ve Bektaşîlik'te erkânın temelini tâc oluşturmaktadır. Bu noktada, temel olarak üç tâcdan söz etmek mümkündür. Bunlar; Elifî Tâc, Edhemî Tâc ve Hüseynî Tâc olarak sayılabilmektedir. Bahsi geçen bu tâclar, şekil yönüyle iki, dört ve on iki dilimden oluşmaktadırlar. Elifî Tâc,

şekil itibari ile "elif" harfine benzemekte ve düz bir şekilde yukarıya doğru uzanmaktadır. Tâc, bu noktada ismini de elif harfinden almaktadır. Edhemî Tâc ise, dört dilimden oluşmakta ve bu dilimler Bektaşîlik yolundaki "dört kapıyı" temsil etmektedir. Bu dört kapı; şeriat, tarikat, marifet ve hakikattir. Son olarak, Hüseynî Tâc ise on iki dilimlidir ve on iki dilimli oluşu, On İki İmamlar'ı temsil etmektedir. Aynı zamanda, Elifî Tâc, Hacı Bektâş-ı Velî tarafından takılmış olması açısından da diğer tâclardan ayrılmaktadır. Burada, temel olarak üç tâcdan bahsetmiş olduk. Ancak, farklı kaynaklarda bu tâclar, çeşitli sayılarda ve farklı adlandırmalarla yer alabilmektedir. Dolayısıyla, biz bu başlık altında, Bektaşî Babası, Halife Baba ve Dede Baba'nın takmış olduğu, on iki dilimli Hüseynî Tâc'dan bahsedeceğiz (Kola: 09.02.2024).

Bektaşîlik'te Babalar, Halife Babalar ve Dede Baba on iki dilimli olan Hüseynî Tâc takmaktadırlar. Ortaya çıkış tarihi, Balım Sultan'a dayanmakta olan ve Balım Sultan'a ait olduğu bilinen Hüseynî Tâc, malzeme olarak "keçe"den yapılmakta ve on iki ayrı keçe diliminin bir araya getirilerek birleştirilmesinden meydana gelmektedir. Bunun yanında, tâcın etrafında ve alt kısmında sarılı olan yeşil renkli kumaş da on iki katmanlıdır. On iki sayısı burada önemlidir. Çünkü on iki sayısı, "On İki İmamlar"ı temsil etmektedir. Hz. Hüseyin'in On İki İmamlar'ın başı olduğuna dair duyulan inançtan dolayı, tâcın bu ismi almış olduğu da düşünülmektedir (Kola: 09.02.2024).

Tâcda, beyaz ve yeşil renginin kullanılmasına da ayrı bir önem verilmektedir. Çünkü, Bektaşîlik'teki inanışa göre gökten yedi tâc inmiş ve bu tâclardan ilki Hz. Adem'e "beyaz" renginde, ikincisi Hz. Nuh'a "beyaz" renginde, Hz. İbrahim'e "siyah" renginde, Hz. Musa'ya "sarı" renginde, Hz. Muhammed'e "yeşil" renginde ve son olarak da Hz. Ali'ye "kızıl/kırmızı" renginde sunulmuştur. İlk olarak, Hz. Adem'e beyaz renginde sunulmuş oluşu ve Hz. Muhammed'e de yeşil renginde sunulmuş oluşu Bektaşîlik'te önem arz etmektedir. Bu sebeple, Hüseynî Tâc'da beyaz ve yeşil rengi bir arada kullanılmaktadır. Tâcın en üstünde bulunmakta olan nokta ise Hacı Bektâş-ı Velî'yi temsil etmektedir (Kola: 09.02.2024).

Bektaşîlik'te, Babalık makamına geçildiğinde, Baba'ya Halife Baba tarafından verilmekte olan tâc, Babalık'tan Halife Babalığa olan geçişte ise, şekil ve renk değiştirmemekte, sadece, tâca ufak bir ekleme yapılmaktadır. Tâcın ucunda yer almakta olan püskül, Babalık'tan Halife Babalığa olan geçişte tâca eklenmekte ve bu püsküle "talesan" adı verilmektedir. "Talesan", 'Halife Babalık' makamını temsil etmektedir (Kola: 09.02.2024).

Halife Baba tarafından ölene kadar takılmakta olan bu tâc; Nevruz, Nasip Erkânı, Aşure zamanı, Dâr Kurbanı ve Çerâğ Erkânı gibi büyük erkânlarda takılmakta olup, her törende ve ibadette takılmamaktadır (Kola: 09.02.2024).

2.2. Arekiye

Tâcın takılmadığı zamanlarda takılmakta olan "arekiye", on iki dilimlidir ve bu on iki dilim, tâcda da olduğu gibi On İki İmamlar'ı temsil etmektedir. Arekiyenin yapılış malzemesi

değişiklik gösterebilmekle birlikte, yapımında genellikle yün kullanılmaktadır. Bunun yanında, arekiyenin rengi her zaman yeşildir ve buradaki "yeşil" renginin seçilme sebebi, tâcda olduğu gibi Hz. Muhammed'e "yeşil" renginde tâc sunulmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Hz. Muhammed'e sunulan tâcın rengi, Babalar, Halife Babalar ve Dede Baba tarafından takılmakta ve giyilmekte olan eşyalarda çoğunlukla kullanılmıştır (Kola: 09.02.2024).

Arekiyenin en üstünde yer almakta olan ve yünden yapılan noktaya ise "kutup" denilmekte ve kutup, Hacı Bektâş-ı Velî'yi temsil etmektedir (Kola: 09.02.2024).

Dervişler tarafından da takılmakta olan arekiye, dervişlere Babalar tarafından, Baba'ya da Halife Baba tarafından verilmektedir. Babalık'tan Halife Babalığa olan geçişte arekiye, değişime uğramaz ve aynen kalarak, Halife Baba tarafından da ölene kadar takılmaya devam eder. Tâcdan farklı olarak arekiye; her törende, merasimde, ibadette ve perşembe akşamları yapılmakta olan namaz, niyazlarda takılmaktadır (Kola: 09.02.2024).

2.3. Kemer / Kemerbest

Diğer eşyalardan biri olan "kemer", "kemerbest" olarak da adlandırılmaktadır. Kemerbest, "On Yedi Kemerbest"i temsil etmektedir. Bektaşîlik'te yer almakta olan inanca göre, On Yedi Kemerbestler: Şâh-ı Merdan Ali tarafından ikrarları alınmış ve belleri "Tevelle ve Teberra" kemerleri ile bağlanmış; Hz. Muhammed'e, Hz. Ali'ye ve Ehl-i Beyt'e bağlı olan on yedi kişiden oluşmaktadır. Pek çok kaynakta adları geçmekte olan, On Yedi Kemerbest ile ilgili bilgiler bununla sınırlı kalmakta ve konuyla ilgili fazla bilgi bilinmemektedir. Bu noktada kemerbest, hem On Yedi Kemerbest'i temsil etmekte hem de Babaların ve Halife Babaların; Hz. Muhammed'e, Hz. Ali'ye ve Ehl-i Beyt'e bağlı oldukları anlamını taşımaktadır (Kola: 09.02.2024).

Kemerbest, bir kuşak gibi, dolanarak bele takılır ve kemerbestin renginin herhangi bir önemi bulunmamaktadır. Üzerindeki şekillerin ve sembollerin herhangi bir anlama gelmediği kemerbest, her tür ve her renkteki kumaştan yapılabilmektedir. Çünkü, önemli olan manasıdır. Bektaşî Babasına diğer eşyalarla birlikte Halife Baba tarafından takdim edilen kemerbest, Halife Babalığa olan geçişte de kullanılmaya devam edilmekte ve değişikliğe uğramamaktadır (Kola: 09.02.2024).

Halife Baba tarafından ölene kadar takılmakta olan kemerbest; Nevruz, Nasip Erkânı, Aşure zamanı, Dâr Kurbanı ve Çerâğ Erkânı gibi büyük erkânlarda takılmakta, her törende ve ibadette takılmamaktadır (Kola: 09.02.2024).

2.4. Zünnar Taşı

Bir diğer sembolik eşya, "zünnar taşı"dır. Kemerbest ile birlikte kullanılmakta olan zünnar taşı, kemerbestin üzerine takılmaktadır. Kemerbest bele takıldıktan sonra zünnar taşı da onun üzerine, ipinden bele dolanarak, sol tarafa gelecek şekilde takılmakta ve kemerbestin

kenarından sarkıtılmaktadır. Bu taş için sık sık "sahip olanların beline sarıldığı zünnar" ifadesi kullanılmakta ve bu ifade taşın taşımakta olduğu anlamı yansıtmaktadır (Kola: 09.02.2024).

Zünnar taşı, "nefsi" temsil etmektedir ve bu taşın yapımında, genellikle Nevşehir'in Hacıbektaş İlçesi'nden çıkartılmakta olan mermer taşı kullanılmaktadır. Bunun dışında taş, tercih edilen başka malzemelerden de yapılabilmektedir. Önemli olan, taşın sahip olduğu ve herkes tarafından bilinmekte olan, klasik şeklinin bozulmamasıdır. Taş sadece "nefsi" temsil etmekte, bunun dışında temsil ettiği herhangi bir şey bulunmamaktadır. Taşın, ipini ya da yüzeylerini temsil eden bir unsur mevcut değildir. Bu taş sadece, Bektaşî Babaları ve Halife Babalar tarafından takılabilmekte, onlar dışında hiç kimse tarafından bu taş takılamamaktadır. Bektaşî Babasına diğer eşyalarla birlikte Halife Baba tarafından takdim edilen bu taş, Halife Babalığa olan geçişte, aynen kalmakta ve değişikliğe uğramamaktadır (Kola: 09.02.2024).

Her zaman takılmayan zünnar taşı, belli başlı törenlerde ve merasimlerde takılmaktadır. Bunlar; Nevruz zamanı, Nasip Erkânı, Dâr Kurbanı ve Çerâğ Erkânı gibi büyük erkânlardır (Kola: 09.02.2024).

Halife Baba tarafından ölene kadar takılmakta olan bu taş bir emanettir. Aynı zamanda taşın, herhangi bir gücü ya da batıl inançlarla bağlantısı bulunmamaktadır. Taşın tek görevi "nefsi" temsil etmektir (Kola: 09.02.2024).

Tasavvufta ve Bektaşîlik'te "nefs"in yedi çeşitten oluştuğuna inanılmakta ve Efkâr-ı seb'a denilen bu yedi nefs, aslında bir kimsenin Allah yolunda ilerlerken katetmiş olduğu mertebeleri temsil etmektedir. Bu anlamda önemli olan nefse hâkim olmak ve onun isteklerine kapılmamaktır. Nefsi yenmek büyük bir cihâddır. Bu da iyi amel ve Allah'ın rızası ile mümkün olmaktadır. Taşı takan, Bektaşî Babaları ve Halife Babalar da bu anlamda nefsini yenmiş ve hitap ettikleri topluma örnek olan kimselerdir. Üzerlerinde taşımış oldukları bu taşta hem onlara hem erkâna nefsi hatırlatmakta ve toplumdaki önemini onlara anımsatmaktadır (Kola: 09.02.2024).

2.5. Teslim Taşı

Bektaşî Babaları, Halife Babalar ve Dede Baba ile birlikte, dervişlerin ve Bektaşîlik erkânına mensup olan tüm kişilerin (canların) sahip olduğu sembolik ve oldukça önemli bir eşyadır (Kola: 09.02.2024).

Teslim taşı bir simgedir ve burada mühim olan bu taşın anlamıdır. Teslim taşının üzerinde bulunmakta olan her bir unsur Bektaşîlik inanış ve düşünüşünde yer almakta olan bir unsuru ya da bir kimseyi temsil etmektedir. Teslim taşının merkezinde on iki dilimden oluşmakta olan bir taş bulunmaktadır. Bu taşta yer almakta olan, on iki dilim "On İki İmamlar"ı temsil etmektedir. On İki İmamlar'ı temsil etmekte olan bu taşın dış yüzü ise Hz. Haticetü'l

Kübra'yı temsil ederken iç yüzü ise Fatıma-tüz Zehra Hazretleri'ni temsil etmektedir. Taşın üst ve alt kısmında yer almakta olan küçük taşlara ise "habbe" denilmektedir. Habbeler on iki köşelidir ve buradaki on iki köşe, On İki İmamlar'ı temsil etmektedir. Aynı zamanda, üst kısımda yer almakta olan habbe Hz. İmam Hasan'ı temsil ederken alt kısımda yer almakta olan habbe Hz. İmam Hüseyin Efendimizi temsil etmektedir. Hz. İmam Hüseyin'i temsil etmekte olan taşın altında ise on iki düğümlü bir ip bulunmaktadır. Bu düğümler de yine, On İki İmamlar'ı temsil etmektedir. On iki düğümün devamında gelen dört ip (dört püskül) ise Bektaşîlik düşüncesinde yer almakta olan dört kapıyı temsil etmektedir. Bunlar; şeriat, tarikat, marifet ve hakikattir. Teslim taşının boyna bağlanmasını sağlayan ipin enseye gelen kısmındaki deri, Ene'l-Hakk şehidi Nesîmî Sultan'ı ve onun yüzülen derisini temsil etmektedir. Çoğunlukla "kaytan" diye adlandırılmakta olan ip ise dar ağacında asılan ve bir diğer Ene'l-Hakk şehidi olan Hallâc-ı Mansûr'u temsil etmekte ve onun asıldığı ip olarak düşünülmektedir (Kola: 09.02.2024).

Nesîmî Sultan ve Hallâc-ı Mansûr Bektaşîlik'te, On İki İmamlar kadar önemli görülen ve saygı duyulmakta olan kimselerdir. Aynı zamanda, Hallâc-ı Mansûr'un Bektaşîlik'te "dâr makamı" da bulunmaktadır. Erkâna yeni giren ve Bektaşîliğin bir parçası olan herkese tüm bu unsurlar, manaları ile birlikte anlatılmakta ve erkânın bir parçası olan canlara da yeri geldikçe hatırlatılmaktadır (Kola: 09.02.2024).

Bektaşîlik erkânına mensup tüm canlara verilmekte olan teslim taşının, bu yola mensup olan herkeste bulunması gerekmektedir. Çünkü, teslim taşının ilk manası "teslim olmak"tır. Bu noktada taş, dergâha olan teslimiyeti simgelemektedir. Bu sebeple, teslim olan ve erkâna katılan her can bu taşı takmaya hak kazanabilmektedir (Kola: 09.02.2024).

Takılmakta olan her teslim taşı birbirinden farklı olabilmektedir. Yukarıda saymış olduğumuz özellikleri dışında taşın, belli bir rengi ve belli bir malzemesi bulunmamaktadır. Bu sebeple, taşın rengi ve malzemesi değişiklik gösterebilmektedir. Burada önemli olan taşın malzemesi ya da rengi değil taşımakta olduğu manalardır (Kola: 09.02.2024).

Zünnar taşında olduğu gibi, teslim taşının yapımında da genellikle, Nevşehir'deki Hacıbektaş İlçesi'nden çıkartılmakta olan taşlar kullanılmaktadır. Günümüzde, Hacıbektaş İlçesi'nde bu taşın, ticari ve turistik amaçlı satışı da yapılmaktadır. Ancak, taşı satın almak çok da önemli değildir. Önemli olan taşın manasını ve temsil ettiği şeyleri bilerek bu taşı almak ve bu şekilde taşımaktır (Kola: 09.02.2024).

Teslim taşı, Bektaşîlik erkânındaki canlara ve dervişlere, Bektaşî Babası tarafından verilirken, Bektaşî Babalarına ise, Babalık makamına geldiklerinde, Halife Baba tarafından takdim edilmektedir. Babalıktan Halife babalığa olan geçişte, taş aynen kalmakta ve herhangi bir değişikliğe uğramamaktadır. Taş ölene kadar takılmakta, ölümden sonra ise taş, kişinin ailesinde kalmakta ve saklanmaktadır. Kısaca taş, bu anlamda bir "emanet"tir. Taşın, batıl inançlarla herhangi bir bağlantısı olmamakla birlikte, sahip olduğu bir güç olduğuna dair bir

inanış da bulunmamaktadır. Bu anlamda, aslında önemli olan taş değil, taşın taşıyıcısı yani taşı takan kimsedir. Taşın sembolik anlamları dışında mevcut bir anlamı bulunmamaktadır. Ancak, zamanla insanlar bu taşa farklı anlamlar da yüklemiştir. Bektaşîlik'te "taş" sadece, Cenâb-ı Allah'a ve yola olan teslimiyeti göstermek için bir simge olarak takılmaktadır. Dolayısıyla taş, Cenâb-ı Allah'a ve yola teslim olunduğunun bir simgesidir. Bu taş bir kimsenin boynunda görüldüğünde o kişinin Bektaşî olduğu kolaylıkla anlaşılabilmektedir. Taş bu anlamda bir "arma" görevi de görmektedir (Kola: 09.02.2024).

Diğer eşyalardan farklı olarak, Teslim Taşı, her törende, merasimde, ibadette, perşembe akşamları yapılmakta olan namaz ve niyazlarda takılmaktadır (Kola: 09.02.2024).

2.6. Cilbent

Cilbent, kemerbestin üzerine takılabilen ve malzemesinde ise, büyük çoğunlukla deri kullanılmakta olan bir çantadır. Ancak, belli bir rengi ve malzemesi olmamasından dolayı da rengi ve malzemesi değişiklik gösterebilmektedir. Cilbentte değişmeyen tek şey, üzerinde yazmakta olan yazıdır ve üzerinde, Eski Türkçe ile "Ali" yazmaktadır. Bu yazı Hz. Ali'yi temsil etmektedir ve aynı zamanda yazı, "Bektaşî tipi çizimi" olarak da tasvir edilebilmektedir. Ancak, iki durumda da değişmeyen tek şey, üzerinde yazmakta olan "Ali" yazısıdır (Kola: 09.02.2024).

Baba'ya Halife Baba tarafından verilmekte olan cilbent, Babalıktan Halife Babalığa olan geçişte değişime uğramaz ve aynen kalarak, Halife Baba tarafından da ölene kadar kullanılmaya devam eder. Kemerbest ile birlikte takılan cilbent; Nevruz zamanı, Nasip Erkânı, Dâr Kurbanı ve Çerâğ Erkânı gibi büyük erkânlarda takılmakta, erkânnamenin ve özel eşyalarının taşınması için kullanılmaktadır (Kola: 09.02.2024).

2.7. Tennure

Tennure, "tenini nur etmek" anlamını taşımakta ve anlam içerisinde de "vücudun nura dönüşmesi" manasını barındırmaktadır. Baba'ya Halife Baba tarafından verilmekte olan tennure, Baba, Halife Baba ve Dede Baba tarafından giyilebilmektedir. Tennurenin bir diğer karşılığı ise "ihram"dır. Ancak, Bektaşîlik'te ihram ifadesi kullanılmamaktadır. Babalık makamına olan geçişte, Baba'ya Halife Baba tarafından verilmekte olan tennure, Babalıktan Halife Babalığa olan geçişte değişime uğramaz ve aynen kalarak kullanılmaya devam eder (Kola: 09.02.2024).

Tennurenin rengi daima beyazdır, önü hafif nakışlıdır ve uzundur. Baba, Halife Baba ve Dede Baba tarafından ölene kadar giyilmekte olan tennure; Baba'nın, Halife Baba'nın ve Dede Baba'nın kefenidir. Tennurenin sahip olduğu beyaz rengi de buradan gelmektedir. Kefenin yeri de ayrıdır ancak, bu da onların kefenidir. Baba, Halife Baba ve Dede Baba vefat ettikten sonra tennure, kefen gibi giydirilir ve tennurenin üzerine de tekrar kefen geçirilir.

Baba, Halife Baba ve Dede Baba defnedilirken bu şekilde, tennure ile defnedilmektedir (Kola: 09.02.2024).

Tennure; Nevruz zamanı, Nasip Erkânı, Dâr Kurbanı ve Çerâğ Erkânı gibi büyük erkânlarda giyilmektedir (Kola: 09.02.2024).

2.8. Hırka

Hırka, tennurenin üzerine giyilmekte ve bu şekilde, tennure ile birlikte kullanılmaktadır. Bu anlamda, tennure ve hırka bir bütündür. Baba, Halife Baba ve Dede Baba tarafından giyilmekte olan hırka, her zaman siyah renklidir, kolları ve boyu tennure gibi uzundur, üzerinde ise işlemesi yoktur. Hırkanın sahip olduğu bu siyah renk, Kâbe'yi temsil etmektedir ve bu anlamda, Bektaşîlik'te en fazla kullanılan renk siyahtır (Kola: 09.02.2024).

Bektaşîlik'te Kâbe'nin önemi ise Hz. Ali'nin doğumuna ve Fatma Ana'nın hatırasına dayanmaktadır. Bilinene göre, Hz. Ali Kâbe'de doğmuştur ve onun dışında hiç kimseye Kâbe'nin içerisinde doğmak nasip olmamıştır. Bu sebeple, Kâbe ve sahip olduğu siyah renk, Bektaşîlik'te önemli bir yer tutmaktadır (Kola: 09.02.2024).

Babalık makamına geçişte, Baba'ya Halife Baba tarafından verilmekte olan hırka, Babalıktan Halife Babalığa olan geçişte değişime uğramaz ve aynen kalarak, Halife Baba tarafından da ölene kadar giyilmeye devam eder. Hırka; Nevruz zamanı, Nasip Erkânı, Dâr Kurbanı ve Çerâğ Erkânı gibi büyük erkânlarda giyilmektedir (Kola: 09.02.2024).

2.9. Haydariye

Haydariye, "karşılık beklemeden hizmet etme"yi temsil etmektedir. Baba, Halife Baba ve Dede Baba tarafından giyilmekte olan haydariye anlamında ise, "fahr olarak hizmet etmeyi" de yansıtmaktadır. Bununla beraber haydariye, mensup olunan yolda; karşılık beklemeden, menfaat gütmeden ve sadece mürşit olarak doğru yolu gösterip kılavuzluk etmenin anlamını da taşıyarak yansıtmaktadır (Kola: 09.02.2024).

Haydariye; boy olarak hırkadan daha kısadır, kısa kolludur ve yünden ya da kaşe kumaştan yapılabilmektedir. Bunun dışında haydariyenin, belli bir rengi yoktur (Kola: 09.02.2024).

Babalık makamına geçişte, Baba'ya Halife Baba tarafından verilmekte olan haydariye, Babalıktan Halife Babalığa olan geçişte değişime uğramaz ve aynen kalarak, Halife Baba tarafından da ölene kadar giyilmeye devam eder. Diğer giysilerden farklı olarak haydariye; her törende, merasimde, ibadette, perşembe akşamları yapılmakta olan namaz ve niyazlarda giyilmektedir (Kola: 09.02.2024).

2.10. Post – Mürşid Postu

Post, Bektaşîlik'te oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Malzeme olarak, koyun ya da başka hayvanların derisinden yapılabilmekte olan postun rengi çoğunlukla beyaz ve beyazın

tonlarıdır. Çünkü, kullanılmaya başlandığı yüzyıldan itibaren, postun yapımında yaygın olarak koyun yünü ya da koyun derisi kullanılmıştır. Dolayısıyla eski zamanlarda, hayvan yünlerinden yapılmış olan postların renkleri, hayvanın derisine ve cinsine göre farklılık gösterebilmektedir (Kola: 09.02.2024).

Bektaşî Dergâhı'nda on iki post bulunmakta ve bu on iki postun her biri bir görevi ve makamı temsil etmektedir. Bektaşî Dergâhı'nda on iki makamın tamamının postu bulunmaktadır. Bu postlar sırasıyla; Mürşid Postu, Rehber Postu, Aşçı Baba Postu, Ekmekçi Postu, Kurbancı Postu, Ataca (Atcı) Postu, Türbedar Postu, Meydancı Postu, Kilerci Postu, Kahveci Postu, Ayakçı Postu ve Mihmandar (Konuksever) Postu şeklinde sayılabilmektedir. Postların her birinin ismi; temsil etmekte olduğu görevi ve sorumluluğu yansıtmaktadır (Kola: 09.02.2024).

Her bir postun kendi makamı bulunmaktadır. Bu makamlar, postun görevini ve manasını temsil etmektedir. Dolayısıyla postların sahip oldukları makamların, her birinin bir anlamı ve açıklaması bulunmaktadır. Bu başlık altında yer vereceğimiz Mürşid Postu'nun makamı ise Hz. Ali makamıdır (Kola: 09.02.2024).

Postların isimleri, kaynaklarda farklılık gösterebilmekte olsa da makamları genellikle aynı kalmaktadır. Ancak, postların makamlarında da değişikliklerin gözlemlenebileceğini söylemek gerekmektedir. Postların her biri o zamanın şartlarında kurulmuş olan bir düzeni ve dergâhta üstlenilmiş olan her bir görevi yansıtmaktadır. Eski zamanlarda dergâhta, bu postların üzerinde on iki Baba oturmaktadır ve her postun bir Babası vardır. Ancak, günümüzde dergâhlarda o kadar Baba olmadığından postlara dervişler oturabilmektedir (Kola: 09.02.2024).

Posta oturan bir Baba ya da derviş olmasa dahi, dergâhta her makamı temsilen bir post bulunmaktadır. Postların dolu olması ya da boş olması herhangi bir önem arz etmemektedir. Önemli olan, postların dergâhta kendilerine ayrılmış olan yerde var olmasıdır. Çünkü, dergâhta yapılan her ibadette Mürşid Postu'na niyaz edildikten sonra diğer postlara da niyaz edilmektedir. Sonuç olarak, önemli olan postun dolu olması değil; postun var olması, postun makamına ve manasına saygı duyulmasıdır. Şöyle de bir husus da vardır ki, üzerleri boş olan bu postlara alelade kimseler oturamaz, sadece o posta layık olan Babalar veya dervişler posta oturabilir (Kola: 09.02.2024).

Babanın, Halife Babanın ve Dede Babanın oturduğu post olan Mürşid Postu, Bektaşî Dergâhı'nda, en üst mertebedeki posttur. Mürşid Postu, "doğru yolu gösteren rehber" manasını taşımaktadır (Kola: 09.02.2024).

Günümüzde, Mürşid Postu ile birlikte dergâhta yer almakta olan tüm postların rengi beyazdır. Bunun sebebi ise, günümüzde postlarda gerçek hayvan deri kullanılmadığı için postlarda beyaz rengi seçilmeye dikkat edilmektedir. Çünkü, postun sahip olduğu beyaz rengin, saflığı ve temizliği temsil etmekte olduğuna inanılmaktadır (Kola: 09.02.2024).

Bir can, yola ve erkâna girdikten sonra önce Mürşid Postu'na gelmekte ve posta niyaz etmektedir. Burada önemli olan şudur ki, niyaz ederken kişiye değil makama niyaz edilmektedir. Dolayısıyla, postun üzerinde oturmakta olan Baba, Halife Baba ya da Dede Baba burada niyaz edilen kişi konumunda değil, bir öğretmen ve öğretici konumundadır. Bektaşî Babası olduğunda posta oturan Baba, yer değişikliği yapmadı ise, Halife Baba olduğunda da aynı postta oturmaya devam etmektedir. Babalık makamına geçildiğinde, Baba'ya Halife Baba tarafından takdim edilmekte olan post, Halife Baba vefat edene kadar ona ait olarak kalmaktadır. Halife Baba vefat ettiğinde ise posta, oylama ile seçilen ve postu hak ettiğine inanılan, Baba geçmektedir (Kola: 09.02.2024).

Postun makamı olan Hz. Ali makamına duyulan saygı dolayısıyla, Halife Baba da posta otururken önce saygı niyazı vermekte ve sonrasında ise dört kapı selamını da vererek posta oturmaktadır (Kola: 09.02.2024).

Mürşid Postu'nun görevleri; dergâhı ve ibadetleri yönetmek, sorunları çözmek, toplumu aydınlatmak, insanları eğitmek, insanları doğru olana yönlendirmek ve birinci derece hizmetleri yerine getirmek şeklinde sayılabilmektedir. Mürşid Postu'nun yükümlülükleri son derece fazla ve bir o kadar da önemlidir. Dolayısıyla, bu posta oturan kişinin, Hak-Muhammed-Ali yolunda olması, bu yolu ve erkânı iyi bilmesi, en önemlisi de postun ağırlığını kaldırabilmesi gerekmektedir. Bu unsurların, Bektaşî Babası, Halife Baba ve Dede Baba'da olması gerekmektedir (Kola: 09.02.2024).

Bektaşî Dergâhı'nda postların yeri değiştirilmemekte ve her ibadet, her toplantı bu dergâhta yapılmaktadır. Dolayısıyla, Baba, Halife Baba ve Dede Baba her törende, merasimde ve ibadette, perşembe akşamları yapılmakta olan namaz, niyazlarda Mürşid Postu'nda oturmaktadır (Kola: 09.02.2024).)

Sonuç

Bektaşîlik, Türk-İslâm tasavvuf geleneğinin önemli bir bileşeni olarak, Hacı Bektâş-ı Velî'nin öğretileri etrafında şekillenmiş ve zaman içinde derin izler bırakmış bir yoldur. On iki tarikat arasında kendine özgü bir yer edinen Bektaşîlik hem mistik düşünceleri hem de sosyal yapıyı derinlemesine etkilemiştir.

Bu çalışma, Bektaşîlik düşüncesinde yer almakta olan, önemli belli başlı kavramların, kişilerin ve unsurların; Bektaşî Babalarının ve Halife Babaların posta geçtiklerinde, sahip oldukları ve kullanmaya başladıkları eşyalarda, sembolik olarak var olduğunun, bu sayede de onlar için önem teşkil eden unsurların daime göz önünde tutularak yaşatıldığının farkına varılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda, Babaların ve Halife Babaların sahip oldukları eşyalar sırasıyla incelenmiş, eşyaların sembolik anlamları irdelenerek yazıda ele alınmıştır.

İnsanlar, tarih boyunca soyut düşünceleri ve inançları somut bir biçimde ifade etmek için sembolleri kullanmışlardır. Bektaşîlik düşüncesi ve yolunun temelinde de bu durum farklılık

göstermemektedir. Bektaşîlik, derin anlam ve mana yüklü bir tarih ve sembolizm dünyasına sahiptir. Bektaşîlik'teki sembolik eşyalar, Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî ve Balım Sultan zamanından kalmış ve silsile yolu ile yüzyıllar boyunca aktarımları gerçekleştirilmiştir. Bektaşîlik Erkânname'sini Balım Sultan Hazretleri oluşturduğu için de bu sembolik eşyaların kurallaştırılması ve kullanımı Balım Sultan zamanına dayandırılmaktadır. Post, tâc, kemer, hırka, tennure, arekiye, teslim taşı, zünnar taşı, cilbent ve haydariye gibi sembolik eşyalar, Bektaşîlik geleneğinin ve Bektaşîlik yolunun önemli birer parçası olarak öne çıkmaktadır.

Bu eşyalar ve eşyaların taşımakta olduğu sembolik anlamlar, Bektaşî topluluğunun inançlarını ve ritüellerini somutlaştırmanın yanı sıra, dergâh içerisindeki hiyerarşiyi ve sorumlulukları da temsil etmektedir. Her bir sembol, dergâh üyeleri arasında derin manevi bağlar oluşturmakta ve Bektaşî geleneğinin köklü geçmişinden günümüze taşınan mirası simgelemektedir. Aynı zamanda bu sembolik eşyalar, Bektaşîlik yolunun ruhunu yansıtma kalmayıp, Bektaşî inancındaki derin anlamları ve geçmişi, bu yolun köklerine olan bağlılığı ve sürekliliği simgeleme noktasında da oldukça önemli bir rol oynamaktadır.

Bu çalışma, Babaların ve Halife Babaların, kullanmakta oldukları eşyaları ve bu eşyaların bünyelerinde barındırmakta oldukları sembolik anlamları, anlamak ve değerlendirmek için önemli bir kaynak oluşturmayı amaçlamıştır.

Kaynak şahsımız "Muzaffer Kola" ile tanışmamız ve mülakatlarımız esnasında, kendisi Bektaşî Babasıdır. Ancak, çalışma tamamlanana kadar geçen sürede Muzaffer Baba, "Halife Baba" olmuştur ve bu durum dolayısıyla, eşyalardan bahsedilirken, Bektaşî Babalarının kullanmış oldukları eşyaların anlatımına ek olarak bu eşyaların Babalıktan Halife Babalığa olan geçişte uğramış oldukları değişim ve eklemelere de vurgu yapılmıştır. Aynı zamanda, eşyalardan bahsedilirken, ara ara, Dede Babanın da kullanmış olduğu eşyalara ve Dede Baba'ya da değinilmiştir.

Sonuç olarak, Bektaşîliğin derin manevi öğretileri, tarihlerinde yer almakta olan önemli kişileri, önemli kavram ve unsurları; Babaların ve Halife Babaların, kullanmakta olduğu eşyalarda, sembolik anlamlarla yaşatılmakta ve yaşatılmaya da devam etmektedir. Şekillerle, isimlerle ve renklerle karşımıza çıkmakta olan bu sembolik anlamlar, çoğu zaman hemen fark edilebilmekte, çoğu zaman açıklanma ihtiyacı duymaktadır.

Bektaşîlik yoluna mensup olan tüm canlara; Baba, Halife Baba ve Dede Baba tarafından, bahsi geçen tüm bu unsurlar anlatılmaktadır. Eşyaların her biri birer emanet ve simgedir ve mühim olan eşyaların manalarıdır. Bu yolun içerisinde olabilmek için de manayı ve sırrı bilmek gerekmektedir.

Bu yolda canını feda etmiş nice insanlar vardır, bu insanların isimleri unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuştur. Bektaşîlik'te bu kimseler için "gayıp erenler" denmektedir ve dergâhta bunun için de bir post ve makam bulunmaktadır. Dolayısıyla, Bektaşîlik yolunda,

bu yola adanmış olan her unsur, kavram, sembol ve kendini bu yola adamış olan, canını bu yolda feda etmiş olan her insan son derece önemlidir.

Bektaşîlik'te önemli olan hiçbir şey unutulmaz, yaşatılmaya ve gelecek nesillere de aktarılmaya çalışılır. Babaların, Halife Babaların ve Dede Babanın sahip oldukları eşyaların sembolik anlamları da bu durumun en önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Ağırdemir, Erdoğan (2011). "Bektaşilikte Tâc Çeşitleri ve Anlamları". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 60. s. 365-378.

Armağan, Ergün-Hasan Çelik-Mehmet Dönmez (2018). "Alevilik-Bektaşilikte Dâr". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 85. s. 183-198.

Bulut, Halil İbrahim-Harun Yıldız (2021). *Alevilik-Bektaşilik, Tarihi, Dini, Sosyal ve Güncel Boyutlarıyla*. Ankara: Bilay Yayınları.

Büyükçelebi, Hafize (2019). *Anadolu Aleviliği ve Bektaşilik İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çakmak, Yalçın-İmran Gürtaş (2015). *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Duman, Asiye (2011). "Kavram ve Kavramlaştırma Açısından Alevilik ve Bektaşilik". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 60. s. 105-112.

Gümüşoğlu, Dursun (2011). "Bektaşilik ve Alevilikte Hırkanın Önemi". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 60. s. 395-410.

Karabey, Esma (2019). *Alevi-Bektaşi Klasiklerinden Erkânname 1 Adlı Eserdeki Alevilik-Bektaşilik Terimlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Maden, Fahri (2011). "Bektaşilikte Giysi ve Sembol Olarak Tâc". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 60. s. 65-84.

Ocak, A. Yaşar (1991). "Alevilik-Bektaşilik Hakkında Son Yayınlar Üzerine Genel Bir Bakış ve Bazı Gerçekler I". *Tarih ve Toplum*. S. 34. s. 87-91.

Ocak, A. Yaşar (1992). *Bektaşilik*. İstanbul: TDV Yayınları.

Özen, Gürkan (2011). "Bektaşilikte Olmazsa Olmaz Sembollerden Çerağ ve Yola Giren Can'ın Ziynetleri: Arakiye, Teslim Taşı ve Tığbent". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 60. s. 415-434.

Pala, İskender (2004). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Savaşçı, Özgür (2010). "Günümüzde Bektaşilik / Alevilik". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 55. s. 409-416.

Teber, Ö. Faruk (2007). "Osmanlı Belgelerinde Alevilik İçin Kullanılan Dini Siyasi Tanımlamalar". *Dini Araştırmalar*. S. 10. s. 19-38.

Teber, Ö. Faruk (2017). "Bektâşîlikte Otorite". *Milel ve Nihal*. S. 14. s. 78-95.

Tülü, Barış (2019). *Osmanlı Dönemi'nde Balkanlar'da Bektaşilik*. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uçar, Ramazan (2012). *Alevilik-Bektaşilik.* Ankara: Berikan Yayınevi.

Üçüncü, Kemal (2016) "Bektaşilik". *Yeni Türkiye*. S. 91. s. 544-554.

Kaynak Kişiler

Kola, Muzaffer (09.02.2024). *Bektaşî Babalarının ve Halife Babanın Sahip Oldukları Eşyalar ve Eşyaların Sembolik Anlamları*. Çınarlı Mah.. Bandırma. Balıkesir: 74.

EKLER







2.1. Tâc – Hüseynî Tâc




2.2. Arekiye




2.3. Kemer / Kemerbest



2.4. Zünnar Taşı



2.5. Teslim Taşı



2.6. Cilbent



2.7. Tennure



2.8. Hırka



2.9. Haydariye



2.10. Post – Mürşid Postu

GÂRİB-NÂME'DE ALP TİPİ ÖZELLİKLERİ ÇERÇEVESİNDE ALPAMIŞ DESTANI KAHRAMANININ İNCELENMESİ

Gülseren UYSAL

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Milletlerin geçmişinde derin izler bırakan olaylar ve kahramanlar etrafında şekillenen anonim halk edebiyatı anlatı türü olan destanlar; içinde oluştuğu toplumun gelenek ve göreneklerini, inançlarını, yaşam koşullarını da yansıtmış, bu özelliği ile nesillerin geçmişlerine ve toplumsal benliklerine karşı bir birikime sahip olmalarını sağlamıştır. Bir milletin milli özellikleriyle oluşup yine o milletin milli hislerini besleyen destan türü Türk halk edebiyatında da oldukça önemli bir yere sahiptir. Konuları daha çok kahramanlık ve yiğitlik olan destanlarda olağanüstü özellikler gösteren çeşitli kahramanlar yer almıştır. Bu kahramanlar, milletin yaşam tarzını gösteren, toplumun kurallarına işaret edip toplumun idealize ettiği kişiler şeklinde vasıflandırılmıştır. Türk destanlarında sıklıkla görülen bu kahraman tip "alp tipi" olarak adlandırılmıştır. Alp tipi, Türk destanlarında yer alıp kendine has özellikleriyle tespit edilebilen ve Türk halkına örnek gösterilen bir tiptir. Alp tipte olması gereken belli başlı özellikler 14. yüzyılda Âşık Paşa tarafından yazılan Gârib-nâme'nin dokuzuncu kıssasında, dokuz özellik olarak sayılmıştır. Bu çalışmada destan türü, "alp tipi" gibi kavramlar açıklandıktan sonra Gârib-nâme'deki "sağlam yürek, kuvvet, gayret, at, kıyafet, iyi bir kılıç, süngü, yay ve yakın bir arkadaş olmak" şeklinde sıralanan dokuz özellikle Alpamış destanı incelenmiş olup Alpamış'ın "alp tipi" özellikleri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Alpamış Destanı, alp tipi, destan, Gârib-nâme.

CHARACTERISTICS OF THE ALPAMYSH EPIC HERO IN *GÂRIB-NÂME* WITHIN THE FRAMEWORK OF ALPINE TYPE FEATURES

ABSTRACT

Epics are anonymous folk literature narrative genres shaped around events and heroes that left their mark on the history of nations; It also reflected the traditions and customs, beliefs and living conditions of the society in which it was created, and with this feature, it enabled generations to have an accumulation of knowledge about their past and social identities. The epic genre, which is formed with the national characteristics of a nation and nourishes the national feelings of that nation, has a very important place in Turkish folk literature. Various heroes with extraordinary characteristics took part in the epics, whose subjects were mostly heroism and bravery. These

heroes are characterized as people who demonstrate the nation's lifestyle and society's rules and are idealized by the society. This hero type, which is frequently seen in Turkish epics, is called "alpine type". The Alp type is the type that takes place in Turkish epics and can be identified with its unique features and is shown as an example to the Turkish people. The features required for the "alpine type" are listed as nine features in the ninth story of Gârib-nâme, written by Âşık Pasha in the 14th century. In this study, after explaining concepts such as epic genre and alp type, the Alpamysh epic was examined with nine features listed in Gârib-nâme as "strong heart, strength, effort, horse, clothes, a good sword, bayonet, bow and being a close friend". Emphasis was placed on the characteristics of "alpine type".

Keywords: : Alpamysh Epic, alpine type, epic, Gârib-nâme.

Giriş

Destan; bir boy, ulus olsun toplumun bütün bireylerini doğrudan ilgilendiren ya da etkileyen herhangi bir olayı, belli bir tip etrafında toplayarak anlatan ve sözlü iletişim vasıtasıyla nakledilirken değişime uğrayabilen, toplumun yaşadığı kültürel ve dinî değişimlerden doğrudan doğruya etkilenebilen, yazıya geçirildikleri dönemin özelliklerini yansıtan, kahramanlık duyguları aşılayan, toplumların geçmişleriyle övünmelerini ve geleceğe daha emin bir şekilde bakmalarını sağlayan, ulusal bir karaktere bürünen, çoğunlukla atlı göçebe yaşam tarzını anlatan kahramanlık konularıyla teşekkül eder (Açа, 2012: 497). Destanlarda tarihî unsurların yanında milletlerin âdet, gelenek, görenek ve yaşayış tarzları ile ilgili başka kaynaklarda bulunmayan bilgiler de yer alır. Bu tür eserler yazı dilinin de önemli belgeleridir. Genellikle halk ağzından derlenip yazıya geçirildiği için konuşma dilinin özelliklerini aksettirmeleri bakımından Türkçe açısından âdeta bir hazine durumundadır. Türkçenin tarihî seyri araştırmalarında çok önemli malzemelerdir. Destanlar; tarih, dil ve edebiyata ait öğelerin geçmişten geleceğe taşınmasına, millî şuurun oluşmasına ve gelişmesine, tarih bilincine sahip, özgüveni yüksek kuşakların yetişmesine büyük katkı sağlar. Toplum, kendisini oluşturan bireylerde görmek istediği özellikleri kahramanların şahsında destanlaştırır. Destanlar halk gözüyle görülen, halk ruhuyla duyulan ve halk hayalinde masallaştırılan tarihlerdir (Bars, 2015: 7).

Türk milletinin gelenek ve göreneklerini, inançları ile yaşam koşullarına dair bilgilerini nesilden nesile günümüze kadar aktaran sözlü edebiyat ürünü olan destanlarda, örnek teşkil eden kahraman tipler vardır. Türk destanlarında görülen örnek tip de "alp tipi"dir. Âşık Paşa'nın 14. yüzyılda Türk diline kimsenin önem vermediği, bilim dilinin Arapça, edebiyat dilinin Farsça olarak kullanıldığı bir dönemde eserin sade ve anlaşılır bir Türkçe ile yazmış olduğu büyük mesnevîsi Gârib-nâme, on bölümden oluşup her bölümde onar kıssaya yer vermiş ve bunların arasında "alp tipi" de yer almıştır (Yavuz, 2000: 28, 29, 30).

Âşık Paşa, alp devrinin kahramanlık hikâyelerini ozanlardan dinleyip, "alp tipi" hakkında geniş bilgiye sahip olmuştur. Şair bu bilgiler ışığında zamanın sosyal şartlarını da göz önüne alarak Türk'ün ideal insanı "alp tipi"ni yeniden yorumlayarak yazmıştır. Âşık Paşa, "alp tipi"ni milletimizin Müslüman olması etkisiyle bazı değişikliklere uğrayarak "alperen tipi"ne dönüşmesini de yorumlamıştır. Şair Gârib-nâme'nin dokuzuncu bölümünün dokuzuncu

kıssasında alp ve alperen kelimesini bir arada kullanarak "alp tipini" anlatmıştır (Can, 2007: 253).

Âşık Paşa, alp olabilmek için dokuz özelliğin olmasını gerektiğini söylemiştir. 14. yüzyıl Anadolu'sunun alp kişisini Gârib-nâme'nin dokuzuncu bölümünün dokuzuncu kıssasında; alp kişide sağlam yürek, pazu kuvveti, gayret, iyi bir at, özel bir giysi, iyi bir kılıç, süngü, yay ve kader birliği ettiği iyi bir arkadaş olmak üzere dokuz şeyin gerekli olduğunu belirtmiştir (Yardımcı, 2007: 51).

Kazak Türkleriyle birlikte Özbek, Karakalpak, Başkurt, Tatar ve Altay Türklerinin sözlü geleneği temsilcileri tarafından icra edildiği bilinen Alpamış Destanı "Kazak ve Karakalpaklarda Alpamıs; Kırgız ve Özbeklerde Alpamış; Başkurtlarda Alpamışa, Alpamışa hem Barsın Hıluv; Tatarlarda Alıpmemşen, Alpamışa, Altmemşen; Altaylarda Alıp Manas" adlarıyla bilinmektedir. Dede Korkut anlatmaları arasındaki Bamsı Beyrek (Bey Böyrek) anlatması da bu destanın Batı Türkleri arasındaki varyantı olarak kabul edilmektedir. Alpamış destanı, Türk dünyası destanları arasında üzerinde en fazla çalışma yapılan destanlardan biri oluşu ve Altaylardan Balkanlara kadar olan geniş bir coğrafyada çeşitli anlatım formlarında çıkışıyla diğer destanlarımızdan farklılık arz etmektedir (Türkmen, Arıkan 2011: 13-14-17).

Bu çalışmada önce Türk destanlarındaki "alp tipi"ne daha sonra Âşık Paşa'nın Gârib-nâme adlı mesnevisinde "alp" olmanın dokuz özelliği doğrultusunda, Kazak varyantı olan Alpamış Destanı'ndaki kahramanın özellikleri incelenecektir.

1. Türk Destanlarında Alp Tipi Kavramı

Alp; kahraman, yiğit, cesur anlamlarında bir sözcüktür. Eski Türklerin yiğitlerine bu adı vermelerinin ilk koşulu yiğitlik, cesurluk, kişisel üstünlük, kahramanlık ve asalettir. Boy içinde asil bir aileden olmayana bu ad verilmez. Mücadeleci bir ruha sahip olan alplar, kişilikleri ve davranışları ile bir ülkünün peşinde olan, kişisel tutkuların üstünde topluma mal olmuş kişilerdir. (Yardımcı, 2007: 50-69). Türk destanlarında bulunan geniş coğrafyanın zorlu iklim şartları, kendi aralarında ve düşmanlarıyla yaptıkları savaşlar, sık sık yıkılıp kurulan devletler, göçebe bir hayat tarzını zorunlu kılmıştır. Böyle bir yaşam da kahramanlık ruhunu beraberinde getirmiştir. Göçebe hayatın tüm zor koşullarında hayatta kalmaya çalışan insan, doğanın kendisine verdiği yetenekleri geliştirmek zorundadır. Bu durum Türk destanlarında kahraman "alp tipi"ni doğurmuştur (Akyüz, 2010: 171-172).

Türkler yerleşik hayata geçmeden önce konar-göçer bir hayat tarzı yaşamışlardır. Hayatlarının temelini atçılık, avcılık ve akıncılık oluşturur. Bu hayatın muhtelif anları arasında sıkı bir münasebet vardır. Yiğitlik, kahramanlık ve cihangirlik fikri onların hayatlarının temel kavramlarını oluşturur. Toplumun temelinde kuvvet ve hareket vardır. Zaman temposu oldukça hızlıdır. Çocuk kuvvetli ve cesur olduğunu ispat ettikten sonra ad alır, sosyal bir şahsiyet hâline gelir. Bu yaşam tarzında toplum için önemli olan yenmek ve

zafer kazanmaktır (Kaplan, 2005: 13-14). Kişilikleri ve davranışları ile bir ülkünün peşinde olan alplar: "Kahramanlık ve ona ait değerler, içinde yaşadıkları toplumsal yapının da temel istendik değerleridir. Bu tür kahramanlık çağını yaşayan toplumda doğan herkesin cesur, yiğit ve kahraman savaşçılar olması beklenilir" (Çobanoğlu, 2007: 100). Türk destanlarında "alp tipi", halkın gücünü temsil eder. Alp, millî ve vatanseverlik ülküsünden vazgeçmeyen, savaşmaktan yılmayan, kaçmayandır. Karşısındaki düşman korkunç, kana susamış, kötü görünüşlü ve çok kuvvetlidir. Ancak alp, kendini o kadar cesaretli ve güçlü görür ki onu hiçbir düşman alt edemez (Akyüz, 2010: 172).

Türklerdeki göçebe hayat tarzı hareketli ve aktif olmayı gerektirmektedir. Bu nedenle, Türk destanlarında akıncı ve avcı tipler daima ön plana çıkmış ve alplık geleneğini sürdürmüşlerdir. Türk destanlarında görülen alp tipi, genel olarak manevi bir güce ve Tanrı'ya inanmakta, kuvvet, kudret, başarı insanoğluna Tanrı'nın bir vergisi olarak kabul edilmektedir. Oğuz Kağan'ın "Gök Tanrı'ya borcumu ödedim" deyişi bu yüzdendir. İslâmiyet'ten sonraki Türk toplumunda bazı değerlerin değişmesiyle yetiştirilmek istenen insan tipi de değişime uğramıştır. Bu dönemde dini değerler kazanmış kahramanlar ön plana çıkmıştır. Yetiştirilmek istenen insan tipinin adı "alp-eren" olmuştur. Fuad köprülü, İslâmiyet'in etkisinden sonraki Türk alplarına "alp-gazi" adını vermektedir. Türkler, İslâmiyet'i kabul edip yerleşik hayata geçince alplık, Battal Gazi, Danışment Gazi, Satuk Buğra Han gibi Anadolu'yu Türkleştirmek ve İslamlaştırmak için mücadele eden kahramanlarla alp-eren biçiminde devam etmiştir. Alplıkta cesaretin yanı sıra fizyolojik bakımdan da kuvvet esastır. Çünkü Alp kişi kendi cesaret ve gücüne güvenerek mücadelelere girişir (Yardımcı, 2007: 53).

Alpamış'da Türk destanlarında yer alan "alp tipi" kahramanıdır. Bütün Türk destanlarında olduğu gibi kahramanlarda olan "alp tipi" Gârip-nâme' deki alp olmanın dokuz özelliklerine benzer özellikler göstermiştir. Âşık Paşa, "Alplık adını isteyen ve düşmanından Tanrı vergisi almayı arzulayan, düşmanı ayaklar altında ezmeyi ve başını atın iki yanına asmayı dileyen nerede?" sorusuyla "alp tipi"ni anlatatacağını ifade eder (Can, 2007, 254).

Gelsün işitsün kim alplık ne-y-imiş
Alplarun sermâyesi niçe-y-miş
Eydeyüm bir bir sana ahvalini
Kim bilesin alp erenler hâlini
8489-8490

2. Alpamış Destanın Özeti

Alpamış Destanın özeti şu şekildedir:

Eski zamanda İğdeli Baysun elinde Bayböri adlı bir zengin bulunmaktadır. Beyin ilerlemiş yaşına rağmen çocuğu yoktur. Buna çok üzülen Bayböri'nin amcaoğlu Kultay'ın hizmetçisinden bir oğlu olmuş ve çocuksuzluktan daha iyidir diye evlat edinir ama çocuk

büyüdükten sonra Bayböri'ye eziyet etmeye başlar. Bunun üzerine Baybör'i evlat sahibi olabilmek için eşi ile evliya evliya dolaşmaya başlar. Evliyaların yardımıyla bir oğul, bir kız sahibi olur. Evliyalar, çocukların adını da verir. Oğlana Alpamış, kıza Karlıgaş derler. Yine kendisi gibi çocuksuz olan Baysarı ile çocukları olduğu halde dünür olacaklarına önceden karar vermiş olan Bayböri Baysarı'nın kızı Külbarşın'la Alpamış'ı nişanlar. Alpamış'ın ailenin tek oğlu olması sebebiyle Baysarı kızını vermekten vazgeçer ve başka bir memlekete göçer. Göçtüğü yerde Kalmuk Karaman, Külbarşın'la evleneceğim diye tutturur. Alpamış on yaşına gelince çocuklarla oyun oynarken çocuklara vurarak öldürür. O zaman yaşlı bir kadından sözlüsünün durumu hakkında bilgi alıp Bayşubar'a binip Külbarşın'ı aramaya çıkar. Kalmuk Karaman'la savaşır onu yener ve nişanlısını alarak memleketine döner. Döndüğünde Tayşık Han'ın babasının yılkısını aldığını öğrenir. Babası onun sefere çıkıp intikamını almasını ister. Tayşık Han'ın memleketinde yedi yıl yeraltında zindanda kalıp oradan kurtulup Tayşık Han'ı yenip memleketine döner. Alpamış seferden dönerken Ultan'ın babasının beyliğini elinden aldığını, anası, babası, oğlu Yadigar'a eziyet ettiğini ve Külbarşın'la nikahlanacağını görür. Ultan'ın derisini yüzerek öldürerek intikam alışıyla son bulur (Türkmen, Arıkan, 2011: 21).

3. Gârib-name'deki Alp Tipi Özelliklerine Göre Alpamış Destanının Kahramanlık Özellikleri

3.1. Sağlam yürek

Âşık Paşa "alp tipini" şöyle anlatır: Düşmanından korkan kimse muradına eremez, yiğitlilik göstererek alp adını alamaz. Düşmanlarının önünde köle olduğu alplık, kolay bir şey değildir. Âşık Paşa, insanın alp olması için ona hangi aletlerin gerekli olduğunu anlatayım diyerek şu beyiti dile getirir (Can, 2007:254):

Ana elbette tokuz nesne gerek
Evveli şol kim ola muhkem yürek

8494

Gârib-nâme'deki alp tipinin ilk şartı sağlam yürektir. Yiğitliğin hâli cesarettir. Alp kişi mutlaka cesur olmalı, hiçbir şeyden korkup çekinmemeli, sabırlı olup düşmanı görünce bozulmamalıdır. Yüreği sağlam kahraman olup aslan gibi düşmana heybetle korku sağlamalıdır (Yavuz, 2000: 552). Kahramanın yiğitliğini ispatlamak, maceraya atılıp düşmanının karşısına korkusuzca çıkıp onu yenmesi gerekir. Âşık Paşa'ya göre alp, her şeyden önce cesur korkusuz olmalıdır. Alplık, düşmandan korkmama, düşmanı korkutarak dize getirme böylece de askerin dayanağı olmakla mümkündür (Mengi, 1984: 83).

Alpamış da nişanlısı Külbarşın ve dünürü için yurdundan uzaklaşarak çıktığı yolda cesareti sayesinde birçok engeli aşıp yiğitliğini kanıtlar. Çıktığı bu yolda Kalmuklara karşı tek başına hücum etmekten korkmaz, kendisine eşit olan rakip düşmanla savaşır. Alpamış,

önce koyun sürüsüne saldıran kurt gibi Kalmuk askerlerine saldırıp onları darmadağın eder sonra silahsız bir şekilde Kalmuk'un karşısına çıkar ve onu teke tek düelloda yerle bir etmiştir (Türkmen ve Arıkan, 2011: 65-70). Alpamış destanın sonuna kadar cesaretini kaybetmeden hareketliği ve aktifliğinden bir şey kaybetmeden, düşmanla tek başına karşı gelmekten çekinmez ve çevresinde bulunan düşmanlarla daimî bir mücadele halinde olmuştur.

3.2. Pazu Kuvvet

Âşık Paşa, Alp olmanın ikici şartını kuvvet olarak belirtir ve kuvvetli insanı şöyle anlatır; "Alp"ın yorulmaması için güçlü olması gerektiğini, onun kolları ve elleri güçlü, sırtında ve belinde de dayanılmaz kuvvet olmalıdır, der (Yavuz, 2000: 553). Dünya edebiyatında bilinen birçok destanın merkezî kahramanı olağanüstü fiziki özelliklerle tasvir edilir. Dünya edebiyatı içinde geçmişten günümüze ulaşan en önemli destan metinlerinde kahramanın sahip olduğu fiziki gücün daima manevi yönden desteklendiğine şahit olunur. O, mutlak adaleti tesis etme yolunda doğumdan itibaren olağan dışı varlıkların himayesi altındadır. Öyle ki Türk destanlarının birçoğunda kahramanın bu varlıklar sayesinde ölümü dahi yenebildiklerine şahit olunur (Kara Düzgün, 2012: 15).

Alpamış destanında kahramanın bu olağanüstü fiziki özelliklerine destan boyunca şahit olunur. Destanda kahramanın çocukluk dönemine ait bilgiler genellikle onun olağanüstü fiziki özellikleriyle sınırlıdır. Sıradan insanlara göre kahraman, bir yaşına geldiğinde üç ya da beş, beş yaşına geldiğinde on ile on beş yaş arasında bir yetişkinin gücüne sahiptir (Kara Düzgün, 2012: 11). Alpamış on yaşındayken bir yetişkin gücüne sahip olup, oyunlar sırasında vurduğu çocuklar hemen orada can teslim ediyorlardı. Kahramanın destan boyunca fiziki kuvveti şu şekilde anlatılır: "yumruğuyla bir vurup kırk arşınlık çelik sandığı kırar", "atının kuyruğundan tutup fırlatır", "kuyunun içine atılan ağır değirmen taşını eline alıp avucunda biraz tutup geri fırlatır" gibi pazu kuvveti anlatılır (Türkmen ve Arıkan, 2011: 57-58-106). Türkler avcı ve akıncı bir millettir. Bu nedenle Türk destanlarında merkezî kahramanların fiziki özellikleri yaşadıkları tabiat içinde karşılarına çıkan en güçlü hayvanlardan yararlanılarak da anlatılmıştır (Kara Düzgün, 2012: 16). Alpamış'ın fiziki özellikleri de bazen bir kurt bazen de kartalla benzetilmiştir.

3.3. Gayret

Gayret ve hamiyet sahibi olmak "alp tipi"nin üçüncü şartıdır. Gayretsiz kişide şerefli insanda bulunan, millet, vatan, soy ve aile için çalışma; bunları ve başka mukaddesleri koruma duygusu bulunmadığını belirtilir. Oysa alplığın bir şartının da etrafını görüp gözetmek ve onları korumak olduğunu anlatır (Yavuz, 2000: 554). Âşık Paşa "alp tipi"nin üçüncü şart olarak gayreti şu şekilde dile getirir.

Pes bu kez gayret gorek ol kişiye
Kim anunla kendü cânına kıya

Alp ere gayret-durur üçinçi hâl
Gayretli olmaz-ısa alplık muhal

8805-8806

Alpamış, bir kahramanın vasıflarından olan halkını yönetme, onları koruyup kollama, zalimden mazlumun hakkını alarak adaleti sağlama gibi işlevleri yerine getirmektedir. Kalmuk'u ve ordusunu yenmesi, orada düzen kurması, babasının yılkısını alan Tayşık'a ve ordusuna savaş açıp ordusunu yenmesi ve yokluğunda annesine, babasına ve oğluna eziyet eden, karısını kendisine nikâhlamak için düğün yapan köle Ultan'ı yakalayıp ibretlik bir şeklide öldürmesi Alpamış'ın sadece şahsi çıkarları için değil, toplumun menfaatini de gözeterek adaleti sağlama adına verdiği mücadelelerdir (Çetin, 2016: 336). Destanda bu mücadelelerin hepsinde kahramanın gayretine şahit olunur.

3.4. At

Âşık Paşa **"**alp"lık için dördüncü şartın yiğit insanda bir de at olmasına bağlar. Çünkü o dört bir tarafa koşup yetişebilmek için bu atın lazım olduğunu belirtir (Yavuz, 2000: 555).

Ana layık pes gerek bir at ana
Kim anunla çapına ol dört yana
Alplara dördinçi âlet at-duru
Alplara bu at key âlet-durur

8510-8511

Bu at, insan gibi anlayışlı ve duygulu olup kuş gibi havada uçan özelliklere sahip, göz açıp kapatıncaya kadar dağları, dereleri aşarlar. Her birinin kendine özgü adı vardır. Destanlarda atın adının geçtiği yerde kahramanında adı geçer (Yardımcı, 2007). Türk destanların çoğunda şüphesiz ki "alp"lar şan ve şöhrete atı ile kavuşmuşlardır. Türk destanlarında alp tipi kahramanın yanında olan, ona eşlik eden alp tipi at yer alır. "Alpın en büyük yardımcısı ve destekçisi atıdır. Alp tipi atı en iyi yansıtan kaynakların başında, merkezinde alpın yer aldığı eserler olan destanlar yer alır. Destanlar; bir yanıyla alpın, diğer yanıyla atların hikâyesidirler. Atların destanlarda var olmalarının temel fonksiyonu düşmanla veya mücadeledir" (Çınar, 2002: 154). Destan kahramanlarının atları soy sop sahibi şecereleri bilinen, akıllı, bilinmezden ses duyan, tehlikeyi önceden sezip ve tehlikeden haber veren, yeteneğe ve kahramanlık töresine sahip varlıklardır (Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi, 135).

Alpamış'ın atı Bayşubar hep yanında her seferinde ona yardımcı olmuştur. Alpamış'ı kandıracak olan cadının niyetini anlayıp onu üzerine bindirmemiştir. Bunun üzerine cadı Alpamış'ı atın başını kesmeye ikna eder. Alpamış öfkelenerek kılıcını çekip Şubar'ın başına indirir ancak elindeki kılıç sarsılıp yere düşer. Alpamış Allah'a yalvarıp af dileyerek; atından hiç kötülük görmediğini, atsız kalırsa ne yapacağını düşünerek atının başını kesmekten

vazgeçer. Bu durumda Bayşubar'ın kötülüğü sezme gibi bir özelliğe sahip olduğunu ve kahraman gibi Kırklar, Erenler tarafından korunduğunu görülmektedir. Alpamış yeraltındaki zindana atıldığı zamanda atından yardım görür, atı onu kurtarır. Tayşık Han'la savaşırken yine Şubar at delikten gitmemesi içi uyarır ama dinlemez, Alpamış başına gelenleri görünce pişman olup dua eder ve Şubar at onu kurtarmıştır (Türkmen ve Arıkan, 2011: 88-109-119).

3.5. Özel Bir Elbise

Alplığın beşinci şartı özel bir elbise olan zırhtır Donanımı iyi olan asker düşman için caydırıcı güç olur, böyle olmayınca ansızın sıradan biri onu vurabilir ve bir yiğit değersiz bir kimse tarafından alt edilebilir (Yavuz, 2000: 555). Âşık Paşa zırhın özelliklerini ve alplara kazandırdıklarını şöyle anlatır: "Böylece kılıç kesmez, kuvvetli sert yaydan çıkan ok da vücudu geçmez. Onu görenler dağ gibi görünüşünden ve heybetinden çekinip korkudan karşısına çıkamazlar. Alpların kuvvetli ve gösterişli silahları bulunmazsa; düşman onun alplığını bilmediğinden, korkup çekinmez." (Yavuz, 2000: 555).

Türk destanlarının birçoğunda destan kahramanı, anne ve babasının bir ermiş ya da bilge kişiye yalvarıp yakarması ve yahut tesadüfen rastlanılan ağzı dualı bir gönül ehlinin yardımı ile dünyaya gelir ve adı bu kişi tarafından verilir. Bu tip, kahraman doğumdan hemen sonra kutsal bir araç ya da silah vererek yardımcı olur. Destan boyunca gerekli olan hâllerde çeşitli suretlerle ortaya çıkıp müdahalelerde bulunabilirler (Kara Düzgün, 2012: 19). Alpamış'ın babası Bayböri'nin rüyasına bir divane girer; bir oğlu olacağını adını Alpamış koymasını ve oğluna ateş edildiğinde kurşun işlemeyeceğini, bedenini kılıç kesmeyeceğini söyler. Alpamış'ın özel bir elbisesi, zırhı onu koruyan ve yardım eden Gayıp erenler ve Kırklardır. Alpamış zırhını, silahlarını atarak Kalmuk 'un karşısına silahsız çıktığında; otağların hepsini kat kat yığıp, otağların hepsini yaktıklarında Alpamış bedeni yanmadan kurtulur. Tayşık Alpamış'ı öldürün der ordusuna, ateş ederler ama Alpamış'a kurşun işlemez, kılıç kesmez suda boğulmaz (Türkmen ve Arıkan, 2011: 54, 91-92).

3.6. Yay

Alplara önemli aletlerden biri düşmana karşı ok atılmasını sağlayan yaydır. İlkel Çağlarda Türk toplum hayatının en etkili savaş silahı olan ok ve yay da Türk toplum geleneğinde giderek savaş silahı olmanın üstünde hukukî bir sembol özelliği taşımaktadır. Destanlarda ok ve yay unsurları daha çok destan kahramanının hüner ve maharetini sergilemek için bir vasıta olarak değe kazanır. Bu nedenle ok ve yay destan kahramanlarının kişiliğini değerlendiren milli bir motif oluşturmuştur (Yardımcı, 2007: 60). Âşık Paşa "alp tipini"ni altıncı şartını yay olarak belirtir. Yay sayesinde ünü, şanı ve şöhreti bütün ili tutar. Alp olan kişinin, yaysız düşman karşısına çıkmasının uygun olmayacağını, çünkü o yay ile pek çok topluluğu dağıttığını dile getirir. Ayrıca yiğit için, sert yayı çekip kurmak Tanrı'nın verdiği büyük hüner olduğunu, alplar için en önemli aletlerden birinin düşmana karşı ok atılmasını sağlayan yay

olduğunu belirtir (Yavuz, 2000: 557). Alpamış destanında yay görülmemiştir. Destanda yayın eksikliğini diğer silah aletler kapatmıştır.

3.7. Kılıç

Âşık Paşa, alplar için "alp" olmanın yedinci şartının kılıç olduğunu açıklar. İyi kılıcın alpın elinde güzel olduğunu, onun için kılıç beye uygun görülmüş, ondan da iyi iş beklendiğini açıklar. Kılıç olmazsa alperenliğin boşuna olacağını, alpların geçimlerinin buradan olduğunu; bu sebeple kılıç, onların altını ve incisi olduğunu belirtir. Alplar için bir diğer öneminin kılıç üzerine ant içilmesini askerin geçimleri için bir vasıta olduğunu anlatır (Yavuz, 2000: 559).

Alpamış'ın kılıcı ejderhanın diline benzeyen, vurduğunda hissettirmeden kesiveren, has kılıç olarak anlatılmıştır (Türkmen, Arıkan 2011: 63). Destanda kılıç daha çok kahramanı kesmeyen bir silah aleti olarak görülmüştür.

3.8. Süngü

Âşık Paşa "alp tipi"nin sekizinci şartını süngü olarak açıklar. Âşık Paşa, "Alp eline yakışan silah süngüdür; insanın yiğidi en önce süngü ile vuruşandır. Onların mutlaka süngüsü olmalıdır" der (Yavuz, 2000: 559). Alpamış'ta süngü genelde düşman silahı olarak görülmüş, ancak kahramana zarar vermemiştir.

3.9. Arkadaş

Âşık Paşa "alp tipi"nin dokuzuncu şartını iyi arkadaş olduğunu belirtir. "Ey gönlü temiz temiz kişi! İşte bunlarsız alplık olmaz; nitekim Muhammed Aleyhisselâm yalnız değildi. Bütün silahları var fakat arkada, yanında ve ardında giden dostları yoksa bu kafadarlar olmayınca bir şey yapamaz. Dört bir tarafını da düşmandan koruyup bekleyemez." Şair "alp tipi"nin dokuzuncu şartını şöyle anlatmaya devam eder. Alplığın tek başına olmayacağına hatta o arkadaşlar için her biri diğeri için başını ve canını feda edebilmesini, düşmanında bu birbirini sevip arka çıkan yiğitlerin gücüyle yorulup yenileceğini aktarır (Yavuz, 2000: 559-561).

Destanların çoğunda kahraman yalnızdır. Çıktıkları yolda onları yalnız bırakmayan ilahi güçler vardır. Alpamış giriştiği mücadele de yalnızdır, lakin dara düştüğünde onu koruyan Gayıp erenler ve Kırklar vardır. Destanda Alpamış, yalnızlığın pazarlığını yapar. Kuyuya atıldığında aklına yolda rast geldiği bir bahadırın; "sefere çıkarsan arkadaş al yanına, yalnız olmak zordur" dediği gelir aklına ve yalnız olduğu için zararlı çıktığını düşünür (Türkmen, Arıkan, 2011: 95).

Sonuç

Destanlar oluşturuldukları dönem hakkında önemli bilgiler veren anlatılardır. Destanların çoğunda zamanın sosyal şartları göz önünde bulundurularak kahraman özellikleri olan "alp

tipi" özellikleri belirgindir. Âşık Paşa'nın Gârip-nâme'de bu "alp tipi" özelliklerine değinilerek birçok varyantı olan Alpamış Destanı'nda Alpamış'ın kahramanlığı üzerinden değerlendirilmiştir. Bu çalışma neticesinde bu özellikler incelenmiştir. Bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda, Alpamış'ın Türk destan kahramanlarının taşıdıkları birçok niteliğe sahip olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

Açа, Mehmet. (1999). "Türk Kahramanlık Destanlarında İç Mücadele ve Yakın Akrabaları Tarafından İhanete Uğrayan Kahraman". *Milli Folklor*. 44. 18-23.

Açа, Mehmet. (2012). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Akyüz, Çiğdem. (2010). Manas Destanı'nda Alp Kadın Tipi. *Mukaddime*. S. 1 s. 169-180.

Bars, Mehmet Emin, (2015). "Manas Destanı'nda Kahraman Tasvirleri". *International Journal Of Language Academy*. C. 2. S. 1. s. 31-40.

Can, Cafer. (2007). Gârib-nâme'de İnsan ve İnsan Tipleri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Çetin, N. (2016). "Bir Destan Kahramanı Olarak Alpamış'ın Sosyal Statüsü, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 1. S. 25. s.328-339.

Çınar, Ali Abbas (2002). "Türk Destanlarında Alp Tipi At". *Milli Folklor*. S. 56. 153-157.

Çobanoğlu, Özkul (2007). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ yayınları.

Kaplan, Mehmet (2005). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kara Düzgün, Ülkü. (2012). Türk destanlarında Merkezi Kahraman Kalıbı. *Folklor Edebiyat*. C.18. S. 70. s. 9-46.

Mengi, Mine (1984). Gârib-nâme'de Alplık Geleneğiyle İlgili Bilgiler. Belleten C. 48. S. 482-487.

Türkmen, Fikret-Metin Arıkan (2011) *Kazak Destanları VIII Alpamıs Batır-Kambar Batır.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yardımcı, Mehmet (2007). *Destanlar.* Ankara: Ürün Yayınları.

Yavuz. Kemal (2000). *Gârib-nâme*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

KARAÇAY-MALKAR MASALLARINDA ŞEKİL DEĞİŞTİRME/ DÖNÜŞÜM MOTİFİ

Hilal YILDIZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Nesiller boyu anlatılagelen ve bir milletin kültürel kodlarını da içerisinde barındıran masallar, geçmişten günümüze ulaşmış en eski türlerden biridir. Masalların, çocuklar için bir tür olduğu düşünülse de temelde bir masal, kendini meydana getiren halkın kültürel kimliğini taşımaktadır. İnsanların bir masaldan beklentisi; o masalın olağanüstü ve gerçek hayatta rastlanılamayacak olaylarla veya durumlarla çerçevelenmiş olmasıdır. Masalların içerisinde olan ve insanların beklentisini karşılamak üzere kurulu olan olağanüstü durumlardan biri de herhangi bir masalda yer alan bir karakterin şekil değiştirerek farklı bir forma girmesidir. Şekil değiştirme/ dönüşüm motifi, kahramanın kendi isteğiyle olabilmektedir. Bu şekil değiştirmeler; kimi zaman kahraman için bir ödül mahiyetindedir. Kahraman şekil değiştirerek bir düşmandan saklanabilmekte, bir yere kolayca sızabilmekte veya birini kandırabilmektedir. Kimi zaman ise şekil değiştirme, kahramanın isteği dışında gerçekleşmektedir. Kahraman bir bedduaya, bir cezaya veya bir büyüye maruz kalarak isteği dışında şekil değiştirebilmektedir. Masalda kahramanın dönüştüğü nesnenin veya girdiği şeklin, masalı oluşturan milletin kültürel belleğinde mutlaka anlam karşılığı vardır.

Karaçay-Malkar masallarının içerisinde de dönüşüm motiflerine sıkça yer verilmektedir. Ele alınacak motiflerin bulunduğu on iki masalda yer alan dönüşüm motifleri; hayvana dönüşme, olağanüstü bir varlığa dönüşme, bitkiye dönüşme, insana dönüşme ve herhangi bir nesneye dönüşme alt başlıkları dâhilinde incelenmekte, bu motiflerin masallardaki işlevleri ve masalları oluşturan milletin kültürel belleğinde yer alan anlamları açıklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dönüşüm, Karaçay-Malkar masalları, motif.

THE MOTIF OD CHANGING SHAPE/ TRANSFORMATION IN KARACHAY-BALKAR TALES

ABSTRACT

Tales, which have been told for generations and contain the cultural codes of a nation, are one of the oldest genres that have survived from the past to the present. Although tales are thought to be a genre for children, a tale basically carries the cultural identity of the public who created it.

People's expectation from a tale is that it is framed with events or situations that are extraordinary and cannot be encountered in real life. One of the extraordinary situations in tales, which is established to meet the expectations of people, is that a character in any tale changes shape and takes a different form. The chaning shape /transformation motif can be the hero's own will. These transformations are sometimes a reward for the hero. By changing shape, the hero can hide from an enemy, easily infiltrate a place or deceive someone. Sometimes the change of shape takes place against the will of the hero. The hero can be subjected to a curse, a punishment or a spell and can change shape against his will. The object that the hero of the tale transforms into or the shape he takes has a meaning in the cultural memory of the nation that created the tale.

Transformation motifs are also frequently found in Karachay-Balkar tales. The transformation motifs in the twelve tales containing the motifs to be examined are analysed under the subheadings of transformation into an animal,, transformation into an extraordinary being, transformation into a plant, transformation into a human being and transformation into any object, and the functions of these motifs in the tales and their meanings in the cultural memory of the nation that created the tales are explained.

Keywords: Transformation, Karachay-Balkar tales, motif.

Giriş

Masallar; oluşturuldukları toplumun kültürel belleğinde yer alan değer unsurlarını bünyesinde barındıran ve gelecek nesillere aktarıldıkça kültürel sürekliliği sağlayan bir türdür. Masal, sonraki kuşaklara kendisini meydana getiren halkın yaşam biçimini, inanışını ve kültürel olgularını da taşımaktadır. Pertev Naili Boratav'a (2021: 89) göre; *"Masal, din dışı özellikte, gerçeklikle ilişkisi olmayan ve bir inanç meselesi olma amacı gütmeksizin salt fantaziyi referans alan kısa bir nesir anlatı olarak tanımlanabilir." Türkçe Sözlük*'te masal terimi; *"Genellikle halkın yarattığı, ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa sürüp gelen, çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen, olağandışı olayları anlatan hikâye."* (TDK, 2005: 1349) şeklinde tanımlanmaktadır. Sözlü anlatı geleneği içerisindeki dinleyicilerine, yazıya geçirildikten sonra ise okuyucularına öğütler vermeyi amaçlayan masal türünde iyiliğin karşısında kötülük, cesaretin karşısında korkaklık, gücün karşısında zayıflık, güzelliğin karşısında çirkinlik gibi zıt kavramlar yer almakta ve verilmek istenen düşünce zıtlıklar üzerinden anlatılmaktadır. Masallarda sembolik dil kullanımı yaygındır: Dev, Erişi, Sarıvbek gibi demonik varlıklara 'dönüşüm motifi' adı altında sıkça rastlanmaktadır. Masalda sözlü geleneğin merkezinde olan anlatıcı, toplumun kabul görmüş değerlerini kendi zihninde tasarlayarak, bu değerlere olağanüstü kişileri ve olayları da ekleyerek ve bazı durumlarda kendinden de düşünceler katarak dinleyiciye yiğitlik, güzellik, iyilik, mertlik ve cesaret gibi toplumun benimsediği değerleri masal kahramanlarının üzerinden aktarmaktadır. Günümüz toplumunda, masalların çocuklar için olduğu görüşü yaygın olsa da masalların içerisinde bulunan kültürel kodlar, toplumu oluşturan tüm bireyleri kapsamaktadır. *"Biz masalları ekseriyetle çocuklara kadınlar tarafından söylenir zannederiz. Halbuki bu umumî bir kaide değildir. Gemiciler, balıkçılar aralarında masal anlatırlar."* (Boratav, 2017: 283) Küçük bir çocuğun arkadaşlarına anlattığı bir hayvan masalını (fabl), herhangi bir gemici, dağcı, öğretmen veya balıkçı kendisinden de olağanüstülükler katarak meslektaşlarına, ailesine veya arkadaşlarına yenileyerek yeniden anlatabilir.

Karaçay-Malkar Türkleri Kuzey Kafkasya'da Elbruz isimli dağın doğusunda Malkarlar ve batısında ise Karaçaylılar olarak yer almaktadırlar. Kendilerinden "Tavlu" (dağlı) olarak bahseden Karaçay-Malkar halkının dili Kuzey-Batı (Kıpçak) Türk lehçeleri içerisinde yer almaktadır. *"XIX. ve XX. yüzyılda çeşitli Türkologlar tarafından yapılan Türk dilleri sınıflandırması denemelerinde Karaçay-Malkar dili, Kıpçak ve Kafkasya grubu Türk dilleri arasında gösterilir."* (Tavkul, 2023: 217) Karaçay-Malkar Türklerinin yaşadıkları yüksek vadilerde, tarih boyunca sözü edilen bölgeye yerleşmiş olan Saka, Kimmer, Bulgar, Hun ve Kıpçak Türklerinin etkileri bulunmaktadır. *"Karaçaylılar ve Malkarlılar birbirinden farklı etnik kökene, dile, kültüre ve tarihe sahip iki ayrı halk değil, aynı dil, kültür ve tarihi paylaşan bir Türk boyudur."* (Tavkul, 2003: 46) Bu iki halkın arasında, coğrafî farklılık dışında hiçbir fark yoktur. Bu toplumun meydana getirdiği ve nesillerce aktarıla gelen her masal kültürel belleğin oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Masalda sembolik dil kullanımı başlıca rol oynadığı için toplumun belleğinde yer alan 'geçmiş' (Tarih) ve 'hakikat' , sembolik kodlar aracılığı ile masallara yerleştirilmekte ve gelecek nesillere aktarılmaktadır. *"Kuşkusuz toplumlara 'ait' bir bellek yoktur ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler."* (Assmann, 2022: 44) Masallar da toplumun üyelerinin belleğini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Masal sadece hayal ürünü durumlardan oluşan bir anlatı değil, hakikatlerden oluşan evrenin içerisinde gerçeği sembollerle ve bu sembollerin farklı yanlarıyla yeniden anlatma çabasıdır. Somut örneklerle, üstü açık bir biçimde anlatılamayan her olgu, masallarda soyut kelimelerle ve durumlarla anlatılır. Geçmişten gelen her unsur, yaşanmış olan her olay sembolik bir kod olarak masalın içerisinde yer almaktadır. Bu sebeple: *"... Sözlü gelenekler, uygulamalar, manevi değerler hakkında değerli bilgiler aktarmışlardır."* (Rubin, 2021: 350)

Motifi, Stith Thompson şu şekilde tanımlamaktadır: *"Eskiden beri yaşama kabiliyetine sahip olan, masalın en küçük unsurudur."* (Sakaoğlu, 2016: 33) Motif, tek başına bir masalda yer alabildiği gibi; bir masal içerisinde birden fazla motif de yer alabilmektedir. Bir millete ait olan bir masalın içerisinde bulunan motif, başka bir millete ait olan bir masalın içerisinde de bulunabilmektedir. Bu durumun sebebi; "Taşıyıcı" adı verilen kişilerin, herhangi bir yerde duydukları veya okudukları masalın içerisinden sevdikleri bir motifi alıp kendi toplumunun masallarına yerleştirmiş olmalarıdır. Karaçay-Malkar masalları içerisinde yer alan, taşınabilir ve sıkça rastlanan motiflerden biri de şekil değiştirme veya dönüşüm motifidir. Dönüşüm motifi, halk edebiyatı alanında "Don Değiştirme" olarak da bilinmektedir. Boratav'a (1973, 76) göre dönüşüm motifi: *"İnsanların, hayvanların, bitkilerin, cansız varlıkların öz niteliklerini yitirip birinden ötekine geçmesine: cansız varlığın canlanması, canlı varlığın cansız madde haline gelmesi olaylarına dönüşüm denir."* Karaçay-Malkar masallarında bulunan şekil değiştirme motifleri, masalda kahramanların kendi isteği dışında veya kendi isteğiyle gerçekleşmektedir: *"Masal ve destanlarda görülen şekil değiştirmeler geçicidir, efsanelerdeki gibi kalıcı değildir. Kahraman eski haline dönebilir."* (Ergun, 1997: 175) Masal kahramanı kendi isteğiyle; zor bir durumdan kurtulmak, zorda kalan birisine yardım

etmek, bir yere sızmak, düşmandan saklanmak amacıyla şekil değiştirebilmektedir. Bazı durumlarda ise kahraman lanetlenerek, bedduaya veya büyüye maruz kalarak kendi isteği dışında şekil değiştirebilmektedir. İncelenen on iki masalın içerisinde bulunan dönüşüm motiflerinin çoğu hayvana dönüşme motifidir. Masallarda rastlanan hayvana dönüşme motifinde, varlıkların dönüştüğü hayvanlardan her biri Türk mitolojisinde mutlaka yer almaktadır.

Hayvana Dönüşme

Hayvana dönüşme veya herhangi bir hayvana dönme şeklinde ifade edilen motif, Karaçay Malkar masallarında da oldukça yaygındır. Hayvanlar, halk anlatılarında toplumun doğaya yansımasıdır. Hayvanlar üzerinden bir toplum kendini anlatabilmektedir. Bu dönüşüm, bazen kahramanın isteğiyle bazen ise kahramanın isteği dışında herhangi bir büyü, beddua veya lanetlenme eylemi altında kendini göstermektedir. Ele alınan masallardaki kimi dönüşümler kahramana yardım etmek veya onu zor bir durumdan kurtarmak için olabilirken; bazı dönüşümler ise kahramana zarar vermek ve onu zor bir duruma sokmak içindir. Ele alınan on iki masalın, on birinde hayvana dönüşme motifi işlenmektedir. İncelenen masallarda en fazla 'kuşa dönüşüm' motifi yer almaktadır. Masallarda; geyik, balık, köpek, tilki, at, tavşan, koç, boğa ve aygır gibi hayvanlara da dönüşümler görülmektedir.

Kuşa Dönüşme

Karaçay-Malkar masallarında yer alan her türlü kuş, bu başlık altında incelenmektedir. Dağ ve doğayla iç içe yaşayan Karaçay-Malkar Türklerinin masallarında yer alan önemli motiflerden biri de kuşa dönüşmektir. Kuşlar, Karaçay-Malkar Türklerinin inanç sisteminde gökle ilişkili olarak görülmektedir. Türklerin yaşayış biçimlerinde yer alan doğayı anlamlandırma ve adapte olma sonucunda doğa ve insan ilişkisi halk anlatılarına farklı bir şekilde yansımaktadır. Kuşlar: *"İnsanların gücünün yetmediği noktalarda onlara yardım eden, yol gösteren Tanrısal güçlere sahip varlıklar olarak görülmekteydi."* (Yücel ve Yozgat, 2018: 1482) Kuşlar, masallarda genelde kahramana yardım etmek için yer alsalar da istisnaî durumlarda kahramanı zor durumda bırakabilirler: *"Zor durumdan kurtulma, utanma ve cezalandırma kuşa dönmelerin esas sebepleridir."* (Ergun, 1997: 178) Genel olarak Türk mitolojisinde kuşlar; haberci, yardımcı, elçi ve kurtarıcı olarak yer almaktadırlar. Kuş, Türk mitolojisinde ruhu da simgelemektedir: *"Türkçede, 'uçmak' sözcüğü ölümü ima ediyordu. Aynı zamanda cennetin ifadesi olan kuşların, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alınan ya da koruyucu ruh olarak edinilen hayvanlardan sayıldığı anlaşılmaktadır."* (Çoruhlu, 2020: 292)

Hüsnü Yusuf isimli masalda; Hüsnü Yusuf adında bir delikanlı, kuş kılığına giren insanlar tarafından kaçırılır ve kendisi de kuşa dönüşür. Bir gün bahçede güzel bir kız gören kırk kuş kızın yanına geldiğinde, Hüsnü Yusuf kuş kılığından çıkarak kızla sohbet eder ve kendisine her şeyi anlatarak onla evlenmesini ister. Bu teklifi kabul eden kız, Hüsnü Yusuf tarafından

kuş kılığına sokulur. Kırk kuştan korktuğu için insan bedenine geri dönemeyen Hüsnü Yusuf, yaptığı plan sayesinde diğer kuşların ölmesini sağlar. (Çinpolat, 2016: 111-113) Ele alınan masalda kahraman, kendi isteği dışında kuşa dönüşürken; kırk kuş kendi istekleriyle kuş kılığında dolaşırlar. Kırk kuş, Hüsnü Yusuf'u zor bir duruma sokarak onu istemediği bir dönüşüme zorlamaktadırlar. Hüsnü Yusuf'un kuşa dönüştürme yeteneği de vardır. Bu yetenek sayesinde âşık olduğu kızı da kuşa dönüştürmektedir. Masalda Hüsnü Yusuf'un kuşa dönüştürülmesinin nedeni ve kuşların cinsi belirtilmemektedir. Masalın sonunda kırk kuş ölürken, Hüsnü Yusuf ailesine kavuşarak insan formuna döner.

Altın Kılıç ile Cinler isimli masalda sihirli altın kılıcını çaldıran bir delikanlının, kız kardeşlerinin eşleri kuş kılığında dolaşırlar. Delikanlı kılıcını bulmak için yola çıktığında, büyük kız kardeşinin eşi Kara Kuş, ortanca kız kardeşinin eşi Sarı Kuş ve küçük kız kardeşinin eşi Mavi Kuş ona yardım eder. Her kuşun kendine ait cinleri vardır ve kuşlar, bu cinleri kahramana yardım etmekte kullanırlar. Kuşlar kahramana yardım ettiğinde kahraman, kılıcına yeniden sahip olur. (Adiloğlu, 2002: 155-160) İncelenen masalda kuşlar, kahramanın yardımcılarıdır ve kahramanı içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmak için çabalamaktadırlar. İstedikleri zaman insan formuna dönebilen kuşlar, kahramanın kılıcını bulması için ona yardım ettikleri gibi kendi aralarında olan bir hiyerarşi de uymaktadırlar. Kara Kuş, Sarı Kuş'un kale sınırlarına girmediği gibi; Sarı Kuş da Mavi Kuş'un kale sınırlarına girmez. Kendilerine daha ileri gitmenin yasak olduğunu belirtirler.

Masallarda yer alan kuşlardan biri de güvercindir. Güvercin, bazı Türk topluluklarında: *"... Güvercin uzun hayatın, kaz erkekliğin, evliliğin ve başarının simgesi olmuştur."* (Çoruhlu, 2020: 293) Güvercin, Türk mitolojisinde barış, masumiyet, kurtuluş, temizlik ve iyiliğin sembolüdür. Türk halk anlatılarında güvercine dönüşüm motifi sıkça yer almaktadır Karaçay-Malkar masallarında da güvercin, kahramana yardım eder ve kahramana yol gösterirler. Güvercin kuşunun varlığı, velilerin kerametlerini konu alan menkabelerde de mevcuttur:

> *Hacı Bektaş Veli'nin Ahmed Yesevi'ye intisabı ve onun tarafından Anadolu'ya gönderilişi, Hünkâr Hacı Bektaş Veli Velâyetnamesi'nde kapsamlı bir şekilde anlatılmıştır. Velâyetname'ye göre Hacı Bektaş Veli'nin Ahmed Yesevi tarafından Anadolu'ya gönderilişi, Anadolu erenleri arasında kıskançlığa yol açmıştır. Velâyetname'de, Hacı Bektaş Veli'nin Sulucakarahüyük'e bir güvercin donunda geldiğinden, Anadolu erenlerinin isteği üzerine doğan donuna giren Hacı Tuğrul (Velâyetname'ye göre Beyazid-i Bistami'nin en önemli halifelerindendir) tarafından karşılandığından, doğan donundaki Hacı Tuğrul'un güvercin donundaki Hacı Bektaş-ı Veli'ye saldırdığından, daha sonra da pişman olup ona intisap ettiğinden söz edilmiştir. (Küçük, 2014: 231-232)*

Giresun ilinden derlenen aynı olay örgüsüne sahip farklı bir menkabede Hacı Tuğrul'un yerini Mevlana almaktadır. Rekabet hâlinde bulunan iki velinin, toplumun inanç sisteminde güvercin ve doğan formuna girmesi; güvercin için saygın, uyumlu ve barışçıl bir hayvan olduğuna işaretken; doğan için (Türk mitolojisinde yırtıcı kuşlar kategorisine girer.) amaca

engel olma, avcılıkta kullanılan bir hayvan olması nedeniyle de kendinden zayıf kuşları avlamayla ilişkilendirilebilir.

Cumalak isimli masalda, Cumalak ve kız kardeşi Altınçaç'ın üvey anneleri ile olan mücadelesi anlatılmaktadır. Üvey anneleri ile bir türlü anlaşamayan çocuklar, babalarına dert yansalar da babalarından bir destek göremezler. Cumalak, babasına yeniden üvey annesini şikâyet ettiğinde üvey anne iyice sinirlenerek Cumalak'ı öldürmeyi planlar ve bu konuda kocasını da kendine ortak eder. Baba ve üvey anne Cumalak'ı keserek akşam yemeğinde Altınçaç'a verirler. Altınçaç, kardeşinin kemiklerini toplayarak bir ağacın gölgesine asar. Bir gün şeftali ağacına konmuş üç güvercin, Altınçaç'ı ağlarken görür. Onlar aslında güvercin kılığına girip uçan üç öksüz kız kardeştir. Üç kız kardeş birbirlerine Altınçaç'ı gösterip onun derdini dinlerler, başlarına kötü şeyler geldiğini anlayıp hem kıza hem de kardeşine acıyarak Altınçaç'ın derdine yardım etmeye karar verirler. Güvercinler, Altınçaç'ın derdine çare bulma niyetiyle uzak yerlerde uçup bir müddet gezdikten sonra "hayat suyu" denen, hastayı iyi eden ve ölüleri dirilten suyu alıp gelirler. Hayat suyunu Cumalak'ın kemiklerine serpmeye başlarlar. Kırkıncı gün Cumalak'ın kemiklerine et gelir ve can girince serçe olup uçar. Güvercinler de Cumalak ile birlikte uçup ona yol gösterirler. Cumalak, güvercinlerin de yardımıyla üvey annesini zehirler ve eski insan formuna geri döner. Güvercinler, güvercin kılığından çıkıp üç güzel kız olurlar. Cumalak, o kız kardeşlerin en büyüğü ile evlenir. (Aslan, 2012: 445-451) İncelenen masalda Altınçaç'ın derdini dinleyip ona yardım eden güvercinler, kızı içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmaktadırlar. Güvercinler, hayat suyunu bularak Cumalak'ın hayata dönmesine yardım ederler. Kuşlar gök ile ilişkilendirilen varlıklardır ve bu sebeple yeniden hayata gelmeye yardımcı olabilirler. Masallarda, peri kızlarının, han kızlarının, yetim ve öksüz kızların güvercin kılığına girme motifi sıkça görülmektedir. Ele alınan masalda da güvercin kılığında dolaşan üç yetim kız kardeştir. Cumalak ise yeniden doğuş motifi ile serçe olarak dirilir. Serçe kuşunun (Cumalak'ın) güzel ötüşü Cumalak'ın üvey annesini heyecanlandırır ve bu sayede Cumalak, üvey annesini zehirler. Ortada bulunan tehlike yok olduktan sonra Cumalak ve üç kız kardeş yeniden insan formuna dönerler.

Genç ile Padişah masalında genç asker ormanın içerisinde giderken ağacın dalına konan bir güvercin görür. Genç, ilk başta güvercini vurmaya kıyamasa da padişahın emrini düşünerek güvercini kanadından vurur ve ayağının dibine düşürür. Asker, ayağının dibine düşen güvercinin başını okşarken güvercin konuşmaya başlar ve gence: *"Sen beni padişaha gösterme, kendi evine götürüp pencerenin altına koy."* der. Genç, güvercinin dediğini yapıp dışarıya çıkar. Dışarıda bir süre dolaştıktan sonra eve gelen delikanlı, evin içinin süslendiğini ve güzeller güzeli bir kızın da evin ortasında durduğunu görünce şaşkınlıkla kızın kim olduğunu sorar. Bunun üzerine kız; annesinin kendisine üç yıl güvercin olarak dolaşması için beddua ettiğini, bu gün ise kendisini eve getirdiğinde üç yılın dolduğunu ve böylece insana dönüştüğünü anlatır. (Aslan, 2012: 492-498) Ele alınan bu masalda genç kız, annesinin öfkelenip beddua etmesi sonucunda güvercine dönüşmekte ve üç yıl boyunca güvercin

formunda dolaşmaktadır. Bu masalda kuşa dönüşme motifi, cezalandırma sebebiyle yer almaktadır.

Alaber ile Emegenler isimli masalda da Alaber, bir serçenin tüyünü kopartır. Tüyü alan Han, tüyü bir kâhine verir Kâhin, serçenin çok değerli olduğunu söyler. Bunun üzerine Alaber, bu değerli serçeyi bulmak için yola çıkar. Çeşitli zorluklardan geçip serçeyi yakalayan Alaber, iki ağabeyi tarafından tuzağa düşürülür ve serçeyi kaybeder. Alaber düştüğü tuzaktan kurtulup evine döndüğünde onu gören serçe sevinçle ötmeye başlar. Alaber, Han'a yolda başına gelenleri anlatınca iki ağabey kovulur. Bu sırada ağından kurtulan serçe, güzel bir Han kızına dönüşür ve Alaber ile evlenir. (Aslan, 2012: 498-502)

Masallarda yer alan kuşlardan atmaca ve şahin Türk mitolojisinde önemlidir. Bu tür yırtıcı kuşların, hükümdarın veya diğer beylerin temsilcileri ve onları koruyan ruh olduklarına inanılmaktadır: *"Şamanizm'de kuşlar, şamanın gökle ilişki kurmasına yardım eden bir özelliğe sahiptirler. Şaman ayin sırasında kartal, kuğu, şahin, guguk kuşu gibi kutsal sayılan hayvanlara benzer hareketler sergileyerek onları taklit etmektedir."* (Küçük, 2017: 17)

Aşık isimli masalda delikanlının biri, Han'ın kızını istemesi üzerine Han, kendisine Aşık'ın oyunlarını gösterirse kızını vereceğini söyler. Bunun üzerine genç, Aşık'ı bulur ve onun oyunlarını öğrenmek için geldiğini söyler. Aşık ise genci geri çevirmeyerek üç ay boyunca gence kurnazlıklarını öğretir. Genç, Aşık'ın öğrettiklerini kullanıp hayvan formuna girerek insanları kandırdıktan sonra insan formuna girip eve geri döner. Aşık, öğrencisinin insanları aldattığını öğrenince genci yakalamaya çalışır. Bu kaçma ve kovalama sırasında genç de Aşık da çeşitli nesnelere dönüşürler. (Aslan, 2012:459-463) Aşık ve öğrencisinin dönüşümleri sadece hayvandan-insana veya insandan hayvana değildir. Aşık; şahine, aygıra, tavuğa, başka bir insana (hacı), ipliğe dönüşürken; aşığın öğrencisi olan genç ise darıya, koça, serçeye, iğneye, boğaya ve aygıra dönüşür. Masalda delikanlı hangi nesneye dönüşürse, Aşık da o nesnenin zıt karakterine dönüşmektedir.

Emel Esin'e göre *"Türk kozmolojisinde barış unsurunun hayvan biçimli timsali horoz ve tavuktur."* (Çoruhlu, 2020: 285) Tavuk, Türklerin on iki hayvanlı Türk takviminde de yer alan önemli bir hayvandır.

Boshasan isimli masalda bir delikanlı âşık olduğu kıza dünürcü gönderdiğinde, kız dünürcüye şartlarını söyler. Kızın şartlarına göre; genç ve Boshasan'ın üç kere saklanması gerekir. Eğer kız, onları görmezse evlenmeyi kabul eder fakat onları görürse öldüreceğini söyler. Boshasan gece atmaca kılığına girip genci de serçe yaparak gökyüzüne çıkar. İkinci gece Boshasan bir turna balığına dönüşürken genci de bir balık yapıp yutar ve denizin derinliklerinde bir taşın altına saklanır. Kız, sabah olduğunda Boshasan'ın yaptığı kılık değiştirmeyi anlayınca, genç ve adam denizden çıkar. Üçüncü gün kız uyurken Boshasan ilik olur, genci de düğme yapıp kızın gömleğinin yakasına yerleşir. Kız sabah kalktığında iki kere

olanları fark etmeye çalışsa da fark edemez ve üçüncü defa baktığında gözlerinden kan damlayınca Boshasan'dan olduğu yerden çıkmasını ister. Boshasan ve genç, kızın boynundan düşerler ve hemen kızla oğlanın nikâhını kıyarlar. (Aslan, 2012: 599-606) Boshasan turna balığı, atmaca ve ilik formuna dönüşürken; genç balık, serçe ve düğme formuna dönüşmektedir.

Diğer Hayvanlara Dönüşme

Balık, Türk mitolojisinde genel anlamıyla sağlık, bolluk ve bereketi temsil etmektedir. Masallarda kahramana yardım eden, onu zor durumlara karşı uyaran ve koruyan bir güç olarak yer almaktadır: *"Özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk timsali olarak görülmüştür."* (Çoruhlu, 2020: 278) Yaratılış mitlerinde de yer alan balık yer-su kültü bağlamında da önem taşımaktadır.

Boshasan isimli masalda Boshasan, gencin, babasının gözlerine şifa olacak balığı yakalamasına rağmen balığı babasına götürmek yerine suya attığı altın balıktır. Masalın ilerleyen bölümlerinde Boshasan, gence yardım eden birine dönüşür. Boshasan, gencin âşık olduğu kızın evlilik şartlarını yerine getirmek için yeniden turna balığına dönüşür ve genci de küçük bir balık formuna dönüştürerek yutar. Boshasan, gencin âşık olduğu kızla nikâhlanmasına yardımcı olur. Gencin babası olan Han'ın, gencin gözlerini kör ettirip ormanda bırakması sonucunda Boshasan onu bulur ve ellerini gencin gözlerine koyduğunda gencin gözleri eskisi gibi iyileşir. (Aslan, 2012: 599-606) Masalın sonunda Boshasan, gence, bir insanın ölümüne sebep olduğu için edilen bir beddua sonucunda balığa dönüştüğünü anlatarak yeniden balığa dönüşüp suyun derinliklerine gider. Ele alınan masalda balığın iyileştirici gücü de öne çıkmaktadır. Boshasan, masalda gence yardımcı olan, onu zor durumlardan kurtaran ve onu uyaran bir yardımcı olarak yer almaktadır. Boshasan, masalda yardımcı şeklinde yer alırken, kendi dönüşümü bir beddua üzerinden olmakta ve dönüşüm cezalandırma şeklinde görülmektedir. Boshasan birinin ölümüne sebep olduğu için ona beddua edilmekte ve kendi iradesi dışında ceza hükmüyle balığa dönüşmektedir. Aynı zamanda masal içerisinde Boshasan, hem kendini hem de genci çeşitli varlıklara dönüştürmektedir. Bu dönüşümler kahramanın isteğiyle olmuştur.

Geyik, Türklerde hayvan-insan paralelinde bir motif, imge şeklini alan ve olağanüstü güçler atfedilen hayvanlardan biridir. Geyik, Türk halk anlatılarında sıklıkla karşılaşılan bir semboldür. Gök Tanrı tarafından kut verilen geyik, masallarda kahramanı mutlu sona erdirir, ona yardımcı olur, yol gösterir ve Tanrı tarafından insanlara bir elçi olarak da gönderilebilmektedir. Türk masallarında geyikler genelde dişi cinsiyette yer almaktadır. *"Bunlar da Tanrı ile ilgisi olan birer İlâhe, dişi Tanrı ve daha doğrusu birer dişi ruh durumunda idiler."* (Ögel, 2014: 619) Gökle ilişkili olduğu için geyik, Türk mitolojisinde kutsal bir hayvandır; avlanmaması gerekilen ve kendisini avlayana beddua eden bir türdür. Bedduası, avcıya ve avcının nesline etki eder. Masallarda geyik, bir anda görünüp bir anda kaybolan bir hayvandır. Her ne kadar geyik kutsal bir hayvan olsa da onun ulaşılmaz oluşu

masallardaki kahramanları cezbeder ve geyik avına çıkarlar. Ava çıkan kahraman ya geyiğin bedduasını alarak ölür ya da geyiğin dönüşümüne şahit olarak mutluluğa ulaşır. Mitolojide benzetme unsuru olarak da kullanılan geyik*:*

> *İnce zarif bir vücuda sahip ve ürkektir. İnsandan kaçar, peşinden sürüklediği insanı dermansız bırakır. Tenha yerlerde yaşar. Avlayan iflah olmaz, avlanmış geyiğin gittiği ev tarumar olur, yerinde ot bitmez. Bedduası avcının soyuna da etki eder. Geyik mukaddes bir hayvandır. Kurt gibi aniden ortaya çıkar ve çoğu kere insanlara doğru yolu gösterir. Birdenbire ortadan kaybolur. Mutlu sona erdiricidir. Sevgi perisidir. Totemdir, ruhların üzerinde dolaştığı ilahi bir varlıktır. Tanrı'nın elçisidir. Gökte dolaşan yarı ilahi yaratıktır. (Beşkardeş, Uslu, Uslu, 2014: 18).*

Karaçay-Malkar masallarında yer alan dönüşüm motifinde, geyikler genelde Han kızlarına dönüşürler. Masallarda geyikler, konuşan sihirli varlıklardır.

Algabar masalında Han'ın oğlu olan Algabar, yetiştirdiği atı denemek için ormana gider. Ormanda hem atını dinlendirmek hem de karnını doyurmak için geyik avlamak ister. Algabar, daha atından inmeden ormanın kenarında karşısına bir geyik çıkar. Geyik, koşmaya başladığında Algabar da atına binip geyiği kovalamaya başlar. Algabar, geyiği yakaladığında onu kesmek için harekete geçince geyik, insan gibi konuşup Algabar'ın kendisini öldürmeden önce göğsündeki üç düğmeyi bulup açmasını ister. Algabar, geyiğin bahsettiği düğmeleri bulup iliklerini çözünce geyik güzel bir kıza dönüşür. (Aslan, 2012: 518-529) Masalda dönüşüm geçiren genç kız, bir Han'ın kızıdır. Geyiğe dönüşüm sebebi bir beddua veya cezalandırma değil, evlenmek için kendisinden güçlü bir erkeğe rastlama ihtimalidir. Genç kız kendi isteğiyle geyiğe dönüşmektedir çünkü Algabar, kıza kendisiyle evlenmek istediğini söylediğinde, kız parmağındaki yüzüğü çıkarıp gence verir ve tekrar geyik kılığına girip ortadan kaybolur.

Beş Kardeşin Küçüğü Kiçibatır isimli masalda da Kiçibatır'ın babası, bir derenin kıyısında su içen geyikleri izlerken, Allah'tan geyikler gibi kaygısız ve tasasız dolaşmayı dileyerek suya gider, geyikler gibi suyun geldiği yöne dönüp su içer içmez geyiğe dönüşür ve sudan çıkarak geyiklerle birlikte ormana gider. Babalarının kaybolduğunu fark eden beş kardeş, onu aramak için yola çıktıklarında ormana varırlar. Beş kardeş gide gide sık ağaçlı bir ormana varırlar. Biraz daha ilerlediklerinde bir düzlüğe çıkar, atlarını dinlendirerek kendileri de ne yapacaklarını konuşurlar. Gençlerin bulunduğu yer, babalarının geyiğe dönüştüğü yerdir. Gençler otururken önlerine beş geyik çıkar. Beş kardeş, beş geyiği bölüşebileceklerini düşünerek her biri bir geyiğe nişan alıp ok atmaya hazırlanırken, geyikler gençleri fark eder fakat kaçmaya yeltenmezler. Geyikler, suda dizilip rahat rahat sularını içtikten sonra gençlerin üstüne geldiklerinde, bu durum Kiçibatır'ı şüphelendirir ve kardeşlerini ok atmamaları için durdurur. Dört geyik su içerken bir tanesi ise gençlere bakar. O geyik, gençlerin babasıdır. Bedeni geyik olan adamın aklı eskisi gibi insan olarak kalır. Geyik, gençlere bakarken onların yiğitliklerine ve gençliklerine imrenirken evini, çocuklarını ve kendi durumunu düşünerek ve eskisi gibi insan olmayı dileyerek suya girer. Geyik, diğer geyikler gibi suyun geldiği yöne değil, suyun akıp gittiği yöne doğru dönüp su içmeye

başlayınca yeniden insana dönüşür. (Aslan, 2012: 586-599) Kiçibatır'ın babası, ettiği bir dua sonucunda geyiğe dönüşmektedir. Bir kişinin dönüşümü dua neticesinde olmuşsa halk tarafından sevilen biri demektir. Kiçibatır'ın babası sığır çobanıdır ve masalda da halkın sığırlarını güden biri olarak anlatılmaktadır. Kiçibatır ve kardeşleri babalarını aramak için geldikleri ormanda tesadüfen babalarının dâhil olduğu geyik sürüsüne rastlarlar. Onları avlamak isteyen beş kardeş, Kiçibatır'ın uyarısıyla durur. Kiçibatır'ın babası, oğullarını tanıyarak Allah'tan yeniden insan olmayı diler, suyun geliş yönünün tersine dönüp su içmeye başladığında duası kabul olur ve insan formuna döner. Metin Ergun'a (1997: 157) göre eğer geyik izinden su içen birinin geyiğe dönmesini işleyen bir motif, bir masal içerisinde geçerse masalın sonunda kahraman içinde bulunduğu sihirden kurtularak tekrar insan formuna döner.

Boshasan masalında, Boshasan bir düzlükte sürekli çalışan insanlara ara vermeden nasıl çalıştıklarını sorduğunda, çalışanlar; boynuzunda on iki dalı olan bir geyiğin, kendisine her gün yüz yığın kuru ot hazırlamazlarsa onları öldüreceğini anlatır. Bunun üzerine Boshasan herkesin çalışmasını durdurur ve geyiğin gelme zamanı yaklaştığında, geyiğin nereden çıkacağını kendisine göstermelerini ister. Bir süre sonra boynuzu on iki dallı geyik, büyük bir gürültüyle gelip adamlara, kendisi için hazırladıkları otların nerede olduğunu sorarak onlara hakaret eder. Boshasan geyiğin boynuzlarından tutarak etrafında döndürüp yere vurur ve bıçağı geyiğin boynuna yerleştirir. Geyik, ona: "Ay kurbanın olayım, beni öldürme, ben geyik değilim, hanın kızıyım. Kendime denk bir adam bulmak için dolaşıyorum." der demez güzel bir kıza dönüşür. (Aslan, 2012: 599-606) Algabar isimli masalın geyiğe dönüşüm motifi ile Boshasan isimli masalın motifi birbirine paraleldir. İki masalın da geyiğe dönüşüm motifleri: avlanmak isteyen avcı, avlanan veya yakalanan geyik, tam öldürülecekken kıza dönüşüm şeklinde görülmektedir. Masallarda hiçbir geyik, sıradan bir insan değildir. Hepsi ya İlâhe ya da Han kızıdır.

Köpek, masallarda kahramana yardım eden, bazen konuşan, sadık, güvenilir bir hizmetkâr olarak yer almaktadır. Köpek bazı anlatılarda yer alan olumlu işlevinin dışında bir de olumsuz işlevi vardır: *"Bazı Türk topluluklarında cenaze töreninde kurban edilen bu hayvan, Türk kozmolojisinde ölüme işaret eden timsallerdendir.*" (Çoruhlu, 2020: 295) Roux'a (2023: 88) göre köpek; tanrıların hayvan biçimli tüm hizmetkârları ve habercileriyle akrabadır. Tanrılar da tıpkı insanlar gibi hayvanları kullanır. Türklerde de köpek kutsal bir hayvandır. On iki hayvanlı Türk takviminde de yıl olarak yer almaktadır. *"Köpeğin, dünyanın her tarafında da onaylanan mitolojik ilk işlevi, ruhlara yol gösterici olması rolüdür."* (Onsorı 2023: 213) Eski Türklerde de şamanın törenlerde hayvan taklidi yaparken köpek taklidi de yaptığı bilinmektedir. Köpek yer-altı dünyasına inerken şamana yardım eden bir ruhtur. Karaçay-Malkar Türklerinde de köpekle ilgili birçok atasözünün varlığı, bu hayvanın Türk boyunda da önemini göstermektedir. Karaçay-Malkar atasözlerinde köpek; "s*ahip, ev, köy, sadakat* gibi kavramlarla atasözlerinde *uyarıcı* olarak karşımıza

çıkmaktadır." (Solmaz, 2022: 8) Karaçay-Malkar masallarında köpeğe dönüşüm motifi sadece bir anlatıda yer almaktadır.

Örüzmek ile Ak Maral masalında Örüzmek, Akbiyçe'nin evine misafir olur ve Emegen olan kocası da eve gelince Örüzmek geceyi orada geçirmek zorunda kalır. Örüzmek gece boyunca uyumaz ve Emegen'i de uyutmaz. Bu duruma sinirlenen Emegen, yatağının başında asılı olan kamçıyı alıp Örüzmek'e: "Bir gökteki kanatlılar olmasa da yerdeki her hayvanı korkutan köpek oluver!" diyerek vurur. Örüzmek köpeğe dönüşür. (Hadjieva, 2022: 63-67) Örüzmek, bir beddua sonucunda köpeğe dönüşür. Bu masalda yer alan dönüşüm cezalandırma amaçlıdır ve kahramanın isteği dışında gerçekleşmektedir. Masalın sonunda Örüzmek, karısı Satanay sayesinde yeniden insan formuna girmektedir. Köpeğe dönüşüm sürekli değil, geçici bir durum halindedir.

Tilki, masallarda sıkça rastlanılan bir hayvandır. Masallarda yardımcı bir hayvan olarak görülebilen tilki, sinsi ve hilekâr bir şekilde de görülebilmektedir. Sinsi, ikiyüzlü ve bazen dolandırıcı olarak görülen tilki, iyi şansı da simgelemektedir: *"Tilki'nin bazen kahramanların koruyucu ruhlarından sayıldığı da anlaşılmaktadır; bu koruyucu ruh öldüğünde kahramanın da öldüğüne inanılmıştır."* (Çoruhlu, 2020: 299) Karaçay-Malkar kültüründe tilki, kurnazlığı, kahramanı koruyuculuğu ve zekâsıyla yer almaktadır.

Örüzmek ile Ak Maral isimli masalda Satanay kara bir tilkiye dönüşerek sabah Emegen'in kalesine gelir. Emegen, onu gördüğünde köpekleri peşine salar. Tilki kaçar, köpekler kovalar fakat Örüzmek haricinde diğer köpekler tilkiye yetişemeden geri dönerler. Örüzmek, tilkiyi kovalarken tilki birden kaybolur. Satanay insan sıfatına bürünerek, Örüzmek'e eski hâline dönmek için ne yapması gerektiğini anlatır. (Hadjieva, 2022: 63-67) İncelenen masalda tilkiye dönüşüm motifi kahramanın isteğiyle gerçekleşmektedir. Satanay, kocası Örüzmek'i içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmak için tilki formuna girerek onun dikkatini çekmektedir. Tilki de geyik gibi birden ortaya çıkan ve aynı şekilde kaybolan bir hayvandır. Örüzmek'in diğer köpekler ile beraber tilkiyi kovalaması içinde bulunduğu duruma adapte olduğunu göstermektedir. Satanay, Örüzmek'i kendisine yeterince yaklaştırdıktan sonra yeniden insan formuna dönmektedir bu durum da şekil değiştirmenin kalıcı değil kahramanın kendi isteğiyle geçici bir süreç olduğunu göstermektedir.

At, Türk kültürünün vazgeçilmez ve kutsal hayvanıdır. Atın gök ile alakalı olduğuna ve evrenin sırlarına, kâinatın bilgilerine sahip bir hayvan olduğuna inanılmaktadır. Göçebe yaşam tarzını benimsemiş Türklerin en önemli yardımcısı attır. *"Türklerle ilgili birçok efsane, destan ve hikâyede at, sahibinin yakın arkadaşı, zafer ortağı, en değerli varlığı sayılmıştır."* (Çoruhlu, 2020: 274) At, sahibinin ölümüne kadar onun yegâne dostu ve değerli yardımcısıdır. At, Türkler için sadece bir yardımcı değil; bir ulaşım aracı, etinden, sütünden faydalanabildikleri de bir toplum aracıdır. Karaçay-Malkar kültüründe de at önemli görülmekte ve ata olağanüstü özellikler eklenmektedir. Karaçay-Malkar halk anlatılarında atlar konuşabilmekte, sahibine fikir verebilmekte, onunla planlar yapabilmekte ve ona yol

göstermektedir. Karaçay-Malkar masallarında ata dönüşüm motifinin olduğu bir masal yer almaktadır. Olumsuz bir karakterin yük atına dönüştürüldüğü bir cezalandırma dönüşümüdür.

Örüzmek ile Ak Maral isimli masalda Örüzmek, Satanay'ın yardımıyla yeniden insana dönüşünce Emegen'e keçe kamçı ile vurup, Tanrı'dan Emegen'i yük atına çevirmesini ister. Emegen, yük atına dönüşür. Kendisini köpeğe dönüştüren Emegen'i yük atına dönüşmesini dileyen Örüzmek'in dileği kabul olur. Masalda yer alan keçe kamçıya elçi görevi yüklenmektedir. Kamçıyı kullanan kişi ile gök arasında bir iletişim aracıdır. Emegen, cezalandırma amacıyla yük atına dönüştürülmekte ve yük atı olarak kalmaktadır. Emegen'in dönüşümü hem kendi isteği dışında hem de süreklidir. Dev, beddua sonucunda dönüşüm geçirmiştir.

Bunun dışında *Aşık* isimli masalda Aşık'ın öğrencisi olan genç, halkı kandırmaya devam etmek için bir aygıra dönüşür ve annesinden, kendisini pazara götürüp satmasını ister. Aşık, pazarda satılan aygırı alıp eve geldiğinde aygırı kesmek ister. Aygır, Aşık'ın küçük kızı sayesinde kaçmaya başlar fakat Aşık, daha büyük bir aygıra dönüşerek onu kovalamaya başlar. Dönüşümler hem Aşık'ın hem de öğrencisinin iradesiyle olmaktadır.

Tavşan, mitolojide ve halk anlatılarında çokça karşılaşılmayan bir hayvandır. Tavşan, on iki hayvanlı Türk takviminde de yer almaktadır ve geçmiş zamanlarda bolluğun bereketi olarak uğurlu sayılmıştır. Tavşanın doğası gereği Türk topluluklarının kiminde ürkekliğin ve korkaklığın simgesi hâline gelmiştir. Karaçay-Malkar masallarının içerisinde bir masalda tavşana dönüşüm motifi yer almaktadır.

Kara Tavşancık adlı masalda kardeşinin kılığına giren genç bir kız, meşe ağacına yaklaşarak meşe ağacından kendisini tavşana dönüştürmesini ister. Kız birden tavşana dönüşerek ormanda kaybolur. Günlerden bir gün, büyük gelin bir erkek çocuk doğurur. Oğlan beşikte uyurken yanından herkesin uzaklaştığı bir vakitte kara bir tavşan ormandan koşarak gelip, oğlanın yüzünü yalamaya başlar. Tavşanı görünce gence haber verirler. Genç de tavşanın kız kardeşi olduğunu söyler. (Aslan, 2012: 451-455) masalda hayvana dönüşüm dua neticesinde gerçekleşmektedir. Meşe ağacı, duada kullanılan bir iletişim unsuru yerini almıştır. Genç kızın tavşan formuna girmesine rağmen kardeşinin oğlunu sevmeye gelmesi, dönüşümün sadece fizîken olduğunu göstermektedir. Genç kız hayvan formuna girse dahi insanî formuna ait özellikleri sürdürebilmektedir.

Boğa, Türk mitolojisinde hem iyinin hem de kötünün temsili olarak yer almaktadır. Ayrıca hükümdarlar için de bir güç ve kuvvet göstergesidir. Boğa, genellikle yer unsurları arasında değerlendirilmektedir: *"Hayvan mücadele sahnelerinde boğanın yenildiği görülmektedir; bu nedenle yer unsuru içerisindedir. On iki hayvanlı Türk takviminin de yıl simgelerinden birisidir."* (Çoruhlu, 2020: 280) Eski Türklerin inanışlarına göre boğa yiğitliği de simgeleyen bir hayvandır. Karaçay-Malkar masallarında boğaya dönüşüm *Aşık* isimli

masalda yer almaktadır. Aşık'ın öğrencisi ikinci pazarında bir boğaya dönüşerek annesinden kendisini pazara götürmesini ister. Dönüşüm kahramanın kendi iradesiyle gerçekleşmiştir.

Koç/Keçi, gökle ilişkilendirilen av hayvanlarıdır bu sebeple bazı törenler sırasında Gök Tanrı'ya kurban olarak keçi sunulmaktaydı: *"Ancak, koyun ve keçi (beyaz olmayan renkte) zaman zaman yer tanrısının hayvanı da sayıldığından özellikle matem törenlerinde yere de kurban ediliyordu. Bu hayvanlar ataların ruhları için ya da Şamanizmde kötü ruhlardan korunmak için de kurban ediliyordu."* (Çoruhlu, 2020: 290) Kimi araştırmacılar koçun totem hayvanı olduğuna dair görüşlerini belirtmektedir. Kafkas mitolojisinde, keçi fiziksel yetenekleri sayesinde Kafkas Dağları ile özdeşleşmektedir. Keçinin Kafkasya'da önemli bir figür hâline gelmesinin en önemli sebebini George Dumezil: *"... Dağın en dik yamaçlarını bile yılmadan arşınlayacak, mücadeleci bir yapıya sahip olmasıdır."* (Yürür, 2021: 161) şeklinde açıklamaktadır. Bu sebeple Kafkas Dağları'nda yaşayan ve orayı yurt edinen Karaçay-Malkar Türkleri, kendi karakterlerini sözü edilen hayvan ile simgelemektedirler. Karaçay-Malkar masallarında koça dönüşüm motifi yer almaktadır. *Aşık* masalında, Aşık'ın öğrencisi heybetli bir koça dönüşerek annesinden, kendisini pazara götürüp satmasını ister. Dönüşüm kahramanın isteğiyle olmaktadır.

Olağanüstü Bir Varlığa Dönüşme

Olağanüstü varlıklara dönüş motifi; insan kılığında dolaşan bir iblisin dönüşümünü anlatmaktadır. Bu tür varlıklar insandan da dönüşebildikleri gibi insana da dönüşebilmektedirler. Masallarda uğursuzluğu, kötülüğü, karmaşıklığı simgelemektedir. Bu varlığa dönüşen veya dönüştürülen insanlar genelde cezalandırma amacıyla dönüştürülmektedir. Bazı masallarda yer alan dönüşüm motifleri ise kahramanın kendi iradesiyle meydana gelmektedir. Karaçay-Malkar masallarında bu tür dönüşümler bir anlatıda yer almaktadır.

İblis isimli masalda, bir gencin karısı iblistir fakat insan kılığında dolaşmaktadır. Delikanlının zayıflayıp güçten düştüğünü gören gencin babası, gelininin insan kılığına giren bir iblis olduğunu anlar. Kadının göbek deliği yoktur, kadının bedeni yatakta olduğu halde boynu Morh ırmağına kadar uzanır. Bir aldatmacayla kadını bir eve hapseden genç, evi yakmaya başladığında, kadın asıl şekli olan iblis formuna dönüşür. (Adiloğlu, 2004: 710-713) Masala göre iblis kadının kuyruğu da vardır ve kadının yandığı günden sonra köyde yağmur yağmaz ayrıca ot bitmez. Bu sebeple halk, köyü terk eder. İblis, masalın başında gence, Han kızı olduğunu söyler ve insan formundadır.

Bitkiye Dönüşme

Bitkiye dönüşüm motifi masallarda sıklıkla karşılan bir motif değildir. Doğayla iç içe olan Türk halkının, anlatılarına bitkiye dönüşüm motiflerinin yansıması doğal bir oluşumdur. Karaçay-Malkar masallarında bulunan iki örnekten hareketle bu dönüşümün sebebinin zor bir durumdan kurtulmak olduğu sonucu çıkarılmaktadır.

Aşık isimli masalda, Aşık'ın öğrencisi olan genç, Aşık'tan kaçarken serçe kılığındadır ve bir ağaca konup kızıl bir elmaya dönüşür. Kız, elmayı alır ve Hacı (Aşık)'a fırlatır. Elma havada süzülürken darı olup dökülür. Bu masaldaki dönüşüm kahramanın iradesiyle gerçekleşmektedir ve genç, kendisini yakalamaya çalışan Aşık'tan kurtulmak, ona izini kaybettirmek amacıyla elmaya ve darıya dönüşmektedir.

İnsana Dönüşme

Türk halk anlatılarında herhangi bir varlığın insana dönüşmesine sıkça rastlanmaktadır. Bir amaç için, birini aldatmak için veya casusluk yapmak için çeşitli varlıklar insan formuna dönüşüp masallarda yer alabilmektedirler. Bu dönüşüm, Karaçay-Malkar masallarında hem kahramanın isteğiyle hem de bir bedduayla cezalandırma sonucunda yer almaktadır.

Algabar masalında Erişi, kahramanla dövüşür. Kahraman, Erişi'yi öldüreceği esnada Erişi, gençten kendisini öldürmeden önce göğsündeki üç düğmeyi çözmesini ister. Genç, onun dediğini yapmak için uzanıp onun göğsündeki üç düğmeyi çözdüğünde Erişi güzel bir kıza dönüşür. Kız, Algabar'a hikâyesini anlattıktan sonra gencin yardımcısı olarak yanında yer alır ve masal boyunca kahramanı zor durumlardan kurtarır. (Aslan, 2012: 518-529)

Aşık isimli masalda, Aşık'tan kaçan genç bir bahçede yer alan ağaçta kızıl bir elmaya dönüşünce Aşık da o an şahin formundan hacı (insan) formuna dönüşür.

Sarıvek Karaçay-Malkar masallarında ve destanlarında yer alan timsah veya yılan şeklinde büyük bir varlıktır. Masallarda bir tür cin veya kötü bir ruh olarak da geçmektedir. Genelde kahramanı zor duruma sokmak, bir şeye alıkoymak veya birini esir tutmak için masallarda yer almaktadır. *Beş Kardeşin Küçüğü Kiçibatır* masalında Sarıvek, Kiçibatır'in karısını bir kalede tutsak eder ve Kiçibatır'dan Batı'daki kızı alıp getirmesini ister. Kiçibatır, Sarıvek'in isteğini yerine getirdikten sonra onunla anlaşmaya varmak istediğinde Sarıvek şişip patlar. Patlayan Sarıvek, yakışıklı bir gence dönüşür. Dönüşen genç, Kiçibatır'a; annesinin bedduası üzerine dönüştüğünü anlatır. (Aslan, 2012: 586-599) Masalda Sarıvek şişmiş ve patlayarak bir gence dönüşmüştür. Gencin dönüşümü, annesinin bedduası üzerine cezalandırma amacıyla gerçekleşmiştir. Gencin annesinin amacı; kızına uygun bir damat bulmaktır. Gençten de bunu ister fakat genç, damat bulmak istemeyince annesi onu cezalandırmak amacıyla beddua eder. Kahraman kendi isteği dışında dönüşüm geçirmektedir ve bu dönüşüm bir şarta bağlanmaktadır.

Emegenler, Karaçay-Malkar halk anlatılarında yer alan bir tür devdir. Alınlarının ortasında tek gözleri vardır. Pis kokarlar. İnsan kokusunu alabilirler. Köylerin düzenini bozup, temiz suyu keserler. Bazı anlatmalarda birden çok kafası olabilen varlıklardır. Ayakları üzerinde insan gibi yürüseler de kızıl tüylerle kaplı, mağarada, ormanda veya bataklıklarda yaşayan varlıklardır. *"Türk mitolojik sisteminde dev; bir dudağı yerde bir dudağı gökte, insan yiyen ve insanın kokusunu uzak mesafelerden alabilen, genellikle kötü ama kimi zaman iyi de olabilen, çok büyük ve korkunç bir varlık olarak tasavvur*

edilmektedir." (Sarpkaya, 2018: 62) Emegenler de her ne kadar korkunç olsalar da aptal varlıklardır ve bu nedenle kolayca kandırılabilmektedirler.

Boshasan isimli masalda bir köyün temiz sularını kesen, köydeki insanların ormandan odun kesmesine izin vermeyen dokuz başlı bir Emegen vardır. Boshasan ve Emegen karşı karşıya geldiklerinde aralarında bir mücadele olur. Boshasan, büyük bir ağacı Emegen'e vuracağı an Emegen, güzel bir kıza dönüşür ve Boshasan'a: "Ben Emegen değilim, Han'ın kızıyım. Kendime denk bir adam bulmak için Emegen kılığında geziyorum…" der. (Aslan, 2012: 599-606) Masalda, dönüşüm kızın isteği üzerine gerçekleşmektedir.

Herhangi Bir Nesneye Dönüşme

Ele alınan dönüşüm motifi masallarda sıkça işlenmektedir. Masal kahramanları cansız bir nesneye dönüşmekte veya sıralı dönüşümler yaşamaktadırlar. Bu dönüşümlerin sebebi; birinden/bir şeyden saklanmak, bir yere sızmak veya birinden korunmak şeklinde kullanılmaktadır. Karaçay-Malkar masallarında bu motifi içeren iki masal bulunmaktadır.

Aşık isimli masalda Aşık, öğrencisini yakalamak için kovalamaya başlar. Bu kovalama sırasında hem öğrencisi hem de kendisi çeşitli varlıklara dönüşmektedir. Aşık bir ipliğe dönüşürken; öğrencisi de bir iğneye dönüşmektedir. Aynı şekilde *Boshasan* isimli masalda, Boshasan kendisini bir iliğe dönüştürürken, genci de bir düğmeye dönüştürmektedir. Bu dönüşümler Aşık için öğrencisini yakalamak, öğrencisi için Aşık'tan kaçmak; Boshasan ve genç için ise kızdan saklanmak için gerçekleşmektedir. Aşık, öğrencisi ve Boshasan için dönüşüm kendilerinin isteğiyle olurken; Boshasan'ın yanında yer alan genci Boshasan dönüştürmektedir.

Sonuç

Bir toplumun tarihe karşı aynası olan halk anlatılarında işlenen her türlü motif, ait olduğu milletten simgeler taşımaktadır. Ait oldukları halkın kültürel belleğinde yer edinen, o halkın ruhuna ve karakterine şekil veren her türlü olgu ve durum masallarda da işlenmektedir. Geçmiş zaman içerisinde oluşan sözlü anlatımlar, gelecek nesillere kendi toplumundan izler bırakmak ve semboller ile karakterine etki etmek amacıyla oluşturulur. Kültürel belleğin yaşadığı, halkın kendine ait izlerinin olduğu ve hem öğretme hem de eğlendirme amacı güden anlatılardan biri masaldır. Kültürel bellek canlı bir olgu olduğu için masallarda anlatıldıkça yaşar, değişir ve gelişir. Doğayla iç içe yaşayan ve kendilerinden Tavlu (Dağlı) şeklinde söz eden Karaçay-Malkar Türklerinde tabiat, tabiatın olayları ve gerçek hayatta olan durumlar olağanüstülüklerle harmanlanarak masallara yerleştirilmiştir.

Karaçay-Malkar masallarında yer alan dönüşüm motifleri: hayvana dönüşme, olağanüstü bir varlığa dönüşme, bitkiye dönüşme, insana dönüşme ve herhangi bir nesneye dönüşme alt başlıklarında incelenmiştir. İncelenen on iki masalda yer alan dönüşümlerin sebepleri genellikle; birinden/ bir şeyden gizlenmek, kaçmak, birini zor durumdan kurtarma ve birine

yardımcı olmaktır. İncelenen masallarda hayvanlara dönüşüm motifinin diğer motif kategorilerinden daha fazla işlendiği görülmektedir. Dönüşümü sağlanan hayvanların, Türk mitolojisi için kutsal sayılması, bu hayvanların mitolojide kurtarıcı özelliğe sahip olması ve mutlaka yararlı olan hayvan olmaları, Karaçay-Malkar Türklerinin doğayla iç içe olma ve onu anlamlandırma çabasının bir sonucudur. Aynı şekilde bitkiye dönüşme de Türklerde, tabiatta yer alan her şeyde ruhun var olduğu inancının bir sonucudur ve bu durum Türklerin tabiatla bütünleşmesine olanak sağlamaktadır. Bu bütünleşme masallarda dönüşüm motifleriyle açıklanmaktadır. Masallarda yer alan dönüşümlerin hem Türk mitolojisinde hem de Türk şaman sisteminde yeri var olmakla birlikte Karaçay-Malkar masallarında yer alan tabiat unsurları merkezli dönüşüm yoğunluğu ilgili Türk topluluğunun geleneksel ekolojik bilgi merkezli yaşamının doğal bir yansımasıdır.

Masallarda yer alan dönüşümlerde, insan sadece fiziksel bir değişim geçirir. Değişim sadece dış görünüşten ibaret olmakla birlikte dönüşen kişi, düşünce yapısı veya zihinsel olarak hiçbir değişikliğe uğramamaktadır. Kahraman, hayvana veya bitkiye dönüşebildiği gibi düğme, ilik veya iplik gibi sıradan nesnelere de dönüşebilmektedir. İncelenen masallarda bu dönüşümün ana sebebi; birinden kaçmak ve gizlenmektir. Masallarda dönüşüm, kahramanın isteğiyle veya isteğinin dışında gerçekleşmektedir. Eğer kahraman kendi isteğiyle herhangi bir nesneye dönüşürse, istediğinde de eski formuna geri dönmektedir fakat bir cezalandırma veya beddua sonucunda, başka bir gücün etkisiyle dönüşüm geçiren bir kahraman için tekrar kendi formuna dönmek zordur. İncelenen masallarda bahsi geçen dönüşümlerden örnekler yer almaktadır. Karaçay-Malkar masallarında dönüşümlerin büyük bir kısmı kahramanın kendi isteğiyle gerçekleşirken, bir beddua veya lanetlenme sonucunda da dönüşüm gerçekleşmektedir.

KAYNAKÇA

Adiloğlu, Adilhan (2002). "Comakla/Masallar". *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi: (Nesir- Nazım) Karaçay-Malkar Edebiyatı.* C. 22. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. s. 138-160.

Adiloğlu, Adilhan (2004). "Karaçay-Malkar Türkleri", *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı. Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi.* C. 5. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. s. 702-713.

Aslan, Zeynep (2012). *Karaçay-Malkarlarda Tılsımlı Masallar (İnceleme-Metin).* Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Assmann, Jan (2022). *Kültürel Bellek.* (çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beşkardeş, V.-Uslu, Y.-Uslu, B. (2014). "Geyik ile İlgili Terimler Üzerine Düşünceler". *Avrasya Terim Dergisi.* S. 1. s. 17-24.

Boratav, Pertev Naili (1973). *100 Soruda Türk Folkloru.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Boratav, Pertev Naili (2017). *Folklor ve Edebiyat–II.* Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Boratav, Pertev Naili (2021). *Sözlü Edebiyat Gözlemleri.* Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Çinpolat, Rümeysa (2016). "Arpacı Karaçay Köyünden Üç Masal/Three Tales from Arpacı Karaçay Village". *Journal of Turkish Language and Literature*. S. 1. s. 109-113.

Çoruhlu, Yaşar (2020). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ergun, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi I-II.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hadjieva, Tanzilia (2005). *Kafkas Halk Destanları.* (çev. L. Kochkarova). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Küçük, Abonoz (2014). "Sözlü Gelenekten Derlenen Hacı Bektaş Veli–Mevlana Rekabeti Konulu Bir Menkabe". *Türklük Bilimi Araştırmaları.* S. 35. s. 229-239.

Küçük, Abonoz (2017). "Türklerin Yaratılış Mitlerinde Kuşlar". *Kuş Kitabı.* Editör: Emine Gürsoy Naskali ve Ayşe Şeker. İstanbul: Kitabevi. s.15-26.

Onsori, Annadurdi (2023). "Oğuz Mitolojisinde Köpek". (çev. Hekim Behrami) *Babür Edebiyat Dilbilim Eğitim ve Bilimsel Araştırmalar Dergisi.* S. 2. s. 211-224.

Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi I-II.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Roux, Jean-Paul (2023). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Rubin, David C. (2021). "Kolektif Anılar Olarak Sözlü Gelenekler: Genel Bir Bireysel ve Kolektif Bellek Kuramı İçin Öneriler". *Zihinde ve Kültürde Bellek.* (ed. Cumhur Öztürk). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 349-370.

Sakaoğlu, Saim (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu.* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Sakaoğlu, Saim (2016). *Masal Araştırmaları 1.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Sarpkaya, Seçkin (2018). *Türklerin Şeytani Masalları.* Ankara: Karakum Yayınevi.

Solmaz, Erhan (2022). "Karaçay-Malkar Atasözlerinde Hayvan Sembolizmi". *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları Dergisi,* S. 4. s. 1-13.

Tavkul, Ufuk (2023). *Karaçay-Malkarlar Bir Kafkasya Halkının Etnik, Siyasî ve Kültürel Tarihi.* İstanbul: Selenge Yayınları.

Tavkul, Ufuk-Yaşar Kalafat (2003). *Karaçay-Balkarlar Tarih, Toplum ve Kültür*. Ankara: KaraM Yayınları.

TDK (Türk Dil Kurumu). (2005). Genel Açıklamalı Sözlük. Ankara: TDK Yayınları.

Yücel, Adem-Sema Yozgat (2018). "Türk Mitolojisindeki Kuş Sembollerinin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansıması". *Turkish Studies*, S. 18. s. 1477-1493.

Yürür, Fatih (2021). *Kafkas Mitolojisi.* İstanbul: Karakarga Yayınları.

OĞUZ KAĞAN DESTANI'NDA FORMAL VE İNFORMAL GÜÇ UNSURLARI

Hümeyra YILDIZOĞLU

Doktora Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

İnsanoğlunun uğruna büyük mücadeleler verdiği, tanımının sınırları hâlâ net olarak çizilemeyen "güç" olgusu felsefe, psikoloji, din, yönetim ve organizasyon gibi farklı disiplinlerce ele alınmıştır. Kâinatın yaratılışından itibaren varlığı kabullenilen gücün üzerine yapılan tanımlardan çıkarılacak en genel sonuç, onun bir etki ve etkilemeye ilişkin olmasıdır. Güç olgusu incelenirken birtakım sınıflandırma çalışmaları yapılmıştır. Bu sınıflandırmalardan biri de French ve Raven'in sınıflandırmasıdır. Gücü formal ve informal olarak iki temel başlıkta inceleyen French ve Raven; formal gücü kişinin otoritesine dayanan ve kişinin bulunduğu hiyerarşik pozisyonundan beslenen güç şeklinde tanımlarken; informal gücü bireyin kişisel özelliklerinden kaynaklı güç olarak ifade eder. Mitlerden dinlere kadar birçok alanda güç olgusunun varlığından söz etmek mümkündür. Bu anlamda Türk edebiyatının en özel türlerinden biri olan destanlar da güç olgusunu birçok farklı açıdan ele alması yönüyle incelenmeye değerdir. Destanlardaki kahramanların devleti, orduyu yönetme sistemleri, toplum üzerindeki etkileri, gücü kullanma biçimleri konumuzun kapsamına girdiğinden dolayı French ve Raven'in sınıflandırmalarından hareketle gücün formal ve informal unsurları Oğuz Kağan Destanı üzerinden ele alınmıştır. Destanda, Oğuz Kağan'ın formal gücü yani bir anlamda yetkiyi kullanma şekli, halkın ve ordunun diğer mensuplarının ise informal gücü yani bireysel özelliklerinden kaynaklanan başarıyı kullanma şekli bizlere dönemin güç anlayışı ile ilgili ipuçları vermektedir. Oğuz Kağan formal gücünün ödüllendirici ve zorlayıcı unsurlarını dengeli bir biçimde kullanırken, ordudaki informal güç kaynaklarına sahip olan yetenekli, bilgili, akıllı askerlerin ise yeri geldiğinde bu güçlerini kullandıkları, bu gücü kullanmaları sebebiyle öne çıktıkları ve ödüllendirildikleri görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Güç, formal, informal, Oğuz Kağan.

FORMAL AND INFORMAL POWER ELEMENTS IN THE *EPIC OF OGUZ KAGAN*

ABSTRACT

The phenomenon of "power", for which human beings have struggled greatly and whose definition is still unclear, has been addressed by different disciplines such as philosophy, psychology, religion, management and organization. The most general conclusion to be drawn

from the definitions made on the power, which has been accepted to exist since the creation of the universe, is that it is related to influence and influence. While examining the phenomenon of power, some classification studies have been carried out. One of these classifications is French and Raven's classification. French and Raven examine power under two main headings: formal and informal; While defining formal power as power based on a person's authority and nourished by the person's hierarchical position; It refers to informal power as the power arising from the personal characteristics of the individual. It is possible to talk about the existence of the phenomenon of power in many areas, from myths to religions. In this sense, epics, one of the most special genres of Turkish literature, are also worth examining as they address the phenomenon of power from many different perspectives. Since the state of the heroes in the epics, their army management systems, their effects on society, and their ways of using power are within the scope of our subject, the formal and informal elements of power are discussed through the Oğuz Kağan Epic, based on the classifications of French and Raven. In the epic, the way Oğuz Kağan uses formal power, that is, authority in a sense, and the way the people and other members of the army use informal power, that is, the success resulting from their individual characteristics, give us clues about the understanding of power of the period. While Oğuz Kağan used the rewarding and challenging elements of his formal power in a balanced manner, it is seen that the talented, knowledgeable and intelligent soldiers who have informal power sources in the army used their power when necessary, and they stood out and were rewarded for using this power.

Keywords: Power, formal, informal, Oğuz Kağan.

Giriş

Oğuz Kağan Destanı'nda Formal ve İnformal Güç Unsurları

Güç, varlığıyla ne zaman haberdar olunduğu tam olarak kestirilemeyen, ancak gerek mitlerden gerekse dünyadaki tüm canlı varlıklar arasındaki ilişkilerden çıkarılan sonuçla kâinatın yaratılışından beri var olduğu kabullenilmiş bir olgudur. Yaratılış mitlerine bakıldığında kâinatın yaratılış sürecinin bir güç savaşıyla geliştiği görülmektedir. Altay Yaratılış Mitinde dünyada daha hiçbir şey yaratılmamışken ve sadece su varken Tanrı Ülgen'in canı sıkıldığı için dünyayı ve kişiyi yaratma eylemi; yarattığı kişinin bir şeytana (Erlik) dönüşmesi ve onun gücünü kıskanan Erlik'in Ülgen'e karşı verdiği mücadele güç olgusunun ne kadar kadim ve tüm evrenin merkezinde olduğunu gösteren bir husustur. Tanım sınırları tam olarak çizilememiş olan güç, birçok kavrama karşılık olarak (otorite, kudret, erk vb.) kullanılmıştır. Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük'te 1.Fizik, düşünce ve ahlak yönünden bir etki yapabilme veya bir etkiye direnebilme yeteneği, kuvvet, efor: 2.Bir olaya yol açan her türlü hareket, kuvvet, takat şeklinde tanımlanmıştır (https://sozluk.gov.tr/ E.T.: 25.06.2024). Bu tanımlardan hareketle gücün "bir etki ve etkileme" olduğu sonucuna varılabilir. Köken açısından bakıldığında ise İngilizcedeki güç (power) kelimesi eski Latince "potere" kelimesinden gelmektedir ve anlamı *–ebilmek–abilmektir*. Birini boyun eğmeye zorlama, harekete geçme ya da etki üretebilme yeteneği olarak ifade edilir (Alkan ve Erdem, 2019: 407). Elbette güç kavramı bunlardan ibaret değildir. Oldukça geniş bir kavram alanına sahip olan güç, Max Weber, Blau, Raven, Rene gibi araştırmacılar tarafından da tanımlanmıştır.

Max Weber'e göre; "Güç (Macht), bir sosyal ilişki içinde, bir aktörün hangi temele dayanırsa dayansın, direnmeyle karşılaşsa bile istediğini yapabilme konumunda olma ihtimalini ifade eder" (2005: 28).

Blau'ya göre güç; diğerlerinin bir şeyler yapmaları için ödüllendirilerek kendi isteklerine razı olmaları amacıyla harekete geçirilmesi konusunda kişiler ya da gruplar arasındaki her türlü etkidir (Alkan ve Erdem, 2019: 407).

Özellikle yönetim ve organizasyon alanında çalışmalar yapan bilim adamlarının güç konusuna detaylıca yer verdiği görülmektedir. Bu bakımdan gücün ne olduğunu anlamak ve anlatmakla ile ilgili birçok farklı değerlendirmeyle karşılaşmak mümkündür. Yönetim ve organizasyon dışındaki disiplinlerde de incelenen güç ve gücün algılanışına çalışmamızda formal ve informal unsurlar açısından değinilecektir. Bu bağlamda öncelikle formal ve informal gücün neyi ifade ettiğini belirtmek yerinde olacaktır.

Güç ve gücün unsurları ile ilgili yapılan özellikle de French ve Raven'in sınıflamalarından hareket eden Melia ve Perio'ya göre ödül gücü, yasal güç ve zorlayıcı güç "formal güç" olarak tanımlanmaktadır.1 Formal güç kişinin otoritesine dayanır ve kişinin bulunduğu *hiyerarşik* pozisyonundan beslenir. Formal güç unsurlarından ödül gücü, bir kişinin kendisi için diğer kişilerin ödüllere aracılık etme yani ödüllendirme yeteneğinin olduğu algısına dayanır. Zorlayıcı güç, kişinin kendisi için diğer kişilerin cezalara aracılık etme yani cezalandırma algısına dayanan bir güç unsurudur. Yasal güç ise bir kişinin başka biri tarafından kendi davranışlarının belirlenmesi için başka biri olarak tanımlanan kişinin yasal hakkı olduğu algısına dayanır. French ve Raven'in tanımlamaya çalıştıkları bu güç unsurları aynı zamanda formal güç olarak nitelendirilmektedir (Alkan ve Erdem, 2019: 415).

İnformal güç ise formal gücün dışında bireysel özellikler temelinde ele alınmıştır. Bu hususla ilgili olarak George ve Jones, informal gücü; bireyin kişisel özelliklerinden kaynaklı güç olarak ifade etmişlerdir (Jennifer ve Gareth, 2011: 374-376). İnformal gücün hangi unsurları içerdiği ile ilgili yapılan çalışmalara genel olarak bakıldığında denilebilir ki informal güç; kişinin bulunduğu pozisyon gereği sahip olduğu yetkilerin dışında, kişisel özellikleri, bilgi birikimi, tecrübesi, yakın kişisel bağları, güven verme, üretkenlik gibi özellikleriyle dilediğini yapabilme/yaptırabilme ve bu özellikleriyle ödül elde edebilmesidir.

Formal ve informal güç unsurları birbirinden tamamen ayrı olmayan, birbirini tamamlayan unsurlardır. Bu görüşü tohum-bitki metaforuyla açıklamaya çalışan Erdem ve diğerleri şöyle demektedir:

> *"Ağaç ya da bitkinin toprağın yüzeyinde görülen kısmı her ne kadar formaliteyi simgelese de toprağın altında kalan tohum ya da bitkinin kökü informaliteyi temsil etmektedir. Toprağın altındadır, görünmez ama uygun şartlar oluşunca neşvünema bularak toprak yüzeyine çıkacaktır. Toprak yüzeyine çıkınca ya formal düzen tarafından varlığı kabul edilerek ona göre*

1 Bu konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. (Peiro ve Melia: 2003).

düzenlemeler yapılacak ya da formal düzen tarafından kesilerek yok edilecektir. Yani esasında bütün formal düzenlerin beslendiği bir informal kökenin olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında herhangi bir şeyin informalliği kuluçka dönemi olarak düşünülebilir" (Erdem, vd., 2017: 5).

Bir örgütün nizamının sağlanması ve örgüt içi ilişkileri iyi yönetilebilmesi, gücün formal ve informal unsurlarını doğru bir şekilde analiz edilmesiyle mümkün görünmektedir. Bu araştırmada Oğuz Kağan Destanı'ndaki güç unsurları değerlendirilerek gerçek tarihe nispeten kaynaklık eden edebî ürünlerdeki kahramanların güç ve gücün unsurlarını kullanmadaki etkililikleri ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bilindiği gibi edebî eserler yaratıldıkları devirlerin ve o devrin kültürünün, şahsiyetlerinin birer yansımasıdır. Edebî ürünlerden destanlar, yaratıldıkları dönemin tarihî, sosyal, kültürel, ekonomik yapılarıyla ilgili önemli bilgiler içermektedirler. Kolektif bir bilinçle meydana getirilen Türk destanları da kültür ve tarihimizin taşıyıcısıdırlar. Özellikle epik Türk destanlarında Türklerin devlet yönetim sistemleri, devlet yöneticilerinin bireysel başarıları hakkında birçok bilgi mevcuttur. Oğuz Kağan Destanı bunlardan birisidir.

Oğuz Kağan Destanı, Hun Türklerinin destanıdır. Destan'ın Uygur Türkçesiyle yazılmış nüshası Paris Millî Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Destan Oğuz Kağan'ın annesi olan Ay Kağan'ın onu doğurduğu günden başlar ve Oğuz Kağan'ın yaşlılığında Türk ilini oğullarına paylaştırması ile biter. Türk destancılık geleneğinin en eski ve önemli metinlerinden biri olan Oğuz Kağan Destanı'nda eski Türk toplumuna ait bilgilerin varlığı çok kez dile getirilmiştir. Biz de bu çalışmamızda dönemin yönetim anlayışının "güç" ekseninde nasıl telakki edildiğini Reşit Rahmet'i Arat'ın ve W. Bang'in hazırlamış olduğu Oğuz Kağan Destanı kitabından istifade ederek tespit etmeye çalışacağız.

Oğuz Kağan'ın dünyaya gelişiyle başlayan destanda onun nitelikleri okuyucuya/dinleyiciye güçlü bir kahraman profili çizmektedir. Oğuz Kağan'ın sahip olduğu belli özelliklerin betimlenmesinde zikredilen hayvanlar güç açısından önemli bir göstergedir. Öküz, kurt, ayı, samur, gergedan gibi hayvanlar bu destanda "güçlü" olmaları yönüyle öne çıkmaktadır. Türk Dil Kurumu'nun güç tanımlarından biri olan "fiziki yönden etki edebilme ve etkiye direnebilme" hususu destandaki şu betimlemelerle karşımıza çıkmaktadır:

"Bu çocuk anasının göğsünden ilk sütü emdi bir daha emmedi… Kırk gün sonra büyüdü, yürüdü ve oynadı. Ayakları öküz ayağı gibi, beli kurt beli gibi, omuzları samur omzu gibi, göğsü ayı göğsü gibi idi." (Bang ve Arat, 1936: 11)

Oğuz Kağan büyüdüğünde halkı huzursuz eden bir gergedanın peşine düşmesi ve onu avlamak için başka güçlü hayvanları avlayıp yem olarak kullanması fiziki gücün göstergesidir. Bu anlatım aynı zamanda, ilerleyen süreçte ülke sınırlarını genişletecek ve cihan hakimiyeti için mücadele edecek olan kahramanın donanması gereken hem fiziki güç hem de informal güç unsuru olarak tanımlanan bilgi, beceri yönünden elde edeceği özellikleri yansıtmaktadır. Oğuz Kağan'ın gergedanı avlamak için hayatını tehlikeye atıp, kendini av olarak ağaca bağlaması onun karizmatik gücünü ortaya koyan bir göstergedir. Nitekim

karizmatik güce sahip olan liderlerin özelliği cesur, özgüvenli olmaları ve halkta hayranlık uyandırmalarıdır.

> *"Oğuz Kağan halkı çağırınca ahali birbirine danıştı ve geldi. Oğuz Kağan kırk masa ve kırk sıra yaptırdı. Türlü aşlar, türlü şaraplar, tatlılar ve kımızlar yediler içtiler. Doydan sonra Oğuz Kağan beylere ve halka yarlık verdi ve ben sizlere oldum Kağan, alalım yay ile kalkan, nişan olsun bize buyan, kurt olsun bize uran, demir kargı olsun orman, av yerinde yürüsün kulan, daha deniz daha müren, güneş bayrak gök kurıkan, dedi." (Bang ve Arat, 1936: 17)*

Oğuz Kağan çocukları doğduktan sonra büyük bir toy (ziyafet) düzenler. Bu toyda halkı en iyi yiyecek ve içeceklerle ağırlar. Beylere ve halka yarlık verir. Tebliğler yazıp elçilere verip gönderir. O tebliğde şunlar yazmaktadır:

> *"Ben Uygurların Kağanıyım ve yeryüzünün dört köşesinin kağanı olsam gerektir. Sizden itaat dilerim. Kim benim emirlerime baş eğerse, hediyelerini kabul ederek onu dost edinirim. Kim baş eğmezse, gazaba gelirim; düşman sayarak ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp yok ettiririm." (Bang ve Arat, 1936: 17)*

Oğuz Kağan'ın bu sözleriyle mevcut hiyerarşik pozisyondan kaynaklanan *ödül gücü* ve *zorlayıcı gücü* kullandığı görülmektedir. Bir kağan olarak kendi isteklerinin yapılması durumunda ödüllendirme eyleminin, yapılmaması durumunda ise cezalandırma eyleminin uygulayıcısı olarak gücünü yansıtmıştır. Bu da Oğuz Kağan'ın yönetimde formal gücün unsurlarını sonuna kadar kullandığını bizlere göstermektedir. Kağan'ın düzenlediği toyun büyük bir toy olması bir güç göstergesi olduğu gibi halkın bu toya katılıp katılmaması da onun gücünün bir göstergesi olabilmektedir. Formal gücün kullanımın etkili olduğunu destanın devamında anlatılan Uruz Beg'in oğlunun Oğuz Kağan'a itaat etmesinde görmekteyiz. Nitekim Uruz Beg, topraklarını oğluna koruması için emanet etmesine rağmen, oğlu otoriteye karşı gelerek mücadele etmek yerine itaat ederek toprağını koruma yöntemini seçmiştir. Oğuz Kağan da yine ödüllendirmenin uygulayıcısı olarak formal gücünü kullanıp bu toprakları işgal etmemiştir.

Oğuz Kağan, buyruklarına itaat etmeyen toplulukların üzerine yürümek ve onlarla savaşmak için seferler düzenlemektedir. Gök yeleli bir kurdun ordunun önünde gidip askerleri yönlendirmesiyle Oğuz Kağan doğru yerde ve zamanda savaşarak zaferler kazanır. Bu zaferler sonrasında ilerlemesi devam ederken yaşanan birtakım olaylar ile zaten soyut bir kavram olan gücün daha da soyut olan informal unsurlarını görebilmekteyiz.

> *"…Sonra Oğuz Kağan askerleriyle İtil adındaki ırmağa geldi. İtil büyük bir ırmaktır. Oğuz Kağan onu gördü ve "İtil suyunu nasıl geçeriz?" dedi. Asker arasında iyi bir bey vardı. Onun adı Uluğ Ordu Beg idi. Akıllı ve …. bir erdi. Gördü ki bu yerde pek çok ve pek çok ağaç… o ağaçları kesti ve bu ağaçlara yattı, geçti. Oğuz Kağan sevindi, güldü ve "Sen burada bey ol ve senin adın Kıpçak olsun" dedi." (Bang ve Arat, 1936: 23)*

Yukarıdaki anlatımda görülüyor ki informal güç, formal gücün kullanımı belirleyen bir unsur olabilmektedir. Daha önce de ifade edilmeye çalışıldığı gibi informal güç, kişinin hiyerarşik pozisyonunun dışında bilgi, beceri, sosyal yakınlık vb. unsurlarla bir güç elde etmesidir. Burada Uluğ Ordu Beg'in aklı ve becerisi sayesinde orduyu sapasağlam ırmağın karşısına geçirmesi onun informal gücünü kullandığının bir göstergesidir. Aynı zamanda

Oğuz Kağan'nın bu davranışından dolayı Uluğ Beg'i ödüllendirmesi ise, formal gücün bir yansımasıdır. Bu durumda formal ve informal gücün birbirini tamamlayan unsurlar olduğunu rahatça söylemek mümkündür. Destanda aynı formda aktarılan üç durum daha vardır. Cesur bir kahraman er'in Oğuz Kağan'ın Buz Dağı'na kaçan atını bulup getirmesi ve Oğuz Kağan'ın o er'e yer vermesi; aynı şekilde ordu ilerlerken duvarı altından, penceresi gümüşten büyük bir ev bulunması ve ordu içinde yetenekleri ve bilgisiyle öne çıkan bir askerin bu evin kapılarını açmakla görevlendirilmesi; Çürçet yurdunda yapılan savaşta galip gelen Oğuz Kağan'ın ganimetlerin taşınması için askerler arasındaki becerikli bir ustayı görevlendirmesi ve askerin kağnıyı yapması gücün formal ve informal unsurlarının görünür olduğu örneklerdir.

Destanın sonlarına doğru Oğuz Kağan'ın yanında bulunan ak sakallı, kır saçlı, tecrübeli bir ihtiyardan söz edilmektedir.

> *"…O, anlayışlı ve asil bir adamdı. Oğuz Kağan'ın nazırı idi. Adı Uluğ Türük idi. Günlerden bir gün uykuda bir altın yay ve üç gümüş ok gördü… Uykudan uyanınca düşte gördüğünü Oğuz Kağan'a anlattı ve dedi ki:'Ey Kağanım, senin ömrün hoş olsun; Ey Kağanım, senin hayatın hoş olsun. Gök Tanrı düşümde verdiğini hakikate çıkarsın…' Oğuz Kağan Uluğ Türük'ün sözünü beğendi: onun öğüdünü dinledi ve öğüdüne göre yaptı." (Bang ve Arat, 1936: 29)*

Destanın bu parçasında bilgili ve tecrübeli bir devlet adamının Kağan'ı yönlendirdiği ve Kağan'ın da onun sözünü suhuletle dinlediği görülmektedir. Burada Uluğ Türük'ün hiyerarşik düzende Kağan'dan sonra geldiği malumdur. Ancak Uluğ Türük'ün bilgisi ve tecrübesi, Kağan üzerinde informal bir güç olarak etki etmektedir. Oğuz Kağan da nazırının sözünü dinleyerek bu potansiyel etkiyi kabul ettiğini göstermiştir. Normal şartlarda ast-üst ilişkilerinde üstler astlarını emir ve komuta olarak yönlendirirler. Ancak burada görüyoruz ki astların formal olarak sahip olmadığı güç gerçekte informal olarak varsa hiyerarşik pozisyondaki ast üst ilişkilerinin dengesi değişebilmektedir. Bu da informal gücün bazı durumlarda formal güçten daha çok öne çıktığını göstermektedir.

Genel manada toparlayacak olursak evrenin yaratılışından itibaren, soyut bir kavram olan güç, yaşamın her alanında varlığını göstermektedir. Doğada var olabilmenin temel şartlarından birisi de güce sahip olmaktır. Bu yüzden de insanlık tarihi kadar eski olan güce sahip olma, egemen olma arzusu tüm canlılarda kendisini göstermektedir. Güç mevzusu birçok disiplinin çalışma konusu olmuştur. İnsanın estetik yaratımlarından edebiyat da gücün yansıdığı bir alandır. Destanlar, hem tarihî gerçekliklere ışık tutması bakımından hem de oluşturulduğu toplumun siyasi, kültürel, sosyal değerleri ile ilgili bilgileri barındırması açısından edebiyatın önemli türlerinden biridir. Destanlardaki kahramanların devleti, orduyu yönetme sistemleri, toplum üzerindeki etkileri, gücü kullanma biçimleri incelenmeye değer konulardır. Oğuz Kağan Destanı bu anlamda bize küçük bir hazine sunmaktadır. Formal ve informal güç unsurları bakımından incelemeye çalıştığımız bu destanda, Oğuz Kağan'ın formal gücü yani bir anlamda yetkiyi kullanma şekli; halkın ve ordunun diğer mensuplarının ise informal gücü yani bireysel özelliklerinden kaynaklanan başarıyı kullanma şekli bizlere

dönemin güç anlayışı ile ilgili ipuçları vermektedir. Oğuz Kağan'ın formal gücünün ödüllendirici ve zorlayıcı unsurlarını dengeli bir biçimde kullandığı söylenebilir. Orduda yer alan ve informal güç kaynaklarına sahip olan yetenekli, bilgili, akıllı askerlerin ise bu güçlerini yeri geldiğinde kullandıkları ve bu yönleriyle öne çıktıkları ya da ödüllendirildikleri görülmektedir.

KAYNAKÇA

Alkan, Ahmet-Ramazan Erdem (2019). "Güç: Formal ve İnformal Yönden Güce Kavramsal Bir Bakış". *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi.* C. 10. S. 24.

Bang, W.-Rahmeti Reşid Arat (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.

Erdem, Ramazan-İzgüden, Dilruba-Erdem, İzzet (2017). "İnformalitenin Kavramsal Çerçevesi ve Yönetim Düşüncesindeki Yeri". Editör: R. Erdem. *Yönetimde İnformalite.* İstanbul: Beta Yayınevi.

George, Jennifer- Jones, Gareth (2011). *Understanding and Managing Organizational Behavior.* New Jersey: Pearson.

Peiró, J. M.-J. L. Meliá (2003). "Formal and Informal Interpersonal Power in Organisations: Testing a Bifactorial Model of Power in Role-sets". *Applied Psychology: An International Review*. C. 1. S. 52. s. 14-35.

Weber, Max (2005). *Bürokrasi ve Otorite*. (çev. Bahadır Akın). Ankara: Adres Yayınları.

KIRGIZ MASALLARINDA SU KÜLTÜNÜN SEMBOLİK OKUMALARI

Leyla YILMAZ POLAT

Doktora Öğrencisi
Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Geleneksel insandan bu yana her dönemde insanoğlu evrende var olan ve hayati önem taşıyan unsurlara kutsallık atfetmiştir. Bu bağlamda düşünce tarihinde evreni oluşturan ve insan hayatının vazgeçilmezi olan dört unsur; ateş, toprak, hava ve su kutsal kabul edilerek "kült" seviyesine yükseltilmiştir. Türk kültüründe Yer- su' nun bir parçası olan ve onun etrafında gelişen "su kültü" de Türklerin tabiat kültleri içerisinde yer almaktadır. Türk mitolojisinde su, evrenin yaratılmasından önce Tanrı'nın ilk mekânı ve yaratımın asli unsurlarındandır. Bu bağlamda suyun, Türk kültüründe ve diğer pek çok kültür ve inanç sistemi içerisinde kutsal olarak algılanmasının altında makro ve mikro- kozmosun su ile başlayarak yine su ile biteceği düşüncesi yatmaktadır. Suyun evrenin yaratımından önce ve sonra yeryüzünde olarak her daim akıyor olması Türk düşünce sisteminde onun, zamansızlık ve sonsuzlukla bağdaştırılmasına sebep olmuştur. Kırgız masallarında su, erginlenmenin, dönüşümün, yeniden doğumun ve sonsuzluğun simgesi olmuştur. Ayrıca su, arındırma, temizleme ve yeniden hayat verme özelliğine de sahiptir. Zira su kendisine temas eden bütün biçimleri çözerek ilk yaratımdaki saflığına ve temizliğine kavuşturur. Bu nedenle pek çok inanç sisteminde ve kutsal kitaplarda su, temizliğin ve arınmanın sembolü olmuştur. Bu çalışmada, Türk tabiat kültleri arasında son derece önemli bir yere sahip olan 'su kültü'nün Kırgız masallarında var olan izleri takip edilerek Türk kolektif düşünce sistemi içerisindeki suyun sembolik çözümlemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Su, kült, su kültü, sembol, Kırgız masalları.

SYMBOLIC READINGS OF WATER CULT IN KYRGYZ TALES

ABSTRACT

In every period since traditional man, human beings have attributed holiness to the elements that exist in the universe and are of vital importance. In this context, four elements that constitute the universe in the history of thought and are indispensable for human life; Fire, earth, air and water were considered sacred and elevated to the "cult" level. The "water cult", which is a part of Yersu in Turkish culture and develops around it, is also among the nature cults of the Turks. In

Turkish mythology, water is God's first place before the creation of the universe and is one of the essential elements of creation. In this context, the underlying reason why water is perceived as sacred in Turkish culture and many other cultures and belief systems is the idea that macro and microcosms begin with water and end with water. The fact that water always flows on the earth, before and after the creation of the universe, has caused it to be associated with timelessness and eternity in the Turkish thought system. In Kyrgyz tales, water has become the symbol of initiation, transformation, rebirth and eternity. In addition, water has the ability to purify, clean and give life again. Because water dissolves all forms that come into contact with it, restoring it to the purity and cleanliness of the first creation. For this reason, water has been the symbol of cleanliness and purification in many belief systems and holy books. In this study, the symbolic analysis of water in the Turkish collective thought system was made by following the traces of the 'water cult', which has an extremely important place among Turkish nature cults, in Kyrgyz tales.

Keywords: Water, cult, water cult, symbol, Kyrgyz tales.

Giriş

Geleneksel insan, doğada var olan ve kendi yaşamını idame ettirebilmek için ihtiyaç duyduğu unsurların içerisinde tanrısal gücün bir parçası olan koruyucu, besleyici ve cezalandırıcı gücü barındırdığını düşünerek onlara bir kutsiyet atfetmiştir. Bu kutsiyet etrafında ise bazı inanç ve uygulamalar geliştirerek bu doğa unsurlarını kült seviyesine yükseltmiştir. Doğada var olan tüm canlı ve cansız varlıklar için hayati önem taşıyan su, kült seviyesine yükseltilen bu unsurlardan biridir.

Geleneksel Türk inanç sisteminde ve Türk mitolojisinde su, evren yaratılmadan önce dahi Tanrı ile birlikte var olan yegâne unsur ve Tanrı'nın yeryüzündeki ilk mekânıdır (Ögel, 2002: 432-433; Türker, 2011: 434-435). Türk mitolojisinde var olan bu düşünce, Türk anlatı geleneğindeki tüm türler içerisinde kendisini göstermektedir. İlk yaratımda Tanrı'nın yaratımı sudan başlatması ve evrendeki her şeyin temelini sudan çıkarması, Türk zihin dünyasında suyu, doğurganlığın sembolü haline getirmiştir. Bu bağlamda Türk inanç sistemi içerisinde çocuksuz kadınların, suya temas ettiğinde çocuğunun olacağı inancı gelişmiştir (Arık, 2005: 160; Eliade, 2015: 230). Bugün dahi Anadolu'nun pek çok yerinde var olan bu düşüncenin altında yatan temel sebep ise suyun içine dalan, diğer bir deyişle suyla temas eden her biçim kendisinde var olan formunu yıkarak yeniden bir yaratım sağlamasıdır. Zira su temas ettiği her biçimi yok etme gücüne sahiptir. Su, var etme gücünün yanı sıra yok etme gücünü de içerisinde barındırmaktadır. Bu yok edici güç ise dünyanın sonunu anlatan tufan mitleri ile ilişkilidir ancak tufan mitlerinde bahsedilen son tamamen bir son ya da bitiş değildir. Türk mitolojisinde ve pek çok mitolojide Tanrı, dünyada var olan mevcut düzenden bir sebeple memnun olmayarak yeni bir düzen kurmak ister. Bu düzeni yıkıp yeniden kurmak için ise su da var olan yıkım ve yeniden yaratım potansiyelini kullanmaktadır (Hooke, 1995: 32-33; Çığ, 2009: 88-89; Türker, 2011: 457; Caner, 2017: 19; Yücel ve Parıltı, 2019: 250, Yavuz, 2019: 247; Can, 2011: 33-34). Bu bağlamda Tanrı, tufan mitlerinde, tufan sularının içerisinde barındırdığı arındırma gücünü kullanarak yeryüzünde var olan ve kendisinin memnun olmadığı düzeni yıkarak arındırılmış bir şekilde yeniden bir düzen kurmaktadır.

İnsanoğlunun düşünce dünyasında tufan suları, temizlenmenin ve arınmanın dolayısıyla günahsız yeni bir hayatın simgesi durumundadır. İslamiyet'te (El-Maide 5/6, El-Bakara 2/222), Musevilikte (Sezal, 2007: 45) ve Hristiyanlıkta (Eliade, 2015: 203) su, sadece bedensel bir temizlik sağlamanın ötesinde ruhsal bir arınmayı da mümkün kılmaktadır. Eliade'ye göre, Hristiyanlıkta vaftiz en önemli ruhsal arınma aracıdır; çünkü vaftiz suyuna batma, İsa'nın gömülmesini temsil eder. Simgesel olarak suya batan insan ölür, tıpkı mezarında canlanan İsa gibi sonra yeniden doğar, arınır, yenilenir. (2015: 203). Bu bağlamda pek çok inanç sisteminde, ölülerin yıkanarak öte dünyaya gönderilmesi bedenin temizlenmesinin yanı sıra ruhsal arınmayı da sağlamak içindir. Dede Korkut Hikâyeleri içerisinde yer alan "arı sudan abdest aldı" (Gökyay, 2006: 68) ifadesi de yine suyun içerisinde barındırdığı arınma gücünün bir göstergesidir. Arı sudan abdest alan kahraman dikey düzlemde su ile bedenini temizlese de, yatay düzlemde mikro kozmosta tufan suları ile ruhunu arındırmaktadır. Zira suya temas kahraman, kendisinde var olan mevcut günahkâr düzeni yıkarak suyun içerisinde barındırdığı yeniden yaratım gücüyle günahsız bir formda yeniden yaratılmıştır. Bu bağlamda arı sudan abdest alarak düşman ile çarpışan kahraman, Tanrısal bir güç ile donatılarak tinsel anlamda ölüp yeniden dirildiği bir erginlenme yaşamaktadır.

Suyun ilk yaratımdan önce Tanrı'nın ilk mekânı olması ve geçmişten bugüne varlığını koruyarak akmaya devam etmesi, Türk kolektif düşünce sisteminde onun ölümsüzlük ve sonsuzlukla bağdaştırılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda suyun akması, insan hayatını temsil ederken, suyun akmaması ve kuruması ise ölümle bağdaştırılmıştır. Yine Türk düşünce sisteminde tutsaklık, ölüme eşdeğer olmasından dolayı Dede Korkut Hikâyeleri içerisinde tutsaklıkta "suyun kuruması" (Gökyay, 2006: 105) olarak ifade edilmiştir. Kozmogoninin simgesi olan su, içerisinde tüm biçimleri barındıran büyülü bir maddedir. Mitolojilerde hayat, dayanıklılık, güç ve sonsuzluk her zaman suda bulunmaktadır. Yaratımı içinde barındıran suyun ilk örneği olan hayat suyu, iyileştirir ve gençleştirir. Ayrıca içerisinde barındırdığı sonsuz yaşam ve güç ile sonsuz bir hayatı da mümkün kılmaktadır.

Eski Türk yazıtlarında Tengri ve Umay ile birlikte bahsi geçen unsurlardan biri olan Iduk Yir Sublar, Türk düşünce sisteminde, Tanrının yeryüzündeki yardımcısı olarak görülmektedir. İnan, Yer-su ruhlarının; bugün ki Türk boylarında dağ, su (ırmak, göl, pınar), ağaç- orman, kaya kültlerinin eski yazıtlarda "yer- sub" adı altında bir araya toplanmış şekli (İnan, 1995:48) olduğunu ifade etmektedir. Eski Türklerin animist dünya görüşü neticesinde belli doğa parçalarının canlı bir varlık olarak varsayılması dolayısıyla ruhlarının diğer bir adıyla 'iye'sinin olduğu düşüncesi Kırgızlarda da mevcuttur. "Kırgızların İslam öncesi geleneksel inancında Suu Teñir olarak adlandırılmış, İslam'ın yaygınlaştığı dönemlerden itibaren de Suleyman Ata "Süleyman Peygamber" ad değiştirmiş" (Orozobaev, 2014: 29) bir su iyesi inancı mevcuttur.

Eski Türklerin suyun bir iyesinin diğer bir adı ile ruhu olduğu düşüncesinden dolayı suyun ruhu pisliklerle kirletilemez ve suya saygısızlık yapılamazdı. Kondemir bunu şöyle

teyit etmektedir; Çağatay, gündüzleri akarsuya girmeye müsaade etmezdi. Ayrıca, suya küçük abdestini yapan veya burnunu temizleyen herhangi bir kimsenin öldürülmesini emretmişti (Roux, 1998: 110). Gerdizi'ye göre, XI. Yüzyılda İrtiş kıyılarında yaşayan Kimek- Kıpçaklar, "İrtiş ırmağına taparlar, su Kimeklerin tanrısı" derler. Orhun yazıtlarında kutsal su kaynakları belirtilir. Bu nedenle suların kirletilmesinden kaçınılır. VI. Yüzyılda devletlerini Göktürklerin yıktığı Juan- Juan'ların suda elbise ve ellerini yıkamadıklarını, kapları boşalınca onları temizlemek için yağladıklarını Çin kaynakları belirtmektedir (Avcıoğlu, 1995: 355- 356). Orta Asya toplumlarının çoğunda, Oğuzlarda, Moğollarda, Sibiryalılarda, çağdaş Altaylılarda ve günümüzde Türkiye'deki bazı heterodoks topluluklarda suyun dışkı ile kirletilmesi, bazen suda yıkanılması ve de çamaşırlar ile kap kacağın yıkanması da yasaklanmıştır (Roux, 1998: 110). Türk inanç ve düşünce dünyası içerisinde yer alan suya saygı gösterilmesi ve onun kirletilmemesi düşüncesinin altında suyun dünyayı oluşturan dört element -hava, ateş, su ve toprak- arasında yenilenemeyen ve sınırlı olan dolayısıyla kirletilmeye de en açık olan olmasıdır. "Toprak sınırsızdır, hava kavranamaz bir şeydir, ateş doğası gereği dokunulamazdır ve yalnızca su kirletmeye açık, dolayısıyla özel olarak korunması tavsiye edilen bir şeydir" (Burckhard, 1997: 138). Bu doğrultuda geleneksel insan, suya saygısızlık yapılmasının su iyesi tarafından cezalandıracağı inancı ile bireyde ona karşı bir korku geliştirmiş ve bu korku ile birlikte suya saygı gösterilerek onu koruma altına almaya çalışmıştır. Kırgızlarda var olan "*suu tegeretüü, uçuktoo,* suya tükürmek ya da kirletmenin yasaklanması" (Orozobaev, 2014: 29) gibi unsurlar bu düşüncenin bir sonucudur.

Geleneksel insan, tarihin ilk zamanlarından beri oluşturduğu kolektif bilinç dışına ait ögeleri, mit, efsane, masal, destan gibi anlatı türlerinde ortaya koydukları sembolik anlatımlarla gelecek kuşlaklara aktarmışlardır. Bu bağlamda geleneksel insanın kolektif bilinçdışının açığa çıktığı anlatılardan olan masallar, sembolik dil ile örülmüştür. Masallar, kolektif bilinçdışına ait ögelerin aktarımını sembollerle sağlarken aynı zamanda anlatıldığı coğrafyanın kültürel, psikolojik, folklorik özelliklerini de bünyesine katarak zenginleşirler. Dolayısıyla toplumsal bilinç ile üretilen sözlü kültür ürünlerinden olan masallar, kolektif bilinç dışına ait ögeleri sembolik bir dille içerisinde barındırmaktadır.

İnsan bilincinin sonlandığı noktada ortaya çıkan sembolik dil çözümlendiğinde ise Türk kolektif bilinç dışına ait ögeler görünür kılınacaktır. Bu bağlamda masal metinlerini sadece yatay düzlemde incelemek, masallar içerisinde sembolik çeşitlilik ve sembolik dilin imkânları dâhilinde oluşan çok katmanlı yapının tam olarak incelenmesini imkânsız kılmaktadır. Masallar dikey düzlemde incelenerek içerisindeki sembollerin okuması yapıldığında ise metinler farklı anlamlar kazanacaklardır. Bu çalışmada Türk tabiat kültleri arasında son derece önemli bir yere sahip olan su kültünün Kırgız masallarında var olan izleri takip edilerek Türk kolektif düşünce sistemi içerisinde var olan suya ait unsurların sembolik çözümlemesi yapılmıştır. Kırgız masallarına ait örnekler Ahmet Ali Aslan ve Akılay Arapova'nın "Kırgız Masalları" kitabı içerisindeki masal metinlerinden elde edilmiştir.

Kırgız Masallarında Su Kültünün Sembolik Okumaları

Türk anlatı geleneğinde su, kahramanların tinsel anlamda yeniden bir doğuş sağlayarak erginlendiği mekânlardır. Kırgız masallarında da karşımıza çıkan kahramanın bir kuyuya atılması ya da indiği kuyuda bırakılması motifi, suyun kahramanın kendisiyle baş başa kalarak bilinci ile bütünleşeceği erginlenme mekânlarıdır. Kendi ile baş başa kalan kahramanın bilinçaltındaki şeyler, bilinç düzeyinde görünür kılınacak ve kahraman bilinci ile bütünleşerek tinsel anlamda yeniden bir doğuş gerçekleştirecektir.

'Kıymetli Taş' masalında, öksüz bir çocuk, dersten dönerken ayağı kırık bir su kaplumbağası görmüş ve onu alıp eve götürmüş. Ağılda, küçük bir çukur kazarak bu çukuru su ile doldurmuş ve su kurbağasını onun içine bırakmış. Her gün su kurbağasıyla ilgileniyor ve onu aç bırakmıyormuş. Bir süre sonra onu evlatlık alan zengin, bu durumu öğrenince çocuğu, su kaplumbağası ile birlikte oradan kovmuş. Çocuk, su kaplumbağasını bırakmak için bir göle gelmiş, su kaplumbağası çocukla vedalaşırken, her isteğini yerine getirecek küçük yeşil bir taş kusmuş. Oğlan, yolda giderken bir gün yol kenarında kurumuş bir insan kafası görmüş. Oğlan, ona kıymetli taşıyla dokunduğunda kurumuş kemik, yakışıklı bir bey oğluna dönüşmüş. Beyoğlu, oğlana bunu nasıl yaptığını sorunca o da su kaplumbağasının kendisine verdiği yeşil küçük taştan bahsetmiş. Yolda susayarak derin bir kuyuya rastlamışlar. Beyoğlu, oğlanın beline ip bağlayarak kuyuya inip su çıkarmasını söylemiş. Kuyuya inen oğlanı orada bırakmış, kendisi kıymetli taşı alarak bir şehre gelmiş ve taşı Hana hediye ederek, onun veziri olmuş. Delikanlı kuyudan uzaklaştıktan sonra kuyudan su almaya gelen kervancılar oğlanı bularak kuyudan çıkarmışlar (Aslan ve Arapova, 2017: 237).

Türk masallarında genellikle peri kızı ya da insan suretinde tasvir edilseler de su iyeleri, istedikleri şekillere girebilirler (Türkan, 2012: 141). Masal içerisinde geçen ayağı kırık su kaplumbağası da şekil değiştirmiş bir su iyesidir. Su kaplumbağasının çocuğa istediği her şeyi gerçek kılacak yeşil taşı kusması; su kaplumbağasının bünyesinde istediği her şeyi gerçekleştirebilme gücünün bulunduğunu göstermektedir. Bu durum da onun su iyesi olduğunun açık bir göstergesidir. Zira Türk inanç sistemi içerisinde su iyeleri, kendilerine yapılan saygısızlığı da affetmeyerek cezalandırdıkları gibi memnun edildiklerinde de insanların istek ve dileklerini yerine getirirler. Bu bağlamda çocuğun kendisine yaptığı muameleden memnun kalan su iyesi, kendi bünyesinde barındırdığı her isteği gerçekleştirebilme gücünü yeşil bir taş şeklinde çocuğa vererek onu ödüllendirmiştir.

Eski Türk kültüründe su iyesinin, su perilerinin ve su kızlarının evi olarak düşünülen su kuyuları, zamanla insanların su kuyularına düşmelerini ve boğulmalarını engellemek için oluşturulan tabular ile insanoğlunun zihin dünyasında farklı bir dünya ve farklı varlıkların yaşadığı mekânlar olarak yer almıştır. Şamanizm inancında kuyunun başka dünyalara geçişi sağlayan bir araç olduğu ve şamanların kuyu yardımı ile bir dünyadan diğerine geçiş yapabildiği inancı mevcuttur (Roux, 2014: 124). İslam inancı ile birlikte ise su kuyuları peygamberler ve kutsal kişiler için öbür dünya ile benzer kabul edilerek çilehaneler olarak kullanılmaktadır (Beydilli, 2004: 102). Bu bağlamda su kuyularının iki dünya arasında bir

geçit görevi üstlendiği görülmektedir. Ancak İslamiyet ile birlikte su kuyuları, yeraltına açılan bir kapı olmanın ötesinde, bireyin kendisini tanımasını ve iç dünyasına yolculuk yaparak bilinci ile bütünleşmesini sağlayan mekânlar olma görevini üstlenmektedir. Kuyunun çile çekilen ve kişiyi olgunlaştırarak kendini gerçekleştirmesini sağlamasına aracı olmasının altında Kur'an-ı Kerim'de yer alan Yusuf kıssası yatmaktadır. Yusuf Peygamber, kardeşlerinin kendisini attığı kuyudan, erginlenerek ve Tanrı'nın kendisine bahşettiği yeni ilim ve rüya yorumlama yeteneği ile birlikte çıkmıştır. Yusuf Peygamberin erginlenme mekânı olan kuyu, diğer Türk halk anlatılarında ve masallarında da kahramanların kendilerini keşfettikleri ve bilinçleri ile bütünleştikleri erginlenme mekânları olarak yer almaktadır. Masal içerisinde Beyoğlu'nun, kıskançlık duygusu ile öksüz oğlanı kuyuda bırakması ve oğlanı kuyudan çıkaranın yoldan geçen bir kervan olması, Kıymetli Taş masalı ile Kur'an-ı Kerim'de bahsi geçen Yusuf kıssası arasındaki benzerlik dikkate değerdir. Kıssanın masallara yansıması Asan masalında da açıkça görülmektedir.

'Asan' masalında, babalarının rüyasında gördüğü bülbülü bulmak için yola düşen üç kardeşin en küçüğü olan Asan, bülbülü bulur, ancak iki ağabeyi Asan'ın bulduğu bülbülü babalarına götürebilmek için iki gözünü oyarak onu bir kuyuya atarlar. Bülbül, Asan'ın iki gözünü pamuğa sarıp iki kanadının altına saklar. Asan'ın iki ağabeyi, bülbülü babalarına götürdüklerinde babası onlara bülbülü nasıl bulduklarını sorar ve cevaplarındaki tutarsızlıklardan şüpheye düşerek bülbüle, onu kimin bulduğunu, sorar. Bülbül, kendisini bulanın Asan olduğunu, ancak bu iki kardeşin kıskançlıklarına yenik düşerek Asan'ın iki gözünü oyarak kuyuya attıklarını ve Asan'ın iki gözünün kanadının altında olduğunu, söyler. Han, kuyudan Asan'ı çıkarttırıp getirir ve iki gözünü daha sıcak iken yerine koydurur. Asan'a dirim suyunu dökerek iyileştirir (Aslan ve Arapova, 2017: 201- 202).

Asan'ın gözlerinin çıkarılarak kuyuya atılması kahramanın, tinsel anlamda yeniden doğuşunu gerçekleştirmek için onu kendi benliğinin karanlığına gönderildiğini göstermektedir. Kahramanın, onunla iletişime geçecek olan Tanrı'nın sesini daha iyi duyabilmesi için dünyaya açılan gözleri çıkarılarak kendi maneviyatına dönüş yapması sağlanmıştır. Kuyuya atılarak kendi iç dünyasına yönelmesi sağlanan kahramanın, bilinçaltındaki her şey bilinç düzeyinde görünür kılınarak kahraman, bilinci ile bütünleşecek ve tinsel anlamda yeniden bir doğuş gerçekleştirecektir.

Kahraman aşamayacağı bir engelle karşılaştığında tanrısal güç bir hayvan aracılığı ile ona yardıma koşmaktadır. Bu bağlamda masal içerisinde kahramanın, kendini gerçekleştirme serüveninde ona yardımcı olan tanrısal ruh, bülbül olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira gözleri çıkarılarak kuyuya atılan Asan için ikinci bir hayatın varlığını, Tanrı'nın gerekli bilgi ve yardımını hayvan biçimindeki ruh simgeciliği ile sunduğu bülbül geçerli kılmıştır. Bu bağlamda kahraman, kuyuya atılarak erginlenmesi sağlanmıştır. Kuyuda kendi bilinciyle bütünleşen kahramana, tanrısal gücün bülbül vasıtası ile yardım etmesi, tinsel anlamda yeniden doğduğu ikinci bir hayatı mümkün kılınmıştır.

Asan masalında, kahramanın üzerine dökülerek iyileştirildiği, "dirim suyu" olarak ifade edilen su, iyileştirici ve gençleştirici özelliği de bulunan sonsuz yaşam kaynağı "ab-ı hayat" tır. İslâm ve Türk kaynaklarında, edebi eserlerde "aynü'l-hayât, âb-ı hayât, âb-ı câvidânî, âb-ı zindegî, hayat kaynağı, hayat çeşmesi, bengi su, mengüsuv, bengüsub, dirilik suyu, âb-ı Hızır" veya "âb-ı İskender" (Ocak, 1998: 1) olarak adlandırılan ve ölümsüzlüğün anahtarı olan kutsal su inancı, Türk mitolojisinde ve anlatılarında sıklıkla işlenen motiflerdendir.

Türk kolektif bilinçdışının bir yansıması olan mitolojide ve masallarda su, içerisinde barındırdığı büyülü güç sayesinde ölümsüzlük bahşetmesinin yanı sıra her derde deva, iyileştirici, arındırıcı ve gençleştirici bir güce de sahiptir. Türk mitolojisinde su, evren yaratılmadan önce Tanrının ilk mekânı ve Tanrının evreni yaratırken kullandığı ana unsurudur. Bu bağlamda Türk inanç sistemi içerisinde var olan halk hekimliği uygulamalarında su, vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Türk mitolojisinde suyun, Tanrı'nın ilk mekânı olması ona tanrısal bir güç kazandırmış ve tufan mitlerinde anlatılan içinde barındırdığı yeniden yaratma gücü de onda şifa aranmasına sebep olmuştur. Zira yaratımda Tanrı ile birlikte var olan ve içinde Tanrı Kut'unu barındıran suyla temas etmek, Tanrı Kut'u ile temas ederek kutsanmak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda su, Türk inanç sistemi içerisinde hastalıkların giderilmesi için başvurulan önemli bir iyileştirici güç olmuştur. Asan masalında, kahramanın üzerine dirim suyu dökülerek iyileştirmesi, Türk kolektif düşünce sisteminde var olan suyun, iyileştirici gücünün masallara bir yansımasıdır.

'Rum Padişahı ile Turum Padişahı' masalında, Turum adındaki padişah oğlunun babası, Karaköz Hanım'la evlenmesinden hoşnut olmaz ve oğlunu öldürmek için zehirli at, kuş ve tazıyla oğlunu karşılamaya çıkar. Oğlan, onlarla avlanmaya gitse zehirlenip ölecekken arkadaşı Kırankara, onların hepsini alıp ateşe atıp yakar ve küllerini de suya savurur. Babası daha sonra oğlunu öldürmek için bir ejderha gönderir. Turum'un arkadaşı Kırankara, ejderha ile de savaşıp onu öldürür, ancak ejderhanın kanı Karaköz Hanım'ın yüzüne sıçrar ve Kırankara onun zehirlenmemesi için kanını emer. O sırada uykudan uyanan Turum, bu durumu görünce yanlış anlar ve Kırankara ona sırrını (babasının Turum'u öldürmek için yaptıkları) söylemek zorunda kalır. Sırrını söyler söylemez Kırankara, beline kadar kök taş olur. Turum, Kırankara'nın masum olduğunu anlar ve onu iyileştirebilmek için yola düşer. Yolda, beyaz giyimli, beyaz atlı Aksakallı bir derviş onlara, Kara Dağı bulmalarını ve oradaki ağzı kapaklı Kara Pınara Kırankara'nın vücudunu batırdıklarında tamamen iyileşeceğini söyler. Oğlan, Kırankara'yı Kara Dağdaki Kara Pınara götürüp önce iki ayağını suya batırır ve Kırankara'nın ayakları çırpınmaya başlar. Daha sonra bütün vücudunu suya batırır ve Kırankara canlanır (Aslan ve Arapova, 2017: 212-213).

Rum Padişahı ile Turum Padişahı masalında, padişahın oğlunu öldürmek için gönderdiği zehirli at, kuş ve tazıyı oğlunun arkadaşı Kırankara, önce ateşe atıp yakar ve küllerini de suya savurur. Türk mitolojisinde ve hemen tüm dünya mitolojilerinde yer alan tufan mitlerinde, suyun arındırıcı bir güç olması, Türk inanç sisteminde büyü gibi kötü enerji ve uygulamaların sağaltılmasında suyun arındırıcı gücünden faydalanılmasının altında yatan temel sebeplerden

biri olmuştur. Mitolojiler içerisinde arındırma gücü bulunan bir diğer unsur da ateştir. Bu bağlamda Kırankara'nın, zehirli at, kuş ve tazıyı önce yakıp sonra küllerini suya savurması ateş aracılığı ile temizlenen zehirli at, kuş ve tazının su aracılığı ile de arındırılması içindir.

Sırrını söyleyerek taş kesilen Kırankıra'nın, Kara Pınarın sularına daldırıldığında iyileşmesi ise suyun yeniden yaratma gücünün bir yansımasıdır. Manas Destanı'nda Yakup Han, eşinin çocuk sahibi olamamasını, mezarları ve yatırları ziyaret etmemesine, elmalı yerlerde yuvarlanmamasına, kutlu pınarlarda gecelememesine dayandırmaktadır. Suya daldırılan her şey, eski formunu yitirerek, eski formunda var olan noksanlıklar olmadan, yeniden yaratılır. Dolayısıyla suya temas edilmeden ve suya temas edildikten sonraki biçim farklıdır. Suya girmeden önceki hal, kaosu simgelerken, suya girdikten sonraki hal ise kozmosu simgelemektedir. Bu bağlamda çocuk sahibi olamama noksanlığı olan kısır kadın, suyla temas ettiğinde suda var olan yeniden yaratım gücüyle var olan kusurlu biçim yok edilerek kusurun olmadığı bir biçimde yeniden yaratımı sağlanacaktır. Ayrıca masal içerisinde Kırankara'yı iyileştirecek olan Kara Pınarın, Kara Dağda bulunması, Türk kültüründe var olan dağ kültü ve su kültünün masallar içerisinde sentez halinde olduğunun göstergesidir.

'Zalim Han' masalında, Şaaısmayıl'ın üç karısını görüp çok beğenen babası, oğlunu öldürerek karılarını almaya karar verir. O, hemen yalandan hasta olur ve oğlunun her gün kendi sarayına gelmesini isteyip evine döner. Evdeki karısına ise oğlunun kâfirlerle evlenerek dinden çıktığını bu yüzden oğullarından bir şekilde kurtulmaları gerektiğini söyler. Ancak babası ne yapsa Şaaısmayıl'ın köpeği onu uyarır ve babası Şaaısmayıl'ı öldürmekte başarılı olamaz. Bir gün babası, Şaaısmayıl'a onun gücünü denediğini, onu, neyle sınırlandırabileceğini sorar. Şaaısmayıl'da, Kamırtay'ın kuyruğundan bir tel ile iki serçe parmağı bağlanırsa gücünün sınırlanacağını söyler. Bunun üzerine babası, oğlunu söylediği şekilde bağlatarak, gözlerini oydurup onları göle, kendisini de zindana atar. Bir gün zindanın yanına gelen bir tüccar, Şaaısmayı'ı zindanda besleyen köpeğini takip ederek onu bulur ve zindandan kurtarır. Zindandan çıktığında Şaaısmayıl'ın gözleri kör olmuş, sakal ve bıyıkları uzamıştır. Tüccar Şaaısmayıl'ı kaynağa götürür ve Şaaısmayıl yüzünü, kaynak suyuyla yıkarken köpek gölden onun gözlerini getirir. Bu arada Şaaısmayıl'ın yanındaki ağaca iki güvercin konup insan dilinde konuşmaya başlarlar; gözlerini iyice yıkadıktan sonra yerine koyarsa iki güvercin kuyruklarından birer tüy vereceğini, onları eline alıp sağ elindekiyle sol gözünü, sol elindekiyle sağ gözünü okşarsa gözlerinin göreceğini, söylerler (Aslan ve Arapova, 2017: 252).

Halk anlatılarının izleksel kurgusu iyi ve kötünün çatışmasını, ülkü değerler ile karşıt değerlerin çatıştığı bir ortamla sunulmaktadır. Ülkü değer, ruhunu eserin merkezine yerleştiren yazarın benimsenmiş değerlerini, doğrularını, özlemlerini, arzularını, varlık kaygısını, kısaca anlatıcının yaratıcı 'ben'ini temsil eden bir varoluş dizgesi içermektedir. Karşıt değer ise sanatkârın olumsuzladığı değer, kabul ve inanışların oluşturduğu gücün varlık alanını temsil etmektedir (Korkmaz, 2003: 273). Bu bağlamda halk anlatılarında

görülen kızlarını aşığından sakınmaya çalışan anne ve babanın yerini, Zalim Han masalında geleneksel kalıbın dışına çıkılarak, gelinlerini alabilmek için oğlunu öldürmeye çalışan anne ve baba figürü almaktadır. Dolayısıyla Şaaısmayıl, sınavlar yolundaki en büyük mücadeleyi anne ve babasının oluşturduğu aşılması güç bir engeli aşarak, kendini gerçekleştirmeye ve kendisiyle girdiği iç çatışmadan olumlu sonuçlar alarak çıkmaya çalışmaktadır.

Şaaısmayıl'ın iki gözünün çıkarılarak zindana atılması, kahramanın yeniden doğuşunu gerçekleştirecek iç dünyasına yapacağı yolculukla tinsel bir doğuş sürecine sürüklendiğini göstermektedir. Bu noktada kahraman, yeniden doğabilmek için tanrısal güce ve onun gönderdiği yardıma ihtiyaç duyar. Nitekim masal içerisinde, kahramana tanrısal yardım, su kaynağının yanındaki iki güvercin aracılığı ile gelmektedir. Bu yardımın su kaynağının yanında gelmesi, suyun Tanrı ile insan arasında bir aracı olduğunun açık bir göstergesidir. Eski Türk düşüncesinde su kaynaklarının, kuyuların ve içlerinden su çıkan mağaraların, tanrıların ve ruhların yeryüzüne çıktığı geçitler olduğuna inanılmaktadır (Oymak, 2010: 39). Bu inanç doğrultusunda Türk inanç sistemi içerisinde su kaynakları, Tanrı'ya dua edilen, şifa beklenilen mekânlar olmuştur.

Şaaısmayıl'ın zindana atılması, tanrısal ruhun kahraman ile su kaynağının yanındaki iki güvercin aracılığı ile temasa geçmesi, kahramanın koruyucu bir ruh tarafından koruma altına alındığını göstermektedir. Olağanüstü bir doğum ile tanrısal gücün koruması altında olan kahraman, aşamayacağı bir engelle karşılaştığında yine tanrısal güç, bir hayvan aracılığı ile onun yardımına koşmuştur. Jung' göre, anlatılarda insanlar gibi davranan, insanların dilini konuşan ve insanlarınkinden daha üstün bir zekâya sahip hayvanlar ile ruh arketipi ifade edilmektedir (2009: 99- 100). Bu bağlamda kahraman, gözleri çıkartılarak atıldığı zindandan, şifa bulmak için gittiği su kaynağının kenarında tanrısal ruh, iki güvercin şeklinde gelerek kahramanın, görüş açısını değiştirmiş ve onun kendini gerçekleştirerek erginlenme sürecini tamamlamasını sağlamıştır.

'Naabat' masalında, Azil adlı bir han vardır. Azil Han'ın halkı refah içinde yaşarmış, ancak bir gün ev büyüklüğündeki taşları da beraberince yutan bir ejderha, suyun başını kesmiş. Ejderha, kendisine her gün bir kız verilmezse, Han'ın halkından hiç kimseye su vermiyormuş. Bir gün sıra Azil Han'ın büyük kızına gelmiş. Han, halkını toplayarak, kim kendilerini bu ejderhadan kurtarırsa istediğini vereceğim, demiş. Naabat, adlı bir bahadır bu göreve talip olmuş. Naabat, evine gelmiş, annesine bir kız kıyafeti bulmasını söylemiş. Kız gibi giyinerek ejderhanın yanına gelmiş. Ejderha onu nefesiyle içine doğru çektiğinde Naabat, kılıcını kendi göğsüne yanaştırarak yukarıda tutmuş ve ejderhayı ağzından kuyruğuna kadar iki parçaya bölmüş (Aslan ve Arapova, 2017: 203).

Türk masalları ve hikâyeleri içerisinde akan suyun başının ejderha, dev ya da yılan tarafından kesilerek, kendisine sunulan kurbanlık kızlar ile su akıtması sıklıkla görülen motiflerdendir. Altay hikâyelerinde, Büke isimli ejderhalar, suyun önünü keser ve suyu bırakmak için kurban isterler. Masal ve hikâyeler içerisinde sıklıkla rastlanılan subaşını kesen ejderhalar, suyu kendi egemenliği altına alarak yaşama sahip olmaktadırlar (Uslu, 2016:

214). Bu epizot Anadolu, Gagauz, Azerbaycan, Kazak, Kırgız, Kıbrıs, Tatar, Bulgar (eski), Yakut, Altay anlatımları dışında, dini destanlardan Hikâye-i Kesikbaş'da da görülmektedir. Hikâye-i Kesikbaş'da, Hz. Ali'nin yer altına indiği ve orada Müslümanlara tebelleş olan devi öldürüp, insanları kurtardığı, İsmi Azam duası ile de tekrar yeryüzüne çıktığı zikredilmektedir. Ancak bu epizot ve epizoda dayalı motifler sadece Türklere mahsus anlatımlarda değil, eski Yunan, Hint, Japon, Arap ve Mısır, Ermeni, Gürcü mitolojilerinde de kendisine yer bulmuştur (Altınkaynak, 2003: 136).

Ejderha, Türk destan, masal, efsane ve hikâyelerinde sık rastlanılan varlıklardan biridir. Kahraman, ejderha gibi olağanüstü varlıklar ile karşılaşır ve onlarla savaşarak bir zafer elde eder. Böylece kahraman, ejderhayla karşılaştığında sıradan bir kişi iken, ejderhayı öldürerek padişahın ya da kralın kızını esaretten kurtararak, kendini gerçekleştirmiş bir birey olmaktadır. Dolayısıyla ejderha, bilinçdışını ve gölgeyi temsil etmenin yanı sıra ejderhayı öldüren kahramanın, erginlenme yolculuğunda kendini gerçekleştirerek nihai bir olgunluğa ulaştığının da göstergesidir. Ayrıca olağanüstü ve saf kötülüğün timsali olan bu varlıklar, insanın savaştığı tüm kötülüklerin vücut bulmuş halidir. Dolayısıyla bu kötü canavarın ortadan kalkması ile kötülüklerden arınma ve yeniden doğuş gerçekleşmektedir.

Sonuç

Türk düşünce sisteminde evrenin özü, mikro ve makro kozmosun başlangıcı olarak var olan su; Dede Korkut hikâyeleri, halk hikâyeleri, efsane ve masallara kadar sayısız türde kendine yer bulmaktadır. Türk masallarında su, su kültü doğrultusunda hayat kaynağı, başka dünyalara açılan kapı, ruhların yaşadığı yer; güzelleştiren, gençleştiren, iyileştiren, güçlendiren, dirilten, çirkinleştiren, kör eden- tedavi eden bir tabiat parçası ve kahramanının erginlendiği mekânlardandır.

İncelediğimiz Kırgız masal metinlerinde de suyun farklı işlevleri ile birlikte su kültüne ait unsurlar tespit edilmiştir. Suyun sonsuz hayat kaynağı –ab-ı hayat- olması ve iyileştirici gücünün bulunması, Tanrı ile iletişim kurulmasında aracı olması ve kahraman için erginlenme mekânı olması bu işvelerinden bazılarıdır. Özellikle suyun Kırgız kültüründe önemini yitirmeksizin, su kültünün tüm canlılığı ile kültür içerisinde yaşamaya devam ettiği incelediğimiz masallar ile birlikte daha iyi anlaşılmaktadır. Kuşkusuz değerlendirilmeye alınan masal sayısı arttıkça su kültüne ait motiflerin çeşitlendiği ve sayısının arttığı da görülecektir.

Kırgız masalları özelinde incelediğimiz, Türk inanç sistemi içerisinde var olan 'su kültü' inancı etrafında oluşan uygulamaların altında yatan en önemli sebep, Türk kültüründe ve Türk mitolojisinde suyun Tanrı'nın ilk mekânı olması, yaratılışta asli unsur olması ve tufan mitlerinde Tanrı'nın yıkım gücünü de içerisinde barındırması dolayısıyla bünyesinde taşıdığı tanrısal güçtür. Bu bağlamda Türk kolektif düşünce sisteminde, yaratımda Tanrı ile birlikte var olan ve içinde Tanrı Kut'unu barındıran suyla temas etmek, Tanrı Kut'u ile temas ederek kutsanmak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Türk düşünce ve inanç sistemi içerisinde yer

alan masallara ve diğer Türk anlatı metinlerine yansıyan su kültüne ait izler, Türk zihin dünyasında suyun Tanrı'nın yeryüzündeki tezahürü olmasındadır.

KAYNAKÇA

Altınkaynak, Erdoğan (2003). "Yeraltı Diyarının Kartalı". *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. s. 135-163.

Arık, Durmuş (2005). "Kırgızlar'da Kurban Fenomeni". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C. 46. S. 1. s. 157-74.

Aslan, Ahmet Ali- Arapova, Akılay (2017). *Kırgız Folklor ve Etnografyası Kırgız Masalları*. Konya: Kömen Yayınları.

Avcıoğlu, Doğan (1995). *Türklerin Tarihi I. Cilt*. İstanbul: Tekin Yayınevi.

Beydili, Celal (2004). *Türk Mitolojisi Anasiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap Yayınları.

Burckhardt, Titus (1994). *Aklın Aynası.* (çev. V. Ersoy). İstanbul: İnsan Yayınları.

Can, Şefik (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Caner, Fırat (2017). "Büyük Tufan Mitleri ve Atra-Hasis". *KAREN Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. C. 3. S. 3. s. 17- 26.

Çığ, Muazzez İlmiye (2009). *Sümerlilerde Tufan Tufan'da Türkler*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Eliade, Mircea (2015). *Dinler tarihine giriş*. (çev. L. Aslan Özcan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, Mircea (2015). *Doğuş ve yeniden doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlemenin Dini Anlamları.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Gökyay, Orhan Şaik (2006). *Dede Korkut Hikâyeleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hooke, Henry Samuel (1995). *Ortadoğu Mitolojisi Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hristiyan Mitosları.* (çev. Alâeddin Şenel). Ankara: İmge Kitabevi.

İnan, Abdülkadir (1995). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2009). *Bilinçaltına Giriş- İnsan ve Sembolleri*. (çev. A. N. Babaoğlu). İstanbul: Okyanus Yayınları.

Korkmaz, Ramazan (2003). "Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri". *Bilig*. S. 27. s. 71- 83.

Kürkan, Fatma (2018). *Giresun'da Türk Su Kültünün İzleri*. Yüksek Lisans Tezi. Giresun: Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı.

Ocak, Ahmet Yaşar (1983). *Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri*. Ankara: İletişim Yayıncılık.

Ocak, Ahmet Yaşar (1998). *Âb-ı Hayât. İslam Ansiklopedisi*. C. 1. İstanbul.

Orozobaev, Mayrambek (2014). *Kırgızcadaki İslam Öncesi Geleneksel İnanç ve İnanışlarla İlgili Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Orozobaev, Mayrambek (2023). "Isık Göl'ün Meydana Gelişiyle İlgili Efsanelerin Genel Türk Mitsel Düşüncesindeki Yeri". *Garipkafkaslı (Prof. Dr. Ahmet Ali Aslan) Armağanı Türk Milletine Adanmış Bir Ömür*. Editör: Mirza Polat. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Oymak, İskender (2010). "Anadolu'da Su Kültünün İzleri". *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C. 15. S. 1. s. 35- 55.

Ögel, Bahattin (2002). *Türk mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını.

Ögel, Bahattin (2002). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: TTK Yayınları.

Roux, Jean Paul (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sezal, Zeynep (2007). *Su Simgeciliği ve İlahi Dinlerde Arınma.* Yüksek Lisans Tezi. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı.

Şayhan, Fatih (2018). "Altay Türklerinin İnanmalarındaki Su Kültünün Mitsel Okuması". *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 87. s. 83-100.

Türkan, Kadriye (2012). Türk Dünyası Masallarında Su Kültü. *Milli Folklor*. C. 24. S. 93. s. 135- 148.

Türker, Ferah (2011). *Altay Türklerinin efsaneleri(inceleme-metin)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Uslu, Bahattin (2016). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları.

Yavuz, Cemalettin (2019). "Çuvaş Halk Anlatılarında Evin ve Ailenin Koruyucu Güçleri". *İdil Ural Araştırmaları Dergisi*. C. 1. S. 1. s. 59-81.

Yücel Ç.-U. Parıltı (2019). "Yakındoğu Kültüründe Tufan Mitolojisi". *Ardahan Üniversitesi Uluslararası Mitolojisi Sempozyumu Bildirileri*. 2- 5 Mayıs 2019. (haz. İbrahim Okan Akkın). Ardahan. s. 244- 256.

KAZAK VE TÜRKİYE TÜRKLERİNİN KADIN SÜSLERİ BAĞLAMINDA KÜPE VE KÜLTÜRE ÖZEL ANLAMLARI

Lyazzat KURMANBAYEVA

Doktora Öğrencisi
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Bu bildiride Kazak ve Türkiye Türklerinin kadınlarının mücevherleri içinde son derece eski ve değerli bir yere sahip olan küpe ve küpelerin mitik, arketipsel özelliklerinden yola çıkılarak kültüre özel semantik anlamlar karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Türkiye Türklerinin ve Kazak kadınlarının küpeleriyle ilgili efsane ve menkıbeler başta olmak üzere halk inançlarındaki yeri ve kültürel özel semantik anlamlar değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Küpe, kadın mücevherleri, kadın süslerinin kültüre özel anlamları, Türk dünyası kültürü.

EARRINGS AND THEIR CULTURALLY SPECIFIC MEANINGS IN THE CONTEXT OF WOMEN'S ORNAMENTS OF KAZAKH AND TURKISH TURKS

ABSTRACT

In this paper, the culture-specific semantic meanings of earrings, which have an extremely old and valuable place in the jewelery of Kazakh and Turkish women, will be discussed as a comparison, based on their mythical and archetypal features. Their place in folk beliefs, especially the legends and legends about the earrings of Turks and Kazakh women, and their cultural and special semantic meanings will be evaluated.

Keywords: Earrings, women's jewellery, culturally specific meanings of women's ornaments, Turkish world cul-ture.

Giriş

Bu bildiride, Kazak ve Türk kadınının geleneksel kültüründe takı eserleri arasında yer alan küpelerin göstergebilimsel durumu kültürel açıdan incelenerek, doğası, sosyal statüsü, rolü ve etnik özellikleri arasındaki bağlantılar tespit edilmiştir. Takı olarak incelenen küpe eserleri sembolik diller sistemine aittir. Burada üslup ve kutsal karakterin önceliği benzersizdir. Tarihsel gelişim bağlamında incelenen Kazak ve Türk Türklerinin kadın takıları

araştırmacının ilgisini çekmektedir. Yüzyıllardır süregelen geleneklerin kutsal özünü anlamak ve onlarla uyum içinde yaşamak çağdaşlarımız için önemlidir. Bozkır insanının eserleri, kutsal gelenekleri, kültürü ve günlük yaşamı dünya görüşünün temelini oluşturduğundan, büyüklere saygı, küçüklere yardım, bilinmeyen seyyahlara konukseverlik göstermek, Kazakların karşılıklı ilişkilerinin insanlık ve iyilik ilkelerine dayandığı anlamına gelir.

Araştırmanın metodolojisi: Türk halklarının mücevher sanatının geleneksel milli kültürün özünde ele alınması kültürel bir çalışma (S.N. Ikonnikova, M.S. Kagan, A.S. Karmin, A.F. Losev, V.V. Selivanov, A.Ya. Flier ve diğerleri) ve göstergebilimsel yaklaşımlardır. (Y.M. Lotman, V.N. Toporov, B.A. Uspensky, L.M. Mosolova, ST. Makhlina, N.M. Kalashnikova, N.J. Shahanova ve diğerleri) kullanılmasını talep etti. Bu yaklaşımlar Kazakların ve Türk Türklerinin takılarını ana kültür kodunun kültürel metni olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Medeni bir yaklaşıma dönme ihtiyacı, kültürün yorumlayıcı şemasının ve yapısının özgünlüğünün araştırılmasına özel bir rolün verildiği sorunu karmaşık hale getirdi (N.Ya. Danilevsky, O. Spengler, A. Toynbee). Nesnenin özellikleri ve çalışmanın anlamı, tarihsel evrimin ana aşamalarını belirlemeye, tarzların geçişini açıklayan etno-kültürel parametreleri ayırt etmeye olanak tanıyan karşılaştırmalı tipolojik, tarihsel-performatif ve göstergebilimsel yöntemlerin kullanılması ihtiyacını göstermektedir. takı sanatında. Yapısal sistemini ve anlamsal dilini anlama sürecinde, küpelerde göstergebilimsel yasalarını dikkate almak ve sembolik işaretler sisteminin üç düzeyini kullanmak, küpenin bir imgesi olarak ortaya çıkan görsel kalıcı desenlerinden söz etmek mümkündür. el sanatları ve süsleme tarihinde dünya. Birincisi, el sanatı ürünleri ve süslemelerin düzenli formlarında (doğrusal, sembolik, ritmik özellikler ve boya rengi, malzeme) verilen anlamsal düzey - anlam, altta yatan düşünce çizgisidir. Kalıcı görüntü özelliklerinin evrenle, öteki dünyayla, bu dünyayla, uzay ve zamanla bağlantısını, uzayda bir yönelim olarak statik veya dinamik görünümü, zaman dilimini ve diğer sanat biçimleriyle ilişkisini felsefi bir bakış açısıyla inceler. (Eko 2000). İkincisi, sözdizimsel düzeydir - dış dünyayla ilgili el sanatları ve süslemelerdeki kalıcı görüntü kalıplarının iç yasaları dikkate alınır. Yani, tek bir kompozisyonu oluşturan bireysel unsurların sembolik bir işaretini ve karşılıklı ilişkisini yaratan bir işaret mesajıdır. Üçüncüsü ise pragmatik düzeydir - sembolik işaret sistemlerinin anlam-anlam kişiye hizmet eder (Nöth 1999). Bu bakımdan takı, günlük yaşamda kullanılan diğer el sanatları türlerinden farklı olarak dekoratif bir işleve sahip olup, öncelikle bir tılsım olarak koruyucu bir özelliktir, ikinci olarak da insanlar arasında, birbirlerine niyetlerini ifade etme amaçlı bir ilişkidir. diğeri, görgü, hediye, selamlaşma gibi davranır.

Kazak ve Türk kültürü, Büyük Avrasya Bozkırının göçebe kültürünün (Saks, Hunlar, Uysinler, Türkler vb.) kadim tarihi ve kültürel mirasını içermektedir. Böyle bir düşünce alanının varlığı, bu kültürü eskitmeyi ya da merkezileştirmeyi amaçlamaz: Görevi, göçebelerin dünya görüşünün arketiplerini açıklayarak mücevherin halkın yaşamındaki ve

kültüründeki rolünü tanımlamaktır. Belirli bir kültürü öğretmeye göstergebilimsel bir yaklaşım, M.Yu. Lotman'a göre (Lotman, 2000), ortak anlamların korunabileceği ve içselleştirilebileceği ortak akıl ve kolektif hafıza olarak kabul edilmektedir. "Ayrıca, bunların gerçekleştirilmesi (genel metinler-L.K.), metnin yeni çağın anlam metninde yorumlanma seçeneklerinin korunmasına olanak tanıyan bazı anlamlı değişmezlik sınırları dahilinde gerçekleştirilir. Böylece bu kültürün mekânına ilişkin ortak hafıza, birincisi sabit metinlerle, ikincisi ise ya kodların birliğiyle ya da bütünün değişmezliği ve dönüşmesinin hukuki niteliğiyle sağlanır."

Çalışmanın amacı, geleneksel kültürde takının "maddiliği" ve takının "sembolizmini" Türk halklarının mekân, kullanışlılık ve estetik kavramları açısından analiz etmektir. Çalışmanın ana hipotezi: Kültürel ve göstergebilimsel yaklaşımlar, hassas ruhların mücevher sanatını incelemek için en uygun yaklaşımlardır ve göçebe kültürün toplumsal hafıza, iletişimsel doğası ve göstergebilimsel statüsünün mekanizmalarını belirlemeye izin verir. Teori İnsan yaşamının anlam doluluğu, içinde yaşadığı toplumun, onu çevreleyen kültürel çevrenin ve bir bütün olarak insan uygarlığının anlamının temelini oluşturur. Sembolik öneme sahip kalıntıları inceleyerek, insan çevresinin, yaşam tarzının, toplumunun, kültürünün ve geleneklerinin ve onun tüm varlığının, zaman ve mekan ölçeğine uymayan evrensel manevi anlamlarla dolu olduğunu görebiliriz. Sembollerin figüratif doğası insanların estetik bilincine katkı sağlar. Buradan sembollerin insanlığın sosyal yaşamında özel bir yer tuttuğunu görebiliriz. Sembolün bu özel karakteri, gerçekliğin gerçekçi imajının genel göreviyle ilgili bir dünya görüşü olarak tanımlanmaktadır. Ve sembolün işlevi, derin bir dünya görüşü anlamı ile karakterize edilir ve bir dizi özellikten oluşur. Dil ve kültür arasındaki bağlantıyı, anlamsal sonsuzluğunu, göstergebilimsel imgelerini, yapısının karmaşıklığını, kişi üzerindeki etkisini ve duygulara olan eğilimini belirleyerek tanımlayabiliriz (Ivanov, 2004). Aynı zamanda sembol kültürünün özelliklerini ilk kez ciddi şekilde inceleyen E. Bir kasiyer. Kültür çalışmalarında göstergebilim kavramının temellerini attı. Kasiyere göre insan hayatındaki tüm faaliyetlerin sembolik bir anlamı vardır. Bu teoriden yola çıkılarak oluşturulan düşünce, insan yaşamının özünün sembollerden oluştuğudur. "Sembolik Formların Felsefesi" adlı çalışmasında mitoloji ve dini, bilimi kültürel-sembolik bir sistem olarak ele alır (Cassirer, 1992). Şimdi asıl konuya dönecek olursak, göçebelerin işgal ettiği topraklar, kış, yaz ve sonbahar meraları gibi habitatın gerçek koşullarına bağlıdır, son üç bin yıldır göçebe toplumunun arkitektoniğini özel doğa koşulları belirlemiştir. Göçebe Kazakların kültürünü oluşturan bileşenlerin neredeyse tamamı uzun vadeli bir doğa kullanma stratejisinin sonucudur." Kazakların tarihi varoluşunda, çok eski zamanlardan beri değer sisteminin çeşitli özellikleri oluşmuş olup, birçoğunun ideolojik ve dini kökenleri, Türk dönemi kavram ve kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir (Nurmuratov, 2016). 112 İnsan Dünyası | 3 (81) 2019 Kültür, insani değerlerin, özellikle insan varlığının özüne ilişkin değerlerin, onun anlamını ortaya koyan değerlerin dış katmanıdır. Bizim babamız. 1. binyılın ortasında üç tür hayvancılığın yaratılması gerçekleşti: göçebe (Batı ve Orta Kazakistan), yarı

göçebe (Zhetisu ve Doğu Kazakistan) ve yerleşik (Güney Kazakistan). Halk tarihi araştırmacılarına göre Kazak kültürü "yatay ve dikey bütünleşmeye dayalı, kendi içinde farklılaşmış karmaşık bir sistemdir. Başlangıçta, çeşitli etnosubstratlardan oluşan ve üç doğal-ekonomik-göçebe, göçebe-tarımsal ve tarımsal-göçebe bölgenin birleşmesinden oluşan, bölge üstü heterojen bir topluluk olarak yaratıldı." Geleneksel toplumun temel ilkelerinden biri kutsallıktır. "Kutsal" kelimesinin anlamı "kutsal" anlamına gelir, ancak Rusça'da "kutsal" kelimesi çoğunlukla kiliseler ve din ile ilgili olarak kullanılır, bu nedenle "kutsal" terimi ağırlıklı olarak bilimde kullanılır. Ancak kutsallık kavramı din kavramından daha geniştir. Onun ölçüsü din dışı şeylerde de görülür. Herhangi bir nesnenin, herhangi bir nesnenin bir görüntü, bir "güç" sembolü olarak tanımlandığı kutsal dünyanın özel bir tezahürü olarak tanımlanabilir. Kutsallık duygusu, kişi büyük, küresel bir sorunla karşı karşıya kaldığında ortaya çıkan özel bir duygudur. Mircea Eliade, Kutsallık ve İnsanlık adlı kitabında kutsallığın geniş bir tanımını vermiştir: "Kişi, kendisini alışılmışın dışında bir durumda bulduğunda kutsallığı öğrenir [Bogatyrev 1972]. "Olağanüstü", geleneksel toplumu ve onun hiyerarşik yapısını analiz etmek için kullanılan bir diğer anahtar terimdir. Kutsallığın zıttı olarak görülüyor. "Kutsallık" boyutundan yoksun bir dünyanın "yeniden kutsallaştırılması"nın ürünü bu geniş anlamda alışılmadık bir durumdur. Analiz Birçok geleneksel kültürde olduğu gibi oymacılık, Türk kültüründe Kazak ve Türk Türklerinin kültüründe de kadim bir sanat türüdür. Uzun yıllara dayanan tarihi boyunca halk sanatının ayrı bir biçimi olarak oluşmuştur. Bu algının kapsamı her yerdeydi. Antik çağda yapılmış altın eşyalar Doğu ve Orta Kazakistan'da, Zhetisu'nun doğusunda (Dzhongar Alatauy bölgesinde) bulunmuştur. [Rudenko 1967]. En eski anıtlar arasında örneğin Tunç Çağı Andron kültürüne ait altın eşyalar verilmiştir. Mücevher sanatının Kazakistan topraklarında M.Ö. 16.-14. yüzyıllarda ortaya çıktığını kanıtlıyorlar [Rudenko 1967]. Andron dekoratif süs eşyaları arasında en yaygın olanı iki ucu kıvrık yuvarlak küpelerdir. Bu tür küpeler bakır telden yapılmıştır. Bakır tel süet ile ısıtılıp ince altınla kaplandı. Bu yaklaşım değerli metalden tasarruf etmeyi mümkün kıldı. Yaldız daha sonra göçebe sanatında kullanıldı. Kazakistan'da özel tasarım küpeler bulundu. Bir ucu düz üçgen, diğer ucu sivri uçludur. Bu tür küpeler oldukça yaygındır ve yalnızca Andronik mezarlıklarda değil, aynı zamanda Bronz Çağı'nda Orta Asya ve Sibirya'da gelişen kültürün diğer arkeolojik anıtlarında da bulunmuştur [Akishev 1984]. İnce levhalardan yapılmış bir buçuk sarmal küpeler ve kolyeler de geniş ölçüde Andron kültürüyle özdeşleştiriliyor ve bu kültürün arkeolojik sembolü sayılıyor. Bunlar arasında saf altından yapılmış az sayıda eşya vardır, bunların çoğu altınla kaplanmış bakır küpelerdir.

Bu küpeler çok sade ve form açısından çok dikkat çekici değil. Bıçak kılıfı, iğne, tabak gibi birkaç altın eşyada geometrik oyma sanatı motifleri bulunmaktadır. Alakol'daki (Orta Kazakistan) Aibas-Dara'da bulunan altın bilezik nadir görülen bir şeydir. İki kısmı (inceltilmiş altınla kaplanmış kalın, hafif düzleştirilmiş tüpler) bugüne kadar korunmuştur. Bunlardan birinin ucuna üç köşeden oluşan güzel desenli yuvarlak bir bağlantı elemanı

kaynak yapılmıştır. Aynı süslemeyi bileziğin bu kısmının alt kısmına da yaptı. Bileziğin ikinci kısmı ise daha ince olup herhangi bir süslemeye sahip değildir. Kuşkusuz bu bilezik, doğası gereği, daha sonra Avrasya'nın Sak-İskit dünyasında yaygınlaşan, göğüse takılan küçük boru şeklindeki süse çok benzemektedir. Esik Kalesi'nde (M.Ö. V-IV yüzyıllar) bulunan gümüş bir süs eşyası bunun kanıtıdır. Zhetysu'nun doğusundaki Mynshunkyr'de 1980 yılında bulunan iki altın küpe, Orta Asya kültüründen geldiği bilinen Karasuk kültürüne ait. Bu küpelerden biri altın kaplama olup, yuvarlak andron küpelerden hiçbir farkı yoktur. Benzersiz bir şekilde dökülen ikincisi çok kullanışlı ve güzel bir bağlantı elemanına sahiptir. Yuvarlak küpenin ortasında arka arkaya duran iki at vardır. Bu videolar aynı stil takip edilerek normal şekilde yapılmıştır. Atın her bir organının abartılı olduğu açıktır: anormal derecede kalın boyun ve gevşek pullu yele, geniş burun delikleri, hafifçe aşağı bakan büyük yuvarlak gözler normal bir tavır gösterir. Bu resimler orijinal olarak yumuşak taşa oyulmuş ve daha fazla geliştirilmemiş olmalıdır. Biçimsel olarak bronz hançerlerin sapındaki at görüntülerine çok benzerler (Kama ve Volga boyunca Seimin-Tubin kültürü - aynı zamanda Karasuk kültürüne de aittirler) ve Transbaikalia'nın Karasuk kültüründen hayvan görüntülerine yakındırlar. Ancak bahsettiğimiz küpelerdeki hayvan görselleriyle çarpıcı bir benzerliği Orta Asya'da bulunan anıtlarda görmek mümkün. Orada "geyik taşları" üzerine hayvanları tasvir eden küpeler ve yüzükler oyulmuştu. Böyle bir yöntem Ortadoğu'da M.Ö. 3. binyıldan beri bilinmektedir ("kerkuk" gibi basılı ifadeler), burada bu yöntem M.Ö. II-I. binyıllarda da korunmuştur (Luristan, Zagros, vb.) [Akishev 1959]. Zhetisu'da bulunan küpeler, çoğu "geyik taşı" gibi, muhtemelen Sakalar döneminden önceki 12.-10. yüzyıllarda yapılmıştı. Unutulmaması gereken bir nokta da "geyik" resimlerinin şu anda Güney Kazakistan'da (Karatau, Aksu-Zhabagily, Dzungar Alatauy) bulunmasıdır. Birçok işarete göre Bronz Çağı "geyik" tarzı Sakalara aktarılmış ve onun ilk eserlerini etkilemiştir. Bu küpelere benzer Ortadoğu'dan gelen objeler, Karasuk ve komşu kültürlerin Batı ile bağlantılı olduğunu gösteriyor. Zhetysu küpesi, Karasuk hayvan stilinin açık ara en çekici altın anıtıdır. "Canavar tarzı"na ait İskit sanatının kökeninin belirlenmesinde rol oynayabilir. İki atın temsili motifi daha sonra İskitlerin ve diğer Hint-İran halklarının tüm sanat tarihinde sağlam bir yer edindi. Hem Orta Çağ'da hem de daha sonra kullanılmış, ışık her yerde dünyevi bir sembol (sembol) haline gelmiş ve kendisi de ilahi ikizlerin dini kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Yani arkeolojik verilere göre, Kazakistan topraklarında mücevher sanatı MÖ 2. binyılın ikinci yarısında ortaya çıktı. Orta Kazakistan bilekliği ve Zhetysu küpesinin yapımındaki yüksek teknik dikkate alındığında, bu sanatın o dönemde zaten önemli ölçüde geliştiği söylenebilir. Burada zoomorfik fikirde bir kıvılcım görebilirsiniz. Küpelerin içine hayvan şekli oyulmuşsa hayvanların taktığı küpeleri de görebilirsiniz. Bu muhtemelen, özellikle göçebeler için hayvanların insan yaşamındaki rolünün de önemli olduğu anlamına geliyor. Genel olarak Kazak milletinde küpenin önemi çeşitli inanışlara dayanmaktadır. Örneğin bazı inanışlarda küpe bir kadının kulağını büyütmediği takdirde öldüğünde yılanın mezardaki kulak deliğinden geçemeyeceği söylenmekte, bir başka durumda ise şöyle

denilmektedir: Bir kız çocuğu dokuz yaşından itibaren küpe takmak zorundadır. Müze koleksiyonlarında saklanan takılar arasında pek çok eşsiz küpe bulunmaktadır. Özellikle çivili küpe yapımı teknolojisine odaklanırsak, Kazak kadınlarının sadece gümüşten taktığı takılar Kazakistan'ın farklı bölgelerinde farklılık göstermektedir. Yapım, boyut ve dış şekil bakımından yerel farklılıklar görülebilir. Güney Kazakistan, Batı Kazakistan ve Doğu Kazakistan olmak üzere üç farklı mücevher koleksiyonu bulunmaktadır. Bu resimdeki küpeye "saçaklı küpe" adı verilmektedir.



Resim: Saçaklı Küpe

Güney bölgesinin karakteristiği. Stoklarımızda bu üç bölgeye özgü küpeler bulunmaktadır. Müzelere dikkat edersek bu küpenin her iki ülkenin hassas ruhlarına ait ortak bir üniforma olduğu ortaya çıkıyor. Bu ortaklık ve anlam çalışmalarını derinleştirme görevimiz var.Küpelerdeki oyma türleri ve sembol şekillerinde benzerlikler görülüyor. Örneğin bu resimdeki küpelerin özelliği diğer bölgelerdeki küpeler gibi kalıplanmış ve kabartmalı olmasına rağmen yüzeydeki boyanın sadece Güney bölgesindeki zanaatkârların kullandığı bir süsleme sanatı olarak kabul edilmesidir. Bu yüzden bu küpeye “Güney bölgesinin küpesi” diyebiliriz. Bu bir "saçaklı küpe". Müzelerde çivi küpelerin yanı sıra "çan küpeler" de bulunmaktadır. Rezervlerde saklanan değerli emanetlerden birine "şekelik" adı verilmektedir. Her bölgenin lehçesine göre farklı telaffuz edilir. Bazı yerlerde "Şekelik", bazı yerlerde ise "Samailik" denir. Başka yerlerde buna "saç küpesi" de denir. Bu süsler başa ve kulaklara takılır. Bunlar aynı zamanda çeşitli kabartma teknikleriyle de yapılır. Küpelerin şekilleri de bölgelere göre değişiklik göstermekte ve çeşitli konseptlerde kabul görmektedir: Örneğin dünya suyunun simgesi olarak kabul edilen su damlasının şekli üçgenlere, dört köşeye ve dört at nalı şeklinde bölünmüştür. Artık yaşla ilgili olarak genç kız çocuğu, kız çocuğu, eş, genç anne, vaftiz annesi, vatan annesi gibi çeşitli şekillerde anlaşılabilmektedir. Dikkat çeken bir diğer özellik ise statü önemine büyük önem verilmesidir. Burada varlıklı bir aile, kızları için özel bir gümüş broş yaptı. Ünlü bir kuyumcuya bir at verip parasını ödedi ve onu gümüşten yaptı. Bolşoy'umuzun zenginliğinin ve mimarisinin bir kısmının kabile sembolleri üzerine inşa edildiği söyleniyor. Bu noktada Türkiye'deki Türk kadınlarının küpeleri hakkında şu bilgileri anlamak mümkündür. Göktürik döneminde küpe takmak yaygın bir gelenekti. Bu dönemde küpeler sadece kadınlar tarafından değil erkekler tarafından da takılırdı.1 Kokturik dönemine ait erkek mezarlarında bulunan küpelerin sayısı

oldukça fazladır. Genellikle erkekler tek küpe, kadınlar ise çift veya tek küpe takarlar. Bu küpelere mezarlarda tek tek ya da çift olarak rastlanmaktadır. Çok nadir durumlarda küpeler amaçlanan amacın dışında bir işlev için kullanıldı; Muhtemelen bir tür kanca olarak kabul edilen küpeler özellikle narin ve zariftir, şekil bakımından bazı sınırlamalara rağmen ilgi çekicidirler. dikkat. Küpeler sadece halka şeklinde veya kaynaklı bir top olabilir, bazen konik veya damla şeklinde bir kolye ucu olabilir. Küpelere takılan kolye ucunun şekline göre küpelere farklı isimler verilebilmektedir. Küpeler genellikle kadınların takılarıdır ve nadiren erkekler tarafından kullanılır. Osmanlı saray kadını imajında zengin görünümlü küpeler önemli bir rol oynuyor. Ayrıca sade, basit ve kısa sallantılı küpeler özellikle alt sınıf saray kadınları ve halk arasında yaygın olarak kullanılıyordu (İrepoğlu, 2000: 109-110). Çiftler halinde küpeler "menguş, gusvar, yüzük, kurta" gibi farklı isimlerle anılır; Renk ve şekil bakımından farklı benzerliklerle karşımıza çıkar. Bunun dışında küpe kelimesi de doğrudan söylenmeden benzer kelimelerle çağrışımlar yapılarak ele alınmaktadır. Baqi, Bade camın kenarına geldiğinde tıpkı bir kadının doukhter-i-rez kolye taktığı gibi takıyor, camda sevgilinin dudaklarının izleri olan yakut küpeler; Kadehin ağzı ile şarabın ağzının şekil ve renk bakımından benzerliğini tespit etti. Şair ise küpenin, dedikodu kızının kulağına takılması düşüncesiyle çoğunlukla kadınların taktığı bir takı olduğuna dikkat çekti. Ay ve yıldızların birliğini "inci küpe" olarak nitelendiren Şeyhülislam Yahya, sevgilisini ay, ayın etrafındaki yıldızları ise kulağındaki küpeler olarak hayal ediyor. Küpe yüzüğünün ucuna işlenmiş inciyi, kulağına hilal ayını takan kişi muhtemelen yıldız şekline veya rengine benzeyen bir sevgili arıyordur: Ayın yakınında ışığı görünce "Kod kim?" ay?" (Kavruk, 2001: G.374/3) a. Menguş: Farsça'da Menguş, küpe anlamının yanı sıra Bektaşilik açısından da önemli bir kavramdır. Bektaşi babalarının müridlerinin kulaklarına taktıkları yüzükler onun şah-ı velayet ve Hacı Bektaş'ın kölesi olduğunu ve ölümüne kadar yalnız yaşayacağını gösterir (Atasoy, 2005: 240-241). Benzetmelerle süslenmiş beyitte Baki, aşığın belini canının ipine, göğsünü gümüş bir aynaya, kulağını bir güle, alevini ise kulağını süsleyen bir küpeye benzetiyor. Jale, şekli ve rengi nedeniyle inci küpelere benzetilmiştir: Menguş'un çiftler halinde tartışılan unsurlarından biri Venüs'ün yıldızıdır, çünkü çok parlak bir yıldızdır ve kadınları temsil eder (Venüs'ün diğer adı Nahid'dir ve kullanım açısından küpe (guşvar) hakkında bkz. (Akkush, 1993: K. 29/56). Aşık yüzü ile güneşin birbirine bağlandığı bu dörtlükte şairin tasavvuruna göre aşığın yüzü güneşten, inci küpesi ise Şolpan'dan yüksektir: : K. 61/26) Menguş kelimesinin bir diğer kullanımı da "kulağa küpe takmak"tır (ayrıca bk. Küçük, 1994: K. 14/32, Kavruk, 2001: G. 172/5, Arslan, 2002b : G. 90/5). . . Kendisinden önceki şairlerin şiirlerini gül mecazıyla anlatan XVI. 19. yüzyıl kadın şairlerinden Şeref Hanyim, inci küpelere layık nazirelerinin bülbülün kulağındaki küpeler olduğunu söylüyor: Nazireile Şeref verd-i şi'r-i merhum Derari-i kelami'yi açsa. bülbül kendi bülbülüne tabi olur (Arslan 2002a: G. 113/ 5) Şeyh Galip'in ikili karşıtlıklara dayanan beyitinde gece ve gündüz, büyüklük ve güzellik özelliklerine sahip, ilahî varlığın köleleridir. ; Güneş ve ay da bu kölelerin kulaklarına takılan küpeler olarak tasavvur edilmiştir. Aydınlık ve karanlık

karşıtlığına dayanan rüya âleminde "küfür, celal, meh" çizgisine (geceye) işaret eder; "İman, güzellik, mihr" de roz (güneş) ile ilgili kavramlardır: Küfr ü iman, y Selal, y Sululyk, Mihr ü meh mengush-y gushy, eky chaker roz y sheb (Kalkyshym, 1994: K. 1/2) . Küpe yapımında genellikle inci kullanılsa da yakut ve altından da bahsedilmektedir (Kawruk, 2001: G.247/2). Yüze takılan altın küpenin sevgiliden sevgi alma arzusunu ifade ettiği bu beyitte, titreşim hem küpenin sallanması hem de sevgilinin heyecanla sarsılması anlamlarını oluşturmaktadır: s. 137/5). Gushwar: Farsça gushwar, garnet ve diğer değerli taşlarla yaygın olarak kullanılır. Bir kıtada şairin kulağına eğilip bir şeyler fısıldayan aşığın dudakları, kırmızı rengi ve yuvarlak şekli nedeniyle yakut küpelere benziyor: Bir kez Ghuya kulağıma dokundu, bir kez Gushwar la. l (Küçük, 1994: G.311/5). Şiir sanatından söz edilen sonraki dörtlükte şair, anlaşılır kompozisyonlarla şiire eklenen anlamın değerli olduğunu vurgulamaktadır. Bunu ifade etmek için altını sedefli küpelerle eş tutmuştur: Mani-i hassa, Necati Guşvare'nin saf kompozisyonuna yakışır. Yüzük: Yüzük kelimesi yuvarlak olduğundan küpe olarak kullanılmaktadır. Yüzüklerin küpe olarak kullanılması Türkler arasında İslamiyet'in yayılmasıyla başlamıştır (Ögel, 1991: 246). Ahmet Paşa gökyüzünü şu beyitte anlatır; Parlak ay, kamera, Pervin ve gökyüzü kelimeleri orantılı olarak kullanılmıştır. Aydaki Pervin yıldızı gibi bir sevgilinin parlayan mücevheri, göklerin kulağına ay şeklinde bir küpe takar: Guş-i asumana'da yarım ay yüzüğü takan. Kamer'in yüzünde Pervin fışkırıyor (Tarlan, 1992b: G. 36/8). kulak (Kolay, 1992: 188-189). Beyitlerdeki "halka-der-guş, hala-be-guş" ifadeleri de bize bu geleneği hatırlatmaktadır. Baki'nin bir kıtasındaki fanteziye göre, âşığın fermanını kabul eden gök, kulluğunun alameti olarak kulağına yarım bir yüzük takar: /2) d. Kurta: Küpe anlamına gelen diğer bir kelime ise Arapça kurta kelimesidir. Nedim'in çağrışımları ve kelime oyunları oldukça zengin olan beyitinde ay, parlaklığı ve şekli nedeniyle aşıkların toplantısını aydınlatan bir küpeye, Süreyya yıldızı ise sevgilinin gelişini haber veren "neşeli" bir kolyeye dönüşmektedir. Bu benzerlik aynı zamanda renk ve şekle de dayanmaktadır. İkinci mısrada "yüz elbisesi" anlamına gelen ruy-numa kelimesinin form kelimesiyle birlikte kullanılmasından da çiftin bir gelin imajına sahip olduğunu ve bu gelinin kendisine parlak bir küpe verdiğini anlıyoruz.

Çalışmanın sonuçlarına göre, insanlığın tarihsel gelişimi boyunca küpenin takılardaki yerinin toplumda kanıtlandığını ve bir kişinin en gerekli sembolik göstergesi haline geldiğini fark ettik. Aynı zamanda küpenin sembolik görüntüsünde medeniyet farklılıklarını da tanımak mümkündür, çünkü bunlar gelenek ve göreneklerde, folklorda ve sanatta korunması da dahil olmak üzere kültürlerin görünümünün ideolojik etkiyle oluşmasını sağlar. Bu da göçebe uygarlıklarda geleneksel takılarımıza duyulan saygıda sürekli bir tarihsel süreklilik olduğunu gösteriyor. Elde edilen bilimsel sonuçların geleceğe yönelik kullanım perspektifini belirlemede aşağıdaki noktaları özetledik. Takı küpe kreasyonlarımızın sembolik imajının incelenmesinde kullanılan yöntem ve metodolojiler farklı olsa da asıl sorun, takı kreasyonlarımızı bir kültür konusu olarak kurmaktır. Dünyadaki ve ülkemizdeki mücevher küpe kreasyonlarımızın sembolik imajındaki dönüşümleri anlamanın pratik önemi, modern

toplumdaki varoluşun ve manevi yaşamın doğasına bağlıdır, çünkü her gün küreselleşmenin, bilgi toplumunun etkisi altında yaşıyoruz. Kitle kültürü, sanal kültür, mücevher kreasyonlarımızın çeşitli sembolik görüntülerini televizyon ve internet aracılığıyla her gün görüyoruz. Bu nedenle devletler adına, modern mücevher kreasyonlarımızın sembolik imajının oluşumuyla ilgili öncelikleri, görevleri ve hedefleri tanımlayan temel bir şema oluşturmamız gerekiyor. Bu çalışmada sunulan ve kullanılan metodolojik yaklaşımlar, takılarımızın kültür alanındaki önemini kanıtlamamıza ve modern uygarlıklarda takılarımızın sembolik imajındaki değişiklikleri açıklamamıza olanak sağlamaktadır.

Sonuç

Türk halklarının takı sanatı geleneksel olarak arkeologlar, etnograflar ve sanat tarihçileri tarafından incelenmektedir. Disiplinlerarası araştırmanın mevcut durumu, Kazakça'nın bu özelliğinin araştırılmasında yeni fırsatlar açmaktadır. Örneğin, geçmiş ve şimdiki bölgelerdeki etno-kültürel süreçleri yeniden tanıtmanın yeni yollarını aramak (yani bir karakteristik, karakteristik bulmak). Kanaatimizce kuyumculuk sanatı Kazak kültüründe bir metin olarak yerleşmişse, o zaman insan yaşamının kadim pratiklerinden biri olan göçebelerin yaşam tarzından kaynaklanan olgu, göçebeliğin yeniden kazandırılması niteliği veya buna dayalı kod olacaktır. Kazak kültürünün geleneği. "Göçebelik" genel terimi, ekolojik, ekonomik ve sosyal güçlerin ve bunlarla ilişkili dünya görüşü ve dini bakış açısının karmaşık ancak entegre etkileşimi kavramını ifade eder. Her halükarda, tarihi, kültürü ve hassas ruhlara yönelik takıların içeriği de dahil olmak üzere tüm Türk halklarının ortak dünya görüşü hala araştırılmayı gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

Akishev, K. (1959). “Sakı Semırechıa Saki Semirechya”. Material on Ilias Expedition, 1954, 1957). 4 *The Institute of History, Archeology and Ethnography*. C. 7. s. 4.

Akishev, K. (1984). “Iskýsstvo ı mıfologıa sakov”. *Art and Mythology of Sac*. s. 176.

Akishev, K.-G. Kushaev (1963). “Drevnıaıa kýltýra sakov ı ýsýnei dolıny rekı Ilı”. *Early Child-hood Culture and Cucumber Valley Ridge Ilie*. s. 298.

Apak, Melek Sevüktekin vd. (1997). *Leylâ Hanım Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yay.

Arslan, Mehmet (2002a). *Şeref Hanım Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yay.

Atasoy, Nurhan (2005). *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Bogatyrev, P. (1972). “Halyq óneri teorıasynyń máseleleri”. *Problems of Theory of Folk Art*. M., 68-70 bb.

Ceylan, Ömür (2005). “Derviş Çeyizi”. *Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Çetin, Kamile (2006). *Râşid (?-1310/?-1892) ve Dîvânı İnceleme-Tenkidli Metin*. Yüksek Lisans Tezi. Isparta: SDÜ.

Irepoğlu, Gül (2000). "Bir İmparatorluğun Görkemi Osmanlı Mücevheri". *P Dergisi Sanat Kültür Antika*. S. 17. s. 100-111.

Kavruk Hasan (2001). *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı*. Ankara: MEB Yay.

Lotman, Y. (1996). 'Oishyl alemnin ishinde. Adam-manin-semosfera-tarih' [Within the Thinking World. Man-Text - Semi - spheres - History]. M., s. 168.

Nurmuratov, S. (2016). "Qazaq halqynyń rýhanı qundylyqtary tarıh jáne qazirgi zaman". *Spiritual Values of Kazakh People are History and Modernity*. C. 3. S. 69. s. 89.

OTA. "Taşranın Altın Çiçeği Safran". *Osmanlı Tarihi Araştırmaları*. C. 26. S. 2. s. 147-162.

Ögel, Bahaeddin (1985). *Türk Kültür Tarihine Giriş V, Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ: Hunlardan Osmanlılara*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 243-244.

Tarlan, Ali Nihat (1992a). *Necati Beg Divanı*. Ankara: Akçağ Yay.

ÇAYKARA'NIN TAŞLIGEDİK KÖYÜ'NDE DERLENEN MEMORATLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Meltem ARSLAN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Çaykara'nın Taşlıgedik köyünden derlenen memoratların tasnifi ve değerlendirilmesi, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Memoratın mit, masal, destan, efsane gibi diğer türlerle ilişkisi, benzer ve farklı yönleriyle gösterilerek ortaya konulmuştur. Çalışma kapsamında yörede üç yüz sekiz memorat derlenmiştir. Yapılan derleme metinlerinin tasnifi on iki başlık altında toplanarak çalışmanın ana merkezi oluşturulmuştur. Dağlık ve ormanlık bir arazi içerisinde bulunan bölgenin, insanların sözlü anlatı ürünlerine olan etkisi belirtilerek yaşanılan çevre ile memoratların ilişkisi açıklanmıştır. Yöre halkının muhafazakâr ve tutucu oluşu, pandemi sürecinde eve kapanmanın ve sosyal mesafe yasağı, derleme sürecinin meşakkatli olmasına sebep olmuştur. Bunu kırmak için ayaküstü, kapı eşiğinde, pencere önünde görüşmeler yapılırken yöreye ait kara lastik ve şalvar giyilmiştir. Böylelikle derleme esnasında doğal ve samimi bir ortam elde edilmiş ve bu sayede anlatıcıların güveni kazanılmıştır. Memorat anlatıcılarının yaş ve eğitim durumları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Neticede okuma-yazma bilmeyen kesimin, okuryazar olanlara nazaran daha fazla sözlü anlatı ürünü ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Yörede eğitim düzeyi düştükçe memorat anlatılarının miktarı yükselmiştir. Bu bağlamda derlenen kişilerin eğitim düzeyi ile sözlü anlatı ürünlerinin birbiriyle ters orantılı olduğunu görmek mümkündür. Taşlıgedik köyünün sözlü anlatı ürünleri bakımından zengin olduğu, derlenen metinler üzerinden anlaşılmaktadır. Bu zenginliğin zihinlerde kalıcılığının sağlanması adına hazırlanan bu çalışma, yöredeki sözlü anlatı ürünlerinin önünü açacak tek çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: Memorat, efsane, Taşlıgedik köyü, anlatıcı.

A REVIEW ON MEMORATES COLLECTED IN TAŞLIGEDİK VILLAGE OF ÇAYKARA

ABSTRACT

The purpose of this study is to classify and evaluate the memorates compiled from Taşlıgedik village of Çaykara. The relationship of memorat with other genres such as myth, fairy tale, epic, legend has been revealed by showing its similar and different aspects. Within the scope of the study, three hundred and eight memorandums were compiled in the region. The main center of the study was created by classifying the compilation texts under twelve headings. The relationship between the living environment and memorates is explained by stating the effect of

the region, located in a mountainous and forested land, on people's oral narrative products. The conservative nature of the local people, confinement at home and the ban on social distance during the pandemic caused the compilation process to be arduous. In order to break this, local black rubber and shalwar were worn while holding meetings on their feet, on the doorstep, in front of the window. Thus, a natural and friendly environment was achieved during the compilation, and thus the trust of the narrators was gained. The ages and education levels of the memorat narrators were examined comparatively. As a result, it has been determined that the illiterate group produces more oral narrative products than the literate ones. As the level of education in the region decreased, the amount of memorat narratives increased. In this context, it is possible to see that the education level of the people compiled and the oral narrative products are inversely proportional to each other. It is understood from the compiled texts that Taşlıgedik village is rich in oral narrative products. This study, prepared to ensure the permanence of this richness in minds, is the only study that will pave the way for oral narrative products in the region.

Keywords: Memorat, legend, Taşlıgedik village, narrator.

Giriş

1. Taşlıgedik Köyü Tarihi, Coğrafyası ve Sosyokültürel Yapısı

1.1. Tarihi

1834 tarihli nüfus defteri kayıtlarında köyün ismi Mezire-i Paçan iken 1915 yılında Mezire-i Sağır, 1960 yılından itibaren günümüze kadar Taşlıgedik ismini alan Taşlıgedik köyü, Maraşlı (Nefs-i Paçan)'ya bağlı bir köydü. 1876 nüfus sayımlarına göre yirmi altı köyden biri olan Taşlıgedik köyünde elli beş hane bulunmaktadır. Taşlıgedik köyü, 1925 yılına kadar Trabzon'un Of ilçesine bağlı olup 1925'ten itibaren Çaykara ilçesine bağlanmıştır (Tuncer, 2017: 475-476). 2020 nüfus sayımına göre Çaykara'ya bağlı Taşlıgedik köyü, 102 kadın ve 92 erkek nüfusuyla toplamda 194 nüfuslu bir köydür.

1.2. Coğrafyası

Dağlık ve ormanlık bir araziye sahip olan Taşlıgedik köyü, Çaykara ilçe merkezine 10 km. mesafede bulunmaktadır. Çaykara'nın güneyinde yer alan köyün coğrafi konumu 40.684° kuzey enlemi ile 40.261° doğu boylamı koordinatları içerisinde yer almaktadır. Kuzeyinde Çambaşı, güneyinde Uzungöl, Devlet Yolu ile Solaklı (Haldizen) Deresi, doğusunda Çambaşı ile Taşkıran'ın bir bölümü ile çevrelenmektedir. Oldukça eğimli bir araziye sahip olunan bölgede erozyonun önlenmesi için duvarlarla setler yapılmış olduğunu görmek mümkündür. Dik ve taşlık bir araziye sahip olan köy, adını bu niteliğinden almıştır (Tuncer, 2017: 475).

1.3. Sosyokültürel Yapısı

Coğrafyanın yörede yaşayan insanların üzerindeki etkisi söz konusu olduğunda İslâm aleminin önemli simalarından biri olan İbni Haldun'un "Coğrafya kaderdir." sözü zihinlerde yankılanmaktadır. Çalışkan, özverili ve vefakâr bir yapıya sahip olan Taşlıgedik köy halkı, merkeze uzak bir yerde konumlanan coğrafya içerisinde yaşamlarını sürdürmektedir. Yörenin kadınları genellikle tarla ve hayvancılık işleri ile hemhal olurken erkekleri ise gurbette işçi olarak çalışmakta ve geçim böylelikle sağlanmaktadır.

Geçmişten beri işçi göçlerine sahne olan Taşlıgedik köyünde insanlar sohbet dili olarak "Rumca" konuşmaktadırlar. Çaykara'nın muhtelif yerlerinde konuşulmakta olan Rumcanın tarihi Fatih Sultan Mehmet tarafından Pontus Rum İmparatorluğu'nun yıkıldığı tarihe kadar uzanmaktadır. Bu nedenle Çaykara yöresinde Rumca bilmeyenlerin, bu dili konuşanlara karşı Türklük kavramına uymayan bir durum teşkil ettiği gerekçesiyle duvar ördükleri görülmektedir. Ayrıca Taşlıgedik köyünde konuşulan Rumca ile bu dili konuşan diğer köylerde bazı kelimelerin telaffuzu ve kullanımı konusunda nüans farkı olduğunu belirtmek gerekmektedir.

2. Derleme Esnasında Karşılaşılan Durumlar

2.1. Memoratın Anlatıldığı Bölge ve Sosyal Çevre

Bölgede bulunan tüm koşullar sözlü anlatıların çerçevesini oluşturmaktadır. İnsanların yaşam tarzlarına yansıyan çevre koşulları içerisinde yörenin coğrafi yapısı, iklimi ve yer şekilleri bulunmaktadır. İncelemeye konu olan Taşlıgedik köyünün dağlık bir alana konumlanmış ve ormanlar ile kaplı olan bölgede bunu görebilmek mümkündür. Örneğin; bölgede bulunan dağ, tepe ve ormanlık alanlar, anlatıların ana konusunu oluşturmaktadır.

Cin, peri, alkarısı gibi olağanüstü varlıkların bulunduğu köhne ve ıssız evler, etrafında gelişen olağanüstülüklerle şehit mezarlıkları, Hacı İlyas Efendi, Hasan Efendi ve Hacı Osman Efendi türbeleri anlatıların yaşanılan bölgeye bağlı olarak geliştiğinin bir göstergesidir.

Yaşanılan coğrafyanın da etkisiyle karakteristik olarak insanların fazla muhafazakâr ve içedönük yapısı derlemenin seyrine yansımıştır. Nitekim bazı cin vakalarını anlatırken bunu tekrar yaşamanın insana verdiği korku, olayı aktaran kişiyi bu konuda oldukça çekimser kılmaktadır. Bu çerçevede olayların yaşandığı sosyal çevre ile anlatıldığı bölge, insanın hayal gücüne bağlı olarak ortaya koyduğu anlatılar ile dinamik bir unsur haline gelmiştir.

2.2. Memoratın Derlenme Biçimi

Sözlü anlatıların derlenmesi sırasıyla derleme öncesi, derleme esnası ve derleme sonrası süreçlerini kapsamaktadır.

Sözlü ürünler, anlatıcılar tarafından herhangi bir sıra gözetmeksizin karışık olarak ve sohbetin gidişatına göre aktarılmaktadır. Bu esnada beklemek, anlatanın aklına hücum eden yaşantıların dökümünü bize sunmasına vesile olacaktır. Çünkü, bizzat başından geçen olayı yaşlılık veya o anki heyecanın etkisiyle unutabilme durumu söz konusudur.

Derlemenin esas unsurunu oluşturan ögeler; ses kayıt cihazı, fotoğraf makinesi gibi teknolojik aletlerdir. Bölgede derleme öncesinde kişiyle konuşurken takındığı tavır ve konuşmasına yansıyan ses tonu, derleme esnasında ses kayıt cihazının varlığının etkisiyle şive kaybı, doğallığın bozulması gibi neticeler vererek değişime uğramaktadır. Kadın anlatıcıların birçoğu, dinî sebeplere dayandırarak kendilerinin fotoğraflarının çekilmesine

izin vermemiştir. Aslında bilgisine sahip olunan konuyu kayıt sırasında anlatmak konusunda çekimser kalınmıştır.

Pandemi sürecinin de etkisiyle insanlar evlerde oturmakta ve dışarıdan misafir kabul etmemektedir. Bu nedenle derlemeler, ayaküstü veya pencere önünde sosyal mesafeyi korumak suretiyle yapılabilmiştir. İnsanların sözlü ürünü anlatırken yaşadıkları korku ve heyecanı o anda el kol hareketiyle veya göz bebeklerinde meydana gelen küçülme, kaşlarını endişeyle kaldırması, karşı tarafa tekrar yaşıyormuş hissiyatını aksettirmektedir.

2.3. Memoratın Anlatıldığı Zaman ve İnanırlık Düzeyi

Sözlü anlatı türleri içerisinde anlatıldığı zaman konusunda diğer türlerden ayrılan memoratlar, vakit gözetmeksizin günün her saatinde anlatılması mümkün türlerdir. Anlatan kişi doğal ortamında kendini rahat hissettiği anda aklındakileri paylaşmaktadır. Gündüz vakti cami avlusunda çayını içerken veya ikindi üstü kapı eşiğinde yaşantıların aktarımı sağlanmaktadır.

Derleme esnasında yöre halkının yaşadıklarını anlatırken inandırma çabası bulunmaktadır. Fakat diğer türlere oranla memoratların inandırıcılık vasfının daha yüksek olduğu belirlenmiştir. Anlatan kişi anlatımını güçlendirmek ve dinleyeni anlattığına inandırmak maksadıyla "vallahi yaşadım, bizzat apaçık yaşadım, yarına sağ çıkmayayım ki gerçekten oldu" şeklinde ifadelere başvurmuştur.

Sözlü anlatı ürününü aktaran kişinin, muhatap aldığı kişi ile yakınlığı önemlidir. Aynı yaş grubunda olmak, bu durumu kolaylaştırmaktadır. Nitekim yaşlıların, kendisi yaşlarında ve tanıdığı birine daha istekli anlattığı gözlenmiştir. Bunun nedeni de genç neslin kendisinin anlattıklarını anlamayacağı ve umursamaz bir tavır takınacağı düşüncesidir.

DERLEME FİŞİ ÖRNEĞİ

1. MEMORAT İLE İLGİLİ SORULAR
Nerede geçtiği (PÖ): Kırklar (Karakaya) Dağı'nda geçmektedir.
Anlatının ne ile ilgili olduğu (PS): Hızır'la kurulan iletişim ile ilgilidir.
Anlatıcının anlatıda geçen mekân, kişi, olay unsurlarıyla bağlantısının olup olmadığı (PS): Bir bağlantısı olmamakla birlikte yaşanan olayı köy halkından duymuştur.
Anlatı ile ilgili maddi unsur var mıdır? (PS): Kırklar Dağı'nda Hızır'ın çocuğa yiyecek ve içecek vermesi maddi unsurdur.
Anlatı ile ilgili sözel unsur var mıdır? (Ağıt, türkü, deyim, yer adı vb.) (PS): Anlatıcı, Kırklar Dağı'nda ekseriyetle Hızır ile karşılaşıldığını belirtmiştir.
Anlatıcının anlatıya karşı inanç tutumu (PS): Anlatıcı, anlatılan olaya kendisi de inanmaktadır.
Varsa dinleyenlerin anlatıya karşı inanç tutumu (PS): Dinleyenler de çocuğa yardım edenin Hızır olduğuna inanmaktadır.
2. KAYNAK KİŞİ İLE İLGİLİ SORULAR
Adı/soyadı (PS): Hamdi Yazıcı
Doğum yeri/yılı (PS): Taşlıgedik/ 1955

Tahsil durumu / mesleği (PS): Lise Mezunu/ Emekli
Varsa toplumsal statüsü (Hacı, emekli vb.) (PS): Emekli
Anlattığı malzemeyi ne zaman, nerede, kimden öğrendiği (PS): Köy halkından bu bilgiyi edinmiştir.
Bu anlatıyı en son ne zaman anlattığı ve hangi bağlamda anlattığı (PS): Bilgisi verilmemiştir.
Anlatının geçtiği yerle anlatıcının bağlantısı (PS): Bir bağlantısı yoktur.
3. İCRA İLE İLGİLİ GÖZLEMLER
Anlatıcının tutumu (İstekli, isteksiz, gergin vb.) (PE): İstekli ve heyecanlı bir şekilde anlatmıştır.
Anlatı esnasında jest ve mimik kullanımı (PE): Kaşlarını mutluluk ve heyecanla kaldırmıştır. Mutluluğu yüzünde tebessüme neden olmuştur.
Varsa yaptığı teatral hareketler (PE): El ve kol hareketiyle olayın yaşandığı yeri işaret etmişitr.
Varsa sergilediği özel bir durum (Ağlama, titreme, sakınma vb.) (PE): Gözleri dolmuştur.
Varsa dinleyenlerin anlatılanlara karşı verdiği anlık tepkiler (PE): Dinleyenlerin yüzlerinde çocuğun Hızır tarafından açlıktan ölmek üzereyken kurtarıldığı için rahatlamış bir ifade bulunmaktaydı.
Anlatıcıda anlatı öncesi ile sonrası arasında fark var mı? (Duygulu, üzüntülü, korkmuş vb.) (PS): Anlatan kişi başta anlatacağı için heyecanlı, daha sonra anlattığından kendisi de etkilendiği için duygusal bir tavır takınmıştır.
Dinleyicilerde anlatı öncesi ile sonrası arasında fark var mı? (Duygulu, üzüntülü, korkmuş vb.) (PS): Anlatıdan önce hiçbir duygu yok iken anlatı sonrasında duygulanarak gözleri dolmuştur.
Varsa dinleyicilerin anlatıcıya karşı tutumu (PS): Anlatılanlara onay vermişlerdir.
4. DERLEYEN
Adı-soyadı: Meltem Arslan
Derleme yeri ve tarihi: Taşlıgedik köyü, 8 Nisan 2021
Fotoğraf numarası: Anlatıcı fotoğrafını paylaşmak istememiştir.
Ses kayıt numarası: 08/04/21: 17.53

PÖ: Performanstan önce

PE: Performans esnasında

PS: Performanstan sonra

MEMORAT

1. Memoratın Tanımı

En eski zamanların anlatısı olan mitlerin günümüze tezahürünü ve sözlü kültürde devamlılığını ortaya koyan memoratın tanımı sözlük içerisinde *"yaşanıldığına inanılan metafizik bir hadisenin, kişinin kendisi veya bir başkası tarafından anlatıldığı hikâyeye verilen ad."* (Kaya, 2014: 552).

Memorat üzerine en kapsamlı çalışmayı yapan Özkul Çobanoğlu'nun Kvideland'dan alıntıladığı tanım şu şekildedir: *"Tabiatüstü ferdi bir tecrübenin yaşayan veya ondan dinlemiş birisi tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâye."* (Çobanoğlu, 2015: 25).

Fuzuli Bayat'a göre memoratlar; gerçek olduğuna inanılan hayat hikâyeleri, iyi ve kötü varlıklar hakkında anlatılagelen mitolojik söylentiler, yaşanmış tecrübelerin anlatılarıdır.

Anlatıcının yaşadığı olay veya birinden duyduğu olağanüstü varlıklarla iletişimin olduğuna inanılan anlatı türleri "memorat" olarak ifade edilmiştir (Bayat, 2018: 253).

Çobanoğlu'nun ifadesine göre memoratları efsaneden ayrı bir tür olarak ilk ele alan ve bu terimin adlandırılmasını yapan İsveçli halkbilimci Carl Wilhelm von Sydow'dur. 1934 yılında yaptığı çalışma ile Von Sydow, efsane ile ilişkili olan fakat onunla "karakteristik ve gelenek" bakımlarından uyuşmayan "şahsi ve tamamen kişisel bir tecrübe hüviyetinde" olan ürünün ayrı bir kategoride yer aldığını ve bu kategoriye giren ürünü "memorat" (memorate) olarak adlandırmayı uygun bulduğunu ifade etmiştir (Çobanoğlu, 2015: 25).

En eski dönemlerdeki mit anlatılarının bugünkü memoratın çerçevesini oluşturduğu söylenebilir. Yaşayan sözlü kültürün içerisinde anlatılagelen memoratlarda mitolojik unsurların bir kısmına rastlanması da bunun bir kanıtıdır. Buna rağmen memoratın genel manada efsanenin bir alt dalı olarak kabul edilmesi ve dini şahsiyetler etrafında gelişen bazı olayların "menkıbe" başlığı altında değerlendirilmesi, memorat hakkında yapılan çalışmaların pasif bir nitelik taşımasına neden olmuştur.

Şamanların şaman olma yolunda gerçekleştirdikleri ritüelistik uygulamalar, daha açık olmak gerekirse şaman atalarının ruhları onları şaman olmaya zorlamaları ve onlara yapılan işkenceler, ruhlar ile olan münasebetleri, gizli olan bir gerçeklikle münasebetleri memoratların ilk anlatılarını oluşturmaktadır (Bayat, 2020: 27).

2. Memoratın Özellikleri

Memorat türünün şekil ve yapı özellikleri kendisinden önce anlatılan efsane türü ile benzerlik göstermektedir. "Tıpkı efsaneler gibi memoratlar da yer alıp malzemesini oluşturdukları konuşma biçimine göre şekillenirler. Bir başka ifadeyle memoratlar anlatılarak icra edildikleri bağlamda yer alan temel unsurlar olan anlatan ve dinleyenin konuşma yoluyla kurduğu ilişki, konuşma biçiminin yanı sıra kişisel ve geleneksel özelliklerinden kaynaklanan pek çok unsurdan etkilenerek şekillenirler." (Çobanoğlu, 2015: 48).

Anlatıcılar arasında cinsiyet, yaş ve eğitim bakımından belirgin farklılıklar görülmesi, memoratların çeşitlenmesine fayda sağlamaktadır. Memoratların bu çeşitliliğini oluşturan en önemli özelliği, inandırıcılık vasfı aranmaksızın anlatıcının dilinden dökülen cümlelere odaklanarak anısal bir tecrübeye dayandırılmasıdır.

Memoratların özellikle bir anlatıcısı yoktur. Yani masal anlatan kadına "masalcı ana" şeklinde bir statü yüklenebilir fakat bu durum memorat anlatıcıları için geçerli değildir. Anlatıcının kullandığı jest ve mimikler, memoratın icrasına canlılık katmaktadır. Yaşanan tabiatüstü tecrübelere dayanılarak anlatılan bu türün en önemli unsurlarından biri de samimiyettir. Anlatıcı kısa sürede samimiyet kurduğu kişi ile yaşadıklarını paylaşmaktan çekinmeyecektir. Bu durum memoratın içerik olarak zengin bir hüviyet taşımasının bir göstergesidir.

3. Memoratın Diğer Türlerle İlişkisi

3.1. Mit-Memorat

Mit türündeki Tanrı veya yarı Tanrı gibi olağanüstü varlıkların memoratların içerisinde yeri yoktur. Memoratların içerisinde mitlerde olduğundan daha ziyade cin, peri, alkarısı gibi sadece anlatıcının değil, dinleyenin de başından geçmiş olabilecek basma, musallat olma suretiyle karşısına çıkan metafiziksel varlıklardan söz edilmektedir. Çobanoğlu'nun bu konudaki tespitleri önemlidir; mitlerin ve memoratların teşekkülünde meydana gelen zaman farkı, günümüzde belli bir süre içerisinde gerçekleşen olayların anlatıldığı memoratlar ile evrenin yaratılış zamanına dair konuların işlendiği mitler arasındaki ayrımı ifade etmektedir. Ayrıca mit türünün kahramanlarında olduğu gibi Tanrı sınırsızlığını sahip varlıkların olmaması dikkat çekicidir (Çobanoğlu, 2015: 29). Memoratlar, en eski zamanda kaydedilen mitlerin torunu niteliğindedir.

3.2. Masal-Memorat

Masallarda yer ve zaman bilgisi belirgin olarak ifade edilmez. Memoratlarda ise mekânda bizzat yaşanmış hikâyeler mevcuttur. Hatta memoratın içinde belirtilen o yerde ortak bir yaşanmışlık söz konusudur. Bundan dolayı inandırıcılık vasfı masallara göre çok daha yüksektir. Ayrıca masallar bulunduğu topluma göre şekillenebilir, memoratlarda böyle bir durum söz konusu değildir. Bu bakımdan masalların evrenselliğine karşılık memoratlar geleneksel kalıplar içerisinde yerelliğini muhafaza etmektedir. Bunun dışında masal, memoratlar gibi sözlü bir ürün olmasıyla benzerdir.

3.3. Destan-Memorat

Memoratların destanlarla ilişkisini açıklayacak olursak; destanlar millî olmak kaydıyla geçmiş zamanda toplumun yaşamış olduğu bazı zor şartlar (savaş, canavar) altında bir kahramanın çıkıp canavarı öldürerek ya da savaşı kazanarak toplumun düzenini yeniden sağlaması esasına dayanırken memoratlarda böyle bir durum yoktur. Memoratlarda olağanüstü olan varlıklarla bazı yollarla kurulan iletişimler ve buna bağlı olarak yaşanılan birtakım hadiseler anlatılmaktadır. Ayrıca memoratlarda, destanlarda olduğu gibi olağanüstü varlıklarla tecrübe edinen anlatıcının kendini topluma kazandırma gibi kaygıları yoktur. Memorat dinleyicisi zaten anlatıcının tecrübe ettiği anıyı, bir başkasından duymuş ya da kendisi bizzat tecrübe etmiştir.

3.4. Menkıbe-Memorat

Menkıbeler, dinî şahsiyetler hakkındaki anlatılardan oluşmaktadır. Menkıbelerde peygamberler, evliyalar gibi dinî şahsiyetlerle kurulan iletişim, memoratlarda olağanüstü varlıklarla kurulan iletişim ile ilişkilendirilebilir. İnanç merkezli olarak yasaklama, uyarma, cezalandırma, mükâfatlandırma gibi unsurları içerisinde barındıran menkıbeler, memoratlara

bu özelliği ile yaklaşmaktadır. Fakat, memoratlarda birebir tecrübe edilen anlatıların varlığı noktasında menkıbelerden ayrılmaktadır.

3.5. Halk Hikâyeleri-Memorat

Halk hikâyelerinde memoratlarda olduğu kadar fazla olağanüstülük bulunmamaktadır. Halk hikâyelerinde anlatıcının kesin bir şekilde bunu yaşadığı ya da şahit olduğu bir durum yoktur. Ayrıca destan ve masal türlerinde olduğu gibi "âşık" diye adlandırılan özel anlatıcıları bulunmaktadır. Memoratlarda anlatıcı, özel bir statüye sahip değildir.

3.6. Efsane-Memorat

Belirli bir şekilleri olmayan ve konuşma şekline göre nitelik kazanan efsaneler, bu manada memoratlar ile benzerlik göstermektedir. Her ikisi de konuşma dili ile şekillenen türler olarak inandırıcılık etkisi konusunda ayrılmaktadırlar. Memoratlar, efsanelere nazaran daha inandırıcı olma vasfına sahiptir. Efsanelerde dinî boyutta bir inandırıcılık hâkimdir. Memoratlarda olayı bizzat yaşayan kişinin belli olması, efsanelere kıyasla dinleyenin inanma ihtimalinin daha yüksek olmasını sağlamıştır. Nitekim toplum tarafından ortak kabuller etrafında birleşen ve gelenekten kopmayan memoratlar, tabiatüstü olayı tecrübe eden bireyin anlattığı gibi yaşayan veya yaşamış birçok insan olduğunu ortaya koymaktadır. Efsanelerde ortak paydada birleşen bir kitle yoktur. Bu durum, Özkul Çobanoğlu tarafından şu şekilde ifade edilmiştir: *"Oysa memoratlar geçmişe değil, "şimdiye", "bugüne" aittirler ve bu ait oluş ve duruş her zaman "yarına" dolayısıyla da "belki de bana" tehdidini taşıyan düşünüşleri uyandırmaları bakımından efsanelerden ayrı bir "duruş" ve "düşünüş" ün ürünleridirler."* (2015: 35-36).

Efsaneler ve memoratların dinleyende korku uyandıran motif ve temaları bakımından benzer oluşu; efsanenin geçmişte yaşanmış olayları anlattığı, memoratın ise günümüzde yaşanılanları ele aldığı gerçeğini değiştirmeyecektir.

Bu bağlamda, memoratın diğer türlerle münasebeti analizinden ortaya çıkan sonuç; menkıbe ve efsanelerin diğer türlerle ilişkisine nazaran ortaklıklarının daha fazla olduğudur. Gürol Pehlivan'ın yapmış olduğu çalışmada "*1. Kahramanın hayatta olması, 2. İnanç şiddeti, 3. Tecrübe, 4. Zamansallık, 5. Metnin öznesi."* (2009: 95) unsurlarıyla bu üç türün arasındaki ayrılıklara dikkat çekmiştir.

4. Memoratın İşlevleri

Her toplumun sosyo-kültürel yapısı içerisinde belirli bir düzeni vardır ve bu düzen içerisinde kültürün parçalarının serpiştirildiği bazı görevler bulunmaktadır. Sosyal yapı, gelenek ve göreneklerimizi idame ettirmeyi bize anlatmaktadır. Her yörenin ayrı ve kendine has bir gelenek yapısı bulunmaktadır. Bu yapının işleyişini sağlayan da işlevler olmaktadır. İşlevin sürdürülebilirliği için sosyal çevrenin ihtiyaçlarına cevap verebilecek nitelikte olması önem arz etmektedir.

Bu işlevler "açık işlevler", "gizli işlevler" ve "karşı işlevler" olmak kaydıyla üçe ayrılmaktadır. Açık işlevler sosyo-kültürel yapı içinde kolayca tanımlanabilen ve gözlenebilen işlevlerdir. Gizli işlevler ise sosyal yapı içinde gözlenemez, bu yüzden de esas amaçları belli olmamaktadır. Bireylerin davranışlarının bilinçlerindeki temel motivasyonla "özdeş veya eş anlamlı olmayabileceği" gerçeğini ortaya koymaktadır (Nirun, 1988: 349).

Memoratların sosyal değerlerin çiğnenmesi ile ortaya çıkan cezalandırma işlevi, daha çok "eden bulur" söylemini hatırlatmaktadır. Örneğin, namaz kılmayan birinin tabiatüstü güçler tarafından tokatlanması, bu durumu açıklar niteliktedir.

Memoratların içerdiği halk inanışlarının kökleri kültlere dayanmaktadır. Kült, "yüce" ve "kutsal" olarak bilinen bundan dolayı tabiatüstü güçlere sahip olduğuna inanılan varlıklara veya nesnelere karşı gösterilen saygı ve onlara geleneksel ritüellerle tapınma uygulamalarını ifade etmektedir (Çobanoğlu, 2015: 77). Bu bağlamda atadan kalma geleneklerin devam etmesini sağlayan inanış ve uygulamalar, memoratın kültürel işlevini oluşturmaktadır.

MEMORAT İNCELEMESİ

Memoratların tasnif edilmesi konusunda yapılan en kapsamlı çalışma, Özkul Çobanoğlu'na aittir:

1. Cinler ile kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

2. Alkarısı ile kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

3. Ağırlık Basması, Karabasan, Congoloz, Kul, Erkebit, Hırtik, Hınkur Munkur, Çarşamba Karısı, Yol Azdıran, Kara Ura, Demirkıynak ve Gelincik adlı varlıklarla kurulan iletişim ve yaşandığına inanılan olaylar,

4. Hızır ile kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

5. Yatırlar, Evliyalar ve Şehitler ile kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

6. Rüya görme yoluyla kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

7. Nazar değmesi inancıyla ilgili iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

8. Ölüler ile kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

9. Büyü ve çeşitli geleneksel pratikler yoluyla kurulan iletişim ve yaşandığına inanılan olaylar,

10. Fal ve falcılık yoluyla kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

11. Tam tanımlanamayan olağanüstü bir güçle kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar,

12. Modern kent yaşamı memoratları: Ruh çağırma, astral yolculuk ve UFO'larla kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar." (Çobanoğlu, 2015: 86-91).

Bu bağlamda olağanüstü varlıklara iletişime geçen ve olağanüstü durumları bizzat yaşayanlardan derlediğimiz verilerden hareketle memoratlar ile ilgili olarak ortaya çıkan tasnif şu şekildedir:

1. Cinlerle İlgili Olan Memoratlar

2. Alkarısı-Ermeni/Ermeniyasla İlgili Olan Memoratlar

3. Karabasan-Davarayla İlgili Olan Memoratlar

4. Congoloz Adlı Varlıklarla İlgili Olan Memoratlar

5. Çarşamba Karısı-Mayisa Adlı Varlıklarla İlgili Olan Memoratlar

6. Hızır'la İlgili Olan Memoratlar

7. Evliya ve Şehitlerle İlgili Olan Memoratlar

8. Rüya Görme Yoluyla Kurulan İletişimle İlgili Olan Memoratlar

9. Nazar Değmesiyle İlgili Olan Memoratlar

10. Ölmüş İnsanlarla Kurulan İletişimle İlgili Olan Memoratlar

11. Büyü ve Pratikleriyle İlgili Olan Memoratlar

12. Fal Baktırmakla İlgili Olan Memoratlar

1. Cinlerle İlgili Olan Memoratlar

Cinler; elleri ayakları ters, çirkin sûretli yaratıklardır. İnsanlara kendi görünümlerini göstermekten kaçınarak bir insan ya da bir hayvan kılığına girmektedirler. İnsanların cinlerle irtibatı neticesinde kişi ya hastalanır ya aklını kaybeder ya da bu iletişimi canıyla öder. Cinlerle iletişime giren, cinlerin insana -her ne kadar Kur'an'da "gaybı yalnızca Allah bilir" ibaresi yer almış olsa da- gayptan haber verdikleri malumumuzdur. Bu insanlara "cindar/ cinci" denilmektedir.

Taşlıgedik köyünde marazlanma, yani cin çarpması şu hallerde hasıl olmaktadır; kutsal bir yerin yanında kötü söz söylemek veya küçük abdestini yapmak. Gece mezarlığın yanından geçerken, gece yola çıkıldığında besmelesiz çıkılmaması gerektiği tavsiye edilmektedir. Aksi taktirde o kişiye cinlerin müptela olacağına inanılmaktadır (Tuncer, 2017: 227).

2. Alkarısı-Ermeni/Ermeniyasla İlgili Olan Memoratlar

Türk halk inanışlarında "Alkarısı" ve "Albastı" hastalığı olarak adlandırılan bu al ruhu, ekseriyetle lohusa kadınlara musallat olur. Bazen yalnız kalan lohusa kadına peri kızları

yanaşarak ciğerini alıp giderler ve bu şekilde lohusayı "al basarmış". Lohusanın ciğerini alıp suya bırakırsa lohusanın ölümüne neden olur. İnanışa göre alkarısı tüfek sesinden, ocaklı adamlardan, demirden ve al renginde olan kıyafet veya cisimlerden korkar. Bunun için de lohusa kadınlara kırmızı altın takarlar, kırmızı şeker hediye ederler (İnan, 2006: 171).

Erman Artun'un yapmış olduğu çalışmada Alkarısı'nı eski zamanların ateş kültü ile ilişkilendirmiş olduğu görülmektedir. Tür dünyasının her yerinde "alkarısı, albastı, albıs, almıs" gibi isimlerle anılan kötü ruhlardır. İnanışa göre bu kötü ruhlar lohusalara musallat olup lohusayı ve bebeğini öldürür, ciğerini de suda yıkayıp yer (2013: 68).

Taşlıgedik köyünde Ermeni ya da Ermeniyas denilen ve yeni doğan bebek ile lohusa kadına uğrayan Alkarısının fizikî varlığı hakkında siyah saçlı, pis ve çirkin ve karanlık yüzlü, ayakları ters, kolları kıllı, iki parmaklı, ayakları kapalı, şişman bir kadın, ateşten bir suret şeklinde ifadeler bulunmaktadır.

3. Karabasan-Davarayla İlgili Olan Memoratlar

Taşlıgedik köyünde karabasan için "davara" teriminin yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. "Davara bindi beni" gibi deyimlerle anlatılan davara, yöre insanının uyku ile uyanıklık arasında üzerine çökmesi ve onu boğmaya çalışması ile bilinmektedir. Davara öldürücü bir tehlike taşımamaktadır. Davaranın da bir cin olduğu, cinlerden korunmak için okunan duaların davara için de okunmasıyla birlikte üzerindeki ağırlığın kalkmış olduğu, bizzat yaşayanlar tarafından belirtilmiştir.

4. Congoloz Adlı Varlıklarla İlgili Olan Memoratlar

Taşlıgedik köyünden derleme yaptığımız kişilerce "Karakoncilo, Koncoloz, Kara Koncul" gibi isimlerle ifade edilen congoloz, yörede cin, peri, ayı veya maymunu andırdığına inanılırdı. Karakocilo, gündüzlerin en kısa, gecelerin en uzun olduğu zamanlarda ortaya çıkarak insanlara zarar vermeye çalışmaktadır. Vücudu kıllarla kaplı bazı hayvanların uzuvlarına sahip bir yaratık olduğu bilinmektedir. Genelde dağda yaşadığı söylenen bu yaratığın gelmesi muhtemel olan vakitlerde, evlere girip kimseye zarar vermesin diye kapının önüne yiyecekler konularak bu yiyecekleri yedikten sonra gideceğine inanılmaktadır (Tuncer, 2017: 225).

5. Çarşamba Karısı-Mayisa Adlı Varlıklarla İlgili Olan Memoratlar

Çarşamba karısı yörede Mayisa olarak ifade edilmektedir. İnsanlara cadı şeklinde görülebilmektedir. Eski, yırtık bir elbise giyen bir insan suretinde insanların karşısına çıkmaktadır. Rumî hesaba göre Haziran'ın yirmi dördünde farklı insan kılığında hayvanları sağar, sütünü alır, sabah olunca hayvanları sağmak için gelenler hayvanın sağılmış olduğunu görür. "İmayisa emeksena (Mayisa sağdı onu)" derler, bunun sorumlusu olarak Mayisa'yı seçerler. Hayvanları Mayisa'dan korumak için Ayete'l Kürsi okunmakta ve "Hızır Çoban'a teslim ettim" denilmektedir (Tuncer, 2017: 228).

6. Hızır'la İlgili Olan Memoratlar

Halk inanışları içerisinde Hızır'ın göründüğü insanların çoğunlukla Allah ile bağlantısı kuvvetli, inançlı ve kalbi temiz kimseler olduğu düşüncesi bulunmaktadır. Hızır ile iletişime geçmiş olanlar, karşılaşanlar bunu başkalarına anlatmaktan imtina etmektedirler. Bunun altında Hızır'ın gelişiyle birlikte kazanılan hem maddi hem de manevi anlamda kazanılmış olan bereket ve huzurun kaybedileceği endişesi yatmaktadır.

7. Evliya ve Şehitlerle İlgili Olan Memoratlar

Bilim dünyasında bir insanın ölümünden sonra geri dönüşü imkânsız bir hâdisedir. Fakat insanların velîlerin yaşadığına olan inancı, hatta görmüş olduklarını beyân eden ifadeleri, dahası bu dinî karakterli şahsiyetler için "türbe" etrafında geliştirdikleri inançlar ve pratikler objektifinden bakıldığında aksinin mümkün olduğu görülmektedir. Bu da türbeler etrafında gelişen olağanüstü yaşantılara çanak tutmaktadır.

"Allah yolunda öldürülenlere "ölüler" demeyin. Hayır, onlar diridirler. Ancak siz bunu bilemezsiniz." (2. Bakara: 154). Ayette şehitlik mertebesinin yüceliği vurgulanmaktadır. Bu ayetten anlaşılacağı üzere Allah yolunda ölenlerin aslında ölümsüz oldukları ve kıyamete kadar da yaşayacakları bir gerçektir. Kültürümüze yerleşmiş şehit ve şehitlik kavramlarının derlenen anlatılarla bütünleşmesi, bu ayetin ve bazı hadislerin doğurduğu neticedir.

8. Rüya Görme Yoluyla Kurulan İletişimle İlgili Olan Memoratlar

Rüya, *"uyku sırasında iradedışı gerçekleşen bir faaliyettir."* (Montangero, 2013: 19). Çalışmamızda genel olarak gerçekleşen rüyaların varlığından söz edilebilir. Taşlıgedik köyünden derlenen ve bu çalışmayı teşkil edecek olan rüyalar, haberci rüyalar olmaktadır.

9. Nazar Değmesiyle İlgili Olan Memoratlar

Kişi, yaptığı işlerle göz önünde bulunan ve insanların gıpta ile baktığı birisi ise nazar almasının kaçınılmaz olduğunu söylemek mümkündür. Bir insanın nazarı bir insana, hayvana, güzel olan her türlü cisme değebilmektedir. Dolayısıyla nazar değmesi için en büyük kriterin "güzellik" olduğu düşünülmektedir.

İnsanlar, nazarının değebileceği kişilerden uzak durmaktadır. Karşı tarafın nazarının tesirli olup olmadığı da yaşanmış tecrübelerden ve bir canlı veya objenin (bu bir kıyafet de olabilir) övülürken "Maşallah" ya da "Allah nazarlardan saklasın" şeklinde yorumda bulunmadıklarından anlaşılmaktadır. Dolayısıyla aniden gerçekleşen durumların müsebbibi olarak tesirli bakışlara sahip kimseler addedilmektedir.

10. Ölmüş İnsanlarla Kurulan İletişimle İlgili Olan Memoratlar

Doğadaki her şeyin zıddıyla var olduğu gibi doğumun da zıddı ölümdür. Ölmüş insanlarla kurulan iletişimin mezarlıkta, rüyada ve ev içinde meydana geldiği görülmüştür. Gece, geç saatlerde mezardan gelen sesler etrafında birçok anlatı tespit edilmiştir.

Bu dünya ile öldükten sonra varacağımız ahiret arasında köprü vazifesi gören mezar ve mezarlık çerçevesinde birçok inanış bulunmaktadır. Mezarın yakınından geçenlerin duydukları sesler, ölenin akıbeti hakkında bilgiler verebilmektedir. Mezar kültürü ölümden sonraki ahiret inancının bir yansımasıdır. Bu yüzden ölen kişinin huzurlu olması için Yasin okunur, vasiyet etmişse yerine getirilir, ölenin rahatı sağlanır. Bu suretle ölünün bu dünyayla bağı kesilmektedir.

11. Büyü ve Pratikleriyle İlgili Olan Memoratlar

Pertev Naili Boratav, büyüyü olumlu büyüler ve kötü büyüler olmak üzere iki grupta incelemiştir. Olumlu büyülerde, büyüyü yapan da ondan etkilen de "hayırlı" bir sonuç elde ederken; kötü büyülerde, büyüyü yapana başvuranın kötü niyetli olmasına rağmen bilerek gerçekleştirilen bir eylem söz konusudur (Boratav, 1984: 107). Bağlamayı bozmak, eşler arasında muhabbeti (sevgiyi) artırmak, küsleri barıştırmak, kısmet açmak maksadıyla yapılan büyüler, olumlu büyüye; sevenleri ayırmak, eşlerin arasını açmak, kısırlaştırmak maksadıyla yapılan büyüler, kötü büyülere örnek teşkil etmektedir.

Çaykara yöresinde büyü, genellikle evine bağlı olmayan kocayı karısına bağlamak, karısına ve çocuklarına karşı sert davranan kocayı yumuşatmak, eşleri birbirine sevdirmek, gurbete giden birisinin geri dönmesini sağlamak, kaybolan bir eşyayı bulmak, düşmanı yenmek, kısmet çözmek, bir kimseyi birisinden ayırmak için yapılmaktadır. Bunun dışında eziyet edilmek veya öldürülmek istenen kişinin mumyası yapılmaktadır. Mumyaya gösterilen her davranışın kişi üzerinde etkisi olacağına inanılmaktadır. Bu durum, kişi ile simgesi olan mumya arasında özdeşlik bağı olduğu inancına bağlanmaktadır (Tuncer, 2017: 207-208).

12. Fal Baktırmakla İlgili Olan Memoratlar

Fal, Türk halk kültürü içerisinde yadırganan bir durum olsa da birçok insanın gelecekten haberdar olma, öğrenme ve bilme isteğinden doğan merakına yenik düşerek müracaat ettikleri bir mecradır.

Fal baktırmak, Şamanizm'in bütün insanlığın ruhunu kabzeden ve tedavisi bulunmayan hastalıklardan biridir. Nitekim Altaylı bir şamanın kürek kemiği falı ile modern toplum içerisindeki hanımların iskambil veya kahve telvesi falı arasında yalnızca madde farkı bulunmaktadır. Anlam açısından bu fallar arasında hiçbir fark yoktur (İnan, 2006: 159).

Derleme yaptığımız köyde fal ile alakalı olarak "ne dediyse çıkıyor" ifadesinden falcı kadının henüz falı açmadan diyeceklerinin doğruluğuna inanıldığı anlaşılmaktadır.

METİNLER

1. Cinlerle İlgili Olan Memoratlar

Yaşadım, yaşadım tabi. Onun şeyini bile geçurdum, marazini. Ondan sonra maraz oldum, hocalara okundum, ondan sonra... Şöyle, şu şekilde oldi. Bulaşiklari yikadum, sicak suyi

attum dişari tencereylan böyle kapinun yanina böyle dikuldum kaldum. Öyle oldum. Evet, o şekilde bulaştum ben.

Şükriye Karal, Taşlıgedik/ 1951, Evli, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı.

2. Alkarısı-Ermeni/Ermeniyasla İlgili Olan Memoratlar

Ben onu hep o kadın olarak görüyorum beyaz elbiseli, şişman, ayakları kapalı, şişman bi kadın, Alkarısı. Geliyordu lohusada iken boğmaya çalışırdı beni. Besmele ile dua ile kurtuluyordum.

Fatma Yazıcı, Taşlıgedik/ 1966, Evli, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı.

3. Karabasan-Davarayla İlgili Olan Memoratlar

Davara bazı arkadaşlarumuzda var. Mesela... Elmalı köyde... Anlatti, yaylada yalnuz yatıyodu, dedi gece boğacaktiler beni. Dedum kim boğacak seni, dedi bende davara var. Davara vardı, işte bağuruyur çağuruyur ama sesini kimse duymuyor, o rüyasında bağırıyor çağırıyor. Uyku uyanıklık arası işte o arkadaşımda var ama şimdi bilmem var onda.

Hamdı Yazıcı, Taşlıgedik/ 1955, Evli, Lise Mezunu, Emekli.

4. Congoloz Adlı Varlıklarla İlgili Olan Memoratlar

Biz ona Karakoncilo diyoruz. Bu cin olarak evlerin etrafında gezerdi, eskiden tabi daha çok olurdu. Bir keresinde benim babaannem anlatırdı bana; burada Karakoncilo'lar var biz yemek koyuyoruz kapının eşiğine ki girmesin içeri derdi rahmetli. Kıllı ve çirkin bir yaratıkmış, cin olduğunu biliyoruz.

Osman Kurt, Taşlıgedik/ 1969, Evli, Lise Mezunu, İmam.

5. Çarşamba Karısı-Mayisa Adlı Varlıklarla İlgili Olan Memoratlar

Bir keresinde Benum ineğum var idi oni sağacağidum ama sabah baktum ki bu inek sağılmiş, alti islak duruyur. Burada Mayisa deruk ona, bi yaratuk gibi bi şey... Çarşamba geceleri gelur, köyun bütün ineklerini sağardi, evumuze bereket kalmazdi.

Kâfiye Demir, Taşlıgedik/ 1946, Evli, Okuma-Yazma Yok, Ev Hanımı.

6. Hızır'la İlgili Olan Memoratlar

Yukardaki evdeydum, ehtiyar bi adam geldi. Beyaz bir çuval böyle ucunda bağladi öteki ucundan bağladı ha boyle omzuna geldi. Boyle çirçiplak ayaklari, o lastiklari verdum ona, bir da gömlek verdum ona bi şeyler da gidip vereceğum ona istedi. Götüreceğum ona, girdum içeri. Dönduğum zaman orda yok idi. Daha göremedum oni. Hocaya sordum oni, Hızır rastladi sana dedi.

Emine Dilmaç, Köseli/ 1940, Dul, Okuma Yazma Yok, Ev Hanımı.

7. Evliya ve Şehitlerle İlgili Olan Memoratlar

Hatta bi de şu var o kadar yıl yatıyo, babam şöyle onun suratini açacak, adamun surati açacak, dişi babamun eline değdi, çıktı kanlıydı. Kendi gözlerumle gördum. Buna şahit olduktan sonra kesin dedum şehit.

Kâmile Çakmak, Köseli/ 1970, Evli, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı.

8. Rüya Görme Yoluyla Kurulan İletişimle İlgili Olan Memoratlar

Beyim ölduği zaman, ben oni rüyama gördüm; evun alti geçti aşağa. Zaten bi hafta sonra beyim eldi.

Hanife Yazıcı, Taşlıgedik/ 1961, Dul, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı.

9. Nazar Değmesiyle İlgili Olan Memoratlar

Oni yapti o nazar değmesini yapti. Nazardan ben korkarum. Benum çocuğum nazar oldi. Çok güzel doğdi anadan torunum, ha şimdi dilsuzdur nazardan. Yok şuni kazandiler, yok buni kazandiler, yok zengin oldiler, yok şey şu bu... Öyle işte.

Fatma Aydın, Taşlıgedik/ 1942, Dul, Okuma-Yazma Yok, Ev Hanımı.

10. Ölmüş İnsanlarla Kurulan İletişimle İlgili Olan Memoratlar

Rüyamda görüyorum kapıya geliyor görerum yanaşurum, yanaşur bana ama rüya bir ay mı ne oldu burda kapturdum, ha burada. Hoca geldi ben tutacağum oni, alacağum oni ha burada beyaz bi şeyler geyinmiş, oku beni deyurum ona, haci oku beni. Gözlerumi açtum ha bu tarafa gitti. Daha görmedum oni.

Hanife Arslan, Taşlıgedik/ 1945, Dul, Okuma-Yazma Yok, Ev Hanımı.

11. Büyü ve Pratikleriyle İlgili Olan Memoratlar

Bekar kıza yapmışlar büyü. Oğlan tarafı kızi seviyodu, bu sefer ona bi şey yaptiler, yanlış yaptılar ona. Büyü değil, bir muska gibi yaptılar, dönsün oğlana diye muska yapmışlar. Meğer bu yanlış... Ters yazduklari içun yanlış yazan... O kadın çok rahatsız olmuş, çok öyle dediğim sana halen öyle çekiyor, gidiyor.

Hatice Yazıcı, Taşlıgedik/ 1956, Evli, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı.

12. Fal Baktırmayla İlgili Olan Memoratlar

Gençluğumde fal bakturmiş idum, o zaman demiş idi falci kadun bana iki tane düşük yapacaksun, bi çocuğun kötürüm kalacak. Ben tabi o zaman inanmazdum oni. Ne dersun sen dedum. Birkaç sene sonra gerçekten da dedukleri aynen çıkti. Hem şaştum hem da üzuldum.

Aslı Şahin, Taşlıgedik/ 1956, Evli İlkokul Mezunu, Ev Hanımı.

Sonuç

Taşlıgedik köyünden derlenen sözlü anlatı ürünlerinin, memorat kavramı etrafında tasnifi ve değerlendirilmesinden meydana gelen bu çalışma kapsamında, yöredeki inanç ve kültürel zenginliğin çeşitliliği ortaya çıkarılmıştır. Her memoratın bir anlatıcısı bulunmaktadır. Çalışmada performans teorinin "anlatıcı-anlatı-dinleyici" bileşenlerinden yararlanılmıştır. Anlatıcı, sözlü anlatı ürünlerinin mihenk taşını oluşturmaktadır. Anlatıcının cinsiyeti, yaşı, eğitim durumu, inandırıcılık vasfı memoratların icrası için önemlidir. Bu bağlamda Taşlıgedik köyünde derlenen memoratların anlatıcısının özellikleri değerlendirilmiştir:

Taşlıgedik köyünden derlenen metinler, memorat niteliğinde olup olmadığı kıstasıyla incelenerek memorat niteliği taşımayan metinler tasnif dışı bırakılmıştır. Taşlıgedik köyünde seksen bir adet cinlerle, yirmi bir adet alkarısı-ermeni/ermeniyasla, otuz sekiz adet karabasan-davarayla, dört adet congoloz adlı varlıklarla, dört adet çarşamba karısı-mayisa adlı varlıklarla, on beş adet Hızır'la, on bir adet evliya ve şehitlerle, on dokuz adet rüya görme yoluyla kurulan iletişimle, elli adet nazar değmesiyle, yirmi altı adet ölmüş insanlarla kurulan iletişimle, otuz beş adet büyü ve pratikleriyle ve dört adet fal baktırmayla ilgili olarak toplamda üç yüz sekiz memorat derlenmiştir. Tespit edilen memoratlar içerisinde en fazla cinlerle ilgili anlatılar bulunmaktadır. İnsanların tabiatüstü varlıkları "cin" olarak damgalaması bu durumun sebebi olarak gösterilebilir. Nazarın İslâm dini içerisindeki yeri ve önemi hasebiyle insanların nazar ve nazarın başlarına getirebileceği zararlardan korunmak için yaptıkları uygulamalar, ani ölümlerin arkasında nazar olma inancının bulunması nazarın bölgede yoğun olarak anlatılmasına sebep olmuştur. Yörede "davara" diye adlandırılan karabasan anlatılarının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu durum da yöredeki insanların karabasanın varlığına olan inancının bir göstergesidir.

Anlatıcıların cinsiyet, yaş ve eğitim durumları karşılaştırılarak yapılan çalışmada kadın ve erkek, cinsiyet; elli beş yaş altı ve üstü, yaş; üniversite mezunu, lise mezunu, ortaokul mezunu, ilkokul mezunu, okuma-yazma yok şeklinde eğitim durumları tablo üzerinde gösterilmiştir. Elli beş yaş sınırı 1966 doğum tarihi şeklinde belirlenmiştir. Kırk sekiz kadın ve on altı erkek olmak üzere toplamda altmış dört anlatıcı ile çalışılmıştır.

Tablo-1. Yaş

	KADIN	ERKEK
ELLİ BEŞ YAŞ ÜSTÜ	24	10
ELLİ BEŞ YAŞ ALTI	24	6

Tabloya göre anlatıcıların çoğunluğunu orta yaş grubundaki kişiler oluşturmaktadır. Yaşlıların bizzat tecrübe edindikleri tabiatüstü hadiseleri anlatırken hem kendilerini hem de dinleyeni inandırdığı göz önünde bulundurularak bu neticeye varmak mümkündür. Orta yaş grubundaki cinsiyet ayrımına bakıldığında kadınların erkeklere göre bildiğini aktarma konusunda daha istekli olduğu anlaşılmaktadır. Kadınların hemcinsiyle konuşurken hissettiği samimi ortam, birçok memoratın oluşmasına ve aktarımına vesile olmuştur. Erkek anlatıcıların azınlıkta olması konuşma ve anlatma arzusunun kadınlara nazaran daha az olmasından kaynaklanmaktadır.

Tablo-2. Eğitim

	KADIN	ERKEK
ÜNİVERSİTE MEZUNU	3	1
LİSE MEZUNU	5	10
ORTAOKUL MEZUNU	3	1
İLKOKUL MEZUNU	27	4
OKUMA-YAZMA YOK	9	-
OKUYOR	1	-

Tabloya göre kadın anlatıcıların eğitim düzeylerinin düşük, erkek anlatıcıların ise orta seviyede olduğu görülmektedir. Eski dönemlerde kadınların okutulmaması bu durumun sebebi olarak gösterilebilir. Eğitimde fırsat eşitliğine aykırı bir hareket ve yaptırımdır. Fakat, buna karşın okuryazarlığı olmayan memorat anlatıcılarının daha fazla anlatıya sahip olduğu tespit edilmiştir. Çünkü bu kişiler, sözlü anlatılara inanmakta ve bunları kendi yaşantısına aksettirmektedir.

Tahsil görmüş insanların bu tür sözlü anlatılara inancı zayıftır. Anlatılanlara kulak verse bile bunların "batıl inanç" olduğunu düşünmekten kendini alıkoyamaz. Olağanüstü nitelikteki bu anlatıların birçoğunun abartıdan ibaret olduğu fikriyle alaycı bir üslup takınmaktadırlar. Dolayısıyla bu tutumun, okumuş bir toplumda sözlü anlatıların inanırlık düzeyinin düşük olmasına sebep olduğu görülmüştür. Memoratlar ve metinlerin anlatıcıları ile ilgili yapılan tespitler bu şekildedir. Bu tespitlerin dışında, Taşlıgedik köyünde derlenen memoratların tasnifi ve değerlendirmesi konusunda birtakım sonuçlara ulaşılmıştır:

Memorat anlatıcıları, çok önceden yaşadıkları olayları anlatırken hatırlamakta güçlük çekmiştir. Çoğunlukla "15 ila 20 yıl öncesi, küçükken, çocukluğumda, gençliğimde" gibi ifadelerden anlatılanların üzerinden uzun bir sürecin geçtiği anlaşılmaktadır. Yakın zamanda tecrübe edinilen olayların aktarımı daha kısa ve net bir biçimde ifade edilmiştir.

Bölgenin dağlık ve ormanlık bir yapı arz etmesi, memoratlar için biçilmiş kaftandır. Issız, karanlık yerlerde karşılaşılan olağanüstü varlıklar bu yapının sonuçlarından biridir. Dağların, kayalıkların, ağaç altlarının sahipli olması, mekânın olağanüstü anlatılar üzerinde yönlendirici etkisinin olduğunu göstermektedir.

Yaşanılan coğrafya farklı olsa da aynı kültür ve gelenek içerisinde yetişen toplumun birbirinden çok farklı ürünler ortaya koyması beklenemez. Anlatıcıların yaşadıkları çevrenin etkisiyle aktarımına yansıyan bazı farklılıklar bu benzerliğin ayırıcı unsurunu oluşturmaktadır. Bölgede derlenen memoratlar da bu genellemeye uymaktadır.

Sonuç olarak Taşlıgedik köyünde derlenen 81 adet cin, 21 adet alkarısı-Ermeni/ Ermeniyas, 38 adet karabasan/ davara, 4 adet congoloz, 4 adet çarşamba karısı/ mayisa, 15 adet Hızır, 11 adet evliya ve şehitler, 19 adet rüya, 50 adet nazar, 26 adet ölmüş insanlarla kurulan iletişim, 35 adet büyü ve 4 adet fal ile ilgili olmak üzere toplam 308 memoratın tespiti, yörenin sözlü anlatılar yönünden zengin bir yapıya sahip olduğunu göstermiştir. Yöreden derlenen memoratların tasnifi ve değerlendirmesi yapılan çalışma, bu zenginliğin unutulmaması bağlamında önemli bir hüviyet kazanmıştır.

KAYNAK KİŞİLER LİSTESİ

Sıra	Kaynak Kişi	Derleme Zamanı	Memorat No
1.	Nazmiye Yazıcı	7 Nisan 2021	C1, C2, C3, AE1, H1
2.	Meryem Yazıcı	7 Nisan 2021	N1, N2, N3, Ö1, B1

3.	Fatma Arslan	8 Nisan 2021	C4, C5, KD1, Ö2
4.	Hamdi Yazıcı	8 Nisan 2021	C6, KD2, H2
5.	Havva Çolak	8 Nisan 2021	C7, C8, AE2, KD3
6.	Hanife Yiğit	8 Nisan 2021	N4
7.	Fatma Öztürk	8 Nisan 2021	C9, N5, Ö3
8.	İsmail Aydın	8 Nisan 2021	C10, C11
9.	Hatice Yazıcı	8 Nisan 2021	C12, C13, AE3, KD4, N6, B2
10.	Songül Aydın	8 Nisan 2021	C14, C15, C16
11.	Dursun Ali Arslan	8 Nisan 2021	KD5
12.	Canan Yiğit	8 Nisan 2021	Ö4, B3
13.	Ayşe Kurt	8 Nisan 2021	AE4, KD6, N7, B4, B5
14.	Fatma Aydın	9 Nisan 2021	KD7, N8
15.	Turgay Oğuz	9 Nisan 2021	C17
16.	Hanife Arslan	9 Nisan 2021	KD8, N9, Ö5
17.	Saniye Arslan	9 Nisan 2021	C18
18.	Havva Arslan	9 Nisan 2021	N10
19.	Fatma Genç	9 Nisan 2021	KD9
20.	Hanife Yazıcı	9 Nisan 2021	R1
21.	Ayşe Kurt	9 Nisan 2021	H3
22.	Emine Uludoğan	9 Nisan 2021	H4
23.	Emine Kurt	9 Nisan 2021	C19, H5
24.	Salime Atmaca	9 Nisan 2021	C20, C21, C22, C38, C42, AE5, AE6, KD10, ÇM1, EŞ2, R2, R3, N11, B14, B15
25.	Halime Atmaca	9 Nisan 2021	C23, C24, H6, N12, N13, B6
26.	Beşire Kadıoğlu	9 Nisan 2021	C25, C26, C27, C28, AE7, R4, N14, Ö6, B7
27.	Cemile Arslan	17 Nisan 2021	C29, C30, C53, C54, C55, C56, AE8, AE15, AE16, H7, H8, R5, R6, N15, N16, N17, N37, N38, N39, Ö7, B8, B24, B25
28.	Emine Dilmaç	22 Nisan 2021	C32, KD11, H9
29.	Hüseyin Dilmaç	22 Nisan 2021	C31, KD12, KD13
30.	Mehmet Yazıcı	22 Nisan 2021	KD14, B9
31.	Gülsüm Yazıcı	22 Nisan 2021	N18
32.	Fatma Yazıcı	22 Nisan 2021	C33, AE9, N19
33.	Elmas Yazıcı	22 Nisan 2021	R7, N20
34.	Ahmet Yazıcı	22 Nisan 2021	CO1

35.	Vahap Çakmak	22 Nisan 2021	KD15, N21, Ö8
36.	Mehmet Kadıoğlu	22 Nisan 2021	C34, KD16, N22
37.	Cemil Mutlu	22 Nisan 2021	C35, C36, Ö9, B10
38.	Yakup Çakmak	22 Nisan 2021	C37, R8
39.	Aslı Şahin	22 Nisan 2021	N23, B11, F1
40.	Emine Çakmak	22 Nisan 2021	C39, ÇM2, N24
41.	Birsen Dilmaç	22 Nisan 2021	AE10, KD17, R9, N25, N26, Ö10, B12, B13
42.	Kâmile Çakmak	22 Nisan 2021	C40, H10, EŞ3, EŞ4, N28, Ö11, B16
43.	Kâfiye Demir	22 Nisan 2021	AE11, KD18, ÇM3
44.	Ahmet Atmaca	22 Nisan 2021	C41, Ö12
45.	Hanife Ağırman	27 Nisan 2021	C43, C44, C45, KD19, N29
46.	Melek Kara	27 Nisan 2021	C46, AE12, KD20, R10, R11, N30, B17
47.	Dilek Özdeş	27 Nisan 2021	KD21, R12, N31, N32, N45, Ö13, B18, B19, B30
48.	Havva Düzenli	28 Nisan 2021	C47, KD22, B20
49.	Emine Yazıcı	28 Nisan 2021	C48, C49, R13, N33, Ö14, B21
50.	Osman Kurt	28 Nisan 2021	AE13, KD23, KD24, CO2, H11, EŞ5, R14, N34, B22, F2
51.	Şükriye Karal	29 Nisan 2021	C50, C51, C52, KD25, N35, Ö15
52.	Ayşe Sancar	29 Nisan 2021	AE14, N36, B23
53.	Fevkiye Ardıç	30 Nisan 2021	AE17, ÇM4, R15, N40, Ö16
54.	Cemalettin Özer	30 Nisan 2021	C57, C58, KD26, N41, Ö17
55.	Hâkime Ardıç	30 Nisan 2021	AE18, R16, N42, Ö18, Ö19, B26
56.	Tenzile Ağırman	30 Nisan 2021	C59, C60, C61, AE19, CO3, EŞ6, N43, Ö20, Ö21, B27, B28
57.	Ali Osman Ağırman	1 Mayıs 2021	C62, KD27
58.	Hanife Ağırman	1 Mayıs 2021	C63, C64, KD28, N44, B29
59.	Havva Arslan	1 Mayıs 2021	C65, C66, C67, C68, C69, C70, C71, C72, C73, KD29, KD30, R17, N46, Ö22, Ö23, B31, F3
60.	Esra Taş	4 Mayıs 2021	C74, CO4, EŞ7, N47, Ö24, B32
61.	Emine Kaplan	4 Mayıs 2021	C75, C76, C77, C78, AE20, KD31, H12, EŞ8, R18, R19, N48, N49, B33
62.	Mehmet Arslan	6 Mayıs 2021	C79, AE21, H13, EŞ9, EŞ10, Ö25, Ö26, B34, B35
63.	Eda Arslan	9 Mayıs 2021	C80, KD32, KD33, KD34, KD35, KD36, KD37, KD38, EŞ11, N50, F4
64.	Bahar Arslan	9 Mayıs 2021	C81, H14, H15

KAYNAKÇA

Acıpayamlı, Orhan (1962). "Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Âdet ve İnanmalar". *A. Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. C. 20. s. 1-40.

Açа, Mehmet (2013). "Anonim Halk Edebiyatı". *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı.* (ed. Mehmet Öcal Oğuz). Ankara: Grafiker Yayınları. s. 144-197.

Açа, Mehmet-Mehmet Ali Yolcu (2016). "Halk Bilgisinin İnanış Temelli Temsilleri". *Halk Bilimi El Kitabı.* (ed. Mustafa Açа). Konya: Kömen Yayınları. s. 418-555.

Adam, Baki (2017). "Dua, Rukye, Havas İlmi, Tılsım ve Büyü". *Halk İnanışları El Kitabı.* (ed. Durmuş Arık ve Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.

Adler, Alfred (2000). *Yaşama Sanatı*. (çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.

Alptekin, Ali Berat (2014). *Efsane ve Motifleri Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Altundaş, Halil (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Araz, Rıfat (1995). *Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Arık, Durmuş (2017). "İslam Öncesi Arap İnanışları". *Halk İnanışları El Kitabı.* (ed. Durmuş Arık ve Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.

Artun, Erman (2013). *Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri-Edebiyat Tarihi/ Metinler*. Adana: Karahan Kitabevi Yayınları.

Atar, Fahrettin (2010). "Şehid". *İslam Ansiklopedisi.* C. 38. İstanbul: TDV Yayınları. s. 428-431.

Aydın, Mehmet (1986). "Türklerde Hızır İnancı". *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C. 2. S. 2. s. 51-77.

Aydın, Mehmet (1995). "Fal". *İslam Ansiklopedisi*. C. 12. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 134-138.

Balaban, Tuğrul (2015). "Hz. Ali Merkezli Bir Ölüm Memoratına Dair Değerlendirmeler". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S. 73. s. 89-103.

Bayat, Fuzuli (2018). *Türk Mitolojik Sistemi-II (Kutsal Dişi-Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler-İyeler ve Demonoloji)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli (2020). *Türk Şaman Metinleri (Efsaneler ve Memoratlar)*. Ankara: Ötüken Neşriyat.

Beydili, Celal (2003). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Bezgin, Ali (2011). *Hatay'da Reenkarnasyon Memoratları*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Boratav, Pertev Naili (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Bostan, Hanefi (2005). "Çaykara ve Dernekpazarı Tarihi". *Geçmişten Geleceğe Çaykara Dernekpazarı.* (ed. Hasan Hüsnü Durgun, İsmail Sarı ve Orhan Durgun). Trabzon: Çaykara ve Dernekpazarı Kültür Yardımlaşma Cemiyeti Yayını.

Cayce, Edgar (1998). *Rüyaların Dili*. (çev. Acar Doğangün). İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Çelebi, İlyas (1998). "Hızır". *İslam Ansiklopedisi*. C. 17. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 406-409.

Çelebi, İlyas (2006). "Nazar". *İslam Ansiklopedisi*. C. 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 444-446.

Çelebi, İlyas (2008). "Rüya". *İslam Ansiklopedisi*. C. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 306-309.

Çobanoğlu, Özkul (2015). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2016). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çolak, İsmail (2005). "Coğrafi Yapı". *Geçmişten Geleceğe Çaykara Dernekpazarı.* (ed. Hasan Hüsnü Durgun, İsmail Sarı ve Orhan Durgun). Trabzon: Çaykara ve Dernekpazarı Kültür Yardımlaşma Cemiyeti Yayını.

Çoruhlu, Yaşar (2017). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Degh, Linda-Andrew Vazsonyi (2015). (çev. Ahmet Barış Ekiz). "Memorat ve Ön-Memorat". *Millî Folklor Dergisi.* S. 105. s. 131-146.

Devellioğlu, Ferit (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Durbilmez, Bayram (2017). *Gelenekli Türk Anlatıları-I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Duvarcı, Ayşe (2001). "Halk Kültürü Uygulamalarından Biri Olan Fal Geleneğinin Değerlendirilmesi". *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. S. 13. s. 117-130.

Duvarcı, Ayşe (2005). "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar". *Bilig.* S. 32. s. 125-144.

Ekici, Metin (2002). "Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında II". *Milli Folklor Dergisi.* S. 14. s. 11-18.

Eliade, Mircae (2014). *Mitlerin Özellikleri*. (çev. Sema Rifat). İstanbul: Alfa Yayınları.

Eroğlu, A. Hikmet (2017). "Geçiş Dönemleriyle İlgili İnanışlar". *Halk İnanışları El Kitabı*. (ed. Durmuş Arık ve Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.

Evginer, Nilüfer (2010). *Psikolojik ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Fromm, Erich (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar (Sembol Dilinin Çözümlenmesi)*. (çev. Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Günay, Umay (2011). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gürkan, S. Leyla (2006). "Nazar". *İslam Ansiklopedisi*. C. 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 443-444.

Hallaç, A. Taceddin (2017). *Memorat Türü ve Adana Memoratları*. Yüksek Lisans Tezi. Aksaray: Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnan, Abdülkadir (1933). "Al Ruhu Hakkında". *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi.* S. 1. s. 160-167.

İnan, Abdülkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm/ Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kabak, Turgay (2015). *Rize İli Halkbilim Monografisi*. Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kabak, Turgay (2016). "Rize Yöresindeki Obur ve Cadı ile İlgili İnanış ve Uygulamalar Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme". *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri.* (ed. Mehmet Açа ve Mustafa Açа). Kosova. s. 309-323.

Karaoğlan, Hamza (2017). "Ruhla İlgili İnanışlar". *Halk İnanışları El Kitabı*. (ed. Durmuş Arık ve Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.

Kaşgarlı, Mahmut (1998). *Divânü Lûgati't-Türk Tercümesi II*. (çev. Besim Atalay). Ankara: TTK Yayınları.

Kaya, Doğan (2014). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kızıloğlu, Müjdat (2013). *Tortum ve Köylerinde Derlenen Memoratlar Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurt, A. Osman (2017). "Dinlerde Kutsal Zaman". *Halk İnanışları El Kitabı.* (ed. Durmuş Arık ve Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.

Küçük, Abanoz (1989). "Alkarısı". *İslam Ansiklopedisi*. C. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 469.

Montangero, Jacques (2013). *Rüyanın Psikolojisi*. (çev. İsmail Yerguz). İstanbul: Say Yayınları.

Nirun, Nihat-Mehmet Cihat Özönder (1988). "Türk Sosyo-Kültür Yapısı İçinde Normlar ve Fonksiyonları". *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. S. 5. s. 339-354.

Ocak, A. Yaşar (1992). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler (Metodolojik Bir Yaklaşım)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ozan, Meral (2015). "Dünden Bugüne Türk Halk Kültüründe Kara İyeler". *Kültür Evreni*. S. 23. s. 41-51.

Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi-I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Örnek, S. Veyis (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Tetkiki*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Pehlivan, Gürol (2009). "Dini Şahsiyetler Hakkında Oluşan Anlatılar". *Millî Folklor Dergisi*. S. 21. s. 88-96.

Sakaoğlu, Saim (2013). *Efsane Araştırmaları.* Konya: Kömen Yayınları.

Sarı, İsa (2005). "Yaşamın Evreleri". *Geçmişten Geleceğe Çaykara Dernekpazarı.* (ed. Hasan Hüsnü Durgun, İsmail Sarı ve Orhan Durgun). Çaykara ve Dernekpazarı Kültür Yardımlaşma Cemiyeti Yayını.

Tuncer, İbrahim (2017). *Coğrafyası ve Belgeleriyle Çaykara Tarihi*. İstanbul: Turkuvaz Matbaacılık.

Tuncer, İbrahim (2017). *Yaşantısı ve Ananeleriyle Çaykara*. İstanbul: Turkuvaz Matbaacılık.

Tuncer, İbrahim (2019). *Çaykara Kültürü*. İstanbul: Turkuvaz Matbaacılık.

Tuncer, R. Kübra (2017). *Çaykara Nüfus Defteri 1834-1846.* İstanbul: Turkuvaz Matbaacılık.

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 11. Basım.

Ünal, Mustafa (2017). "Ruhani (Görünmeyen) Varlıklarla İlgili İnanışlar". *Halk İnanışları El Kitabı*. (ed. Durmuş Arık ve Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.

Yeloğlu, Nemika (2009). *Kütahya ve Çevresinde Memorat Tasarımı*. Yüksek Lisans Tezi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yeşil, Yılmaz (2014). *Türk Dünyasında Geçiş Dönemi Ritüelleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.

GELENEKSEL ÇOCUK OYUNLARINDA KULLANILAN NESNELERE İŞLEVSEL BİR YAKLAŞIM: AŞIK OYUNU

Meryem Sena ERKEN

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Kökeni insanlık tarihi kadar eski, geleneksel kültürün önemli aktarım kaynaklarından biri olan oyun, çocuk dünyasının özel sığınağıdır. Oyun, eğlenceli bir etkinlik olmakla birlikte içinde bulunduğumuz toplumun kültürel kodlarını da üzerinde taşımaktadır. Geçmiş çağlarda bireyler, önceleri dinsel-büyüsel amaçlarla sonra ise keyifli vakit geçirmek için geleneksel oyunlar üretmişlerdir. Geleneksel çocuk oyunları; kurallarını törelerden alan, yaratıldığı toplumun gelenek ve göreneklerini yansıtan unsurlardır. Bu nedenle geleneksel çocuk oyunları, donmuş ve belirli bir dönemin kalıntısı olan ürünler değil; canlı, zamana ve mekâna göre sürekli değişen ve dönüşen yaratmalardır. Çalışmamızın konusu olan aşık oyunu, Anadolu'da yaygın olarak oynanan oyun türlerinden biridir. Aşık oyunu; çoğunlukla hayvancılıkla uğraşılan kırsal bölgelerde koyun, keçi gibi hayvanların dizlerinde bulunan eklem kemiklerinden oluşturulmuştur. Aşık kemiği, kolaylıkla elde edilebilmesi, elde tutulmaya ve fırlatılmaya uygun bir kemik olması nedeniyle pek çok kültürün oyunlarında sıklıkla kullanılmıştır. Bu çalışmada, geleneksel çocuk oyunlarımızdan olan aşık oyunu, William Bascom'un tespit ettiği Folklorun Dört İşlevi başlıkları altında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan kültürel geleneğin işlevsel boyutu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Nihai olarak aşık oyununun eğlence, eğitim, değerlere destek verme, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma maddelerinde işlevsel olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aşık kemiği, aşık oyunu, geleneksel çocuk oyunları, işlevsel kuram (Bascom).

A FUNCTIONAL APPROACH TO OBJECTS USED IN TRADITIONAL CHILDREN'S GAMES: THE ASHIQ GAME

ABSTRACT

Play, whose origins are as old as human history and one of the important sources of transmission of traditional culture, is the special shelter of the children's world. Although the game is an entertaining activity, it also carries the cultural codes of the society we live in. In past ages, individuals produced traditional games, first for religious-magical purposes and then to have a pleasant time. Traditional children's games; They are elements that take their rules from customs and reflect the traditions and customs of the society in which they were created. For this reason,

traditional children's games are not frozen products that are remnants of a certain period; They are living creations that constantly change and transform according to time and space. Ashik game, which is the subject of our study, is one of the most common game types in Anatolia. Lover's game; It is formed from the joint bones found in the knees of animals such as sheep and goats, mostly in rural areas where animal husbandry is carried out. The ankle bone has been frequently used in the games of many cultures because it is easily obtained and is suitable for holding and throwing. In this study, minstrel play, one of our traditional children's games, was evaluated under the headings of the Four Functions of Folklore identified by William Bascom. In this context, the functional dimension of the emerging cultural tradition has been tried to be revealed. Ultimately, it has been determined that the minstrel game is functional in terms of entertainment, education, support for values, and relief from social and personal pressures.

Keywords: Anklebone, functional theory (Bascom), minstrel play, traditional children's games.

Giriş

İnsanoğlu, varoluşundan itibaren içinde bulunduğu evrende kendini anlamlandırmaya ve çeşitli yollarla anlatmaya başvurmuştur. Bu yollardan bir tanesi de oyundur. Oyun, evrensel bir kavramdır. Huizinga, *Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde oyun kavramını şu şekilde tanımlamaktadır: *''Olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve kurmaca ama yine de oyuncuyu tamamen içine çekme yeteneğine sahip bir eylem. Bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekanda gerçekleştirilmekte, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır''* (2006: 31). Huizinga, oyunun doğası gereği bir kültür olgusu olduğunu ve oyunun kültür yaratıcı bir işlevi olduğunu ifade etmektedir. Metin And ise *Oyun ve Bügü*' adlı yapıtında Huizinga'nın oyun kavramını şu şekilde özetlemiştir: *''Oyun, özgür bir eylemdir, bilinçli olarak günlük yaşamın da dışında kalır, ciddi bir iş olarak benimsenmemekle birlikte, oyuncu yoğun olarak ve tümüyle kendini oyuna verir. Bu eylemde maddî bir kazanç, bir kâr, bir çıkar beklenmez. Oluşumu, kendi zaman ve yer sınırlaması, saptanmış kuralları ve düzeni içindedir. Çoğunlukla dış dünyadan kendilerini kılık değiştirme ve başka yollarla ayırır ve oyuncuları aralarında gizli bağlarla birleştirir, toplumsal öbekleşmeyi kolaylaştırır''* (2012:30). Buradan hareketle oyun, her şeyden önce kendi düzeni, mekânı ve zamanı içinde isteğe bağlı gerçekleştirilen özgür bir eylemdir denilebilir.

Çocuk oyunlarının tarihsel geçmişi, ilkel kabile ve toplumlara dayanmaktadır. İnsan, geçmişten günümüze hayat sahnesinde gördüklerini taklit ederek farkında olmadan oyunlar yaratmıştır. Bu eylemler, zamanla bilinçli yapılan büyüsel-dinsel törenlere dönüşmüş ve oyun bu aşamada kültürel bir özellik kazanmıştır. En eskicil oyunların oluşmasında doğanın rolü büyüktür. Örneğin sopalarla bir hedefi vurmaya çalışmak, saklanan oyuncuyu aramak gibi günümüzdeki oyunlarda görülen eylemler, ilkel insanların avlanma sırasında yaptığı hareketlerle benzerlik göstermektedir. Bu tür hareketler çocuklar tarafından kuşaktan kuşağa

aktarılmış, kültürlerarası ihtiyaçlara göre değişimlere uğramış ve bugünün oyunlarını oluşturmuştur.

Mezopotamya merkezli geniş bir bölgede yapılan arkeolojik çalışmalarla incelenen kalıntılar, oyun ve oyuncakların varlığının eski dönemlere kadar uzandığını ortaya koymakta (Bardak ve Topaç, 2019: 24) ve oyunun geçmişi, ulaşılabilen belge ve kaynaklarla M.Ö. 3000'li yıllara kadar gitmektedir. Kazılarda elde edilen eserler ve hiyeroglifler Antik Mısır'da oynanan Senet ve Mangala oyunlarını tasvir etmekte, Yunan ve Roma uygarlıklarına ait olduğunu bilinen misket, topaç ve aşıkların oyunlara ait en eski bulgulardan olduğu bilinmektedir (Onur, 1992: 25).

1. Geleneksel Çocuk Oyunlarına Kültürel Bir Bakış

Geleneksel çocuk oyunları; kurallarını törelerden alan, yaratıldığı toplumun gelenek ve göreneklerini yansıtan unsurlardır. Kuşaklar arasında kültürel aktarımın sağlanmasında etkili olan oyunlar, çocuğa yaşadığı kültür ortamına uygun ilk davranış kalıplarını ve toplumsal hayata uyum sağlamaya yönelik ilk sosyal beceri ve kazanımları öğretir (Gülsoy, 2019: 323-324). Çocuklar çoğu oyunu bir önceki kuşaktan sözlü kültür ortamında taklit yoluyla öğrenirler. Bu anlamda toplumsallaştırma işlevi gören ve kültürün parçaları olan oyunlara farklı kültürlerde farklı anlamlar yüklenebilir. Bu anlamsal farklılıklar tarihî yapı, dilsel özellikler, coğrafi konum, sosyo-ekonomik düzey, dinî yapı vb. değişkenlerden etkilenebilir (Sezgin, 2016: 351). Deniz kenarında yaşayan çocukların kum ve deniz kabuklarıyla; dağlık ve ormanlık bölgelerde yaşayan çocukların sekme, zıplama türü, ağaçlarla oynanan oyunlar; kentte yaşayan çocukların ise hırsız-polis, koşma ve kovalamaca türü oyunlar oynadığı, kışın şiddetli geçtiği bölgelerdeki çocukların daha çok oda içi oyunlar oynadıkları görülmüştür (Özhan, 2005: 228). Dolayısıyla denilebilir ki çocuklar, bulundukları ortam ve koşullara göre oynayabilecekleri oyunlar ortaya koymuşlardır.

1.1. Geleneksel Çocuk Oyunlarında Kullanılan Nesneler

Nesnel yaşam alanına, insanı çevreleyen bütün el emeği nesnelerle çeşitli fiziksel işlerin yerine getirilmesi için kullanılan düzenek ve araçlar girmektedir. Bu nesneler, onları yaratan ve kullanan insanları ve toplumları tanımlar (Lvova, vd., 2013: 125). Çocukların öğrenme ihtiyaçlarını karşıladıkları unsurlardan biri de oyunlar içinde kullandıkları nesnelerdir. Çocuk, oyun oynarken çevresiyle tam bir uzlaşma içine girerek gördüğü her şeyi oyuncak olarak kullanabilir. Oyun malzemesi olarak kullandığı her çeşit nesneye hayalinde yüklediği anlamlar ve imgelerle yaklaşır ve onunla bu anlam çerçevesinde etkileşim kurar (Ergün, 1980: 105- 106). Oyuncaklar çocukların tek başlarına oynayabildikleri bir nesne olabildiği gibi paylaşarak belli kurallar çerçevesinde oynayabildiği bir araç da olabilmektedir. Burada aslolan şey, çocuğun oyun dünyasında gerçek veya hayalî işlevsel olarak yer alan her unsurun oyun aracı olabilmesidir (Özdemir, 1997: 131).

Geleneksel çocuk oyunlarında ortam şartlarına göre genellikle; su, kil, kum, çamur, taş gibi doğada bulunan doğal kaynaklar veya taş, ip, tahta gibi doğal malzemelerden oluşan araç-gereçler kullanılmıştır. Oyun alanının dağ, orman, tarla gibi açık ve doğal alanlar olması oyun malzemelerinin çeşidini artırır. Oyuna gerçek çevre ve bu çevredeki objeler de dahil edilir. Gerçek hayatın yansıması oyunda yerini bulur. Geleneksel oyuncakların nitelikleri incelendiğinde Anadolu'daki oyuncakların çoğunlukla el yapımı olduğu görülmektedir. Çocuklar, oyuncaklarını oyunlarına göre kendileri tasarlamakta veya ebeveynlerine yaptırmaktadır. Bu oyuncaklar, genellikle para ile alınmayan ve yapımı zor olmayan işlevsel objelerdir.

Oyunlarda kullanılan oyuncakların tarihsel gelişimi çok eski zamanlara dayanmaktadır. Arkeolojik araştırmalara göre tarihte bilinen ilk oyuncaklar Mısır'da M.Ö. 5. yüzyıla ait tahta atlarken dünya genelinde arkeolojik kazılarda kemik taş, ağaç, kil, kuru meyveler, deniz kabuğu gibi malzemelerle üretilmiş daha eski tarihli çok çeşitli oyun nesnelerine de rastlanmıştır (Ak, 2006: 41). Anadolu'da bilinen en eski oyuncak, Mardin Müzesinde sergilenen Kalkolitik Çağ'a (M.Ö. 4.500-3.300) tarihlenen pişmiş topraktan yapılmış bir araba modelidir. Tekerlekleri ahşap bir çubukla gövdeye bağlanan bu araba, Anadolu'nun bilinen en eski oyuncak arabası olarak kabul edilmektedir (Begiç, 2017: 19). Çocuk oyuncaklarının ilk örnekleri sayılabilen aşık kemiği, çıngırak, top, topaç, bebek, hayvan heykelcikleri, düdükler ve bilyelere Anadolu'nun çeşitli yörelerinde rastlanmaktadır.

Mustafa Ergün (1980: 106), oyun malzemesiyle oyuncak kavramının farklı olduğunu ifade etmektedir. Oyun malzemeleri temelde oyuncak olmayıp çocuğun hayal gücü ve yaratıcılığıyla oyun içinde oyuncak görevi gören nesnelerdir. Oyuncak ise en başından yapılışı belli olan, herkes tarafından oyuncak olduğu kabul edilen nesnelerdir. Mevlüt Özhan ise bu durumu örneklerle açıklamıştır: Bebek bir oyuncaktır. Çocuk, onunla oynamaya başladığı andan itibaren onunla bütünleşir; yenisi bile eskisinin yerini tutmaz. Oyun nesnelerinde ise böyle bir durum söz konusu değildir. Örneğin aşık oyununda kullanılan aşık kaybedilir, karşı oyuncu tarafından ütülür ama yerine bir başka aşık geçebilir; ya da bir tahta parçası oyun içinde at olarak kabul edilebilir (Özhan, 2005: 232). Dolayısıyla çocuk; oyunlarda kullandığı oyun nesneleri ile etkileşime girerek duygusal bir bağ kurar, onu hayal dünyasında şekillendirir ve bambaşka bir anlam dünyası içine dahil edebilir.

2. Kültür Mirasımız: Aşık Oyunu

Geçmiş çağlarda bireyler önceleri dinsel-büyüsel amaçlarla sonra ise keyifli vakit geçirmek ve sosyalleşmek için geleneksel oyunlar üretmişlerdir. Bu oyunlardan biri olan aşık oyunu, genellikle hayvancılıkla uğraşılan kırsal bölgelerde oynanmakta ve adını oyun malzemesi olan aşık kemiğinden almaktadır. Bu kemik, daha çok küçükbaş hayvanların dizlerinde bulunan eklem kemiklerinden biri olan yassı, dikdörtgen şeklinde küçük bir parçadır. Koyun ve keçi aşığı diğer hayvanların aşığına göre daha çok tercih edilir. Dana ve koç aşığı büyük olduğu için enek olarak kullanılır (Yüksel, 1998: 57). Aşık oyunun oynandığı

aşık kemiği, eski çağlarda kolaylıkla elde edilebilmesi, elde tutulmaya ve fırlatılmaya uygun bir kemik olması hasebiyle oyunlarda sıklıkla kullanılan bir nesne olmuştur.

Aşık kemiğiyle oynanan oyunların tarihi Neolitik Dönem'e kadar uzanmaktadır. Yapılan araştırmalar, aşık kemiği oyunlarının çoğu kültürde var olduğunu ortaya koymaktadır (Bener, 2008: 69). Aşık kemiğinin bir oyunda kullanılmış olabileceğini gösteren ilk örnek, Konya Çatalhöyük'te Neolitik Dönem tabakalarında görülmüştür. Bir yapı içerisinde, siyah ve beyaz renklerde, küçük boyutlu, yuvarlak biçimli çakıl taşlarıyla koyun ve keçiye ait bir kısmı işlenmiş 129 adet aşık kemiği bir arada bulunmuştur (Dally, 2006: 155). Ancak bunların bir oyunda kullanıldığı kesin olmamakla birlikte bazı araştırmacılar Yunan ve Roma kültürlerinde farklı büyüklük ve renklerdeki çakıl taşları, ok uçları, aşık kemikleri ve zarların kehanette bulunmak için kullanıldığını belirtir. Yapılan arkeolojik kazılar sonrası aşık kemiğinin sadece oyunlarda değil; tılsım, şans sembolü, takı gibi farklı amaçlar için de kullanılmış olabileceği öne sürülmüştür. Geç Hitit Dönemi Krallıklarından biri olan Karkamış'ta (Gaziantep) ortaya çıkarılan bir duvar kabartması, aşık oyununa dair bilinen en eski veriyi sunmaktadır (Bozbay, 2013: 149).

Aşık oyunu; oynanma şekilleri, kemiğin yüzeyindeki farklılıklar veya oyundaki taş sayılarına göre çeşitlilik bakımından Türk coğrafyalarının en zengin oyunlarından biridir. Anadolu'da *alçı, aluk, aşşıh, aşuh* gibi değişik şekillerde adlandırılır. Aşıklar oyun sırasındaki düşüş şekillerine ve özelliklerine göre farklı isimler alırlar. Bu isimler yöreden yöreye değişiklik gösterebilir. Aşığın yassı, geniş çukur tarafına *çık/cuk/aç*; şişkin tarafına *tök*, düz tarafına *eşek/taladı/dokka;* uzun ve biraz çukur tarafına ise *bey/alçı* denir. Her oyuncunun oyunda kullandığı kendine ait aşığa *eneke* denir. Bu aşığın *şaha* ve *zil* gibi isimleri de vardır. Bu enekelerin diğer aşıklarla karışmaması için farklı renklere boyanır. Buna da *kınalı aşık* denir (Yüksel, 1998: 57; Kaya, 2013: 52). Aşık kemikleri, oyuncular için sermaye kabul edilir. Çünkü oyunda yeni kemikler kazanma ya da kaybetme ihtimali vardır.

Aşık oyunu, açık ve düz bir alanda daha çok erkekler tarafından oynanır. Yılın her mevsiminde oynanmakla birlikte daha çok yaz ve bahar ayları tercih edilir. Oyuncu sayısı değişiklik gösterebilir. Anadolu'da oynanan aşık oyunlarını kemiğin oyun içerisindeki kullanımına göre başlıca üç gruba ayırmak mümkündür:

1. Grup: Kemiğin misket gibi kullanıldığı oyunlar.

Bu oyunlar, bir aşık kemiğini misket (bilye) gibi kullanarak başka bir aşığı veya aşıkları vurmak, bir çizgi ya da çember dışına çıkarmak, bir çukura sokmak vb. suretiyle oynanır. Anadolu'da aşıkla oynanan oyunlar arasında en yaygın ve çeşitli olanı bu gruptaki oyunlardır (Elçin, 1986: 495).

2. Grup: Kemiğin zar gibi kullanıldığı oyunlar

Bu oyunlar, aşık kemiğinin her bir yüzünün farklı olması sebebiyle zar gibi kullanıldığı oyunlardır. Bu tür aşık oyunları sırf eğlence amacıyla oynanabildiği gibi fal, niyet, kumar olarak da oynanır (Onur ve Güney, 2002: 509).

3. Grup: Kemiğin taş gibi kullanıldığı oyunlar

Bu oyun oldukça eskidir ve evrensel özellikler gösterir. Aşık kemiğinin taş gibi kullanılarak oynandığı ve genelde beştaş olarak bilinen oyundur (Bozbay, 2013: 156-157).

Görüldüğü üzere aşık oyunun; aşık kemiğinin yüzey yapısı, taş sayısı ve oynanma şekillerine göre bölgesel çok farklı varyantları vardır. Bu kısa çalışmada Anadolu sahasında oynanan ve ortak oyun kuralları gösteren aşık oyunları tespitleri okuyucuya sunulmuştur.

2.1. Aşık Oyununa İşlevsel Bir Bakış

Oyunlarda kullanılan nesneleri işlev bakımından anlamlandırabilmek için bağlamıyla birlikte ele almak gerekmektedir. Çünkü oyunlar belli sosyal çevre ve şartlar altında yaratılmaktadır (Özdemir, 2006: 278). İşlevsel Halk Bilimi Kuramı, günümüzde halk bilimi çalışmalarında yaygın olarak kullanılan bağlam merkezli kuramlardan biridir. Folklor ürünlerini işlevleri açısından ele alıp anlamlandırmaya çalışan İşlevsel Kuram; halk bilimi çalışmalarına kültürel antropolog Franz Boas ve öğrencileri vasıtasıyla girmiş olup ilerleyen dönemlerde kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu kuramın kurucuları, B. Malinowski ve A. Reginald Radcliffe-Brown'dur. Kuram daha sonra R. Thurnwald (1869-1954) ve Ruth Benedict (1887-1948) başta olmak üzere çeşitli bilim adamlarının katkılarıyla geliştirilmiştir (Çobanoğlu, 2010: 243-244).

İşlevsel kuram, halk bilimi ürünlerini incelerken yalnızca metin esasında değil ürünün oluştuğu bağlamdaki işlevlerini de ele alır. Buradaki işlev, hem birey hem de toplumun beklentilerini bilerek ona göre davranış sergilemektir. Bundan dolayı bilim adamları halk bilimi ürünlerini incelerken bireye ve topluma bu ürünlerin nasıl bir katkı sunduğu üzerine çalışmalar yapmışlardır. Bu kurama göre, bir halk bilimi ürünü ona tepki gösterecek bir izleyici kitlesi karşısında icra edilmezse anlamsızdır. Bu bakımdan bir ürünün işlevi, onu anlatan ve dinleyende neler oluşturduğudur (Çobanoğlu, 2010: 235). Yani icra edilen ürün, dinleyicinin duygu, düşünce, hayal dünyası ve yaşayışında yarattığı etkiler ile birlikte anlam kazanır. Aynı zamanda dinleyicilerin niteliği, tavırları ve icranın yapıldığı ortam da icracının icrası üzerinde büyük etki sahibidir. Bu yönüyle icracı ve dinleyici ayrı olarak değil, birlikte ele alınır (Sallabaş, 2020: 103). İşlevsel Halk Bilimi Kuramı'nın önemli temsilcilerinden biri de William Bascom'dur. Bascom, "*Folklorun Dört İşlevi*" adlı makalesinde İşlevsel Kuram ile ilgili bir araştırma modeli ortaya koyarak halk bilimi ürünlerinin işlevlerini dört maddede değerlendirmiştir (Bascom, 2010: 78-80).

Bu bağlamda çalışmamızda geleneksel çocuk oyunlarımızdan olan aşık oyunu, Bascom'un belirlediği Folklorun Dört İşlevi çerçevesinde incelenmiştir.

Hoş Vakit Geçirme, Eğlenme ve Eğlendirme İşlevi: Bu işlev, halk bilimi ürünlerinin icra ortamına bağlı olarak güldürmeyi ve güzel vakit geçirmeyi amaçladığını öne sürmektedir. Aşık kemikleri kullanılarak oynanan oyunlar, temelde oyuncuların eğlenceli vakit geçirmelerini mümkün kılmaktadır. Grup halinde oynanan oyun, çocukların arkadaşlarıyla keyifli vakit geçirerek sosyal çevrelerinde daha aktif ve mutlu bireyler olmalarına katkıda bulunmaktadır.

Değerlere, Toplum Kurumlarına ve Törelere Destek Verme İşlevi: Halk ürünlerinin uygulanması ve aktarımının desteklenmesini içeren bir işlevdir. Aşık, bir oyun olmanın ötesinde toplumda birtakım sosyal değerlerin oluşmasında sembol görevi de üstlenmiştir. Türk coğrafyalarında aşık kemiğinin birçok alanda kullanıldığı tespit edilmiştir. Sözgelimi; eskiden aşık oyunlarının düğünlerde oynandığı bilinmektedir. Bu oyunlardaki davranış şekilleri savaş talimlerine, atış yarışmalarına benzetilmekte ve isabetli aşık atan, iyi bir nişancı kabul edilmektedir. Aşık ile ilgili âdetlerden biri de Kurban Bayramı'ndan sonra kurban etleri paylaştırılırken aşık bulunan pay kime rastgelirse ona verilmekte; yemekte kimin kaşığına gelirse o kişi şanslı sayılmaktadır. Bazı yörelerde ise aşık kemiğinin bulunduğu kısım pay yerine geçmeyip fakirlere verilmekte ya da kurbanın sevabı daha çok olsun diye evde kalmasına dikkat edilmektedir. Geçmiş zamanlarda savaşın kimin kazanacağını tahmin etmek, düğün masraflarının kız ya da erkek tarafından hangisinin karşılayacağını belirlemek, mal paylaşımı yapmak için zar olarak da kullanılmıştır. Aşık kemiği Anadolu'da kurdeşen gibi bazı hastalıkların tedavisinde de kullanılmıştır. Özellikle kurt aşığı yoksa diğer hayvanların aşığı omza takılmakta veya banyo yapılacak suya konmaktadır. Aşığın nazardan koruduğu inancı da yaygındır. Bu sebeple çocukların sağ omuzlarına aşık kemiği dikilir ya da beşiklere asılır. Bu aşıklar, beşik sallandıkça birbirine değerek ses çıkarır ve çocuğun dikkatini çekerek onu eğlendirmeye de yarar. Ayrıca aşık kemiğinin çocukların kemik gelişimine katkı sağlayacağına inanılmaktadır. Aşık kemiği ile fal bakılması ise çeşitli kültürlerde görülen, kökeni çok eskilere dayanan bir gelenektir. Niyet edilen şey aşığın bir yüzüne tutulmakta, aşığın o yüzü üst tarafa gelirse istenen şeyin gerçekleşeceğine inanılmaktadır. Diğer bir fal uygulamasında ise aşığın her bir yüzüne numaralar yazılır ve üste gelen numaraya göre Kur'an'ın ilgili yeri açılıp okunarak fal bakan kişiler tarafından yorumlanmaktadır (Yüksel, 1998: 59-60). Hükümdarların önemli bir savaştan önce aşık falı baktırması devlet kararlarında aşığın önemli bir işlevi olduğunu gözler önüne sermektedir (And, 2012: 241). Kısacası aşık kemiğinin Anadolu'da sadece çocuk oyunlarında kullanılan bir nesne olmadığı; halk arasında sağaltım, kehanet, fal, nazar ve büyüden koruma vb. işlevleri yerine getirdiği tespit edilmiştir.

Aşık oyunu, çocukların sosyal gelişimlerine katkıda bulunarak toplumun temel değerleri ve kurumlarının sürdürülmesine de yardımcı olmaktadır. Oyun kuralları, toplumsal kural ve

normların küçük bir modelidir. Oyun sırasında çocuklar; içinde bulunduğu gruba aidiyet duymak, diğer oyuncularla iletişim kurmak, işbirliği yapmak, kurallara uymak, sıra beklemek gibi çeşitli beceriler kazanmaktadırlar. Aynı zamanda oynandığı topluluk içinde bağları kuvvetlendirmektedir. Bu yönüyle aşık oyunu, toplumsal rollerin pekişmesine de katkı sağlamaktadır.

Aşık oyununun geleneksel kültüre katkısı sözlü kültürde oluşan deyim ve atasözlerine de yansımıştır. Yarışmak, boy ölçüşmek (TDK, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü) anlamlarına gelen *''aşık atmak''* deyimi günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır. Aşık oyununda aşığın düz tarafının yere gelecek şekilde dik düşmesi *''cuk''* şeklinde isimlendirilir. Türkçede bir işin uygun gelmesi, yakışması durumu *''cuk oturmak/cuk olmak''* deyimleriyle ifade edilmektedir. *''Aşık daima bey oturmaz''* atasözü, işi çoğunlukla iyi giden bir kimsenin her zaman şanslı olamayacağı anlamını taşımaktadır (TDK, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü). Halk arasında aşık oyunuyla ilgili bir bilmece örneği de mevcuttur: "*Çukuru var girilmez / Eşeği var binilmez / Alçısı var kullanılmaz / Bundan iyi oyun olmaz."* Aşık; *"aşığın kör olsun, aşık gibi kurşunlanasın, aşığın kırılsın, aşığın kınalansın"* gibi alkış ve kargışlarda da görülmektedir (Elçin, 1986: 493). Tüm bu örnekler aşık kemiğinin sadece bir oyun nesnesi olmayıp Türk kültüründe pek çok işlevde kullanıldığını göstermektedir.

Eğitim veya Kültürün Gelecek Kuşaklara Aktarılarak Eğitilmesi: Halk bilimi ürünleri, informal eğitim işlevi görmektedir. Bu madde özellikle okuma yazması olmayan toplulukların kültüründeki eğitim işlevidir. Geleneksel oyunlar, pedagojik anlamda özellikle çocuklara yol gösterir; toplum düzenini, sözlü kültür dairesi içindeki halka ait kullanımları ve bunların hangi bağlamlarda kullanıldığına dair bilgileri somutlaştırarak öğretir (Varışoğlu, 2022: 633). Oyun, çocukları gerçek hayata hazırlama okuludur. Çocuklar öğrenme ihtiyaçlarını oyun içinde kullandıkları nesneler vasıtasıyla karşılamaktadır. Dolayısıyla geleneksel oyunlarda kullanılan nesneler, çocuk dünyasının öğrenme ihtiyacına yönelik toplumsal kavramların minyatürize edildiği oyun materyalleridir (Zeybekoğlu ve Doğan, 2015: 23). Bu bağlamda aşık oyunu, çocukların nesiller boyu kendi kültürel miraslarını öğrenmelerine ve bu mirası gelecek kuşaklara aktarmalarına yardımcı olur. Aynı zamanda fiziksel, zihinsel, sosyal vb. alanlarda çocuğun gelişimine katkı sağlar. Aşıkların hedef alıp atılması çocukların el ve göz koordinasyonunu geliştirirken kemiklerin doğru bir şekilde tutulması ve atılması çocukların ince motor becerilerini güçlendirir. Oyuncular, oyun kurallarını ve atış sıralarını hatırlamak zorunda oldukları için hafıza ve dikkat becerilerini de geliştirirler. Aşık oyunundaki puanlama sistemi, çocukların matematik becerilerini uygulamalarına yardımcı olur. Ayrıca çocuğun oyun içinde âdil olma, kazanma ve kaybetme duygularını öğrenmesi psikolojik gelişimine de katkı sağlamaktadır.

Türkçenin en önemli ürünlerinden olan Dîvânü Lugâti't- Türk'te, adı geçen çocuk oyunları arasında aşık oyunu da vardır (Onur, 2005: 439). Dede Korkut Hikayeleri'nde çocukların aşık oynadığından şu şekilde söz edilir: "*Meger sultanım, Dirse Hanun*

oğlancığı, üç dahi ordu uşağı meydanda aşuk oynarlar idi" (Ergin, 1964: 6). Burada henüz kahramanlık göstermediği için ad almamış olan Boğaç Han'ın aşık oynadığı görülmektedir. Manas Destanı ve Köroğlu'nda da aşık oyunu görülmektedir. Manas Destanı'nda kahramanlar eğlenmek ve vakit geçirmek için aşık oynarlar. Semetey'in aşıkları altın ve gümüşten yapılmıştır (Yıldız, 1995: 431-432). Köroğlu'nun Türkmenistan Türkleri versiyonunda mezarın bir yanına aşık, bir yanında da bebek atarlar. Bebek, mezardan çıkan aşıklara yönelir (Ekici, 2004: 145). 16. yüzyıl divan şairlerinden İshâk Çelebi, Bursalı Rahmi ve Aşık Çelebi, beyitlerinde aşık oyunundan söz etmişlerdir (Kaplan ve Poyraz, 2010: 169). Kısacası Türk kültüründe aşık oyunu, çocuğun fiziksel, zihinsel, sosyal vb. birçok gelişim alanına katkı sağlamakla birlikte sözlü ve yazılı ürünlerle gelecek nesillere kültürel bir miras olarak aktarılmaktadır.

Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulmak İçin Bir Kaçıp Kurtulma Mekanizması: Aşık oyunu; icra edildiği oyun alanında, sınırlandırılmış özel bir dünya içinde oyuncuların kişisel ve toplumsal baskılardan kurtulmasına yardımcı olmaktadır. Oyun sırasında çocuklar eğlenirken endişelerinden uzaklaşmakta ve zihinsel olarak rahatlamaktadır. Aynı zamanda oyunda toplumsal rollerini ve kimliklerini keşfetme şansı bularak çevresel baskılara karşı kendi duruşlarını geliştirebilirler. Aşık oyununun grup halinde oynanması çocuklar arasında sosyal bağlar kurulmasını da sağlamaktadır. Bu bağlar, çocukların kendilerini güvende hissetmelerine yardımcı olup oyunculara gerçek dünyadan bir kaçış sunarak günlük yaşamın sıkıntı ve baskılarından uzaklaşmalarına katkıda bulunmaktadır.

Sonuç

Oyun, evrensel bir kavram olup her şeyden önce kendi düzeni, mekânı ve zamanı içinde isteğe bağlı gerçekleştirilen özgür bir eylemdir. Çocuk oyunlarının tarihsel geçmişi, ilkel kabile ve toplumlara dayanmaktadır. Tarih öncesi çağlarda insanlar, tabiatta gördüklerini taklit ederek çeşitli oyunlar oluşturmuşlardır. Bunlar zamanla bilinçli yapılan büyüsel-dinsel törenlere dönüşmüş ve oyun, bu aşamada kültürel bir özellik kazanmıştır. Zamanla kutsallığını kaybederek toplumların keyifli vakit geçirme aracı olmuştur. Geleneksel çocuk oyunları; yaratıldığı toplumun gelenek ve göreneklerini yansıtan milli unsurlardır. Geleneksel oyunlarda kullanılan nesneler; doğal çevrede kolaylıkla bulunabilen malzemeler kullanılarak üretilen; bireyin ve toplumun yaratıcılığı, becerisi, ekonomik durumu çerçevesinde şekillenen maddi kültür ürünleridir. Bu oyunlardan biri olan aşık oyunu Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Aşık oyunu; sözlü kültürde kuşaktan kuşağa aktarılan, zamana ve mekâna göre değişen ve dönüşen canlı bir yapıda olduğundan dolayı bağlamıyla birlikte ele alınmalıdır. Bu çerçevede çalışmamızda Bascom'un tespit ettiği Folklorun Dört İşlevi dikkate alınarak geleneksel çocuk oyunlarımızdan olan aşık oyununun işlevleri incelenmiştir. Aşık oyununun; hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi, değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek

verme, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılarak eğitilmesi ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması maddelerine uygunluğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak geleneksel çocuk oyunları ve bu oyunlarda kullanılan nesneler çocukların gelişim alanlarına katkı sağlamasının yanında önemli kültür taşıyıcılarıdır. Ne yazık ki günümüzde şehirleşmenin getirdiği yeşil alanların yok oluşu geleneksel oyun kültürünün zayıflamasına yol açmıştır. Geleneksel çocuk oyunlarının çocuklara tanıtılması, eğitim programlarına dahil edilmesi ve yarışma şekilleriyle çocuklar tarafından oynanmaya teşvik edilmesi somut olmayan kültürel mirası tanımalarına ve sahip çıkmalarına olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Ak, Duygu (2006). *Oyun ve Oyuncak Kavramlarının Tarihsel ve Kültürel Değişimine Endüstriyel Tasarım Açısından Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

And, Metin (2012). *Oyun ve Bügü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. https://sozluk.gov.tr/ (E.T.: 27.06.2024).

Baran, Gülen-Yurteri, Aybüke (2012). "Kültürel Bakış Açısıyla Çocuk Oyunları". *Uluslararası Türkiye Belçika İlişkileri ve Türk Kültür Sanatı Sempozyumu*. Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayını. s. 499-501.

Bardak Musa-Topaç Nihat (2019). *Oyun ve Oyun Materyalleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Bascom, William R. (2010). "Folklorun Dört İşlevi". (çev. Ferya Çalış). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (ed. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır). Ankara: Geleneksel Yayınları.

Begiç, Nurgül (2017). "Anadolu'da Yaşatılmaya Çalışılan Ahşap Oyuncak Üretimine Bir Örnek; Dedemin Oyuncakları Atölyesi". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. S. 19. s. 15-26.

Bener, Salkım. S. (2008). *Eski Yunan ve Roma'da Oyun ve Oyuncaklar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Bozbay, Heval (2013). "Geçmişten Günümüze Aşık Oyunları". *Folklor/Edebiyat*. C. 73. S. 147. s. 147-161.

Çobanoğlu, Özkul (2010). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Dally, Rebecca (2006). Worked Bone. *Çatalhöyük Archive Report 2006*. s.153–156.

Ekici, Metin (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu (İlk Kol)-İnceleme ve Metinler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elçin, Şükrü (1986). "Türklerde Aşık Oyunu ve Bu Oyunla İlgili Âdet ve Ananeler". *Türk Kültürü Dergisi*. S. 280. s. 491–499.

Ergin, Muharrem (1964). *Dede Korkut Kitabı Metin-Sözlük*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Ergün, Mustafa (1980). Oyun ve Oyuncak Üzerine. *Milli Eğitim*. C. 1. s. 102-119.

Gülsoy, Sait (2019). "Oyun, Kültür ve Zaman". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S. 62. s. 323-324.

Huizinga, Johan (2006). *Homo Ludens (Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme)*. (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaplan, Yunus-Yakup Poyraz (2010). "Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 3. s. 151–175.

Kaya, Doğan (2013). "Kangalda Çocuk Oyunları". *Kangal Mozaik*. S. 3. s. 51-55.

Lvova, E.L.-Oktyabrskaya, İ.V.-Sagalayev, A.M.-Usmanova, M.S. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri.* (çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.

Onur, Bekir (1992). "Tarih Boyunca Oyunlar ve Oyuncaklar". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. S. 2. s. 365–386.

Onur, Bekir (2005). *Türkiye'de Çocukluğun Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Onur, Bekir-Neslihan Güney (2002). *Türkiye'de Çocuk Oyunları: Derlemeler*. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.

Özdemir, Nebi (1997). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Çocuk Oyunlarının Halkbilimi Açısından İncelenmesi*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özdemir, Nebi (2006). *Türk Çocuk Oyunları I-II*. Ankara: Akçay Yayınları.

Özhan, Mevlüt (2005). "Çocuk Folkloru". *Kebikeç Dergisi*. S. 19. s. 228.

Sallabaş, Muhammed Eyyüp (2020). "Halk Biliminin İşlevleri Bağlamında Geleneksel Çocuk Oyunları: RTÜK Çocuk Oyunları". *Millî Folklor*. S. 126. s. 99-109.

Sezgin, Sezan (2016). "İnsan ve Oyun: Oyunların Dünü, Bugünü, Yarını". *VIII. Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi*. s.343-354.

Varışoğlu Sarpkaya, Emine (2022). "Karagöz Oyunlarının İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Açısından İncelenmesi". *Folklor Akademi Dergisi*. S. 3. s. 627–637.

Yıldız, Naciye (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*. Ankara: TDK Yayınları.

Yüksel, Hasan A. (1998). "Akdağmadeni Çocuk Oyunları: Aşık Oyunu". *Milli Folklor Dergisi*. S. 38. s. 56-72.

Zeybekoğlu, Özge-Tuğçe Doğan (2015). "Değişen Oyun ve Oyuncak Kültürü". *I. Dil, Kültür ve Edebiyat Çalıştayı*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

TEKKE-TASAFFUV EDEBİYATI GÖRÜŞÜYLE EMİNE IŞINSU'NUN *BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ* ROMANI

Nilgün AKKAYA

Lisans Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Emine Işınsu Cumhuriyet döneminin önemli Türk roman yazarı, oyun yazarı ve dergi editörüdür. Cumhuriyet döneminde "Kadın yazarlarının annesi" unvanını alan yazar, şair ve öğretmen Halide Nusret Zorlutuna'nın kızıdır. 17 yaşında "İki Nokta" adlı şiir kitabıyla edebiyat dünyasına atılmıştır. 1963 yılında "Küçük Dünya" adlı romanıyla Türkiye Milli Kültür Vakfı roman birincilik ödülünü "Canbaz" adlı romanıyla Türkiye Yazarlar Birliği birincilik ödülünü Kahraman Türk Dilleri ödülleriyle Türkçeyi doğru ve güzel kullanan yazar birincilik ödülünü almıştır. Fransızca'ya çevrilen "Bir Yürek Satıldı" tiyatro oyunuyla TRT Radyofonik tiyatro birincilik ödülünü almıştır.1970'li yılların önemli fikir ve sanat dergisi "Töre"yi çıkarmış yayın editörlüğünü yapmıştır.

Emine Isınsu'nun edebi kimliği mekân tasvirinden uzak insan psikolojisi üzerinedir. Roman konuları Türklerin tutsaklığı, kadınların tutsaklığı, Türkiye'nin iç sancıları üzerinedir. Son dönem eserlerinde Türk tasavvufunun önemli isimlerinden Yunus Emre, Hacı Bayram Veli, Niyazi-i Mısri gibi büyük zatların hayatlarını, biyografi ve tarih iç içe girmiş şekilde somutlaştırmıştır.

Gazeteciliğinin yanı sıra daha çok romanlarıyla bir edebi şahsiyet olarak tanıdığımız Emine Işınsu'nun Yunus Emre'nin hayatı ve mutasavvıf kişiliğini yansıttığı "Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri" isimli romanı bu çalışmamızın objesini oluşturur. Romanı Tekke-Tasavvuf edebiyatının geleneksel özellikleri açısından ele almayı amaçlıyoruz.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, ödül, mutasavvıf, tutsak, psikoloji.

EMİNE IŞINSU'S NOVEL "THERE IS A ME INSIDE ME" FROM THE VIEW OF TEKKE-TASAFFUV LITERATURE

ABSTRACT

Emine Isınsu is an important Turkish novelist, playwright and magazine editor of the Republican period. She is the daughter of Halide Nusret Zorlutuna, a writer, poet and teacher, who was the 'mother of women writers' of the Republican period. At the age of 17, she entered the world of literature with her poetry book 'two points'.In 1963, she won the first prize of the National Cultural Foundation of Turkey with her novel 'Small World', the first prize of the Writers' Union

of Turkey with her novel “Canbaz”, the first prize of the Writers’ Union of Turkey with her novel ‘Canbaz’, the first prize of the writer who uses Turkish correctly and beautifully with the Heroic Turkish Languages awards.She won the first prize of TRT Radiophonic theatre with the theatre play ‘One Heart Sold’, which was translated into French.She published the important idea and art magazine ‘Töre’ in the 1970s and was the editor of the publication.

Emine Isınsu's literary identity is on human psychology far from the description of space. The subjects of the novel are the captivity of the Turks, the captivity of women, the internal pains of Turkey. In her recent works, she has embodied the lives of great figures such as Yunus Emre, Hacı Bayram Veli, Niyazi-i Mısri, who are important names of Turkish Sufism, in a way that biography and history are intertwined.

In addition to her journalism, Emine Isınsu, whom we know more as a literary figure with her novels, is the object of this study with her novel ‘Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri’ in which she reflects Yunus Emre's life and Sufi personality. We aim to discuss the novel in terms of the traditional characteristics of tekke Sufi literature.

Keywords: Yunus Emre, award, Sufi, prisoner, psychology.

Giriş

Tekke Tasavvuf Edebiyatı Halk Edebiyatı ile Klasik Edebiyatının arasında bir geçiş, köprü edebiyatıdır. Tasavvufun manası insanın eğitimidir. Tasavvufun temel prensibi nefsin tezkiyesi, kalbin terbiyesi doğrultusunda kötü huyların temizlenip iyi huylarla doldurularak Allah’a ulaşmanın yollarını ve ahlaki değerleri öğretir. Tasavvufi eğitim İslam’ın hayatla uyarlanmasıdır. Bu eğitim sayesinde insan Allah’ın rızasını kazanır, ebedi saadete ermek için nefsini eğiterek temizlemeye çalışır. Bunu yaparken başlıca hareket noktası İslam’ın ana kaynakları Kur-an ve sünnetin doğrultusunda hareket etmektir. Ahmet Yesevi Tekke Tasavvuf Türk Edebiyatı’nın ilk kurucusudur. Divan’ı Hikmet adlı eser bu edebiyatımızın ilk belgesidir. Bu edebiyatın en kıymetli temsilcisi 13. yüzyıl Anadolu’sunda yaşayan Yunus Emre’dir. Yunus Emre Anadolu sahasında halk dili ile halka İslam dinini bütün kurallarıyla anlatır. Tekke Tasavvuf Edebiyatı’nın en büyük şairi ve mutasavvıflarındandır.

Anadolu’da Tekke Tasavvuf Türk Edebiyatı Mevlâna Celaleddin Rumi, Niyazi Mısri, Hacı Bayram Veli ve Yunus Emre gibi mutasavvıflar yetiştirmiş, onlar kendi dönemlerinde ortaya koydukları zengin tasavvufi hayatı edebi sahada en güzel eserlerini vererek Türk halkına Türk dili ile onların anlayacağı tarzda anlatmıştır. 15. yüzyılda Tekke Tasavvuf Türk edebiyatı Yunus Emre gibi şair yetiştirememekle beraber aynı yolda eserler vererek tekkelerde ve tekke mensupları arasında gelişmiştir. 17. yüzyılda Tekke Tasavvuf Türk Edebiyatı tekkelerde Türk musikisi ile ahenkli coşkun ilahilerin yayıldığı bir hava içerisinde gelişmiştir.

Emine Işınsu’nun “Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri” adlı eserinde Yunus Emre’nin Tasavvufi yolculuğunu tekke eğitimi ile insanlığa verdiği evrensel mesajı göreceğiz. Tasavvufi bakışla çocuk terbiyesinde civcivin yumurtadan çıkması, tırtılın kozasından çıkıp kelebek olması evresinde içeriden müdahale hayat verirken dışarıdan müdahale öldürür. Bu durum çocuk yetiştirme konusunda önemli bir ayrıntıdır. Yunus’un babaannesi bunun en

bariz örneğidir. Öfkelidir babaanne, sevdiği adama verilmemiş Yunus'un dedesiyle evlendirilmiştir. Yunus yaramazlık yaptığında "*sen cehennemlik olacaksın zebaniler seni götürecek çünkü yaramazlık yapıyorsun*" der. Bu durum kâbus dolu rüyaları tetikler ve kan ter içerisinde uyanan Yunus rüyasında zebanileri görür, ateşin içerisinde. Yüzleri buruşmuş, sırtları kambur, karga gibi sesleri olan zebanileri… Babaannesi öyle betimlemiştir Yunus'a. Bağırıp zıplıyor, çocuğun üzerine geliyorlar… Yunus bitap düşmüş, çaresiz, annesinin kurtarmasını bekliyor lakin annesi ölmemiştir. Babasına "*yetiş baba sen cennettesin, uçmaktasın kurtar beni*" der. "*Vallahi ben yaramaz değilim, ben günahkâr değilim*" diyen bir çocuğun çaresizliğidir Yunus'un yaşadıkları.

Civciv ve kelebek örneğindeki gibi dışarıdan müdahaleler çocuğun fıtratını değiştirmiş çocuksu düşünceler, eğlenceler yerini kâbus dolu rüyalara bırakmıştır. Kurtuluşu cennetteki babasının yardımında gören bir çocuktur Yunus.

Günümüzde de benzer hikayelere rastlarız. "*Yaramazlık yaparsan Allah seni yakar cehennemlik olursun*" gibi ifadeler kullanılır. Bu korkutmalar çocukları çocuksu fıtratından uzaklaştırır. Karanlık dünyaya hapseder. İyi bir insan olma yolculuğunda başarısızlığa sürükler. Öyle ya cehennemlik olacaksam niye iyi bir insan olayım ki.

Tasavvuf tamda bu noktada devreye girer. Gönül terbiyesi olan tasavvuf insan yetiştirme konusunda, İslam dininin temel prensipleri doğrultusunda, hoşgörüye dayanarak gelişen bir felsefi sistemdir. Doğası gereği hoplayıp zıplayacak bir çocuğun Cehennemle korkutulmasının fıtratı değiştireceğine işaret eder.

Yunus'un babaannesinde ise doldurmalarının, katı akıl almaz, sert Müslüman olmasının altında yatan asıl gerçek eğer korkutulmazsa dinine sarılmaz inancıdır. Yunus'u köyün en sert katı kuralları olan Kasım Hoca'ya vermek ister. Korku ve İslam Dini hiçbir zaman aynı paralelde olmayacak iki kavramlardır. Oysaki İslam dini sevgi üzerine kurulmuş hoşgörü dinidir, korkutmaya yer yoktur. Tasavvuf sevdirerek gönül ateşini fişeklemektedir. İnsan sevdiği zaman dilinden güzel sözler dökülür tıpkı Yunus 'ta olduğu gibi…

Tekke Tasavvuf Edebiyatı'nın İnşa Temeli

Tekke Tasavvuf Edebiyatı'nın inşa temelini devrin sosyal kurumları olan tekkeler oluşturmaktadır. Tekkeler medreseler gibi İslam uygarlığının bir ürünü olarak ortaya çıkmış, asırlarca sosyo-kültürel hayatı yönlendirmiş merkezlerdir. Türk kültüründe hangâh, dergâh, tekke, zaviye, gibi adlarla anılan bu sosyal kurumlar Türklerin özellikle yerleşik hayata geçmesi ile şehirleşmenin en etkin güçlerinden biri olarak görülebilir. İslam dininde medrese "zahiri" ilimlerin, "tekke" ise manevi ve ruhani ilimlerin ilerlemesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle tekkeler tasavvuf düşüncesinin ve terbiyesinin işlendiği, derinleştirildiği, halka sunulduğu yerlerdir. Tasavvufi eğitimin vazgeçilmez bir parçası olan tekke fiziki bir bünyeye sahiptir ve genellikle vakıf desteğiyle kurulur.

Kitabımızda Yunus'un ilk gençlik yıllarında tekkede yetiştiğini görüyoruz. Gönül şiirlerini söylemeye başladığı dönemlerde korku dolu rüyalarının tesiri azalmıştır. Bunun mimarı Sevgi Hoca'dır. Asıl adı Arif olan Sevgi Hoca dininin güzelliğini, ahlakını anlattığı için gönül kırmadığı, sevgiden bahsettiği Allah'ın insanı sevgiden yarattığını söylediği için Sevgi Hoca diye çağrılmıştır. Muhiddin Arabi'den ders almış, Türkçe şiirler söyleyen Sevgi Hoca, Yunus 'u Yunus yapan yolculuğu başlatan ilk hocasıdır. Yunus'un yetiştirilmesinde katkıda bulunmuş, "*yaratıcıya tam teslim olduğun vakit bu gönülle sen daha büyük hocalara layıksın*" diyerek Konya yolculuğunu başlatmıştır. Tasavvufunda ilkeleri arasında yaratıcıya tam bir teslimiyet vardır.

"*Bilgilen yeniliğe açık ol, sakın yenidir diye önyargılı olma, önce anla ve dinle, sakın ha gönül kırma, sevmeyi öğren sevgi öğrenilir, sevgi bizim doğamızda var Allah alemleri ve içindekileri sevgiyle yarattı bunu hiç unutma*" diyerek Yunus'u sevginin hamurunda yoğurmuştur. "*Elde edeceğin her hayır mutlak doğru bir çaba sonucudur*" diyerek Yunus'u yüreklendirmiştir.

Sevgi Hoca'nın yanında yüreği kanatlanan Yunus, kim ne derse desin gönlüne bakacak, şiirlerini söyleyecek, yazacaktır. Sevgi Hoca Yunus'a garip sıfatını takmıştır artık Garip Yunus olarak anılacaktır.

Dört yıl boyunca Allah sevgisini, peygamber sevgisini öğrenmiş Arapçayı konuşur ve anlar olmuştur. Mezun olup gönderdiğinde "*Yunus bu benim öğrettiklerimle yetinme*" demiştir Arif Hoca. Arif Hoca'nın göçüp gittiği gece Yunus Konya'ya gitmiştir.

Evet insanoğlu öğrendikleriyle yetindiği vakit kendisini var edemezdi. Var olmanın yegâne gayesi sürekli öğrenme çabası içinde olup öğrendikleri ile amel etmesiydi. Yunus'un da asıl gayesi bildiklerine yenisini katmaktı. Allah'ı bilmeyi insanları neden yarattığını, insana yüklediği amacı ve vazifeyi, insanın kendisini bilmesini istiyordu. Bunlar İslam'ın temel prensipleri tasavvufun ince konularıydı.

Bir babaannesinin anlattıkları vardı bir de Arif Hoca'nın öğrettikleri. Babaannesinin anlattıklarını düşündüğü zaman Tanrı ile tartışmaya girer, bazen isyana yeltenir; varlığından şüpheye düşerdi. Arif Hoca'yı düşündüğünde dinin sevgi ve merhametini hayal ederdi. Hak aşığı olmanın nasıl bir şey olduğunu anlamaya çalışırdı. Arif Hoca'nın sık sık söylediği hakikat kavramını hocasına sorardı. "*Bende bunu aşk tekkelerinde öğrendim, Mevlâna ile tanışıp onun müridi olsan hakikati o zaman öğrenirsin."* derdi Arif Hoca.

Evet tekkeler şeriat, tarikat, marifet, hakikat kavramlarının öğretildiği gönül erlerinin hakikat makamına ulaştırıldığı manevi atmosferlerdir. Hakikat sevginin varılacağı en son noktadır ve Yunus'un bu noktadaki gayreti onu Konya'ya getirmiştir. Konya'ya geldiğinde Yunus, Mevlâna'yı izlemiş ona yaklaşmaya cesaret edememişti. Bir ara cesaretini toplayıp yakınlaştığında göz göze gelmişler Mevlâna'nın çağları aşan sevgisini onun gözlerinde

görmüştü. Ancak Yunus bir bilgin hocaya gidip Farsça ve tefsir öğrendikten sonra onun yanına yaklaşmayı hak görebilirdi kendinde çünkü Mevlâna şiirlerini Farsça yazıyordu.

O halde sevgi neydi sevgi emekti, sevgiliye varma yolunda çekilen çilelerdi. İlimdi sevgi bir üst basamağa tırmanmak için. Mevlâna'nın şiirlerini anlayabilmek içindi Farsça öğrenme arzusu. Oysaki Yunus güzelim Türkçe dururken Farsça şiirler yazamazdı. Farsça yazan saraya ve memurlara değil Türkçe konuşan halka hitap etmek, onlara bir şeyler duyurmak istiyordu. Şiirlerini yazarken halkın bildiği kelimeler olmalıydı.

Yunus'un Mevlana sevgisini şu beyitten anlıyoruz:

> Mevlana Hüdavendigar bize nazar kılalı
> Onun görklü nazarı gönlümüzün aynasıdır

İnsan insanın aynasıdır. Ayna ne kadar parlak ise gönülden dökülenler o kadar tesirli olur. Bize aynalık edenler çok önemlidir hayatımızda. Yunus'ta da aynalık edenler parlak ışıklarıyla Yunus'u yetiştirmişlerdir.

Yunus Mevlana'ya varmadan, Zembilli Hoca'dan ders almıştır. Zembilli denmesinin nedeni okuyup beğendiği bazı kitapları hep yanında bir zembil ile taşımasındandır. Zembilli Hoca çok zeki ve yetenekli çocuklara ders verirdi. Kendilerinden hiçbir şey talep etmezdi.

Yunus Emre'nin eğitimini üstlenmişti. Zembilli Hoca "*edebinle çalış, edebinle hareket et, mesela büyükler konuşurken lafa girme ancak sana sorulursa cevap ver kitaplarda bunun cevabını bulamazsın, bunlar gönül işidir, sevgi işidir, sezgi işidir"* derdi. Bu noktada akıl susar, susmayı da gerektirirdi. Gönül işlerinin öğretildiği yerlerdir tekkeler. Tekkeler manevi alemi olgunlaştırır demiştik. İşte Yunus'u manevi olgunluğa yükselten kişi Arif Hoca'dan sonra Zembilli Hoca olmuştur. Yunus "*bana şiirlerimi gönlüm yazdırıyor, aklımda arkasından gidiyor efendim*" derdi ve edep tacını giyerdi. Bir yıl geçmişti Zembilli Hoca ile çalışmalarının ardından Hoca ile Yunus Budha'yı ve Kur-an'da ki putperestliğe dair ayetleri konuşuyorlardı.

Budha'nın fikirlerini ve öğrettiklerini beğendiğini söylüyordu Zembilli Hoca. Yunus'a "*Şehy uçmaz mürit uçurur, Budha'da bana tapın dememiş sonradan sonraya ona tapmaya başlamışlardır"* derdi. Bu durum insanlığın cahilliği idi… Oysa iyi bir öğretmenmiş Budha, dinimize yakın fikirleri varmış.

Din birdir tektir. Fakat kitaplar içinde bulunulan zamanın insanlarının akıl ve bilgi seviyesine göre indirilmiştir. Tevrat'ta uzun betimlemeler vardır. Zebur'da tefsir edilen kitaplar arasındadır. Burada dikkatimizi çeken bir ayrıntı İslam dininin hoşgörü dini olduğu, bağnaz katı kurallarının olmadığını gösterir. Buradan alınması gereken ders Budha'ya tapınan insanların ahvali değil Budha'nın öğretileridir. Yahudilik din değil Tevrat ile Kur-an arasında bulunan ilişkinin açığa çıkarılmasıdır. Bağnaz bir bakış açısıyla değil evrensel gözlem bakış açısıyla bakılmalıdır kitaplarda öğretilen bilgilere. Tasavvuf bu bakış açısını

getirir. "*Yaratılanı severim, Yaratan'dan ötürü mısrası"* tam da bize bu bakış açısını anlatır. Dış görünüş değil iç görünüş, insanın siması değil özüdür hakikate vardıran.

Budha'nın öğretilerini, Tevrat'ı, Zebur'u ve birçok kitabı tefsir ettikten sonra Konya'daki eğitimini tamamlayıp köyüne dönmüştür Yunus. Köyünde kuraklığın hâkim sürdüğünü, kıtlığın zuhur ettiğini görmüştür. Yağmur duaları etmişler lakin faydasız, kıtlık iyiden iyiye ilerlemiştir. Yunus'a Hacı Bayram Veli Hazretleri'nin yolu görünür. Hacı Bayram Veli Hazretleri buğday dağıtıyor diye işitmiştir Yunus. Öküzlerini kağnısına koşar ve yollara koyulur. Böyle büyük bir zatın yanına eli boş gidilmez diye düşünür ve dağlardan topladığı alıçları heybesine koyar. Nice zaman sonra varmıştır Hacı Bayram Veli Hazretleri'nin dergahına. Arzuhalini anlatır. "*Efendim buğday dağıtıyormuşsunuz kendim ve köylüm adına geldim*" der. "*Sadece sana yetecek kadar buğday verebilirim*" der Hacı Bayram Veli Hazretleri. Yunus bu teklifi kabul etmez "*köylüme söz verdim vardığımda onlara ne derim*" der ve dönmeyi düşündüğünde de Yunus'un hak aşığı olma yolculuğunu başlatan o teklif gelir.

-Buğday mı nefes mi (Himmet mi?)
-Buğday efendim.
-Alıçların tanesi kadar nefes vereyim.
-Buğday efendim. Köylüme söz verdim beni beklerler.
-Alıçların çekirdeklerinin sayısı kadar nefes vereyim.
-Buğday efendim…

Emir buyurur Hacı Bayramı Veli Hazretleri "*Yunus'a 20 çuval buğday verin.*" Sevinmiştir Yunus buğdayını alır ve yollara koyulur. Bir müddet gittikten sonra hatasını anlar ve geri döner. Pişmandır, pişmanlığı onu huzuruna çıkarmaz ancak çileli bekleyişin ardından gelen haberle yeni bir kapıya yönlendirilir. Huzurda değildir ancak gelen haberde *"Evladım senin nasibin artık bizden alınmıştır Taptuk Emre'ye verilmiştir, senin anahtarın artık Taptuk Emre'dedir*" cevabı gelir. Yunus bu cevaba sevinsin mi üzülsün mü bilemez. Yollara koyulur. Buğdayı Köylüsüne yetiştirmek gayesindedir. Yol boyunca sorgular kendisini iç muhasebesi oldukça hararetlidir. "*Bir ben vardır bende benden içeri*" sözleri burada anlamını kazanır. Evet bir ben vardır içinde annesi, Zehra'sı, oğlu ve doğacak çocuğu onlar ne olacaktı. Taptuk Emre'ye varırsa benden de içeri hak aşığı olacaktı.

Şöyle dönüp bakalım bizlerde kendi içimize. Bir ben varız onunla yaşayan diğer bene varma yolculuğumuzda biz olabiliyor muyuz? Benden bize geçiştir hayat yolculuğumuz aslında. Biz olduğumuz zaman güvendeyiz huzurdayız.

Yunus kilidin Taptuk Emre'de olduğunu öğrenir öğrenmesine ama bu kilidin ne zaman açılacağını bilemez, söylenmemiştir. Sancılı bekleyiş başlar. İçi karanlıklardan sıkıntılardan, ağırlıklardan arınmıştır bu bekleyiş sürecinde, tertemiz, güzelleşmiş olarak gidecektir Taptuk

Emre'ye. Nihayet huzurdadır Yunus. Hacı Bayram Veli Hazretleri'nin selamını getirir, Taptuk Emre'ye, Taptuk Emre alır ve kabul eder.

"*Verende getirende sağ olsun, var olsun…*" Yunus'a yönelir "*Sevgi her kapının anahtarıdır ve sevgi her işin ve o işi yapan gönlün gıdasıdır. Sevgi insanın içindeki bütün tutsaklıkları yok eder. Söyle bakalım Yunus sevgi ne için güzeldir."* diye sorar.

Yunus şöyle cevap verir "*Sevgi güzeldir çünkü Tanrı bizi sevgisinden yarattı*" der ve devam eder Yunus sözlerine "*İçinize dönün orda neler, neler göreceksiniz, cevabınızı içinizdeki içte bulabilirsiniz…*"

Taptuk Emre Yunus'a "*Ne iş yaparsın*" diye sorar. Yunus "*Şiir söylerim efendim.*" der. Bu cevaptan hoşlanmayan Taptuk Emre "*Evladım ne iş yaptığını soruyorum*" der. "*Tarlada çalışırım, marangozum*" diye cevap verir Yunus. "*O halde odunun yaşından da kurusundan da anlarsın. Bundan sonra senin görevin dergâha dağlardan odun taşımaktır. Bu maddi emektir. Manevisi ise gönlünü ve aklını çalıştırarak öğreneceksin, ibadet edeceksin, bilgi edineceksin, merhametli iyi ve dosdoğru bir yüreğe sahip olacaksın, karşılıksız vermeyi dolayısıyla sevgiyi öğreneceksin."* der.

Taptuk Emre'nin kapısında dergâha dosdoğru odunlar getirir Yunus. "*Bu dergâha eğri odunlar yakışmaz odunlar bile dosdoğru olmalıdır*" der. Yunus Emre'nin Taptuk Emre dergâhında çağları aşarak günümüze gelen manevi yolculuğu böylece başlar ve devam eder.

Sonuç

Yunus dergâha dosdoğru odunlar getirerek evrensel bir mesaj vermektedir. Her ne yaparsanız yapın yaptığınız işin en iyisini yapın dosdoğru olun o zaman odunlarınız bile dosdoğru olur mesajıdır bu evrensel mesaj.

Yunus her insanın yeryüzüne bir görevle gönderildiğine, ruhun orada bu görevi alıp kabul ettiğine, o görev yerine gelince Azrail'in gelip canı alacağına inanır.

Bizlerde yeryüzüne hangi görevler gönderildiğimizin idârkına vardığımız zaman insanı kâmil olma yolculuğumuz başlar. İnsanı kâmil olmak demek "*Yaratılanı severim Yaratan'dan ötürü"* sözünün muhatabı olmak demektir. Yani insanı ve yeryüzündeki bütün canlıları yaratanın nuruyla yüce sevgisiyle görmek ve bu sevgiye mazhar olabilme gayreti içinde yaşayabilmektir.

Emine Işınsu'nun "*Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri*" adlı kitabında Tekke Tasavvuf Edebiyatı'nın özellikleri açısından Yunus Emre'nin tasavvufi yolculuğunu inceledik Yunus'un bizlere verdiği evrensel mesajları gördük, anahtarın sevgide gizli olduğunu sevginin öğrenilebileceğini, sevgi ile insanın manevi yüklerden arınabileceğini öğrendik. Sevgiyi öğrenmemiz ve yaşayabilmemiz dileği ile.

KAYNAKÇA

Barthold, W. (1977) *İslam Medeniyeti Tarihi*. (çev. Fuat Köprülü). Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları.

Güzel, Abdurrahman-Ali Torun (2005) *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara:Akçağ Yayınları. s. 169.

Işınsu, Emine (2016) *Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım.

Oğuz, M. Öcal.-Ekici Metin-Açа Mehmet vd. (2004) *Türk Halk Edebiyatı İskitler*. Ankara: Grafiker Yayınları.

DON DEĞİŞTİRME MOTİFİNİN MENKIBELERE YANSIMASI: KÖPEĞE DÖNÜŞME

Nuhile SARIAYDIN

Doktora Öğrencisi
Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Türk halkının yazılı ve sözlü geleneklerinden doğan halk edebiyatı, Türk kültürünün önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Özellikle sözlü kültürle taşınan masallar, destanlar ve halk hikâyelerinde doğaüstü olaylardan yararlanılarak kahramanının efsanevi bir varlığa dönüşmesi sağlanmakta ve dinleyici üzerinde yaratılan duygu durumu artırılmaktadır. Halk edebiyatında anlatıdaki duygu durumu artıran yöntemlerden biri olan don değiştirme motifi, canlı veya cansız bir varlığın üstün bir güç tarafından başka bir canlı veya cansız varlık şekline dönüşmesidir. "Kabulgan", "metamorfoz", "don bürünme (ton bürgünme)" veya "donuna girme (tonuna girme)" şeklinde de adlandırılan don değiştirme motifi masallarda genellikle kahramanın mücadele ettiği cadı ve dev tarafından yapılan bir sihirle ya da hikâyede bir bölgenin kralı veya prensi üzerinden karşımıza çıkmaktadır. Menkıbe olarak adlandırılan tasavvufi anlatılarda ise don değiştirme motifi genellikle cezalandırma, ödüllendirme ve içinde bulunulan zor durumdan kurtulma gibi nedenlerle evliyanın veya yaratıcının iradesiyle gerçekleşmekte, böylece din adamında mistik bir güç oluşmaktadır. İslamiyet'te, tasavvufi olgunluğa erdiğine inanılan kişilerin hayatlarını ve kerametlerini anlatan menkıbelerde don değiştirerek köpeğe dönüşme motifine rastlamak mümkündür. Bu çalışmada, 12 ciltlik Evliyalar Ansiklopedisi'nde yer alan menkıbelere yansıyan ve toplam yedi evliyanın hayatında görülen sekiz köpek şekline girme anlatısı ele alınmıştır. Don değiştirme motifi tespit edilen anlatılar, evliyaların adına göre alfabetik sırayla verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Don Değiştirme Motifi, Menkıbe, Köpeğe Dönüşme, İşlev.

THE REFLECTION OF THE SHAPE-SHIFTING MOTIF ON HAGIOGRAPHY: BECOMING DOG

ABSTRACT

Folk literature arising from the written and oral traditions of the Turkish people constitutes an important part of Turkish culture. Especially in fairy tales, epics and folk tales carried by oral culture, supernatural events are utilized to transform the hero into a legendary being and the emotional state created on the listener is increased. One of the methods that increase the emotional state of the narrative in folk literature is the motif of shape-shifting. The shape-shifting motif is the transformation of a living or non-living being into the shape of another living or non-living being by a superior power. The motif of shapeshifting, also called "Kabulgan", "metamorphosis",

"don bürünme (ton bürgünme)" or "donuna girme (tonuna girme)", usually appears in fairy tales through a magic performed by the witch and the giant that the protagonist struggles with, or through the king or prince of a region in the story. In sufi narratives called Menkıbe, the motif of shape-shifting usually takes place at the will of the protagonist for reasons such as punishment, reward and getting out of a difficult situation, thus creating a mystical power in the cleric. With the acceptance of Islam by the Turks, it is possible to come across the motif of transforming into a dog by changing its shape in the tales describing the lives and miracles of people who are believed to have attained mystical maturity. In this study, eight narratives of taking the form of a dog, which are reflected in the 12-volume Encyclopedia of the Evliyalar and seen in the lives of a total of seven saints, are discussed. The narratives in which the shape-shifting motif was identified are given in alphabetical order according to the name of the saints.

Keywords: Don-Shifting Motif, Hagiaograpy, Becoming Dog, Function.

Giriş

Aynı toprak parçası üzerinde yaşayan insanları bir arada tutan ve onları millet yapan en önemli unsurlardan biri olan kültür, toplumun inanç, gelenek, sanat vb. tüm yaşam tarzını içeren bir bütündür. Şüphesiz bu unsurlar içerisinde yazılı ve sözlü anlatılar önemli bir yer almaktadır. Halk anlatılarında insanların dikkatini çekmek için kimi zaman dilin zenginliğinden kimi zaman ise yaratıcılık ve tabiatüstü olaylardan yardım alınmaktadır. Masal, efsane ve destan gibi anlatılarda sıklıkla kullanılan yöntemlerden biri olan don değiştirme motifinde, asıl varlık (canlı veya cansız) kendine özgü tüm vasıflarını kaybederek, başka bir canlı veya cansız varlık haline dönüşmektedir (Boratav, 1969: 62). Bu dönüşüm "yüce varlık veya üstün güç" tarafından bazen bir ödüllendirme olarak bazen ceza olarak karşımıza çıkmaktadır (Ocak, 2000: 206). İslamiyet öncesi ve sonrası Türk edebiyatında da kendine yer bulan don değiştirme motifi anlatının içerisinde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar "kahramanın kendilerini saklayabilmeleri veya koruyabilmeleri amacıyla bir yaratık, insan, hayvan veya bitki suretine dönüşmesi şeklindeki evrensel bir motif" olarak ifade edilmektedir (Ögel, 1995: 133). Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra halk anlatılarında ortaya çıkan bir tür olan menkıbelerde (Hacı Bektaş Velayetnamelerinde) don değiştirme motifi on beş farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu değişimler "insanın başka bir insana, hayvana, nesneye veya tabiat hadisesine dönüşmesi; nesnenin bir başka nesneye ya da hayvana dönüşmesi; hayvanın nesneye dönüşmesi ve metafizik bir varlığın (melek) insana dönüşmesi" şeklinde sınıflandırılmaktadır (Kurum, 2022: 170-182). Menkıbelerde insanların don değiştirdiği birçok hayvanın olduğu görülmüş olup bu hayvanlardan biri de köpektir.

Kıpçak Türkçesi'nden Türkiye Türkçesine 15. yüzyılda girmiş olan "köpek" sözcüğü "köp-" fiili ile "-ek" küçültme anlamlı ekinin birleşmesiyle oluşmuştur. Türkçesi "it" olan sözcük "Kitabü'l İdrak li-Lisani'l- Etrak" isimli dil kılavuzunda ilk olarak "İtin iri ve tüylü olan cinsine köpek denir." şeklinde kayda alınmış olup halk arasında halen "it" olarak da isimlendirilmektedir (URL-1). Canidae (köpekgiller) familyasına ait, farklı büyüklük ve görünüşlere sahip etçil bir memeli olan köpekler, boz kurdun bir alt türü olarak da bilinmekte ve yüzyıllardır insanoğlunun avcılık, bekçilik vb. işlerde en önemli yardımcısı ve en önemli

parçası olmuştur (Coppinger, 2001: 352; Gülşen, 2013: 19). Kesin olarak ne zaman evcilleştirildiği bilinmemekle birlikte insan ile köpek arasındaki ilişkinin Neolitik dönemde başladığı düşünülmektedir. İlk evcilleştirilen hayvan olarak köpeğin seçilmesinde ise sahibiyle psikolojik bir bağ kurmaya yatkın olmaları, hayvan sürülerini ve yerleşim yerlerini canı pahasına koruma içgüdüleri ve insanlardan geriye kalan artıklarla beslenmeye yatkın olmaları görülmüştür. Neolitik Çağ'da başlayan bu bağ Anadolu toplumları ile sınırlı kalmayıp süreç içerisinde farklı din ve kültürlerde de kendine yer bulmuştur. Zamanla tanrıların en yakın dostu olarak görülen köpekler, hem dini ritüellerin bir parçası olmuş hem de bazı hastalıkların tedavisinde kullanılmıştır (Özbay, 2018: 70-71).

Sadakati ve cesareti nedeniyle sadeliğin ve dostluğun sembolü olarak görülen köpek birçok kültürün halk anlatılarına konu olduğu gibi olumlu ve olumsuz yönleriyle Türk mitolojisinde de yer almıştır. Türk mitolojisinde köpek tanrının yardımcısı olarak görülmekte ve sahibinin en yakın dostu olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle köpeğin havlaması sahibini bela ve uğursuzluklardan korumak olarak düşünülmüştür (Uzelli, 2016: 109).

Türklerin uzun yıllar etkisi altında kaldığı inançlardan biri olan Şamanizm'de insan ve tanrı arasında bağı kuran şamanların bazı doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılmaktadır. Şamanlar, ayinlerde bazı suretlere dönüşerek transa geçmekte ve ruhlar âleminde dolaşmaktadırlar. Şaman ayinlerinde görülen don değiştirme motifinde güçlü şamanlar kurt ve kartal gibi kudretli hayvanların şekline, mertebe olarak daha düşük şamanlar ise köpek şekline girmişlerdir. Ayrıca şamanlar köpekleri genellikle yer altına inmek için kullanmışlardır (Çoruhlu, 2022: 295).

Bu çalışmada, doküman analizi inceleme tekniği kullanılarak 12 ciltlik Evliyalar Ansiklopedisi'ndeki köpek şekline girme motifinin bulunduğu menkıbeler ele alınmıştır. "Doküman analizi, araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak çeşitli dokümanların toplanması, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilen bilimsel bir araştırma yöntemidir" (Sak, vd., 2021: 228). Tasavvuf anlatılarında don değiştirme/köpek şekline girme motifinin gerçekleştiği evliyaların bazılarının doğum ve ölüm tarihleri bilinmediği için menkıbeler kronolojik olarak değil, menkıbelerde köpek şekline girme motifinin gerçekleştiği zatın adına göre alfabetik sırayla verilmiştir.

Menkıbelerde Don Değiştirme (Köpeğe Dönüşme) Motifinin Kullanımı

Abdurrahman Tagi (d.1831-ö.1886/Şirvan), öğrencilerine ders anlatırken Ebdâl lakaplı bulutlara hükmeden bir evliyadan bahseder. Ebdâl'in bulunduğu beldeye bir müddet yağmur yağmayınca Ebdâl Allah'a dua eder ve yağmur yağmasını ister. Yağmur başka bir beldeye yağınca Ebdâl "Ya Rabbî! Neden ihtiyaç duyulan yere yağmur vermedin de, başka yere yağdırdın?" der. Bunun üzerine evliyanın Ebdâllığı Allah tarafından alınır ve köpek kılığında baygın hâlde yere düşer. Abdülhalık Goncdüvani isimli başka bir evliyanın duasıyla zata Ebdâllığı geri verilir. (Komisyon, 1992a: 241-242).

Abdülvehhab Mütteki (d.?-ö.1592/Hindistan) uğradığı bir şehirde bölgenin dervişlerine buralarda sohbet edilebilecek bir kimse var mıdır diye sorar. Cemaat böyle bir kimsenin var olduğunu fakat bazı haram işler yaptığından dolayı kendisiyle konuşmadıklarını söylerler. Bunun üzerine Abdülvehhab Mütteki adamla görüşür ve söylenenlerin gerçek olduğunu görür. Ardından rüyasında adamı yine günah işlerken görür. Rüyadan uyanan Abdülvehhab Mütteki, Resul-i Ekreme sığınarak tekrar uykuya dalar. Bu defa "Resulullah efendimiz bastonu ona fırlattı. O köpek şekline girdi ve Resulullah'ın huzurundan kaçtı. Peygamberimiz sonra bana dönerek; "O kaçtı, bir daha bu şehirde duramaz." buyurdular." Ertesi gün zatın evini yıkarak şehirden kaçıp gittiğini öğrenir (Komisyon, 1992b: 29).

Yesi şehrinde halkın Ahmed Yesevi'ye (d.?1-ö.1194/Türkistan) olan muhabbetini çekemeyen Hristiyanlar, iftira atmak için anlaşır. İçlerinden birinin öküzünü kesip ayaklarını Ahmed Yesevi'nin dergâhına atarlar. Daha sonra kadıya şikâyete giderler. Kadının görevlendirdiği müfettişlerin dergâhta olayı incelemesi esnasında Ahmed Yesevi'nin olanları anlamasıyla iftiracıların hepsi köpeğe dönüşür. Böylece iftiracılar cezalarını almış olur. Menkıbelerde Ahmed Yesevi'ye atılan bir diğer iftirada ise yine bir grup parçaladıkları bir sığırı Ahmed Yesevi'nin dergâhına atar. Ertesi gün de belde de yaşayanlarla birlikte Ahmed Yesevi'nin dergâhına gelirler. Bu kimselerin yaptıklarını anlayan Ahmed Yesevi "Girin köpekler, girin itler!.." diye bağırır. Bunun üzerine iftiracılar köpek haline gelir ve havlamaya başlar. Ahmed Yesevi dua edip iftiracıları bağışladığında eski haline dönerler (Komisyon, 1992b: 377-379).

Alaeddin-i Sabir'in (d.1196-ö.1291/Hindistan) vefatının ardından kabri bir süre ortadan kaybolur ve yerini kimse göremez. Bir gün bir kâfir aydınlıklar içerisinde hayvanların bile etrafında saygıyla hareket ettiği Alaeddin-i Sabir'in mezarını görür. Mezara zarar vermek isteyince orada ölür. Alaeddin-i Sabir o gece kendisi tanıyanların rüyasına girer ve "Burada bir köpek var. Ondan rahatsız oluyorum. Onu buradan uzaklaştırın!" der. Söylenen yere gidenler türbenin içerisinde köpek yüzlü bir kimsenin ölmüş olduğunu görürler (Komisyon, 1992c: 20).

Berdei Sultan (d.?-ö.?/?) camiye giderken iki-üç kişi dışında kimseye selam vermez. Öğrencilerinden biri bunun nedenini merak eder ve kendisine sorar. Berdei Sultan eliyle öğrencisinin gözlerini sıvazlayınca, Berdei Sultan'ın selam vermediği kimselerin bir kısmını maymun ve hınzır, diğerlerini ise tilki, çakal, kurt ve köpek suretinde görür. Sonra hocasının yanına dönüp; "Efendim bu işin hikmetini anladım." der (Komisyon, 1992d: 62).

Rükneddin Ebü'l-Feth (d.?-ö.1320/Hindistan), bir sohbetinde "O aziz, kesin olarak bilmelidir ki, insan iki şeyden ibârettir. Sûret ve sıfat. Hüküm sıfata göredir, surete göre değil. Hadis-i şerifte; "Allahü Teâlâ, suretlerinize ve amellerinize bakmaz, kalplerinize bakar" ama sıfatın hükmü, hakîkat üzere, ancak âhirette görünür. Çünkü orada her şeyin hakikati zahir olur. Bu sûret gidicidir ve herkes kendi sıfatına uygun şekilde hasrolunur. Nitekim Bel'am-ı

Bâurâ, o kadar tâatiyle birlikte, köpek suretinde hasrolunacaktır. A'râf suresi 176. ayet-i kerimede meâlen; "Onun hâli köpeğe benzer" şeklinde anlatmıştır (Komisyon, 1992e: 78).

Ubeydullah-ı Ahrar (d.1403-ö.1490/Türkistan)'ın meclisine bozuk itikatlı ve günahkâr bir kimse gelir. Ubeydullah-ı Ahrar bu kişiyi azarlayarak kovunca bir öğrencisi içinden "Uzaktan garip bir adam, ihlâs ve niyazla gelmiş, acaba onu neden hoşnut etmedi?" diye düşünür. Bunun üzerine Ubeydullah-ı Ahrar, öğrencisinin düşüncesini anlayınca "Bu kimseyi köpek yavrusu suretinde gördüm ve bu sebeple kovdum. Köpek yavrusuna bundan iyi muamele yapılmaz." deyince öğrenci hocasının o kimseyi, günahlara dalmasından dolayı köpek suretinde gördüğünü ve kovmasının hikmetini anlar (Komisyon, 1993: 65).

Menkıbelerde Köpeğe Dönüşme Motifinin Değerlendirilmesi

İnsanoğlunun evcilleştirdiği ilk hayvan olan köpek, İslamiyet öncesi Türk toplumlarında insanların en yakın dostu ve yol arkadaşı olarak kabul edilmiş, zamanla toplum içerisinde daha çok yer edinmesiyle dini ve mistik bir karakter haline dönüşmüştür. Böylece mitolojide insanlara yol gösterici, kılavuz ve yer altı dünyasının bekçisi gibi birçok inanışın öznesi haline gelmiştir. İslam inancında ise köpeğin "pis ve murdar" (Onsori, 2023: 212) sayılması nedeniyle Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra özellikle tasavvuf edebiyatında köpek değersiz bir varlık haline dönüşmüştür. Bu nedenle ele aldığımız menkıbeler dikkatle incelendiğinde Abdurrahman Tagi'nin sohbetinde bahsettiği kimsenin "Ya Rabbî! Neden ihtiyaç duyulan yere yağmur vermedin de, başka yere yağdırdın?" sözüyle Allah'a isyan etmesi sonucunda köpek kılığına dönüşerek baygın düşmesi, Abdülvehhab Mütteki'nin rüyasında günah işleyen bir kimsenin köpeğe dönüştüğünü görmesi, Ahmed Yesevi'ye iftira atan kişilerin köpeğe dönüşüp havlamaya başlaması, Alaeddin-i Sabir'in kabrine zarar vermek isteyen bir kimsenin yüzünün köpeğe dönüşmüş bir şekilde ölmesi, Berdei Sultan'ın selam vermediği kişilerin suretini köpek sureti olarak görmesi ve Ubeydullah-ı Ahrâr'ın meclisine gelen günahkâr bir kimseyi köpek kılığında görmesi sahnelerinde kişilerin köpeğe dönüşmesiyle aşağılanması ve değersizliği vurgulanmıştır.

Tasavvuf edebiyatı ürünlerinden biri olan velayetnamelerde don değiştirme motifi; cezalandırmaya, ödüllendirmeye, içinde bulunulan zor durumdan kurtulmaya, belirli bir isteği gerçekleştirmeye, ders vermeye, muhafaza etmeye, velayeti ispat etmeye, iletişim kurmaya, rakibi alt etmeye, kavga edenleri ayırmaya, zorda kalanlara yardım etmeye, mesafeleri kat etmeye, ermişin kendine haset edenleri ikaz etmeye, aldatmaya ve belirli bir görevi yerine getirmeye yönelik don değiştirme fonksiyonlarıyla karşımıza çıkmaktadır (Kurum, 2022: 170-181). Evliya menkıbeleri karşılaştırmalı olarak incelendiğinde köpeğe dönüşme motifi; Abdurrahman Tagi, Abdülvehhab Mütteki, Ahmed Yesevi ve Alaeddin-i Sabir menkıbelerinde manevi bir ders vermek veya cezalandırmaya yönelik don değiştirme, Berdei Sultan ve Ubeydullah-ı Ahrar menkıbelerinde ise kişiler genellikle işlediği günahlar veya kötü davranışları sonucu bir ermişin gözünde köpeğe dönüştüğü için günahkârlığın simgesi olarak don değiştirdiği gözlemlenmiştir. Rükneddin Ebü'l-Feth menkıbesindeki don

değiştirme motifi diğer menkıbelere göre farklılık göstermektedir. Bu menkıbede don değiştirme motifi kullanılmasının sebebi hem cezalandırma hem de günahkârlığın simgesi olarak değerlendirilmiştir.

Masal, hikâye, efsane vb. halk anlatıları ile menkıbeler karşılaştırılmalı olarak incelendiğinde metinlerin yapısal özellikleri arasında pek çok benzerlik bulunmaktadır. Masal ve destan gibi halk hikâyelerinde don değiştirme motifi genellikle kahramanın mücadele ettiği cadı ve dev tarafından yapılan bir sihirle ya da hikâyede bir bölgenin kralı veya prensi üzerinden karşımıza çıkarken, menkıbe olarak adlandırılan tasavvufi anlatılarda ise cezalandırma ve ödüllendirme gibi nedenlerle don değiştirme motifi, evliyanın iradesiyle veya yaratıcı tarafından gerçekleşmekte ve böylece din adamına mistik bir güç katmaktadır. İncelenen sekiz menkıbeden sadece birinde, köpeğe dönüşen kişi bir evliya iken diğer menkıbelerde o bölgede yaşayan insanlardan bir kimsedir.

Anlatılarda kişilerin don değişimine sebep olan olay ve bunun sonucunda kişilerin akıbeti aşağıdaki gibidir: Abdurrahman Taginin sohbetinde bahsettiği evliya Allah'a isyan etmesi sonucunda köpeğe dönüşmüş ve başka bir evliyanın duasıyla eski haline gelmiş, Abdülvehhab Mütteki menkıbesinde günahkârlığın simgesi olarak köpeğe dönüşen kimse evini yıkarak şehirden kaçmış, Ahmed Yesevi'ye iftira atması sonucu köpeğe dönüşen kişiler af dilemesiyle eski haline dönmüş ve Alaeddin-i Sabir'in mezarına zarar verdiği için köpeğe dönüşen kimse orada ölmüştür. Berdei Sultan menkıbesinde don değişimi evliya ile öğrencisinin manevi gözüyle gerçekleştiği ve Ubeydullah-ı Ahrar menkıbesinde ise rüyada gerçekleştiği için kişiler fiziki olarak bir dönüşüm yaşamamıştır.

Sonuç

Tasavvuf edebiyatında önemli bir yere sahip olan menkıbelerde köpeğe dönüşme motifi manevi bir ders vermeye (cezalandırmaya) yönelik don değiştirme ve kişilerin işlediği günahlar nedeniyle dönüşüm olarak ikiye ayrılmaktadır. Cezalandırmaya yönelik dönüşümlerde, kişiler Allah'a isyan etme, iftira atma ve evliyanın mezarına zarar verme nedeniyle fiziki olarak şekil değiştirmiştir. İşlediği günahlar nedeniyle don değiştiren kişiler ise fiziki bir değişim yaşamamakla beraber dönüşüm sadece evliyanın veya evliyanın uygun gördüğü kişilerin manevi gözüyle ya da rüyada gerçekleşmiştir.

Halk edebiyatı anlatılarında üstün bir güç tarafından gerçekleşen don değiştirme, incelenen menkıbelerde yaratıcı tarafından gerçekleşmektedir. Don değiştiren kişiler menkıbelerde bir evliya olduğu gibi evliyanın öğrencisi veya o bölgede yaşayan bir kimse de olmaktadır.

Halk anlatılarında don değiştirme motifinin bir hayvana dönüşüm şeklinde oluşması durumunda hayvanın kültürde temsil ettiği sembol, dönüşen kahramanın/varlığın üstün kılınması veya aşağılanması amacı taşımaktadır. Bu bağlamda köpek, İslam'da pis ve necis

sayıldığından menkıbelerde köpeğe dönüşüm insanları değersiz kılma ve aşağılama amacı taşımaktadır.

Hint kökenli dinlerdeki reenkarnasyon/tenasüh benzeri inanışların ve semavi dinlerin etkisi İslamiyet sonrası edebi ürünlerinden biri olan velayetnamelerde bulunmakta, böylece anlatı türlerindeki motiflerin çeşitlenmesine ve zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır (Kurum, 2022: 183). Böylece köpeğe dönüşme motifinin tespit edildiği menkıbelerde adı geçen evliyaların doğduğu/yaşadığı bölgeler göz önüne alındığında, incelenen menkıbelerin toplumun kültürel belleğin etkisiyle çeşitlenmiş olması mümkün görünmektedir.

KAYNAKÇA

Boratav, Pertev Naili (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Coppinger, Raymond-Lorna Coppinger (2001). *Dogs: A Startling New Understanding of Canine Origin, Behavior and Evolution*. New York: Scribner.

Çoruhlu, Yaşar (2022). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ersoy, Ruhi (2002). "Türklerde Ölüm ve Ölü ile İlgili Rit ve Ritüeller". *Milli Folklor*. C. 14. S. 54. s. 86-101.

Gülşen, Hacer (2013). "Kurt Motifi Üzerine Bir İnceleme". *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 39. s.18-28.

Komisyon (1992a). *Evliyalar Ansiklopedisi-1*. İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.

Komisyon (1992b). *Evliyalar Ansiklopedisi-2*. İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.

Komisyon (1992c). *Evliyalar Ansiklopedisi-3*. İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.

Komisyon (1992d). *Evliyalar Ansiklopedisi-4*. İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.

Komisyon (1992e). *Evliyalar Ansiklopedisi-10*. İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.

Komisyon (1993). *Evliyalar Ansiklopedisi-12*. İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.

Kurum, Uygar (2022). "Velâyetnâmelerde Geçen Şekil Değiştirme Motifinin Fonksiyonları". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. S. 104. s. 167-186.

Ocak, Ahmet Yaşar (2000). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Onsori, Annadurdi (2023). "Oğuz Mitolojisinde Köpek. (çev. Hekim Behrami)". *Babür*. C. 2. S. 2. s. 211-224.

Ögel, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi* C.2. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özbay, Fikret (2018). "Eski Anadolu Toplumlarında Köpek". *Seleucia*. S. 8. s. 61-90.

Sak, Ramazan-Sak, İkbal-Şahin, Tuba-Şendil, Çağla Öneren-Nas, Eşref (2021). "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi". *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*. C. 4. S. 1. s. 227-256.

Uzelli, Gönül (2016). *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünlü, Elvan (2012). *Erken Çağ Orta Asya Türk Şaman Geleneğinde Hayvan Figürleri ve Onların Seramik Sanatında Yorumları*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

https://www.haytap.org/tr/koepek-kelimesinin-koekeni- (E.T.: 16.03.2024).

ALPER ÇAĞLAR FİLMLERİNDE MİTOLOJİK UNSURLARIN KULLANIMI

Osman Kamil BAŞÖREN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Mit ve mitoloji milletleri millet yapan milli kültürün temeli ve milli düşüncenin özüdür. Mitoloji, mitbilim veya mit çalışmaları anlamına gelmektedir. Son yüzyılın araştırma alanlarından biri olan mitoloji, Yunanca "mythos" ve "logos" sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Türk mitolojisi de Türklerin tarih sahnesine çıkıp hüküm sürdükleri ilk günden beri geliştirdikleri zengin, derin ve kadim sembollerdir. Evrenin yaratılışından, doğa olaylarına, kahramanlardan tanrılara kadar birçok unsur mitolojinin içerisinde bulunmaktadır.

Sinema, kendine özgü birtakım teknikler kullanılarak kurgunun, ses görüntü ve ışığın bir araya getirilmesiyle beyaz perdeye yansıtılır. İletişim aracı olarak sinema, toplumların destanlarından halk hikâyelerine, efsanelerinden tarihte yaşanmış kahramanların hikâyelerine kadar birçok konuyu mitik kurgular eşliğinde beyaz perdeye taşımıştır.

Türkiye'de ise kendi öz kültüründen beslenmeye çalışılarak müstakil bir Türk sineması oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu husus Türk kültürü ve Türk toplumunun değerlerine bağlı kalınmaya çalışılarak yapılmıştır. Buna bağlı olarak 1970'li yıllardan bu yana Türk sinemasında mitolojik unsurlara zaman zaman yer verilmiştir. Bu filmler Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet Filmlerinden öteye geçmese de kadim mitolojik geleneklerimiz ile olan bağlantısı açısından önemlidir. Türk mitolojik sistemini film ve dizilerinde kullanmasıyla bilinen Alper Çağlar, modern Türk sinemasında alışıla gelmişin dışında Türk mitolojisinden, Türk milletinin geleneklerine kadar birçok millî değeri yansıtmış ve beyaz perdeye uyarlamıştır. Çalışmada senarist ve yönetmen Alper Çağlar'ın "Dağ", "Dağ 2", "Börü (sinema filmi ve dizi)", "Börü 2039 (dizi)" film ve dizileri incelenerek söz konusu film ve dizilerde işlenen Türk mitolojisine dair unsurlar tespit ve tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk mitolojisi, Türk sineması, Alper Çağlar, Börü.

THE USE OF MYTHOLOGICAL ELEMENTS IN ALPER ÇAĞLAR'S MOVIES

ABSTRACT

Myth and mythology are the basis of national culture and the essence of national thought, which makes nations into nations. Mythology means mythology or myth studies. Mythology, one of the research areas of the last century, was created by combining the Greek words "mythos" and "logos". Turkish mythology is the rich, deep and ancient symbols that the Turks have developed since the first day they came to the stage of history and ruled. Many elements are included in mythology, from the creation of the universe to natural events, from heroes to gods.

Cinema is projected onto the big screen by combining editing, sound, image and light using a number of unique techniques. Cinema, as a means of communication, has brought many subjects, from societies' epics to folk tales, from legends to the stories of historical heroes, to the big screen accompanied by mythical fictions.

In Turkey, an attempt has been made to create an independent Turkish cinema, drawing on its own culture. This has been done by trying to adhere to the values of Turkish culture and Turkish society. Accordingly, mythological elements have been included from time to time in Turkish cinema since the 1970s. Although these films do not go beyond Cüneyt Arkın and Kartal Tibetan Films, they are important in terms of their connection with our ancient mythological traditions. Alper Çağlar, known for using the Turkish mythological system in his films and TV series, has reflected many national values, from Turkish mythology to the traditions of the Turkish nation, and adapted them to the big screen, which is unusual in modern Turkish cinema. In the study, screenwriter and director Alper Çağlar's films and TV series "Dağ", "Dağ 2", "Börü (movie and TV series)", "Börü 2039 (TV series)" were examined and the elements of Turkish mythology used in these movies and TV series were identified and analyzed. will be tried to be analysed.

Keywords: Turkish mythology, Turkish cinema, Alper Çağlar, Börü.

Giriş

Alper Çağlar, Türk sinemasının son yıllarda dikkat çeken yönetmenlerinden biri olarak, filmlerinde Türk mitolojisinin derinliklerinden beslenen unsurları sıklıkla kullanmaktadır. Özellikle "Börü" adlı yapımı, bu mitolojik unsurların belirgin bir şekilde işlendiği filmler arasında öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, Alper Çağlar'ın filmlerinde Türk mitolojisinin nasıl kullanıldığı, bu unsurların filmlere kattığı anlam ve derinlik ile sinematik anlatım üzerindeki etkileri ele alınmıştır.

Mitoloji, toplumların tarihsel süreçte geliştirdikleri, doğa olaylarını ve insanın evrendeki yerini anlamlandırmaya çalışan hikayeler ve inançlar bütünüdür. Fuzuli Bayat mitolojiyi ilk bilim olarak tanımlamaktadır. Ona göre mitoloji eski ve ilkel ilmî düşünce sistemlerinin ilk denemesi kozmik bilgilerin ilk kaynağıdır (Bayat, 2023: 12). "Mitoloji, gerçekleri aklın alamayacağı bir biçimde yansıtan dil ve düşüncenin bütün imkanlarını bir araya getirmekle varlığın oluşumunun, ilkel toplumların bu varoluş sürecinde yerinin ve kaosu kozmosa dönüştüren mutlak gücün öyküsüdür. Düşünce donuk olmadığı gibi dildeki şekilleri de yenileşmeye, değişmeye zenginleşmeye açıktır. Dolayısıyla mitoloji dinamik bir yapılanmaya sahiptir ve diyalektik bir yaşantı içerisindedir. İşte bu nedenle mitoloji bilinen en eski süregelen kolektif bilimdir (Bayat, 2023: 12).

Karen Armstrong ise mitoloji nedir? Sorusuna yaşamımızı sürdürdüğümüz evrenle birlikte olan ve onu destekleyen farklı bir biçimden olarak bahseder. Gözle görülmeyen ancak varoluşuna sıkı sıkıya bağlı bir inanç sistemi olarak tanımlamaktadır. (Armstrong, 2021: 11)

Türk mitolojisi ise, Türklerin tarihsel ve kültürel mirasının bir parçası olarak, tanrılar, kahramanlar, yaratıklar ve doğa olayları üzerine kuruludur. Bu mitolojik ögeler, destanlar ve halk hikayeleri aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Türk mitolojisinde önemli yer tutan motifler arasında, yaratılış destanları, tanrılar ve tanrıçalar, kahramanlar, mitolojik yaratıklar ve kutsal hayvanlar bulunmaktadır. Özellikle kurt, bozkurt, ejderha ve dev gibi figürler, bu mitolojinin ayrılmaz parçalarıdır. Bu motifler, Türk kültürünün çeşitli alanlarında, edebiyattan sanata kadar geniş bir yelpazede yer bulmaktadır. Türk sinemasında mitolojik unsurların kullanımı, genellikle tarihi ve destansı anlatılarda kendini göstermektedir. Erken dönem Türk sinemasında bu unsurlar daha sınırlı bir şekilde kullanılırken, modern sinemada teknolojinin de katkısıyla mitolojik unsurların görsel olarak daha zengin bir şekilde işlenmesi mümkün hale gelmiştir. Alper Çağlar gibi yönetmenler, bu unsurları kullanarak hem görsel zenginlikle beraber derinlikli bir anlatım oluşturmuşlardır.

Türk sinemasının ilk dönemlerinde, mitolojik unsurlar genellikle sembolik düzeyde kullanılmıştır. Bu dönem filmlerinde, mitolojik temalar daha çok destanlardan ve halk hikayelerinden ilham alınarak işlenmiştir. Ancak sınırlı teknik imkanlar ve görsel efektlerin yetersizliği nedeniyle, bu unsurların tam anlamıyla yansıtılması zor olmuştur.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, modern Türk sineması mitolojik unsurları daha etkin bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Gelişmiş görsel efektler ve prodüksiyon teknikleri sayesinde, mitolojik karakterler ve olaylar daha gerçekçi ve etkileyici bir şekilde beyaz perdeye aktarılmaktadır. Bu dönemde, yönetmenler mitolojik temaları hem tarihsel hem de çağdaş bağlamlarda işleyerek, izleyicilere kültürel mirasları hakkında derinlemesine bir bakış sunmaktadır. Alper Çağlar, 1981 doğumlu Türk yönetmen ve senaristtir. Sinema kariyerine kısa filmlerle başlayan Çağlar, özellikle "Dağ" serisi ile geniş kitlelere ulaşmıştır. Yönetmenin filmlerinde teknik detaylara verdiği önem ve hikâye anlatımındaki titizlik dikkat çekmektedir. Alper Çağlar'ın sinemasında, modern tekniklerin yanı sıra geleneksel motiflerin de sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Alper Çağlar, sinema eğitimini yurtdışında tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönerek kariyerine başlamıştır. İlk dönem çalışmalarında, kısa filmler ve belgesellerle dikkat çekmiş, sinema dili ve anlatım teknikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu süreçte, Türk mitolojisine olan ilgisi ve bu temaları modern sinema ile birleştirme çabaları, yönetmenin sinematik üslubunun temel taşlarını oluşturmuştur.

Çağlar'ın filmlerinde milliyetçilik, kahramanlık, dostluk ve sadakat gibi temalar öne çıkmaktadır. Bu temalar, Türk mitolojisinin kahramanlık hikayeleri ve destanlarıyla

örtüşmektedir. Görsel açıdan ise, doğal mekanlar ve tarihi objelerin kullanımı, filmlerin atmosferini güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır.

Alper Çağlar'ın filmlerinde yer alan tematik unsurlar, mitolojik hikayelerle sıkı bir bağ içerisindedir. Örneğin, kahramanlık teması, Türk mitolojisindeki Alp Er Tunga ve Dede Korkut hikayeleri ile paralellikler göstermektedir. Dostluk ve sadakat gibi temalar ise, mitolojik kahramanların ve tanrıların ilişkilerindeki dinamiklerden ilham almaktadır.

Çağlar'ın filmlerinde, görsel anlatım unsurları büyük bir titizlikle işlenmektedir. Doğal mekanların ve tarihi objelerin kullanımı, filmlerin atmosferini ve gerçekçiliğini artırmaktadır. Aynı zamanda, mitolojik unsurların görsel olarak etkileyici bir şekilde sunulması, izleyicinin hikâyeye olan ilgisini ve bağını güçlendirmektedir.

"Börü", Alper Çağlar'ın yönetmenliğini üstlendiği ve 2018 yılında vizyona giren bir aksiyon-drama dizisi ve filmidir. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin özel birimi olan Polis Özel Harekat'ın (PÖH) gerçek hikayelerinden esinlenilerek oluşturulan bu yapım, aksiyon sahneleri ve karakter gelişimi ile dikkat çekmektedir.

"Börü", Türkiye'nin çeşitli terör olaylarına karşı mücadele eden özel bir polis biriminin hikayesini anlatmaktadır. Dizide, ekip üyelerinin kişisel hikayeleri, görevlerde yaşadıkları zorluklar ve birbirleriyle olan ilişkileri derinlemesine işlenmektedir. Bu süreçte, karakterlerin içsel çatışmaları ve kahramanlıkları, Türk mitolojisindeki destansı anlatımlarla paralellik göstermektedir.

"Börü" adlı yapımda, Türk mitolojisinin önemli unsurlarından olan kurt motifi, güçlü bir sembol olarak kullanılmaktadır. Kurt, Türk mitolojisinde ve kültüründe özgürlüğün, gücün ve rehberliğin sembolüdür. Bu sembol, filmde hem görsel hem de anlatısal bir araç olarak yer almakta ve karakterlerin motivasyonlarını ve eylemlerini şekillendirmektedir.

Kurt, Türk mitolojisinde önemli bir yere sahiptir. Bozkurt, Türk milletinin atası olarak kabul edilen mitolojik bir figürdür. Alper Çağlar'ın "Börü" yapımında bu motif, ekip üyelerinin birlikteliğini ve mücadele ruhunu sembolize etmektedir. Kurt sembolü, ekip üyelerinin zorlu koşullarda gösterdikleri cesaret ve dayanıklılığı vurgulamaktadır.

"Börü" yapımında, sadece kurt motifi değil, aynı zamanda diğer mitolojik ögeler de yer almaktadır. Örneğin, karakterlerin isimleri ve özellikleri, Türk mitolojisindeki kahramanların niteliklerine atıfta bulunabilir. Ayrıca, filmin atmosferi ve kullanılan semboller, izleyiciyi mitolojik bir dünyaya götürmektedir.

Filmin ana teması olan kahramanlık, Türk destanlarının vazgeçilmez bir unsuru olarak öne çıkmaktadır. Filmdeki karakterlerin, zorlu koşullar altında gösterdikleri fedakârlık ve cesaret, destan kahramanlarının özellikleriyle büyük benzerlik taşımaktadır. Bu benzerlik, izleyicinin karakterlerle empati kurmasını ve onların hikayelerine daha derin bir bağla bağlanmasını sağlamaktadır.

"Börü" yapımında, kahramanlık anlatıları ön plandadır. Ekip üyelerinin birbirlerine olan bağlılıkları ve görevlerini yerine getirme konusundaki kararlılıkları, Türk mitolojisindeki Alp tipi kahramanların özelliklerini taşımaktadır. Bu kahramanlık anlatıları, izleyicilere ilham vermekte ve milliyetçi duyguları pekiştirmektedir.

Filmdeki hikâye yapısı, Türk destanlarındaki klasik anlatı yapısına benzemektedir. Kahramanların karşılaştıkları zorluklar, bu zorlukları aşma yöntemleri ve sonunda elde ettikleri zaferler, mitolojik hikayelerin temel unsurlarını oluşturmaktadır. Bu yapı, izleyicinin hikâyeyi daha iyi anlamasını ve karakterlerin gelişimini takip etmesini kolaylaştırmaktadır.

Dağ 1 filmi ise 2012 yılında vizyona giren ve terörle mücadele eden iki askerin hikayesini anlatan bir filmdir. Filmde, askerlerin birbirlerine olan bağlılıkları, zorlu koşullar altında gösterdikleri cesaret ve kararlılık temaları işlenmektedir. Hikâye, psikolojik ve fiziksel zorluklarla yüzleşen karakterlerin içsel yolculuğunu da gözler önüne sermektedir.

"Dağ 1" filminde de kurt motifi önemli bir yer tutmaktadır. Türk mitolojisinde bozkurt, bağımsızlığın, özgürlüğün ve liderliğin sembolüdür. Filmde, karakterlerin mücadele azmi ve dayanıklılıkları, bozkurtun bu sembolik anlamıyla örtüşmektedir. Askerlerin, teröristlere karşı verdikleri mücadelede gösterdikleri cesaret ve direniş, bozkurt motifinin somut bir yansımasıdır.

Filmin ana karakterleri, Türk mitolojisindeki Alp tipi kahramanların özelliklerini taşımaktadır. Zorlu doğa koşulları ve düşman saldırıları karşısında gösterdikleri kararlılık ve dayanıklılık, destan kahramanlarının niteliklerini yansıtmaktadır. Bu kahramanlık anlatıları, izleyicinin karakterlerle empati kurmasını ve onların hikayelerine daha derin bir bağla bağlanmasını sağlamaktadır.

Türk mitolojisinde doğa, önemli bir unsurdur. Dağlar, nehirler ve ormanlar, mitolojik hikayelerde kutsal mekanlar olarak yer alır. "Dağ 1" filminde, doğanın zorlu koşulları ve bu koşullarla mücadele eden karakterler, Türk mitolojisindeki doğa betimlemelerini anımsatmaktadır. Bu betimlemeler, filmin atmosferini güçlendirirken, izleyiciye mitolojik bir arka plan sunmaktadır.

"Dağ 2", 2016 yılında vizyona giren ve ilk filmin devamı niteliğindedir. Bu filmde, bir grup Türk askerinin, Kuzey Irak'ta teröristlerin elinde esir tutulan gazeteciyi kurtarma operasyonu anlatılmaktadır. Film, askeri operasyonun yanı sıra, askerlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve bireysel hikayelerini de derinlemesine işlemektedir.

"Dağ 2" filminde de bozkurt motifi, güçlü bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motif, askerlerin birlikteliğini ve mücadele ruhunu temsil etmektedir. Filmde, kurt sembolü, askerlerin cesaretini ve dayanıklılığını vurgulamakta, aynı zamanda Türk milletinin özgürlük ve bağımsızlık mücadelesine atıfta bulunmaktadır.

"Dağ 2" filminde de kahramanlık ve destan temaları ön plandadır. Askerlerin, teröristlerin elinden esirleri kurtarma operasyonu, destansı bir anlatımla işlenmiştir. Bu kahramanlık hikayesi, Türk mitolojisindeki kahramanların zorlu görevleri ve zaferleri ile benzerlik göstermektedir. Filmin ana karakterleri, Alp tipi kahramanların cesaret, sadakat ve fedakârlık gibi niteliklerini taşımaktadır. "Dağ 2" filminde de doğa önemli bir yer tutmaktadır. Askerlerin operasyon sırasında karşılaştıkları zorlu doğa koşulları ve bu koşullarla başa çıkma yöntemleri, Türk mitolojisindeki doğa betimlemelerini yansıtmaktadır. Dağlar, nehirler ve ormanlar, filmin atmosferini güçlendiren ve mitolojik arka planı destekleyen unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Her ne kadar "Dağ" serisi doğrudan doğaüstü varlıkları ve ilahları içermese de askerlerin zorlu koşullarda hissettikleri manevi güç ve destek, Türk mitolojisindeki doğaüstü yardımcıların varlığını çağrıştırmaktadır. Askerlerin, zorlu görevlerde gösterdikleri dirayet ve kararlılık, mitolojik hikayelerdeki ilahların ve yardımcı ruhların kahramanlara sunduğu destekle paralellik göstermektedir. Alper Çağlar'ın "Dağ" serisinde mitolojik unsurları kullanması, sadece estetik bir tercih olmanın ötesinde, derin bir anlatı zenginliği sağlamaktadır. Yönetmenin, Türk mitolojisinin sembollerini ve temalarını modern bir hikâye anlatımıyla birleştirmesi, filmlere hem kültürel bir derinlik hem de evrensel bir mesaj katmaktadır. "Dağ 1" ve "Dağ 2" filmlerinde yer alan mitolojik unsurlar, izleyicilere hem Türk kültürünün zengin mirasını tanıtmakta hem de evrensel kahramanlık ve mücadele temalarını işlemektedir.

Alper Çağlar'ın "Dağ" serisinde Türk mitolojisinin nasıl ustaca kullanıldığını ve bu unsurların filmlere kattığı anlam ve derinliği gözler önüne sermektedir. Yönetmenin bu yaklaşımı, Türk sinemasının kültürel mirasını modern sinema aracılığıyla yeniden keşfetmesini ve uluslararası alanda tanınmasını sağlamaktadır.

Sonuç

Türk sinemasında mitolojik unsurların kullanımı, Alper Çağlar gibi yönetmenlerin çabalarıyla giderek daha yaygın hale gelmektedir. Bu eğilim, Türk kültürünün zengin mitolojik geçmişinin modern sinema aracılığıyla yeniden keşfedilmesini sağlamaktadır. Gelecekte, bu unsurların daha da derinlemesine ve çeşitli şekillerde işleneceği öngörülmektedir. Alper Çağlar'ın öncülüğünde, yeni nesil Türk yönetmenlerinin mitolojik temaları daha geniş kapsamlı ve yaratıcı bir şekilde ele alacakları beklenmektedir. Bu yönetmenler, teknolojinin sunduğu imkanları kullanarak, Türk mitolojisinin zengin hikâye dünyasını beyaz perdeye taşımaya devam edeceklerdir.

Alper Çağlar'ın filmlerinde mitolojik unsurları kullanması, sadece estetik bir tercih olmanın ötesinde, kültürel bir misyon taşımaktadır. Yönetmenin bu unsurları modern hikâye anlatımıyla harmanlaması, hem Türk sinemasının uluslararası alanda tanınmasına hem de genç nesillerin kendi kültürel miraslarını daha iyi tanımasına katkıda bulunmaktadır. Çağlar'ın çalışmaları, Türk kültürel mirasının sinemada nasıl temsil edilebileceğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Mitolojik unsurların modern hikayelerle birleştirilmesi,

izleyicilere hem eğitici hem de eğlendirici bir deneyim sunmaktadır. Bu yaklaşım, Türk sinemasının uluslararası alanda daha geniş bir kitleye ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Bu makalede, Alper Çağlar'ın sinemasında Türk mitolojisinin kullanımı ele alınmış ve bu unsurların filmlere kattığı anlam ve derinlik detaylandırılmıştır. Çağlar'ın eserlerinin, Türk sinemasında mitolojik unsurların kullanımına dair önemli bir örnek teşkil ettiği sonucuna varılmıştır. Bu tahlil, Türk sinemasının gelecekte nasıl şekilleneceğine dair ipuçları sunmakta ve mitolojik temaların sinematik anlatım üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Armstrong, Karen (2021). *Mitlerin Kısa Tarihi.* (çev. D. Şendil) İstanbul: Alfa Yayınları.

Bayat, Fuzuli (2023). *Mitolojiye Giriş.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

GÜNÜMÜZ ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA ORDULU ÂŞIK YAŞAR GEBEŞ

Rukiye GEBEŞ

Lisans Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

ÖZ

Âşık Edebiyatı Türk Kültürünün önemli geleneklerinden biridir. Âşıklar bağlı bulundukları toplumun kültürünü, değerlerini, duygu ve düşüncelerini, sorunlarını, sanat zevkini, dünya görüşünü, yaşam düzenini ve s. geleneksel bağlamda sazları ile beraber şiirlerine ve eserlerine yansıtırlar. Âşıklar günümüzde sazı, hece ölçüsünü ve âşık edebiyatı nazım biçimlerini korumaktadırlar.

Âşıklar hakkında bugüne kadar yapılan birçok çalışma vardır ve her çalışma âşık hakkında farklı karakteristik özelliği ortaya koymaktadır. Âşık şiirinin kaynakları günümüz toplumunun beklentilerini ve isteklerini cevaplayacak şekilde evirilmeye başlamıştır. Âşıklık geleneği ve âşıklık geleneğine başlama bağlamındaki çerçeve sınırlarında birçok uzaklaşmalar yaşanmıştır. Geleneği öğrenmek için çırak olup bir ustaya kapılanmanın yerini büyük şehirlerde saz ve bağlama kursları almıştır. Bu imkânı bulamayanlar kaset dinleyerek, âşıkları ve onların usta malı şiirlerini taklit ederek örtülü bir çıraklık dönemi yaşamaktadırlar. Ayrıca usta çırak ilişkisinin bozulması günümüzde âşıklık geleneğini doğru bir şekilde öğrenemeyen, bu geleneği kökünden yaşayamayıp bilgilerden mahrum kalan, geleneğin tam anlamı ile tadını alamamış, yalnız bir destan edası ile kulaktan kulağa söylenen âşık şiiri bilgileriyle sanatını icra eden âşıklar karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmamızda günümüz âşıklık geleneğini sürdüren Ordu'lu yaşayan bir âşıktan bahsedeceğiz. "Bahtı Kara" mahlasıyla eserlerini icra eden aşığımızın adı Yaşar Gebeştir. Nisan, 1960 Ordu ili Akkuş ilçesi doğumludur. Şuan hala öğretmenlik mesleğine devam eden aşığımız yükseköğrenimini Konya Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Tarih bölümünde tamamlamıştır. 2021 senesinde eşini kaybeden Âşık Yaşar iki erkek çocuk babasıdır. Eserlerinde çeşitli konuları ele alan aşığımız sazla çok genç yaşta tanışmıştır. Şiirleri ile bir bütün olan aşığımıza bir de sazı yarenlik etmeye başlayınca birbirinden güzel eserler ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada âşıklık geleneği bağlamında Âşık Yaşar Gebeş'in sanatına dayanarak Ordu ilimizde yaşanan âşıklık geleneği hakkında bilgiler vermek, geçmiş ve günümüz âşıklarını karşılaştırarak günümüz âşıklık geleneğinin farklarını ortaya koymak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşık Edebiyatı, Yaşar Gebeş, Ordu, saz, eserler.

ORDU'S MINSTREL YAŞAR GEBEŞ IN THE CONTEXT OF MODERN ASHIQ TRADITION

ABSTRACT

Ashiq Literature is one of the significant traditions of Turkish culture. Ashiqs reflect the culture, values, emotions, thoughts, problems, artistic taste, worldview, lifestyle, etc., of the society to which they belong, along with their poems and works in the traditional context, accompanied by their instruments. Ashiqs today maintain their instruments, syllabic meter, and poetic forms of ashik literature. There have been many studies on ashiks so far, each revealing different characteristic features of ashiks. The sources of Ashiq poetry have begun to evolve to meet the expectations and desires of today's society. Many deviations have occurred within the framework boundaries of the tradition of Ashiq and the context of starting Ashiqhood. The tradition of apprenticeship and initiation into the tradition has been replaced by saz and bağlama (a type of lute) courses in big cities. Those who cannot find this opportunity live through a veiled apprenticeship period by listening to tapes and imitating the masterful poems of Ashiqs. Moreover, the disruption of the master-apprentice relationship has led to the emergence of Ashiqs who, unable to learn the tradition of ashik properly, deprived of knowledge and unable to experience the tradition fully, perform their art with only a semblance of epic poetry passed down orally.

In our study, we will talk about an Ashiq living in Ordu who continues the tradition of Ashiqhood in the present day. Our ashik, who performs his works under the pseudonym "Bahtı Kara," is named Yaşar Gebeştir. He was born in April 1960 in the Akkuş district of Ordu province. Our ashik, who is still continuing his teaching profession, completed his higher education in the History Department of Konya Selçuk University Faculty of Education. Ashiq Yaşar, who lost his wife in 2021, is the father of two sons. Our ashik, who dealt with various subjects in his works, encountered the saz (an instrument) at a very young age. When the saz became a companion to his poetry, beautiful works emerged from our ashik, who is one with his poems.

In this study, based on the art of Ashiq Yaşar Gebeş, within the context of the tradition of ashikhood, information about the tradition of ashikhood in Ordu province is provided, aiming to compare past and present ashiks and reveal the differences in today's tradition of Ashiqhood.

Keywords: Ashiq Literature, Yaşar Gebeş, Ordu, saz (instrument), works.

Giriş

Âşık Kimdir

Âşıklar bağlı oldukları gelenek bağlamında günümüzde önemini koruyan önemli bir kültür başka bir deyişle halkın hazinesidir. Âşık Türk Dil Kurumu sözlüğünde kimseye veya bir şeye karşı aşırı sevgi ve bağlılık duyan, vurgun, tutkun kimse şeklinde tanımlanır. Arapça ayın şın ve kaf harflerinde oluşan kök bir kelimedir. Bu kelime ile aynı kökten türemiş olan aşeka kelimesi yukarıda verilmiş olan tanımın destekler niteliktedir.

Aşeka Türkçe manasında karşımıza şarmaşık olarak çıkar. Öyle ki sarmaşık üzerine tutunduğu dal, ağaç, ya da herhangi bir nesne üzerine dolanır. Orada büyür ve bağlanır oldukça kuvvetlenen sarmaşığı koparması da oldukça güçtür tıpkı aşığın bağlılığı gibi.

Türk halk edebiyatında ki aşıklarımızın bağlılığı ise ellerindeki sazları ve dillerindeki sözleridir.Öyle değil midir ki aşık elinde sazı dilinde sözü aklında türlü fikir ve düşünceleri elinde içine binlerce yaşanmışlıkla aralarına karışmış birkaç kıyafeti ile beraber diyar diyar

dolaşan, gittikleri yerlerde en büyük yareni olan sazı ile beraber dile gelip türlü eserlerini; eserlerinde türlü yaşanmışlıkları, bağlı oldukları toplumun yaşanmışlıklarını, düşüncelerini, duygularını onları merakla dinleyen ve onlara gıbta ile izleyen dinleyicilere söylerler. Âşık (ozan, aşug,jırav, halk ozanı, badeli aşık, halk aşığı) gibi adlandırılmalara da sahiptir. Âşıklık geleneği Türklerde 16. yy islamiyetin kabulünden sonra ozan bahşıkık geleneğinin yerini almıştır. Ozan, bahşı şeklinde adlandırdığımız bu şairler aynı zamanda hekimlik, şifacılık, sihirbazlık, ruhani varlıklarla konuşma gibi bir çok özelliği de bünyelerinde barındırırlar. Zamanla âşıklık geleneği adını alan bu kültür kopuzun saza geçişinde tutun bu özelliklerini bir kaçını şuan olmaması gibi birçok değişime uğramıştır. Tabi bunların şuan olmaması âşık olmak için belli vasıflara sahip olmama gibi bir durumu doğurmaz. Âşıklar da bulunması gereken bazı unsurlar vardır. Aşıklar belirli ölçüt ve değerlere göre sıralanması mevcuttur.

Âşıklar da Bulunması Gereken Özellikler ve Değerler

Türk saz şiiri ve öznesi saz şairleri için saz ve söz doğal olarak önemli ögelerdir. Ancak bu iki öge, saz şairi veya aşık olmak için yeterli değildir. Aynı zamanda saz şiiri kültürü içinde belli başlı bazı nitelikleri taşımak, sazı sözüyle ilgi uyandırabilmek, âşıklık geleneğinde yetişmek, doğaçlama şiirler söylemek, aşık karşılaşmalarında telden ve dilden atışabilmek gibi bir çok özelliğe sahip olmak gerekir. (Alay, 2019: 46)

Âşıkları üstün bir hikaye anlatma becerisine sahip olması gerekir. Anlattığı şeyleri daha da ilginç bir hale getirerek söylemeli, dinleyicilerde merak uyandırmalıdır. Bunların yanında bir diğer özellik aşığın bade içtiğini iddia etmesi ve rüyasında bunu görmesidir.

Âşıklık Geleneğinde Rüya ve Bade Motifi

Rüya motifi Türk destancılık ve aşıklık geleneğinde karşımıza oldukça yaygın bir şekilde çıkmaktadır. Dede korkut destanında Salur kazanın evine saldıran kurtlar olduğunu görmesi ve bunun devamında yaşanan olaylar buna bir örnek teşkil eder.

Aşıklık geleneğinde rüya motifi hakkında Doğan Kaya'nın fikirleri şu şekildedir;

"Âşık edebiyatındaki rüya motifi kompleks bir yapıya sahiptir. Şöyle ki, rüyasında bir güzele âşık olmakla beraber, âşıklığın vecibelerini de yine rüyasında öğrenir. Böylece sade kişilikten san 'atçı kişiliğe geçer. Bu söylediğimiz bilhassa, rüyasında bade içerek âşıklık istidadı kazanma hadisesine bağlı olarak gerçekleşir. (Kaya, 1994: 62)

Umay Günay rüya motifini hazırlık, rüya, uyanış şeklinde aşamalara ayırmıştır

Rüya sırasında ya er bir kişi tarafından ya da genç bir kız tarafından aşığa bir bade uzatılır. Aşık badeyi içtikten sonra baygınlık hali geçirir. Etrafında bulunan insanlar aklı melakelerini kaybettiğini düşünse de bu durum yakınında bir sazın teline dokunana kadardır. Aşık uyanır ve uyanması ile birlikte eline aldığı sazı iler beraber türküler söyler son beyitinde ise mahlasını dile getirir.

Aşıklar rüyalarında er dolusu ve pir dolusu bade içerler. Bade içerek aşık olanlara badeli aşık denilir.Örneğin Âşık Mah Turna:

Ben rüyamda bâde içtim / O zaman bu aşka düştüm (Akın, 2009: 244) deyişiyle rüyasında bade içtikten sonra aşık olduğunu dile getirir.

Mahlas Tapşırma

Âşığın şiirinde mahlasını alması, gelenek temsilcileri ve halk arasında "mahlas tapşırma" olarak adlandırılır. (Çobanoğlu, 2018: 138) Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise tanımı takma ad şeklindedir.

Türk Halk edebiyatında şair mahlasını son dörtlükte kullanır. Mahlas kullanma isteği ve gereği öyle olmalı ki aynı ismi taşıyan bir çok şairin isimlerinin karışması nedeniyle doğmuştur. Bir diğer neden ise şairin şiirde geçen bir çok düşüncenin kendine ait olduğunu belli etme bazen de etmeme isteğidir. Öyledir ki divan edebiyatında bir çok şair yazdığı hicivler nedeniyle padişah veyahut sadrazam tarafından cezalandırılmıştır.

Mahlaslar çok çeşitleri yollarla kazanılır. Bu yollardan birkaçını şu şekilde sıralamak mümkündür

Rüyada alınan mahlas

Ustası tarafından verilen mahlas

Kendi kişisel, fiziksel veya duygusal durumu ile ilgili mahlaslar

Kendi kendine verdiği mahlas

Kendi ismini mahlas olarak kullanma durumu

Geçmiş ve Günümüz Âşıklık Geleneğine Bir Bakış

Âşıklar günümüzde sazı, hece ölçüsünü ve aşık edebiyatı nazım biçimlerini koruyorlar. Âşık şiirinin beslenme kaynaklarının değişmesi, yeni çevrede, yeni insan tipinin beklentilerini karşılayacak bir yöne yönelmeye başlamıştır.(Artun) Aşıklığın en büyük özelliklerinden bir tanesi usta çırak ilişkisi iken günümüzde âşıkların bazıları televizyon radyo gibi iletişim araçlarından taklit benzetme yoluyla kendileri saz çalmayı öğrenerek bu ilişkiyi farklı şekilde boyutlandırmışlardır. Aynı zamanda değişen çevre göç olayları gibi sebepler âşıkların şiirlerindeki konuları da değiştirmiştir. Bade içme motifi de günümüzde âşıklık geleneğinde pek rastlanmayan bir durumdur. Değişmeyen ve değişmeyecek olan önemli özellik ise âşığın sazı ile arasındaki muhteşem bağdır

Sazında değişen tek şey ise zamanla teknolojinin ilerlemesi ile sazında kazandığı farklı boyuttur. Örneğin ilk âşıklar "çöğür" adı verilen sazı çaldıklarından kendilerine "çöğürcü" adı vermişlerdi. Fakat zamanla bu sazlar teknolojinin gelişmesi ile elektro saza dönüşmüştür. edebiyatında da sık sık rastladığımız hayali soyut sevgili yerini somut sevgiliye. Âşıklar

soyut bir sevgiliden ziyade somut bir sevgiliye şiirler yazmaktadır. Artık o kara kaşlı kara gözlü saçları gözünün üzerine düşen sevgili eski âşıkların şiirlerinde varlığına devam etmektedir.

Günümüzde âşıklık geleneğinden uzak öğrendiği bilgiler doğrultusunda bu geleneği yanlış şekilde öğrenen âşıkların sayısı azımsanmayacak kadardır. Âşıklık toplantıları şenlikleri sayesinde bu gelenek sürdürülmekte bu yanlışlık düzeltilmektedir.

Ordu İlinde Âşıklık Geleneği

Ordu ilinde âşıklık geleneği hakkında şuan dahi pek kaynak mevcut değildir. Fakat her ne kadar yazıya geçirilmemiş olsa da hala Ordu'nun pek çok köyünde bu gelenek hala sürdürülmektedir. Kahvehanelerde atışmalar yapılmakta köy meydanlarında âşıklar sanatlarını dinleyicilerle buluşturmaktadır. Ancak Cumhuriyetten sonra bilhassa 1950'lerden sonra bu alanda eser veren bazı isimlere ulaşılabilmiştir. Bunlar arasında D.Ali Akinet, Ünyeli Kulfani, Ozan Baba ve son yıllarda yazdığı manilerle öne çıkan Ünal Yıldırım'ı saymak mümkün.(Okumuş, 2017: 20). Ordu'nun Çayıralan köyünde yaşayan Yaşar Gebeş günümüz âşıklarından bir tanesidir. Bu geleneği severek sürdüren âşığımız aynı zamanda başkalarına da öğreterek üste çırak ilişkisini de sürdürmektedir. Çayıralan köyünün birçok hanesi hala bu geleneğe bağlıdır. Birçok evde saz sesi hala duyulmakta, hala atışmalar yapılmakta, türküler söylenmektedir. Saz eşliğinde söylenen Karadeniz türküleri de bu geleneğe oldukça renk katmıştır. Aynı zamanda burada yaşayan vatandaşların kendilerine has ağız unsurları türkülerine yansımıştır.

Âşık Yaşar Gebeş Kimdir

Yaşar Gebeş, Ordu iline bağlı, Akkuş içesinin Çayıralan köyünde 1963 yılında, eskilerin ifadesiyle "Kiraz Ayı'nda dünyaya gelmiştir. Babasının ilk çocuğudur. 1965'li olarak nüfusa kaydı geçti ise de, yatılı okulu kazandığında yaşı tutmadığı için mahkeme kararı ile 04.04.1960 tarihi ile yaş düzeltilmesi yapılmıştır.

İlkokula başlamadan okumayı evinde babasından öğrendi ve ilkokulu kendi köyü olan Çayıralan köyünde tamamlamıştır.

18.06.1973'de ilkokulu bitirdikten sonra eğitime bir yıl ara vererek daha sonra yatılı okul sınavlarına girmiştir. Samsun ili Ladik ilçesi, Akpınar İlk Öğretmen Okulu'nu kazandı. Ortaokul ve Liseyi Akpınar Öğretmen Okulu'nda tamamladı. Lise kısmına başladığında, okulda statü değişti ve yedi yıllık eğitim süresi altı yıla düşürülerek, öğretmen lisesine dönüştürüldü.

24.05.1977'de ortaokul kısmını, 09.06.1980'de de lisenin "Tabi Bilimler" bölümünü bitiren âşığımız liseden sonra üniversite sınavına girmeyerek, askeri okul sınavlarına girdi ve İzmir-Hava Astsubay Okulu muhabere bölümünü kazandı, ancak okula başlamadan 12 Eylül darbesi yapılınca okula gitmeyerek Bursa'da kaldı. Bursa'da kaldığı bir yıl boyunca ekmek

fabrikasında, yardımcılık, pişirme ustası ve şoförlük yapmıştır. Bu arada bir test kitabı elde ederek üniversite sınavlarına hazırlanarak 1981-1982 öğretim yılında, Konya-Selçuk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Tarih Anabilim Dalı'nı kazanmıştır. Azmin ve başarının örneği olan âşığımız başarılı bir eğitim sürecinden sonra, 17.06.1985 yılında Üniversiteyi bitirerek Tarih öğretmeni olmuştur.

Öğretmenlikte uygulanan ilk yeterlilik sınavına girenlerden oldu ve tayini; Hakkari-Beytüşşebap (şimdi Şırnak iline bağlandı) Şehit Yalçın Aydın Yatılı İlköğretim Bölge Okulu'na çıktı. 09.04.1986'da göreve başladı.

18 ay Beytüşşebap'ta çalıştıktan sonra, 24-A özür grubundan tayini Ordu-Akkuş, Akkuş Lisesi'ne yapılmıştır.

02.10.1987 yılında başladığı yeni görev yerinde, müdür vekilliği ve müdür başyardımcılıklarında bulunmuştur.

26 Haziran 1988 yılında, Akkuş mal müdürlüğünde memur olan Melek Gümüş hanımla bir evlilik yapmıştır. Bu evlilikten iki erkek evlat sahibi olan aşığımızım şuan iki torunu vardır.

01.04.1993 tarihinde, İzmir- Gaziemir, 231. Dönem Ulaştırma Okulu ve Eğitim Merkezi'nde, Yedek subay adayı olarak askeri eğitimini aldı. Pekiyi derece ile Yedek Subay (Asteğmen) diplomasını hak kazandı ve askerliğinin geriye kalan bölümünü Akkuş Lisesi'nde, Asteğmen öğretmen olarak tamamlamıştır.

04.02.1995 yılında, sıra tayini ile Ünye Lisesi'nde tarih öğretmenliğine başladı. 18.10.2002'de başladığı müdür yardımcılığı döneminde, Ünye lisesi, yatılı kız ve erkek öğrenci pansiyonunu hizmete açtı. 2011 yılında ayrıldığı bu görevden sonra Kumru İmam Hatip Lisesi, Fatsa Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Ünye Anadolu İmam hatip Liselerinde tarih öğretmeni olarak görev yapmıştır.

23.08.2021 tarihinde, geçirdiği rahatsızlığa bağlı olarak, 33 yıl 3 aylık eşini kaybetmiş; bu acı durum onun şiirlerine de yansımıştır.

Küçük yaştan beri şiir yazmaya meraklı olan Yaşar GEBEŞ, "BAHTI KARA" mahlasını kullanmakta ve Ünye Anadolu İmam Hatip Lisesi'nde Başöğretmen olarak tarih derslerine girmektedir. Birçok eseri olan âşığımızdan bir örnek şiiri şu şekildedir;

Gözüm açık uyumuşum,
Ne görmüşüm, ne duymuşum.
İçmeden serhoş olmuşum,
Aldanmışım yalan dünya.

Çölde serap görür gibi,
Bulutlarda yürür gibi.

Ben, her şeyi bilir gibi,
Aldanmışım yalan dünya.

Dünyanın sefası bitmez,
Toplasan kırk akçe etmez.
Ocak yoksa baca tütmez,
Aldanmışım yalan dünya.

Gözüm açtım, zaman geçmiş,
Azrail gömleği biçmiş,
Bahtı kara da bir hiçmiş,
Geç anladım yalan dünya.
Aldanmışım yalan dünya.

KAYNAKÇA

Akın, Bülent (2009). *Diyarbakırlı Bir Halk Şairi Âşık Mah Turna*.

Artun, Erman (2009). "Türk Dünyası Âşıklık Geleneğinin Geleceğe Taşınması". *XVII. Uluslararası Kıbatek Edebiyat Şöleni (Balkanlar Türk Edebiyatı ve Kültürü)*. (Kosova, 13-18. Alay, Okan. Sözlü Gelenek Öznesi Olarak Saz Şairi / Âşık / Halk Şairi Terimleri ve Karakteristik Özellikler. s. 97.

Çobanoğlu, Özkul (2009). *Halk Edebiyatına Giriş*. Anadolu Üniverstiesi Açıköğretim Fakültesi.

Günay, Umay (1985). "Develi'li Seyrani'nin Rüya Motifinin Tahlili". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 3. S. 1.

Kaya, Doğan (1994). *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsati*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Kaya, Doğan (2003). *Âşık Edebiyatında Mahlas Alma Geleneği*.

Okumuş, Salih (2017). "Cumhuriyetten Günümüze Ordu'da Edebiyat Çevreleri ve Şiir". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*si. S. 33. s. 13-30.

Elektronik Kaynaklar

https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/12.php,(E.T.: 27.06.2024)
https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/12.php,(E.T.: 27.06.2024)
https://turkoloji.cu.edu.tr (E.T.: 28.06.2024)
https://sozluk.gov.tr/, (E.T.: 28.06,2024)
https://sozluk.gov.tr/, (E.T.: 28.06,2024)
avys.omu.edu.tr (E.T.: 01.07.2024

MEKÂN FOLKLORU AÇISINDAN GELENEKSELDEN MODERNE BERBER DÜKKÂNLARININ DÖNÜŞÜMÜ VE DEĞİŞİMİ

Sümeyra ÖZYAVUZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZ

Berberlik, genellikle erkeklerin kişisel bakımıyla ilgili ihtiyaçlarını karşılayan bir meslektir. Geleneksel berberler, geçmiş dönemde kahvehanelerde hizmet verirken, ilerleyen süreçte kendi müstakil berber dükkanlarında mesleklerine devam etmişlerdir. Geleneğin devamcısı olan günümüzdeki modern berberlerde saç ve sakal tıraşının yanı sıra isteğe göre saç boyama, manikür-pedikür, saç ve sakal tasarımı, cilt bakımı gibi farklı hizmetler verilmektedir. Bu çalışmada, günümüzde faaliyet gösteren geleneksel ve modern berber dükkanlarının arasındaki farka odaklanarak meslek folkloru ve mekân folkloru bağlamında karşılaştırmalı bir inceleme yapılmıştır. Araştırma ortamı için farklı özelliklere sahip dört berber dükkânı seçilmiş ve müşteri hareketliliği gözetilerek farklı günlerde ziyaret edilmiştir. Bu ziyaretlerde mekân incelemeleri yapılırken aynı zamanda hem berberlerle hem de müşterilerle görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerden elde edilen sonuca göre berber dükkânları, erkeklerin sadece kişisel bakım hizmeti aldıkları bir yer değildir. Dükkân özelinde sosyal bir çevrenin oluştuğu ve bu sosyal çevrenin de bireysel kimlik üzerinde etkili olduğu gözlemlenmiştir. Belli yaş grupları, müşterinin mesleği, ekonomik durumu, yaşadığı çevre gibi çeşitli faktörler, kişinin berber tercihini belirlemekte ve bu tercih doğrultusunda da sosyal çevresini şekillendirmektedir. Araştırma kapsamında mekân, berber ve müşteri çerçevesinde, kişisel etkileşimlere dikkat edilerek mekânın yapısı, konumu ve sosyal çevredeki statüsü üzerinde incelemeler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Meslek folkloru, geleneksel berberlik, modern berberlik, mekân.

TRANSFORMATION AND CHANGE OF BARBER SHOPS FROM TRADITIONAL TO MODERN IN TERMS OF SPACE FOLKLORE

ABSTRACT

Barbering is a profession that generally meets the personal care needs of men. While traditional barbers served in coffeehouses in the past, they continued their profession in their own independent barber shops in the following period. In today's modern barbershops, which are the continuation of the tradition, different services such as hair coloring, manicure-pedicure, hair and beard design, and skin care are provided upon request in addition to hair and beard shaving. In this study, a comparative analysis was made in the context of occupational folklore and place folklore,

focusing on the difference between traditional and modern barbershops operating today. Four barber shops with different characteristics were selected for the research setting and visited on different days, taking into account customer mobility. During these visits, interviews were conducted with both barbers and customers while examining the space. According to the results obtained from the interviews, barber shops are not just a place where men receive personal care services. It has been observed that a social environment is formed in the shop and that this social environment has an impact on individual identity. Various factors such as certain age groups, the customer's profession, economic status, and the environment in which he/she lives determine the person's barber preference and shape his/her social environment in line with this preference. Within the scope of the research, the structure, location and status of the place in the social environment will be examined within the framework of the place, barber and customer, paying attention to personal interactions.

Keywords: Occupational folklore, traditional barbering, modern barbering, venue.

Giriş

Meslekler, insanların ihtiyaçlarına göre oluşturulmuş, alanında uzman kişiler tarafından icra edilen iş kollarıdır. Bu kollarla ilgili belli bilgi ve becerilerin aktarılmasıyla o mesleğin devamlılığı sağlanmıştır. Belli alanda uzmanlığı olan kişiler o mesleğin özelliklerini oluşturarak, kendi aralarında bir grup olmalarını sağlar ve diğer mesleklerden ayırt edici konuma getirirler. İnsanlar geçimlerini meslekleriyle sağlarken, günlük yaşamlarını da çoğunlukla meslekleri üzerinden şekillendirirler. Mensubu bulundukları mesleğin diğer üyeleriyle olan iletişimleri, kendi aralarında bir bağlılık oluştururken o mesleğin kimliğinin de şekillendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Meslek folkloru bu bağlamda devreye girerek meslek özelinde oluşturulan, aktarılan ya da geliştirilerek değişen kültürel unsurları incelemektedir.

Meslek folkloru, "çalışma grubundaki üyelik ve konumları belirlemede kullanılan, gayri resmi olarak öğrenilmiş âdetler, beceriler ve anlatılara özel vurgu yapılan anlatımlı çalışma alanı kültürü olarak tanımlanmıştır" (Açа, 2015: 112) Meslek grupları geçmişte olduğu gibi bugün de toplumun önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Bu meslek grupları köyden kente toplumun ihtiyaçlarına yönelik geleneksel ve modern anlamda hizmet vermektedir. Geçmişte el becerilerine dayalı olan meslekler sanayi devriminden sonra endüstriyel üretime geçerek alanlarında yeniliklere geçiş yapmışlardır. İlk bakışta geleneğe ve geleneksel olan unsurlara bir tehdit gibi gözüken bu durum aslında geleneğin dinamik olan yapısı dikkate alındığında günümüz modern dünyasının doğal bir sonucudur (Duymaz ve Şahin, 2010: 101-102). Meslek folkloru, aynı meslek grubundaki kişiler tarafından oluşturulmuş olan kültürel yapıyı ifade etmektedir. İş yerlerinde oraya ait özel bir dilin, âdetlerin, inançların, ritüellerin, sembollerin, kullanılan aletlerin, giyim-kuşamın ve bunun gibi mesleğe özgü diğer unsurların, o mesleği icra eden kişiler tarafından oluşturulması, kullanılması ve aktarılması meslek folkloru çalışmalarının çıkış noktasını oluşturmaktadır (Karataş, 2017: 45). Dünyadaki meslek folkloru çalışmaları, yaşanılan savaşlar, ekonomik krizler, sanayileşmeyle birlikte değişen yaşam şartları gibi farklı sebeplerle unutulan ya da unutulmaya yüz tutmuş olan mesleklerin kültürel yapısını korumak amacıyla yapılmıştır. Türkiye'de ise bu

bağlamdaki çalışmalar genelde mesleklerin tarihsel bölümüyle ilgilenerek geleneksel meslekler kapsamında çalışmalar ortaya konulmuştur (Açа, 2015: 113-122).

Bu çalışmada meslek folkloru kapsamında inceleyeceğimiz berberlik, dükkân yapısı ve konumu özelinde de incelenmesi gerektiğinden, mekân folkloru kapsamına da girmektedir. Mekân folkloru, belirli bir mekânın özelinde gelişen kültürel yapıyı, insanlarla olan ilişkisini, inançlarını, ritüellerini, toplumdaki yerini ve fizikî yapısını incelemektedir. Berber dükkanları meslek itibariyle meslek folkloru alanına, dükkân yapısı ve özellikleri bağlamında da mekân folkloru kapsamına girmektedir. Araştırmada berber dükkânlarının yapısı üzerinde durularak mesleğin geçmişten günümüze aktarılan ya da değişen yönleri, örneklem olarak seçilen berber dükkânları kapsamında incelenecektir.

Bu çalışmada saha gözlemi ve birebir görüşmelerden elde edilen sonuca göre derleme çalışması yapılmıştır. Araştırma sahası olarak Kocaeli'nin Gölcük ilçesindeki farklı mahallelerde bulunan üç adet berber dükkânı ve yine Kocaeli'nin İzmit ilçesindeki AVM içinde yer alan kurumsal bir berber dükkânı seçilmiştir. Gölcük'te bulunan üç berber de birbirlerinden farklı özelliklere sahiptir. Örnek olarak seçilen berber dükkanlarından ilki oldukça geleneksel bir yapıya sahiptir. 47 yıldır aynı yerde aynı kişi tarafından hizmet verilen bir mekândır (Çetin: 20.05.2024). İkinci dükkânda ise diğer mekânlardan farklı olarak baba ve oğul birlikte çalışmaktadır. Meslekte genelde istenilen babanın mesleğini oğlunun devam ettirmesidir ancak görüşmelerde şu an berber olarak çalışan kişilerin oğullarının bu mesleği yapmadığı ya da gelecekte yapmayı düşünmediği sonucu ortaya çıkmıştır. Bu seçilen dükkânda babanın elli yıllık bir meslek geçmişi vardır. Gözlem yapılan dükkânda ise otuz yıldır çalışmaktadır (Çamur: 11.05.2024.a). Oğlu da onunla birlikte yirmi beş yıldır aynı dükkânda çalışmaktadır (Çamur: 11.05.2024.b). Üçüncü dükkânda ise berber yirmi sekiz yıldır bu mesleğin içinde ve gözlem yapılan dükkânda da yirmi beş yıldır çalışmaktadır (Özyavuz: 03.05.2024). Dördüncü ve son olarak seçilen kurumsal berber dükkânında da usta ve yanında çalışan berberle görüşme yapılmıştır. Usta yirmi altı yıldır berberlik yapmakta ve on bir yıldır AVM içindeki dükkânda çalışmaktadır (Danlı: 16.05.2024). Yanında yetiştirdiği on yıllık berber de meslek hayatının başından beri aynı yerde çalışmaktadır (Özcan: 16.05.2024)

Seçilen ilk üç dükkân geleneksel anlamda berberlik hizmeti veren mekânlardır. AVM içindeki kurumsal olan berber dükkânı ise modern anlamda güzellik salonu adı altında hizmet vermektedir. Dükkânların birbirleriyle ortak oldukları ve ayrıştıkları özellikleri vardır. Bulundukları konumları, çalışanları, mekânın fiziksel yapısı, kullanılan malzemeler, müşteri yapısı gibi farklı özelliklere sahiptirler. Hizmet anlamında ise geleneksel olanlar sadece erkeklere, güzellik salonu olan ise hem erkeklere hem kadınlara hizmet vermektedir. Çalışmanın ilk bölümünde berberlik mesleğinin tarihçesine kısaca değinilecektir. İkinci bölümde berber dükkânlarındaki mekânsal yapı özellikleri, üçüncü bölümde ise kullanılan

malzemeler incelenmektedir. Sonuç kısmında ise elde edilen bulgulara yer verilerek, mesleğin değişen ve gelişen yönlerine vurgu yapılacaktır.

1- Berberlik Mesleğine Tarihsel Bakış

Berber, İtalyanca kökenli bir kelime olup "berbiere" kelimesinden gelmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde "Saç ve sakalın kesilmesi, taranması ve yapılması işiyle uğraşan veya bunu meslek edinen kimse; erkek berberi, perukar." (URL-1) tanımlanmaktadır. Eski çağlarda berberlerin çalışma kapsamı günümüzdekinden daha geniştir. M.Ö. 3500 yıllarında berberlerin esas işi rahipliktir. O zamanlarda kötü ruhların insan bedenine saç ve kıllardan girdiğine dair bir inanış vardır. Rahipler de -berberler- insanları bu kötü ruhlardan korumak amacıyla onları tıraş yapmışlardır (Perk ve Özdemir, 2017:7).

Türk kültüründe berberliğin tarihine Osmanlı dönemine kadar rastlanmamaktadır. Kaynaklarda erkeklerin genelde uzun saçlı olduğuna ve saçlarına biçim verildiğine yer verilse de kim tarafından yapıldığına dair bilgi verilmemiştir. O dönemde berberlik günümüzdeki gibi ayrı bir meslek kolu değildir. Tıraş yapanlar, yaptıkları diğer işlerin yanı sıra el becerisi olduğu için berberlik de yapmışlardır. Meslek kolu olarak görülmediği için isimlendirme de yapılmamıştır (Aksu, 1996: 8-9).

Osmanlı dönemine gelindiğinde Kanuni Sultan Süleyman devrinde kahve keyfi yaygınlaşarak büyük şehirlerde kahvehaneler açılmaya başlamıştır. Berberler de kahvehanelerle birlikte müstakil bir meslek olarak çalışmışlardır. Kahvehanelerin bir köşesine berberler de yerleşerek kahveci esnafına yamak sayılmaya başlanmıştır. Yeniçeriler için siyasi bir mekân hâline dönüşen kahvehaneler Sultan IV. Murat zamanında devletin bütünlüğüne tehdit olarak görüldüğünden dolayı kapatılmıştır. Kahvehanelerin kapatılmasıyla dışarda kalan berberler de kendi müstakil dükkanlarını açarak toplumun ihtiyaçlarını karşılamaya devam etmişlerdir (Koçu, 2003: 47). Ancak açılan bu yeni berber dükkânlarının kahvehaneye dönüşmesini engelleyebilmek için dükkânların yüzeylerinde ölçüm yapılmıştır. İnsanların mekân içinde sosyalleşmesine izin vermeyecek ölçüde fiziksel yapısına sınırlamalar getirilmiştir (Turna, 2012: 182).

Berber dükkânı sahibi olan berberlerin haricinde ayak berberleri olarak tanımlanan kişiler de vardı. Bunlar dükkân açacak kadar mahareti olmayan, sokak aralarında dolaşarak tıraş yapan kişilerdir. Bu kişiler pek de usta olmadıkları için müşterilerinin yüzlerinde ustura kesikleri bırakırlardı. Müşteri kesimi ayak takımı, amele ve ırgatlardan oluşmaktaydı. Yaptıkları tıraşa da "Yeni Camii İşi", "Tahtakale İşi" veya "Acem Tıraşı" denilirdi. Ayak berberlerinin çoğunun ruhsatı olmadığı için sık sık belediye çavuşlarının baskınına uğrarlardı. Çavuşun geldiğini görünce malzemelerini toparlayıp kaçar ve müşterisinin yüzünü sabunlu bırakırlardı (Aksu, 1996: 14-15).

II. Abdülhamid döneminde Avrupa tarzında yeni berber dükkânları açılmıştır. Eski berberlerden ayırmak için de yeni nesil berberler "perukâr" ismini kullanmışlardır. Cumhuriyet döneminde ise yeniden berber ismi kullanılmaya başlanmıştır. Berber hem erkek hem kadın berberi anlamında kullanılmaktadır (Aksu, 1996: 1) Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise yine dükkân sahibi berberlerin yanı sıra ayak berberleri de çalışmaya devam etmektedir. Bu dönemde isimleri geçmişteki gibi "ayak berberi" değil "seyyar berber" olarak anılmaya başlamıştır. Yerleşim yerinde çeşitli yerleri kendilerine mesken tutup çalışmaya devam etmişlerdir. Sandalyesi olmayan berberler müşterisini taşın üzerine oturtarak tıraş etmişlerdir. Bu berberlerin bir peçetesiyle bir de usturası bulunmaktaydı. Güneşin altında yaptıkları tıraş ucuz, gölgede yapılan tıraş biraz daha pahalı olurdu. Dükkân sahipleri bu taraz seyyar berberlerden rahatsızlık duymazlardı. Müşteri kitlesinin farklı olduğu için ve seyyar berberler yeterince usta olmadıklarından dolayı kendilerine rakip olarak görmezlerdi. Bu berberler de yine ayak berberleri gibi denetim sistemiyle araları iyi değildi. Zabıta gördükleri zaman tıraşı yarım bırakıp eşyalarını toplayıp kaçarlardı. "Tası tarağı toplayıp kaçmak" deyimi de bu olayların üzerine üretilmiştir. Seyyar berberler sadece şehir merkezlerinde çalışmazlardı. Berberi olmayan köylere de giderek köy meydanında müşterilerini tıraş eder, harman zamanı da evleri eşekleriyle gezerek ücretlerini müşterilerinden toplarlardı (Aksu, 1996: 18-19). Günümüzde de seyyar berberlik ihtiyaca göre devam etmektedir. Hastanelerde ya da evlerinde, tıraş olmak için berber dükkânına gidemeyecek durumda olan hastalar için seyyar berberlik hizmeti verilmektedir. Hasta yakınları, tanıdıkları berberi evlerine ya da hastaneye götürerek hastanın saç ve sakal tıraşı gibi kişisel bakımlarını yaptırmaktadır. Bir diğer seyyar berberi hizmeti de hapishanelerde gerçekleşir. Duruşmaya çıkacak olan mahkûm için ya da koğuşta kalan mahkumlar için de berber o mekâna giderek tıraş hizmeti vermektedir (Özyavuz: 03.05.2024).

1965- 1970'li yıllara kadar berber kelimesi hem kadın hem erkek berberi anlamında kullanılmaktadır. Özellikle 70'li yıllarda Fransızca coiffeur kelimesinden dilimize giren "kuaför" kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemden sonra berber ve kuaför kelimeleri arasında bir cinsiyet ayrımı yaşanmıştır. Erkek berberine "berber" denilmeye devam ederken kadın berberi "kuaför" olarak tanımlanmıştır. Ancak günümüze doğru gelindiğinde erkek berberleri de güzellik salonuna dönüştüğü için onlar da "berber" yerine "kuaför" kelimesini kullanmaya başlamıştır (Aksu, 1996: 1) Günümüzde de berberler arasında bu ayrım korunmaktadır. Berberler camekanlarına "kuaför" olarak isim koysalar da berberlik yaptıklarını dile getirmişlerdir (Çamur: 11.05.2024a). Saç-sakal tıraş gibi işlemlerin yapıldığı dükkânlar "berber"; cilt bakımı, saç boyaması, manikür-pedikür gibi işlemlerin yapıldığı mekânlar da kuaför olarak kabul edilmektedir. Günümüzde bu tabirlere daha yenilikçi isimler de getirilmiştir. "Salon", "Saç Tasarımı" gibi farklı isimlendirmelerle o mekânda üst düzey hizmet verildiğinin altı çizilmek istenmiştir.

Geçmişte berberler, tıraş hizmetinin yanı sıra gelensek tıp alanında da hizmet veren kişilerdir. Kellik, uyuz, sıraca, egzama gibi çeşitli cilt hastalıklarının teşhisini yaparak tedavi uygulamışlardır. Aynı zamanda ustura kullanmadaki hünerleriyle sünnet, diş çekme, hacamat gibi cerrahi uygulamaları da yapmışlardır (Koçu, 2003: 49). Bu tarz uygulamaları yapabilen berberler fesine nişan olarak kerpeten takmışlardır (Perk ve Özdemir, 2017: 12). Kişisel bakım ve tedavinin yapıldığı bu mekânlarda temizliğe son derece dikkat edilmekteydi. Berberin temiz olduğunu göstermek için çorapsız şekilde yalın ayak nalın giyerek çalışması mecbur kılınmıştır. Temiz olması şartıyla giysi serbest bırakılsa da iç gömleğinin ve mintanının kollarını dirsekle kadar sıvamışlardır. Beline ustası tarafından kuşak, onun üzerine de peştamal bağlamışlardır. Başlarına da yine temizlik kısmının altını çizmek için beyaz fes giymişlerdir (Koçu, 1969: 34). Avrupa tarzı berber dükkanları açıldıktan sonra bu giyim şekli yerini daha modern bir yapıya bırakmıştır. Berberler peştamal yerine beyaz patiskadan iş önlükleri giymişlerdir. Çıraklar da ayaklarından nalınları çıkartıp ayakkabı ve beyaz gömlek giymişlerdir. (Aksu, 1996: 15, 6) Günümüzde ise berberler daha serbest şekilde giyinmektedirler. Yaşı altmış yaş civarındaki berberler kumaş pantolon ve gömlek gibi kıyafetler tercih ederken daha genç olanlar ise tişört pantolon ya da eşofman gibi rahat giysilerle çalışmayı tercih etmektedir. İş önlüğü artık kullanılmasa da pandemi döneminde hijyen sebebiyle kullanılması zorunlu kılınmış ancak salgın sonrası berberler de yine rutin günlük giysilerine geri dönmüşlerdir.

Meslek folkloru kapsamında berberliğin önemli unsurlarından bir diğeri de meslek piridir. Pir Türk Dil Kurumu Sözlüğünde "Bir tarikat veya sanatın kurucusu, herhangi bir meslekte deneyim kazanmış, eskimiş kimse; guru" (URL-2) şeklinde tanımlanmaktadır. Aynı meslek grubuna ait kişileri birbirlerine yaklaştıran, grubun devamlılığı sağlayan unsurlardan birisi de meslek özelinde gelişmiş olan inançlardır. Bu inanışlardan hareketle oluşmuş olan meslek piri inancı, pirlerin o mesleği icat eden ve mesleğin bünyesindeki kişileri de koruyup kollayan kişiler olduğuna inanılmaktadır. Meslek pirleri genellikle peygamberdir ya da peygamberin yakınındaki bir kişidir. Dinî yapıyla da ilişkili olan bu inançta meslek üyeleri pirden çekinerek onu hoşnut etmeye çalışırlar. İşlerine hile karıştırdıklarında pirin gazabına uğrayacaklarına inandıkları için de pir inancını mesleğin yeni üyelerine de aktarmaktadırlar (Duymaz ve Şahin, 2010: 107-108). Berberlerin piri önce İbrahim Peygamber sonra da Selmân-ı Pâk (Fârisî) olarak kabul edilmiştir. Selmân-ı Fârisî Hendek Savaşı'nda Medine'yi savunmak için şehrin etrafına hendek kazma fikrini veren kişidir. Hazret-i Muhammed de Mekke'nin fetih haberini alınca sevinçle Selmân-ı Fârisî'ye başını tıraş etmesini buyurmuştur. Bu olayın üzerine de Selmân-ı Fârisî'ye temiz anlamına gelen Pâk ismi verilmiştir (Aksu, 1996: 22-23). "Her seherde Besmeleyle açılır dükkânımız Hazret-i Selmân-i Pâk'dir pîrimiz üstâdımız" cümlesi berberlerin dükkânlarını açarken bereket getirmesi amacıyla kullanıldıkları ritüele dönüşmüştür (Çetin: 20.05.2024). Ancak görüşmeler sırasında konuşulan berberlerden çoğu ya piri sadece isim olarak duymuş ya da

hiç duymamıştır. Günümüzde meslek piri inancı örgün eğitim kısmında verilmektedir ancak mesleğin günlük ritüellerindeki yeri ve önemi zayıflamıştır.

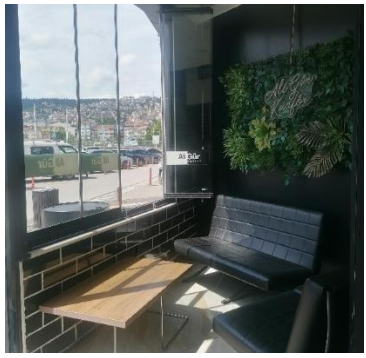
2- Berber Dükkânlarının Mekânsal Yapısı ve Özellikleri

Berber dükkânı erkek çocukları için kimliklerinin oluştuğu alanlardan biridir. Erkek çocukları genelde babasının ya da bir yakının elinden tutarak gittiği ve sonrasında eğer aynı yerde yaşamaya devam ederse pek çok kez gideceği özel bir yerdir. Erkekler için önemli bir sosyalleşme alanı olan bu yerler her türlü konunun rahatça konuşulduğu oldukça etkileşimli bir mekândır (Tozluyurt, 2022: 13-14).

Berber dükkânlarının dış mekân özelliklerine bakarsak örnek olarak seçilen ilk üç dükkânın yanında ya da yakınında kahvehane bulunmaktadır. Geçmişteki berber ve kahvehanenin yakın ilişkisine önceki bölümde değinilmiştir. Kahvehane ve berber dükkânları günümüzde de konum olarak yakın tercih edilmekte ve etkileşimleri devam etmektedir. Müşteriler için dış ortamda bekleme alanı ihtiyacını karşılayan kahvehaneler aynı zamanda berberlerle de samimi bir ilişki içindedir. Kahvehanelerin müşteri ihtiyacı çoğunlukla berber dükkânından karşılanmaktadır. Tıraş sırası bekleyen kişiler kahvehanede oturmakta ya da dükkânındaki müşterisine çay-kahve ikram etmek isteyen berber, kahvehaneden sipariş vermektedir. Kahvehanenin müşterisi genelde yakınındaki berber dükkânın da müşterisidir ya da kişiler berberinin yakınındaki kahvehaneye gitme eğilimi gösterir. Küçük yerleşim yerlerinde devam etmekte olan esnaf ilişkisi şehir merkezine doğru gidildikçe azalmaktadır. Daha kapalı yaşayan gruplar arasında bu sosyal etkileşim ağı önemliyken, kalabalık grupların yaşadığı merkez noktalarda bu etkileşim aranmamaktadır. Örnek olarak seçilen AVM içindeki dördüncü dükkânda, yan tarafta kafe tarzında mekân bulunsa da etkileşim hâlinde olmadıklarını söylemişlerdir (Danlı:16.05.2024). Bu dükkânda da ihtiyaç duyulan dış mekân bekleme alanı dükkânın bünyesinde bir alan ayrılarak karşılanmıştır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 1: 1. Dükkân ve kahvehane ilişkisi (Sümeyra Özyavuz arşivi)



Fotoğraf 2: 4. Dükkânın dış mekânı (Sümeyra Özyavuz arşivi)

Berber dükkânlarında dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta dış mekân duvarının ağırlıklı olarak camdan yapılmış olmasıdır. Sağlıklı bir tıraş hizmeti verilebilmesi için berber, gün ışığına ihtiyaç duymaktadır. Ortam ne kadar aydınlıksa tıraş o kadar temiz ve dikkatli yapılır. Geçmişte mekân içi aydınlatmalar yetersiz olduğundan dolayı gün ışığından daha fazla istifade etmek için cam kullanılır ve tıraş işlemleri yapılacak olan koltuk da bu cama yakın bir yere konumlandırılırdı. Ancak günümüzde aydınlatma sistemleri çeşitlendiği için aynalarda kullanılan spot ışıklarıyla, tavan aydınlatmalarının çoğaltılmasıyla mekân içi aydınlatmaları arttırılmıştır. Gün ışığı ihtiyacı günümüzde azalsa da mekânın dış yapısındaki cam varlığını korumaya devam etmiştir. Bu camekan sayesinde dükkânın içi de çevresine sergilenmekte ve o mekânın berber dükkânı olduğu işaretlenmektedir. Dükkân kapalı olsa bile perde gibi malzemelerle cam kapatılmaz ve iç mekân dışarıya sergilenmeye devam edilir. Camekan, aydınlatma işlevinin yanında tabela işlevi de sağlamaktadır. Berber ismi dış camın üzerine yazılarak mekânı belirleme işlevi de sağlanmıştır. Daha modern berber dükkânlarında ise camekana yazı yazılmadığı ve dükkânın girişi üzerinde tabelalar kullanıldığı görülmüştür (Fotoğraf 4). Bu yenilikçi levhalarda berber dükkânının isimlendirilmesinde de değişim görülmektedir. Geleneksel berberlerde isimlendirme genelde ustanın ismiyle sağlanırken, modern olan berberlerde ise yabancı isimlerin kullanımı dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 3: 2. Dükkânın dış yapısı (Sümeyra Özyavuz arşivi)



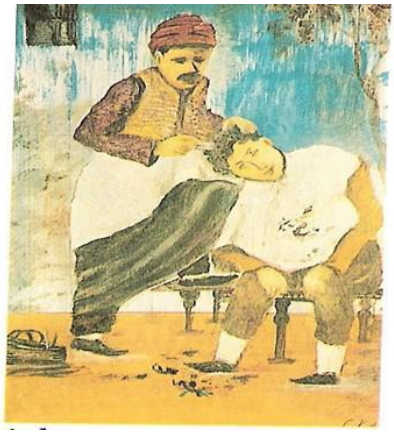
Fotoğraf 4: 4. Dükkânın dış yapısı (Sümeyra Özyavuz arşivi)

Berber dükkânlarının dış yapısını incelediğimizde karşımıza çıkan bir diğer unsur da dükkânın kapı girişine yakın bir yerde havluluğun bulunmasıdır. Tıraş sırasında kullanılan havlular kuruması için dükkânın dışına koyulurken aynı zamanda dikkat çekici bir unsura da dönüşmektedir. Çevreden havluluğun görünüyor olması da yine berber dükkânının yerini belirlemekte önemli bir işarete dönüşmektedir.

Berber dükkânlarının iç mekânına geldiğimizde yer döşemesinin malzemesine önem verilmiştir. Geçmişte berber dükkânlarının zeminleri hijyeni daha kolay sağlayabilmek için taş döşeli olmasına dikkat edilmiştir (Koçu, 1969: 34). Günümüzde de kullanım kolaylığı

sağlaması açısından zemin fayans ya da suya dayanıklı parkeyle kaplanmıştır. Tıraş sonrası kılların rahat süpürülebilmesi, mekânın zeminin kolayca yıkanabilmesi için zeminin sert ve suya dayanıklı olması gerekmektedir. Berber dükkânının dekoruna göre, kendi ekonomik şartlarına göre zemin seçeneklerinden tercihte bulunulmaktadır.

Berber dükkânında en önemli malzemelerden biri müşteri koltuğudur. Geçmişte müşteriler berberlerin dizlerine yatırılarak tıraş edilmekteydi. Günümüzde müşterinin konforunu düşünerek baş, bel ve ayak destekli özel berber koltukları kullanılmaktadır. Dükkânda çalışan berber sayısına göre koltukların miktarı belirlenir ve yedek olarak da müşteri koltuğu bulundurulur. Tek çalışan berberlerin dükkânlarında en az iki koltuk bulunmaktadır. Birisini kendi müşterileri için kullanırken birisini de yanına alabileceği çırak için hazır tutmaktadır. Berber koltuklarında mekân içinde bir hiyerarşi de vardır. Dükkâna girince ilk sıradaki koltuk, dükkândaki usta olan berberin çalıştığı koltuktur. İleriye doğru kalfasının-çırağının çalıştığı koltuklar sıralanmaktadır. Bir nevi ustaya saygı hükmünde olan bu sıralamada birinci koltuk dükkânın hâkim noktasında ve kapıdan giren müşteriyi ilk karşılayan noktadadır. Baba ve oğulun birlikte çalıştığı ikinci örnek dükkânda da usta olan baba birinci koltukta oğlu olan berber de arka taraftaki ikinci koltukta çalışmaktadır (Fotoğraf 6).



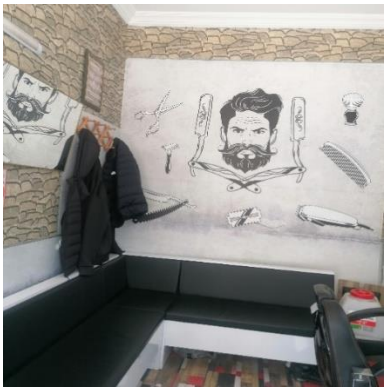
Fotoğraf 5: (Aksu, 1996: 156)



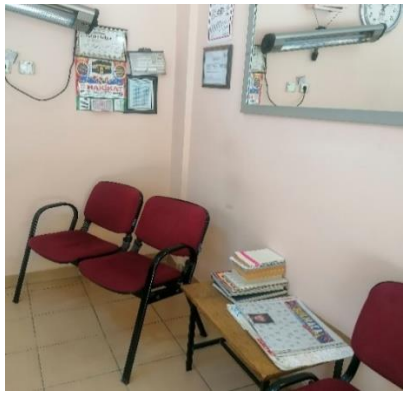
Fotoğraf 6: (Sümeyra Özyavuz arşivi)

Berber dükkânlarının içinde bir diğer önemli nokta da müşterilerin bekleme alanıdır. Berber dükkânlarının fiziksel ve ekonomik koşullarına göre dükkân içinde müşterilerin rahatça oturabilmesi için bekleme koltukları kullanılmaktadır. Bu koltuklarda müşteriler tıraş sırasını beklerken aynı zamanda sosyalleşme ihtiyacını da karşılamaktadır. Bekleme alanındaki müşteri çayını ya da kahvesini içerken dükkandaki dergi veya gazetelere göz gezdirebilir. Ancak pandemide dükkânda gazete bulundurmanın yasaklanmasından sonra birçok berber gazete kullanmamaktadır. Gelişen teknolojik imkânlarla artık herkes elindeki

akıllı cihazlardan haber akışını ve güncel konuları takip edebildiklerinden dolayı somut olarak gazeteye ihtiyaç duyulmamaktadır.



Fotoğraf 7: 3. Dükkânın bekleme alanı (Sümeyra Özyavuz arşivi)



Fotoğraf 8: 1. Dükkânın bekleme alanı (Sümeyra Özyavuz arşivi)

Berber dükkânlarının mekânsal yapısındaki değişim yıkama alanında da gerçekleşmiştir. Geçmişte müşterilerin başı, tıraştan sonra sitil altında yıkanmaktadır. Sitil, berber dükkânlarında tavana asılarak kullanılan bir su kabıdır. Alt kısmında bulunan musluktan akıtılan suyla müşterinin başı yıkanırken çırak da leğen tutmaktadır. Sitiller, berberlerin durumlarına, dükkânın konumuna ve yerine göre topraktan, bakırdan ya da gümüşten tercih edilmektedir (Koçu, 2003: 50). Günümüzde ise sitilin ve leğenin yerini müşteri koltuğunun önüne konumlandırılmış olan yıkama tezgâhları almıştır. Tıraştan sonra müşteri yerinden kalkmadan önündeki tezgâha eğilerek saç yıkaması yapılmaktadır (Fotoğraf 10). Geçmişte aynalar da duvara sabit şekilde kullanılmamaktaydı. Çırağın görevi, tıraş sonrasında müşteriye ayna tutarak sunulan hizmeti göstermekti. Günümüz berber dükkânlarında bu malzemeler yerleşik düzene geçerek mekânın parçası hâline gelmiştir.

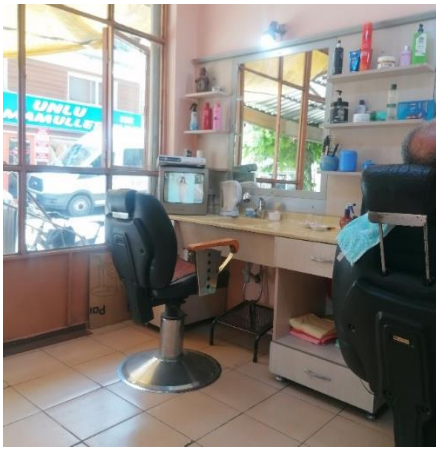


Fotoğraf 9: Sitil örneği (Perk ve Özdemir, 2017: 121)



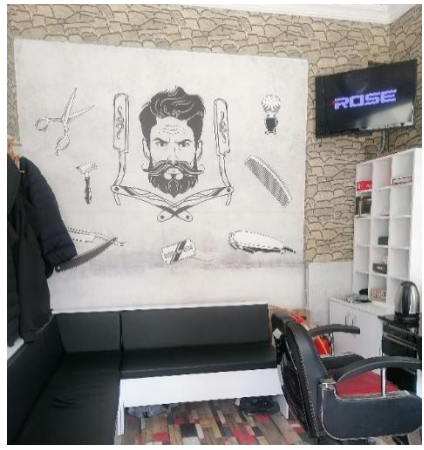
Fotoğraf 10: 2. Dükkândaki yıkama alanı (Sümeyra Özyavuz arşivi)

Berber dükkânının içindeki önemli unsurlardan birisi de televizyon ve televizyonun konumlandırıldığı noktadır. Geleneksel olan berberlerde televizyon, müşteri ve berber tarafından izlenebilecek noktalara yerleştirilmiştir. Televizyondan siyasi haberler, futbolla ilgili programlar, günlük yayın akışı takip edilmekte, müşteriyle haberler hakkında sohbet edilmektedir (Fotoğraf 11). Ancak daha genç yaşta olan berber dükkânının sahipleri televizyonun yayın akışını takip etmedikleri için, televizyonu da izlenebilir bir noktadan çok dinlenebilir bir noktaya konumlandırmışlardır (Fotoğraf 12). Televizyonda günlük yayın akışı takip edilmez sadece müzik dinleme işlevinde kullanılmaktadır. Müzik yayını yapan kanallar ya da radyo yayını dinlenilmektedir.



Fotoğraf 11: 1.Dükkândan TV konumu

(Sümeyra Özyavuz arşivi)



Fotoğraf 12: 3. Dükkândan TV konumu

(Sümeyra Özyavuz arşivi)

3- Berberlerin Kullandığı Malzemeler ve Özellikleri

Geçmiş dönemlerde berberlerin saç-sakal tıraşı dışında tıp alanında da hizmet verdiklerinden bahsetmiştik. O dönemde berberler dükkânlarında cerrahi operasyonlara yönelik hacamat bıçakları, kan alma kupaları, hacamat kupaları, sünnet malzemeleri, diş kerpetenleri, şırıngalar gibi malzemeler de bulunmaktadır (Perk ve Özdemir, 2017: 63-107). Ancak günümüzde bu tarz tıbbi müdahalelerden özellikle kaçınılmaktadır. Berberler daha basit tedavi yöntemi olan saç kıran hastalığı gibi cilt hastalıklarının tedavisini bilseler bile risk almamak için uygulamadıklarını ve doktora yönlendirdiklerini belirtmişlerdir.

Berber malzemesi olarak ilk ele alacağımız âlet usturalardır. Farsça "usture" sözcüğünden alıntılanmış kelime "Tıraş için kullanılan, açılır kapanır, çok keskin bıçak; baş bıçağı, tıraş bıçağı, yülgü" (URL-3) biçiminde tanımlanmıştır. Tarihte bilinen ilk emniyetli ustura 1762 yılında Jean Jacques Perret isimli Fransız bir berber tarafından üretilmiştir. Fakat bu usturaların uçları değişmediği için sık sık bilenmesi gerekmektedir (Emiroğlu, 2022: 198). Berberler usturayı bilemek için "mühle" denilen deri kayışlar kullanmaktaydılar (Fotoğraf

13). Tıraşa başlamadan önce usta, kayışı beline asarak tıraş hazırlığı yapardı. Ayrıca bileme işlemi için tekerlek biçiminde taşlar da kullanılmaktaydı. Her usta, ustura bileyemez, bileme işlemi de ayrı bir maharet olarak sayılırdı (Aksu, 1996: 28). Berberler ustura kutularında yedi adet çelik ustura bulundurmaktaydılar. Haftanın her günü bir usturayı kullanarak diğerlerini dinlendirdikleri, pazar akşamı da usturaların hepsini bileyerek tekrar kullanıma hazır hâle getirdikleri bilinmektedir (Özyavuz: 03.05.2024) (Fotoğraf 14).

Tıraş işleminde devrim sayılan buluş jiletin üretilmesiyle yaşanmıştır. King Camp Gillette isimli Amerikalı, sabah evinde tıraş olmak istediği sırada usturasının körelmiş olduğunu fark ederek, kullan- at formunda ustura bıçağı üretme fikriyle harekete geçmiştir. İlk üretimini evinde gerçekleştiren Gillette, seri üretime geçmek için yetkililerle görüşmüştür. İmalatçılar bu inceliğe sahip ucuz çelik üretmenin imkânsız olduğunu söyleseler de MIT'den mühendislerle görüşmeler yaparak 1903 yılında ilk ürünü piyasaya çıkarmayı başarmıştır. Gillette adlı isim, jilet biçiminde cins isim olarak dilimize yerleştirmiştir. Usturalara takılan jiletlerin yanı sıra ev tipi plastik saplı kullan-at tıraş bıçakları da üretilmiştir (Emiroğlu, 2022: 199-200). Günümüzde de berber dükkânlarında değiştirilebilir uçlu usturalar kullanılmaktadır. Berber her müşteri için jilet değişimi yaparak hijyenik bir tıraş sunmaktadır. Ustura sapının malzemesi, yapısı, işlemesi, kişiye göre isimlendirilmesi berberlerin tercihlerine göre değişim göstermektedir.



Fotoğraf 13-(Perk ve Özdemir, 2017:150)



Fotoğraf 14- Sweeney Todd filminden bir sahne

Berberlerin kullandığı diğer malzeme tıraş makineleridir. Geçmişte tıraşlar için kullanılan el makineleri vardır. Saplarından el ile basılarak çalışan dişli bir tıraş makinesidir. Bilek gücüne dayalı çalıştığı için kullanımı zor ve zahmetlidir. Berberler çıraklarına bilekleri güçlenerek rahat tıraş yapabilmeleri için bilek hareketleri yaptırmışlardır (Aksu, 1996: 29). Günümüzde kullanılan elektrikli tıraş makinelerinin ilk örneği ise, Amerikan ordusunda askerlik yapan Jacop Schick tarafından üretilmiştir. Savaş sonrası tıraş makinesini icat eden Shick, 1923'te patentini almıştır. O yıllarda ürününe yatırımcı bulamasa da 1940'lı yıllarda elektrikli tıraş makinesi üretiminde rekabet başlamıştır (Emiroğlu, 2022: 200). Kablolu olarak üretilen ilk elektrikli tıraş makineleri günümüzde artık kablosuz, şarjlı olarak tercih edilmektedir. Tıraş makineleri berberler için önemli bir enstrüman gibidir. Makinenin

markası, yapısal özellikleri, kullanım biçimi gibi farklılıklar berberler arasında bir rekabete dönüşmüştür. İyi bir makineye sahip olan iyi bir tıraş hizmeti de verebilmektedir. Makinenin motorunun dayanıklı olması, şarjının uzun süre gitmesi, ince ve yakın kesim yapabilmesi makinenin kalitesini belirleyen özelliklerdir (Özyavuz: 03.05.2024). Modern berber dükkânlarında çok sayıda makine bulunmakta ve bunlar dükkânın bir bölümünde sergilenmektedir. Saç tıraşında birden fazla makine kullanmak saç modelinin tasarımı sırasında kolaylık sağlamaktadır. Berberler yeni model tıraş makinelerini yakından takip ederler ve sahip oldukları ayırt edici özelliklere de dikkat ederek, imkânları dâhilinde iyi makinelere sahip olmak istemektedirler.



Fotoğraf 15: 1.Dükkândaki makine standı

(Sümeyra Özyavuz arşivi)



Fotoğraf 16: 4.Dükkândaki makine standı

(Sümeyra Özyavuz arşivi)

Berberlerin simgelerinden biri olan ve geçmişten günümüze yeri değişmeyen malzemelerden birisi de taraktır. Tarağın tarihi, tarih öncesine kadar dayanmaktadır. Eski Mısır, Antik Roma gibi dönemlerden günümüze güzel tarak örnekleri kalmıştır (Perk ve Özdemir, 2017: 216). Dönemlere göre üretilen malzemesi değişse de kullanım amacı değişmemiştir. Berberler saç kesimi sırasında saçı eşitlemek için ince taraklar kullanmaktadır. Yuvarlak uçlu fön tarakları, ince- kalın dişli taraklar, rodeo taraklar, sakal tarakları gibi çeşitli boy ve işlevlerde taraklar kullanılmaktadır (Özyavuz: 03.05.2024).

Berberlerin kullandığı malzemelerden bir diğeri de makaslardır. Geçmişte tek çeşit olan makaslar, günümüzde %10 Efile makas, %50 Efile makas ve 1000'de 10 makas şeklinde üç çeşittir. %10 Efile makasın iki ağzı tırtıklı bir yapısı vardır. Sık ve dalgalı saçlarda kullanılarak saçları seyreltmede kullanılmaktadır. %50 Efile makasın da iki ağzında geniş aralıklı tırtıklar bulunmaktadır. Saçların üst kısmında kullanılarak saçın tel tel ayrılmasını sağlamaktadır. 1000'de 10 makasta ise bir ağzında tırtıklar bulunur ve saç kesiminden sonra rötuş işleminde kullanılmaktadır (Aksu, 1996: 53).

Berberlerin tıraşa yardımcı olarak kullandıkları fırçaları bulunmaktadır. Sakal fırçaları, ense fırçaları, giysi fırçaları ve masa temizleme fırçaları günümüzde kullanılan fırça

türleridir. Bu fırçalar doğal kıllardan üretildiği gibi sentetik malzemelerden de üretilmektedir. Sakal fırçalarıyla müşterinin yüzü sabunlanarak tıraşa hazırlanmaktadır. Yumuşak yapılı sakal fırçaları daha konforlu olduğundan daha çok tercih edilmektedir. Ense fırçası ve giysi fırçalarıyla müşterinin tıraş sonrası temizliği sağlanmaktadır. Bu işlemler genellikle dükkândaki çırak tarafından yapılmaktadır. Bu sayede müşteriyle iletişim kurmayı öğrenir ve bahşişini de alarak mesleğe alışmaya başlamaktadır (Danlı: 16.05.2024). Masa temizleme fırçasıyla da tıraş yapılan ortamdaki tezgâhın ve koltuğun temizliği yapılmaktadır (Özyavuz: 03.05.2024).

Berberler dükkânlarında müşterilerinin bakımı için kozmetik ürünler de bulundurmaktadır. Şampuan, kolonya, parfüm, cilt maskesi, saç bakım kürleri, jöle, vaks gibi çeşitli malzemelerle müşteriye hizmet verilir. Berberin hizmet ücretine ve müşteri çevresine göre bu malzemelerin kalitesinde değişimler görülmektedir. Geleneksel olan berberlerde kısıtlı sayıda malzeme bulunurken, güzellik salonu olarak hizmet veren berberlerde ise ürün çeşitliliği ve kalitesi artmaktadır. Bu bakım ürünleri dükkânın bir bölümünde sergilenerek müşteriye satışı da yapılır. Müşteri dükkânda uygulanan üründen memnun kalırsa, evde kullanmak için de satın almaktadır. Malzemelerin kalitesi bakım hizmetlerinin maliyetlerine eklenmektedir.



Fotoğraf 17: 1. Dükkândaki kozmetik alan (Sümeyra Özyavuz arşivi)



Fotoğraf 18: 4. Dükkândaki kozmetik alan (Sümeyra Özyavuz arşivi)

Sonuç

Bu çalışmada meslek folkloru ve mekân folkloru bağlamında berberlik mesleğinin geçmişten günümüze değişen yapısı incelenmiştir. Örnek olarak seçilen dört mekânın özelinde karşılaştırmalı bir çalışma yapılarak geleneksel berberlik ve modern berberlik arasındaki farklara değinilmiştir.

Berber dükkânları, küçük grupların yaşadığı daha kapalı olan yerleşim yerlerinde geçmişteki gibi sosyalleşme ihtiyacını karşılamakta ve müşteriler arasında mekân içinde etkileşimler yaşanmaktadır. Berber ustasının yaşı ve ilgi alanlarının izleri mekânın fiziksel yapısından da gözlenmektedir. 60 yaş üstü berberlerin olduğu dükkânlarda ağırlıklı olarak siyaset ve ekonomi konuları konuşulurken 35 yaş üstü berberlerin çalıştıkları dükkânlarda ise özellikle bu tarz konuların konuşulmasından kaçınılmaktadır. Berberler müşterilerine rahat bir ortam sunma amacıyla bu gibi konularda konuşmazlar. Çünkü o yaş civarındaki berberler müşterinin konfor arayışında olduklarının farkındadırlar ve onlarla genelde kendi meslekleri ya da ilgi duydukları alan dahilinde sohbet gerçekleştirirler.

Berberlik mesleğinde seyyardan yerleşik yapıya doğru bir geçiş yaşanmıştır. Müşteri konforu gözetilerek yapılan bu değişimde başta seyyar olarak hizmet veren berberler, müstakil dükkânlarında hizmet vermeye başlamıştır. Kullanılan malzemelerde de bir yerleşiklik söz konusudur. Seyyar durumdaki yıkama alanları yakın tarihte mekâna eklenerek sunulan konfor arttırılmıştır. Müşterinin bakım ihtiyacı, başından sonuna kadar oturduğu koltuktan kaldırmadan tamamlanmaktadır. Berberlerin aletlerinde de teknolojik değişimler yakından izlenmiş el makinasından, elektrikli tıraş makinasına, kablolu makinalardan, şarjlı olanlara doğru bir değişim yaşanmıştır. Hizmet kalitesini arttırmak için her berber imkânları dahilinde kendini güncellemeye devam etmektedir.

Berberlik, geleneksel bir meslek olsa da günümüze kadar başarılı bir şekilde güncellemeler yapılarak modern bir meslek konumuna getirilmiştir. Geleneksel mesleklerin birçoğu zamanın aşındırıcı etkisine dayanamayıp kaybolurken, berberlik her dönemin ihtiyacına yönelik hizmet vermeye devam etmektedir. Bunun en önemli sebebi berber ve müşteri arasındaki yakın iletişimdir. Berberler müşterilerin isteklerine göre hizmet verdikleri için kendilerini döneme uygun şekilde adapte edebilmeyi başarmışlardır. Müşteriyle oluşturulan bu güçlü ağda berberin yetişme ortamının etkisi büyüktür. Çocuk yaşlarda çırak olarak dükkâna gelen berber adayı, o mekânın içindeki sosyal çevreyi de deneyimleyerek büyümektedir. Ustasından sadece tıraşa yönelik eğitim almamakta aynı zamanda müşteri tiplerini de tanıyarak mesleği öğrenmektedir. Müşterilerle nasıl konuşulur, nasıl hitap edilir, kim neyden konuşmaktan hoşlanır, hangi tarzda hizmet almak ister gibi birçok alana dair tecrübe de biriktirir. Çocuk yaşta ustasının müşterilerini, kendi kalfalık döneminde kendi müşterilerini, ustalık döneminde ise çırağının müşterilini gözlemleyerek; geçmiş,günümüz ve gelecek arasındaki bağı başarıyla kurmaktadırlar. Bu deneyim sonucunda da günümüzde ihtiyaca yönelik üst düzey berber dükkânları açılarak günümüzün modern dünyasına berberlik mesleğini taşımışlardır.

KAYNAKÇA

Açа, Mustafa (2015). Meslek Folkloru Araştırmaları Tarihine Bir Bakış. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*. S. 1. s.11-137.

Aksu, Fatma Aysu (1996). *Geleneksel Erkek Berberliği.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

Duymaz, Ali-İbrahim Şahin (2010). "Meslek Folkloru Kapsamında Geleneksel Mesleklerdeki Pir İnancı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Milli Folklor*. S. 87. s. 101-112.

Emiroğlu, Kudret (2022). *Gündelik Hayatımızın Tarihi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Karataş, Pınar (2017). *İnsanlar İkiye Ayrılır: Meslek Folkloru Bağlamında Hekimlik.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Koçu, Reşad Ekrem (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü.* Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.

Koçu, Reşad Ekrem (2003). *Tarihte İstanbul Esnafı.* İstanbul: Doğan Kitap.

Perk, Haluk-Burcu Özdemir (2017). *Mahallemizin İlk Sağlıkçıları: Berberler.* İstanbul: Akta Yayınları.

Tozluyurt, Erkan (2022). *Berber Dükkânı Sohbetleri.* İstanbul: Nemesis Kitap.

Turna, Nalan (2012). "Ondokuzuncu Yüzyılın İlk Yarısında İstanbul'da Berber Olmak, Berber Kalmak". *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*. s. 171-188.

Elektronik Kaynaklar

https://sozluk.gov.tr/ (E.T.: 18.05.2024).

https://sozluk.gov.tr/ (E.T.: 19.05.2024).

https://sozluk.gov.tr/ (E.T.: 19.05.2024).

Kaynak Kişiler

Çamur, Serdar (11.05.2024 b) *Berberlik Mesleği*. Yaşar Kuaför isimli çalıştığı berber dükkânı. Gölcük. Kocaeli: 38.

Çamur, Yaşar (11.05.2024 a) *Berberlik Mesleği*. Yaşar Kuaför isimli kendi berber dükkânı. Gölcük. Kocaeli: 59.

Çetin, Nurettin (20.05.2024). *Berberlik Mesleği*. Kendi berber dükkânı. Gölcük. Kocaeli: 66.

Danlı, Tuncay (16.05.2024). *Berberlik Mesleği*. Ali Gür isimli çalıştığı berber dükkânı. İzmit. Kocaeli: 39.

Özcan, Yiğit (16.05.2024) *Berberlik Mesleği*. Ali Gür isimli çalıştığı berber dükkânı. İzmit. Kocaeli: 24.

Özyavuz, Ferhat (03.05.2024), (12.05.2024) *Berberlik Mesleği*. Gönül Erkek Kuaförü isimli kendi berber dükkânı. Gölcük. Kocaeli: 40.

KENT KÜLTÜRÜ VE FESTİVALLEŞME BAĞLAMINDA ULUSLARARASI ARHAVİ KÜLTÜR VE SANAT FESTİVALİ*

Tuğçe YILMAZ**

Yüksek Lisans Öğrencisi
Artvin Çoruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Sanayi devrimi sonrası kırsal nüfus kitleler halinde kentlere göç etmiş ve bu durum sonucunda kentli nüfusta artış meydana gelmiştir. Farklı coğrafyalardan bir araya gelen çeşitli bireylerin ortaya çıkardığı kültür karmaşası, kurulan temaslarla birlikte yerini kent kültürü kavramına bırakmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'sinde görülen tarımda makineleşmeyle birlikte 1950'lerde başlayan ve giderek artan göç ile kentlileşme sürecini başlatmıştır. Kentlileşme sürecinde oluşan kent kültürüne uyum sağlamaya çalışan nüfus saf kültürüne, kırsala özlem duymaktadır. Halkın kırsala duyduğu özlemi dindirmek amacıyla panayır, festival, şenlik gibi kentsel etkinlikler düzenlenmiştir. Bu etkinliklerin temel amacı kırsaldan kente nüfus hareketliliğinde bulunan halkın kırsala olan hasretini eğlendirerek dindirmektir.

Festivaller, açık ve örtük işlevleriyle toplumu eğlendirirken pek çok ihtiyacını da gidermektedir. Temelinde eğlenme ve eğlendirme olan festivaller ekonomi, turizm, halkbilimi vb. alanlarda da araştırmacılar tarafından konu edinilmiştir. Söz konusu çalışmada festival kavramı, kırsal nüfusun kentlileşme sürecinde yaşadığı değişim, dönüşümleri ve işlevleriyle birlikte ele alınmış olup "Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kent, kent kültürü, festival, kültür.

INTERNATIONAL ARHAVİ CULTURE AND ART FESTIVAL IN THE CONTEXT OF URBAN CULTURE AND FESTIVALIZATION

ABSTRACT

After the industrial revolution, the rural population migrated to cities in masses and as a result, the urban population increased. The cultural confusion caused by various individuals coming together from different geographies has been replaced by the concept of urban culture with

* Bu bildiri konusu Artvin Çoruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans tezi olarak çalışılmaktadır.

** Bu bildiri konusu Artvin Çoruh Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından "2023.S23.01.01" proje numarasıyla desteklenmektedir.

the contacts established. With the mechanization of agriculture in post-World War II Turkey, the process of urbanization started in the 1950s with increasing migration. The population trying to adapt to the urban culture formed in the process of urbanization longs for the pure culture, the countryside. Urban events such as fairs, festivals and festivities were organized in order to alleviate the people's longing for the countryside. The main purpose of these events is to relieve the longing for the countryside by entertaining the people who are in population mobility from rural to urban areas.

While entertaining the society with their explicit and implicit functions, festivals also fulfill many of its needs. Festivals, which are based on having fun and entertainment, have been the subject of researchers in the fields of economy, tourism, folklore, etc. In this study, the concept of festival is examined in the context of "Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali" with its changes, transformations and functions experienced by the rural population in the process of urbanization.

Keywords: City, city culture, festival, culture.

Giriş

İnsanoğlu varoluş gösterdiği ilk andan itibaren fizyolojik ihtiyaçlarını gidermeye yönelik eylemlerde bulunmuştur. Barınma, beslenme, üreme gibi temel ihtiyaçların giderilme süreci çeşitli eksikliklerin farkındalığına neden olmuş ve bu da insanların bir arada yaşamasına vesile olmuştur. Bireyin tabiatında bulunan birlik halinde yaşama ihtiyacı, beraberinde ortak yaşam alanlarını da meydana getirmiştir. Ortaya çıkan ortak yaşam alanları başlarda küçük nüfuslu köylerken Sanayi Devrimi ve nüfusun artması vb. gelişmelerle birlikte şehre dönüşmüştür (Kaya, 2017: 13). Çeşitli arkeolojik çalışmalar neticesinde ilk şehirlerin verimli topraklar ve nehir yataklarına yakın alanlar olan Mezopotamya, Nil, İndus ve Sarıırmak'ta ortaya çıktığı görülmektedir (Kaya, 2017: 21). Günümüz şehirleriyse daha çok modernleşmenin tesiriyle oluşum göstermiştir.

Modernleşme sözcüğü literatürde ilk kez Weber tarafından ele alınmıştır. Weber, modernleşme hakkında "sanayi hamleleriyle, nüfus hareketleriyle, kentleşmeyle yaratılan ve küresel pazarın itici gücüyle desteklenerek genişleyen, 'nesnel modernlik' ve sanatsal estetiği anlatmak için kültürel vizyonda ifadesini bulan 'modernizm' sürecidir" yorumunda bulunmuştur (Kaypak, 2013: 85). Modernizm çok fonksiyonlu bir revizyon hareketidir. Bu hareketin beraberinde endüstrileşme, sanayileşme vb. oluşumların ortaya çıkmasının yanı sıra mevcut olan yapılar da değişerek gelişmektedir. Modernizmin etkisiyle gelişim gösteren şehirler, Sanayi Devrimiyle birlikte nüfuslarında artış yaşamıştır. Söz konusu bu artışta tarım sektöründeki makineleşmenin önemi yadsınamaz bir düzeydedir. Kentleşme, Türkiye'de iki aşamadan oluşmaktadır. Kentlileşme ve kentleşme. Kentlileşme ifadesi daha çok "kent kültürünü" temsil ederken kentleşme ise nüfusun belirli bir alanda yoğunluk göstermesi ve tarım dışı faaliyetlere geçimini sağlamasıdır (Gülöksüz, 1983: 1224).

Kent kültürü sosyal, ekonomik ve kültürel pek çok değerin birleşimiyle meydana gelmektedir. Köyden şehre göç eden nüfus, şehirde yeni bir yapıyla karşılaşmaktadır. Bu yeni yapıya uyum sağlama süreci gerek eğitim gerekse şehre ait çeşitli davranış biçimlerinin edinilmesiyle ilgilidir.

Şehre doğru nüfus hareketliliğinde bulunan köylü nüfus, hemşerilerine yakın alanlarda yerleşim göstermiş ve "hatırlanabilen bir köy" yaratarak değerlerini korumayı amaç edinmiştir (Connerton, 2011: 74). Temelinde köye duyulan özlemin yattığı bu durum, kentlerde çeşitli aktivitelerin düzenlenmesine de vesile olmuştur. Bunlardan biri de köyde yapılan ve ritüelleşmiş tarımsal faaliyetlerin köyden şehre göçle birlikte festivalleşerek kent hayatına geçiş sağlamasıdır. Festival, "festum" kökünden gelen ve "genel eğlence, şenlik" anlamına gelmektedir (Özdemir, 2019: 50). Festivalleşme ise mevcutta olan bir eğlencenin küreselleşmenin beraberinde değişim göstererek ulusal ya da uluslararası ölçekte anılmasıdır. Köylü nüfusun sıla özleminin beraberinde düzenlenen festivaller modernizm ve kent kültürünün etkisiyle kültür ekonomisi, kültür turizmi başta olmak üzere pek çok yeni kavramı da beraberinde getirmiştir. Şehirlerde farklı adlandırmalarla icra edilen festivaller, sosyalleşmeyi sağlamakla birlikte kültür endüstrisini de pekiştirmektedir.

1. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali

Festivaller birer eğlencedir ve özünde gülmeyi, eğlenmeyi ve yiyip içmeyi barındırmaktadır. Günümüzde ise geleneksel eğlence olarak adlandırılan toy, şöylen vb. yerine satılabilen ve çok fonksiyonlu, geniş kitlelere hitap eden bir gösteri, müzik ve diğer aktiviteler şeklindedir (Özdemir, 2005: 29). Mevcutta bulunan eğlence anlayışının değişim ve dönüşümü sözlü kültürün ardından gelişim gösteren yazılı ve elektronik kültür ortamların beraberinde olmuştur. Toplumların çeşitli alanlardaki gelişimleri refah seviyelerine de etki etmekte ve toplumların eğlence anlayışını değiştirmektedir (Özdemir, 2005: 30). Bu sayede farklı toplumlara mensup bireyler bir arada, bir eğlence ortamında birleşmektedir.

Tarım sektöründeki makineleşme, ulaşım olanaklarının artması, kentlileşme ve kentleşme vb. alanlardaki gelişmeler de kentlerin cazibesi artmış ve küresel bir eğlence sektörünün meydana gelmesini sağlamıştır. Modleski, küreselleşen eğlence anlayışı ve kitleler arası etkileşimin beraberinde endüstrinin de oluştuğunu ifade etmektedir (1998: 9). Bu endüstrileşmeyle müzik, tiyatro, dans, eğlence gibi aktivitelerin birer ticari ürün haline geldiği de görülmektedir.

Yaklaşık yarım asırlık bir geçmişe sahip olan Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali, Artvin iline bağlı Arhavi vilayetinde düzenlenmektedir. Arhavi, 41.3512 enlem ve 41.3046 boylamı arasında yer almakta olan ve 21.746 kişilik nüfusa sahip olan falezli bir yerleşim alanıdır. İlçe, 314 kilometrelik yüz ölçümünde 30 köy ve 7 mahalleyi barındırmaktadır (Özçakmak, 2014:75) Batısında Fındıklı ve doğusunda Hopa ilçelerinin yer aldığı Arhavi, *"Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali"* sayesinde yılın belli bir döneminde nüfus oranını ikiye katlamaktadır. Bu nüfus artışı ekonomik ve kültürel zenginlikleri de beraberinde getirmektedir.

Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali ilk olarak 1-3 Temmuz 1973'te Kabotaj Bayramı'nda kaymakam Erol Ertuğrul tarafından düzenlenmiştir. Düzenlenen ilk festival,

benzer program akışının tekrarı şeklindedir. Söz konusu program ilçeler arası müzik yarışması, boks müsabakası ve kayık çekme yarışması üzerinde şekillenmektedir. İlk dönemlerinde biletli olan festival, maaş ödemelerinin ayın 15' ine alınmasının ardından tarihinde değişikliğe gidilmiştir. Bu konu hakkında festival komitesinde yer alan kişi *"festivalin ilk yıllarında da ücretliydi. Yani bilet alıp öyle gidiliyordu. İnsan en azından maaş aldığı zaman misafirlerine hayır, yok diyemesinler dedik 15 Temmuz'a taşıdık"* (KK-1) yorumunda bulunmuştur.

Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali Tarihleri
1.Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / 1-2-3 Temmuz 1973
32. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / 20-21-22 Ağustos 2004
37. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / 14-15-16-17 Ağustos 2009
44. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / 26-27-28 Ağustos 2016
48. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / 27-28-29-30-31 Temmuz 2022
49. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / 9-10-11-12-13 Ağustos 2023

Tablo 1. Tespit edilen bazı Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali tarihleri.

Festivaller yapısı gereği pek çok açık ve örtük işlevi bünyesinde barındırmaktadır. Festivallerde eğlenme ve eğlendirme işlevinin açık olduğu aşikârdır. Bunun yanı sıra festivallerde sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal çokça örtük işlev de söz konusudur.

Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali, gelenekseli ve küreseli bünyesinde barındıran bir eğlence organizasyonudur. Festivalin geleneksel ayağı dibekte mısır dövme, fındık ayıklama, dik hızar, çay toplama, Laz böreği yapma, mısır ekmeği yapma yarışmalarıyla; küresel ayağı da köyler arası voleybol ve futbol turnuvası, konserler, sergiler gibi çeşitli aktivitelerle yaşatılmaya devam edilmektedir. Söz konusu etkinliklerin sürekliliği işleviyle ilgilidir. Söz konusu etkinlikler, festival katılımcıların arz ve taleplerine göre değişim ve dönüşüm göstermektedir. Bu değişim ve dönüşüm verilen ödüllerden gelen katılımcılara kadar farklılık göstermektedir.

1.1. Geleneksel Kökenli Etkinlikler

Bir toplumun kuşaklar arası aktarımını sağladığı maddi ve manevi uygulamalarının bütününe gelenek adı verilmektedir. Sözlü kültür ürünleri, adetler ve görenekler gibi çeşitli kavramlar da toplumun ortak ürünü olan gelenek olarak da adlandırılmaktadır (Yılmaz, 2005:40). Toplum tarafından özümsenen ritüeller ve yaşam deneyimleri de işlevselliğinin beraberinde nesiller arası aktarımla gelenekselleştiği görülmektedir. Bu aktarım beraberinde geleneğin kalıplaşmasını da getirmektedir. Esasında değişim ve dönüşüme kapalı olan geleneklerin toplumun ihtiyaçları doğrultusunda yeniliklere de açık olması hakkında Dursun Yıldırım, "*sözlü gelenekte yaşayan veya şekil bulan kültür unsurları, geleneğin kendi*

dinamizminden kaynaklanan sürekli değişim ve gelişim sebebiyle, yapı, biçim, muhteva ve fonksiyon bakımından çeşitli derecelerde değişikliklere uğrarlar" (1998: 38) yorumunda bulunmuştur.

Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali bağlamında geleneksel etkinlikler şu şekildedir:

a. Dibekte Mısır Dövme Yarışması

Festival organizasyonunda yer alan dibekte mısır dövme etkinliğini kökenlerini geçmiş dönemlerden almaktadır. Dövme işleminin gerçekleştirildiği taş, dibek taşıdır ve oyulmasıyla mısırın konularak dövüleceği alan hazır hale gelmektedir. Dibekte dövme geleneği çeşitli yörelerde de görülmektedir. Karadeniz bölgesinde bulunan Arhavi yöre halkı ise bölgede çokça tüketilen bir besin olan mısırın öğütülmesi işlevinde kullanılan bir araçtır.



Fotoğraf 1. 49. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / Dibekte Mısır Dövme Yarışması.

Dibekte mısır dövme geleneği meta değişimi, teknolojik alet ve edevatların kullanımı ve imece usulü uygulamasının azalması geleneğin zaman içerisinde yitirilmesine neden olmuştur. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde yer alan yarışmayla birlikte geleneğin tanıtımı yapılmaktadır. Dibekte mısır dövme yarışması kadınlar ve erkekler olacak şekilde iki grup olarak icra edilmektedir. Geçmiş dönemlerde yardımlaşma usulü kadın ve erkeklerin bir arada bulunduğu bu aktivite, yeni dönemde katılımcılarını ödül vasıtasıyla kendisine çekmektedir. İlk ikiye giren katılımcılara verilen ödüller sponsorların katkılarına göre değişiklik göstermekte olup küçük ev aletleri, halı-kilim, alıveriş çeki vb. şeklindedir.

b. Fındık Ayıklama Yarışması

Festival organizasyonunun gündüz kuşağında yer alan fındık ayıklama yarışması Karadeniz bölgesi halkının geçmişten günümüze devam eden bir uygulamasının yarışma formatında sunulmasıdır.



Fotoğraf 2. 49. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / Fındık Ayıklama Yarışması.

Karadeniz bölgesinde yer alan Arhavi, coğrafi ve iklim özellikleri bakımından fındık tarımına elverişlidir. Bu durum yöre halkını fındık tarımına yönlendirmiş ve beraberinde halk imece usulüyle fındıklarını toplamaya, ayıklamaya ve kurutmaya başlamıştır. Yardımlaşma temelinde şekillenen bu yarışma, geçmiş dönemlerde kadın ve erkeklerin tanışma, kaynaşma alanı olarak da görülmektedir. Günümüzde halen yardımlaşma aktivitesi olarak devam eden bu uygulama Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde de yörenin tanıtılması bakımından kendisine yer edinmiştir. Yarışma, kadınlar ve erkekler olmak üzere iki grup şeklindedir. Yarışmada ilk ikiye giren katılımcılara verilen ödüller sponsorların katkılarına göre değişiklik göstermekte olup küçük ev aletleri, halı-kilim, alışveriş çeki vb. şeklindedir.

c. Hamsili Ekmek Yapma Yarışması

Festivalin içerisinde yer alan gastronomik kökenli yarışmalardan biridir. Karadeniz bölgesinde çokça tüketilen mısır unu ve hamsinin birlikteliğinden meydana gelen aperatif bir besindir.



Fotoğraf 3. 49. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / Hamsili Ekmek Yapma Yarışması.

Yöre halkı tarafından günümüzde de aktif olarak yapılmakta olan hamsili ekmek, şehir dışından gelen katılımcılara tanıtılması ve tattırılması sebebiyle yarışma olarak organize edilmiştir. Söz konusu yarışmada önceden hazırlanan hamsili ekmekler mahlasla birlikte jüri önüne çıkmaktadır. Yarışmada sunum, lezzet gibi faktörler doğrultusunda ilk üçe giren katılımcılara son dönemlerde ödül olarak küçük mutfak aletleri ve alışveriş çeki verilmektedir.

d. Çay Toplama Yarışması

Doğu Karadeniz bölgesinin başlıca geçim kaynaklarından biri olan çay, şehir dışından gelen katılımcılara yörenin özelliklerinin tanıtılması ve görsel bir şölen sağlamak amacıyla festivalde kendisine yer edinmiştir. Yörede çay tarımının yoğun olmadığı ilk dönemlerde elle ve yardım merkezli olarak toplandığı görülmektedir. Zaman içerisinde çay tarımının artması ve fabrikaların çoğalmasının beraberinde yardımlaşma azalmış yevmiyeci düşünce meydana gelmiştir. Düzenlenen yarışmada da kollektif bilinçle hareket eden katılımcılarla geçmişe duyulan özlem pekiştirilmeye çalışılmaktadır.



Fotoğraf 4. 48. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / Çay Toplama Yarışması.

Yarışma, çay toplama konusunda hünerlerini göstermek isteyen katılımcılar arasında düzenlenmektedir. Kadınlar ve erkekler olarak iki grup şeklinde düzenlenen yarışmada ilk üçe giren katılımcılara ödül verilmektedir. Verilen ödüller değişmekle birlikte son düzenlenen yarışmalarda çay toplama makinesi, kilim, hediye çeki ve kuru çay verilmektedir.

e. Laz Böreği Yapma Yarışması

Sanılanın aksine tatlı olmasıyla kendinden çokça söz ettiren Laz böreği, yöre halkının çoğunluğunun da Laz olmasının beraberinde Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde gastronomik faaliyetler çatısında kendine yer edinmiştir.



Fotoğraf 5. 47. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / Laz Böreği Yapma Yarışması.

Günümüzde aktif olarak bayramlarda ve çeşitli özel günlerde yapılmakta olan Laz böreği, hünerli katılımcılar önceden hazırlanarak jüriye mahlasla birlikte sunulmaktadır. Jüri tadımı sonrası geri kalan ürünler izleyicilere ikram edilerek yöresel bu lezzetin tanıtılması da sağlanmaktadır. Sunum, lezzet gibi faktörler doğrultusunda jüri tarafından seçilen ilk üç katılımcıya ödül olarak küçük mutfak aletleri ve alışveriş çeki verilmektedir.

1.2. Küreselleşmeye Bağlı Gelişim Gösteren Etkinlikler

Toplumların varoluş anlarından itibaren günümüze kadar süregelen çeşitli uygulamaları gelişen ve değişen dünya şartlarına bağlı olarak yenilenmiştir. Bu yenilik Sanayi Devrimi başta olmak üzere pek çok sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmenin beraberindedir. Yaşanan gelişmeler modernizmi, modernizm de beraberinde küreselliği meydana getirmiştir.

Küresellik, "mal ve hizmetlerin, üretim araçlarının, teknolojinin ve finans kaynaklarının serbestçe dolaşabildiği ve piyasaların giderek bütünleştiği bir süreç" (Saykal, 2022:7) olarak tanımlanmaktadır. Küreselleşmenin etkisiyle kentlerin bünyesinde barındırdığı eğlence unsurlarında değişimler meydana gelmiştir. Bu değişim icra edilen ve gelenekte varlığını sürdüren eğlence anlayışından ziyade tüm dünya genelinde kanıksanmış olan eğlencenin halka sunulması şeklindedir.

a. Konserler

Küreselleşmeye bağlı olarak değişim ve gelişim gösteren ürünlerden biri de müziğin endüstrileşerek konser halini almasıdır. Konser, Türk halk anlatılarında elinde kopuzu ile diyar diyar gezen ozanın belirli bir zamanda, belirli bir yerde ve bir ekiple sahne almasıdır. Küreselleşen müzik anlayışı kendine festivallerde yer edinmiş bu sayede iç-dış göçlerin artmasına ve turizmi canlandırmaya vesile olmuştur.

Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde kırsal yaşamdan kentliliğe geçiş sağlayan yaşam alanının tanınırlığını arttırma, ekonomisini canlandırma gibi özellikler

bakımından konserler önem arz etmektedir. Festivalin düzenleyicisi olan Kültür Bakanlığı ve çeşitli sponsorların beraberinde sanatçı ve ekibi misafir edilmektedir.



Fotoğraf 6. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali Konser Afişleri.

b. Voleybol Turnuvası

Temelleri Amerika'da atılmış olan voleybol, kültürel etkileşimler ve küreselleşmenin beraberinde Türkiye'deki çeşitli şehirlerde oynanmaya başlamıştır. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde voleybol müsabakaları köy, mahalle veya kurumlar arası olacak şekilde icra edilmektedir. Çeyrek final ve final müsabakalarının bulunduğu turnuva sonucunda kazanan takıma önceden belirlenen ödül ve plaket takdim edilmektedir.

c. Futbol Turnuvası

Köklerini milattan önceki dönemlerden alan futbol, kültürel etkileşimler ve küreselleşmenin beraberinde dünya genelinde oynanmaya başlanan bir spor dalı olmuştur. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde düzenlenen futbol turnuvası köy, mahalle veya kurumlar arası olacak şekilde icra edilmektedir. Çeyrek final ve final müsabakalarının bulunduğu turnuva sonucunda kazanan takıma önceden belirlenen ödül ve plaket takdim edilmektedir.

d. Basketbol Turnuvası

Amerika Birleşik Devletleri'nde yer alan eyalet tarafından oluşturan basketbol, çeşitli etkileşimler neticesinde dünya genelinde oynanan ve bilinen spor dalı haline gelmiştir. Düzenlenen Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde de farklı katılımcı modellerini de etkilemek adına oynanmaya başlamıştır. Basketbol turnuvası köy, mahalle veya kurumlar arası olacak şekilde icra edilmektedir. Çeyrek final ve final müsabakalarının bulunduğu turnuva sonucunda kazanan takıma önceden belirlenen ödül ve plaket takdim edilmektedir.

e. Off-Road Gösterileri




Fotoğraf 7. 49. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali / Off-Road Gösterileri.

Kanada, Avusturalya gibi ülkelerde çokça yapılan düzensiz arazide araç sürme aktivitesidir. Karadeniz bölgesi coğrafi özellikleri bakımından oldukça engebeli ve dağlık bir araziye sahip olmasından ötürü off-road yapmaya imkân sağlamaktadır. Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali'nde off-road önceden hazırlanan düzensiz arazide araçların sürülmesi şeklindedir.

Sonuç

Yeryüzünde hayatına başladığı ilk anlardan itibaren insanoğlu su birikintileri, mağaralar vb. alanlarda yaşamsal faaliyetleri gerçekleştirmiştir. Sanayi Devrimi ve tarımda makineleşme başta olmak üzere yaşanan ekonomik, siyasal ve teknolojik gelişmeler sonucunda yaşam sürülen mekânlar köylere, köylerden kasabalara ve kentlere evrilmeye başlamıştır.

Yaşanan gelişmeler sonrası ihtiyacını köyde karşılayamayan kitleler kentlere göç hareketinde bulunmuştur. Bu hareketlilik beraberinde birden fazla farklı kültürün birleşmesini ve birleşirken değişim göstermesine de imkân sunmuş bu durum da kent kültürü kavramını meydana getirmiştir. Kent kültürü, kentte yaşam süren kitlenin yeme-içme, giyim-kuşam, eğlenme ve davranış kalıpları gibi özellikler bütünüdür. Geçmişe özlem duyan ve kendine kentte yaşanabilir bir mekân yaratma arzusunda bulunan kitleler, özlerini anımsatan aktiviteler organize etmiştir. Gelenekselin yani köylü kitlenin geçmiş arzusu, kentlerde kültürel eğlenceleri ve festivalleri meydana getirmiştir. Ortaya çıkan yeni oluşum, küreselleşmenin etkisiyle dönüşüme uğramıştır.

Kentli bilincinin oluşturulması bağlamında Uluslararası Arhavi Kültür ve Sanat Festivali, gelenekseli özünde barındırırken bir yandan küreseli de bünyesine almayı başarmıştır. Festivalde, köye ve geçmiş yaşama duyulan hasreti telkin etmek maksadıyla gündüz eğlencelerinde imece kökenli dibekte mısır dövme, fındık ayıklama yarışması, Laz böreği yapma yarışması, mısır ekmeği yapma yarışması ve çay toplama yarışmaları düzenlemiştir. Kültürel notaları bünyesinde barındıran bu yarışmalar duyulan geçmiş yaşantı arzusunu dindirmekle beraber kente geçici göç hareketinde bulunan kitlenin yöre hakkında bilgi

edinmesini sağlamaktadır. Küreselleşmenin ve kentliliğin getirisiyle oluşturulan konserler, voleybol turnuvası, basketbol turnuvası, off-road gösterileri, futbol turnuvası etkinlikleri yöre halkı haricindeki kitlelere de hitap etmektedir. Düzenlenen küreselleşme temelli etkinliklerle cazibesi artan kent ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal açıdan da zenginleşmektedir.

KAYNAKÇA

Andorno, Theodor W. (2014). *Kültür Endüstrisi ve Kültür Yönetimi* (çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baykara, Tuncer (2000). "Türklerde Şenlikler, Kutlamalar, Toylar ve Eğlenceler". *Erdem.* S. 36. s. 867-898.

Connerton, Paul (2011). *Modernite Nasıl Unutturur* (çev. Kübra Kelebekoğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çevik, Mehmet (2014). "Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikâyeciliği". *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic.* S. 12. s. 113-123.

Çobanoğlu, Özkul (2021). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2021). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ekici, Metin (2004). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları.

Giddens, Anthony (2019). *Modernite ve Bireysel-Kimlik Geç Modern Çağda Benlik Toplum* (çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.

İmirgi, Aysun (2005). "Festival Kavramı Üzerine Düşünceler". *Milli Folklor*. S. 6, s. 29-36.

Kaya, Erol (2017). *Kentleşme ve Kentlileşme.* İstanbul: İşaret Yayınları.

Kaypak, Şafak (2013). "Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme". *Küresel İktisat ve İşletme Çalışmaları Dergisi.* S. 4. s. 80-95.

Keleş, Ruhi (1993). *Kentleşme ve Politikası.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Modleski, Tania (1998). *Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar* (çev. Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.

Oring, Elliot (2012). "Folklorun Üç İşlevi Halk Bilimsel Tanım Olarak Geleneksel İşlevselcilik (çev. Aslı Büyükokutan)". *Millî Folklor*. S. 96. s. 267-295.

Örnek, Sedat Veyis (2000). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Özçakmak, Ali İmdat (2014). *Dünden Bugüne Arhavi.* İstanbul: İSTAD Kültür Yayınları.

Özdemir, Mehmet (2019). *Türk Eğlence Kültüründe Giresun Yayla Şenliklerinin Yeri "Yapısal ve İşlevsel Bir Çözümleme"*. İstanbul: Hiper Yayın.

Özdemir, Nebi (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özdemir, Nebi (2020). "Yaratıcı Kentler ve Yaşayan Kültür". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi.* S. 4. s. 1-23.

Türkmen, Nilgün (2017). *Türkiye'de Festivaller ve Şenlikler*. Doktora Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Weber, Max (2010). *Şehir Modern Kentin Oluşumu* (çev. Musa Ceylan). İstanbul: Yarın Yayınları.

Yıldırım, Dursun (1998). *Türk Bitiği Araştırma/İnceleme Yazıları.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Yılmaz, Hüseyin (2005). "Gelenek, Gelenekçilik ve Gelenekselcilik". *Muhafazakâr Düşümce*. S. 3. s. 39-53.

AXEL OLRIK'İN EPİK KURALLARI BAĞLAMINDA *NECEP OGLAN* DESTANININ İNCELENMESİ

Yeşim YILDIRIM

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Destanlar bir milletin önemli kültür parçalarından birisidir. Türkiye Türkçesinde gerek destan terimi gerek İslamiyet öncesi ve sonrası destanlar, destanların tasnifi olmak üzere destanlarla ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Türkmen Türkçesinde destan alanında yapılan çalışmalar çok azdır. Türkmenler gerek sözlü gerek yazılı edebiyatları açısından çok zengin bir millettir. Dönemin baskıcı rejiminin etkisiyle Türkmenler edebi eserlerini dış dünyaya açamamışlardır. Ne yazık ki Türkmen Türkçesinden aktarılmış olan destanların sayısı çok azdır. Aktarmaların az olması sebebiyle Türkmen Destanları alanında çalışma yapılamamaktadır.

Danimarkalı halkbilimci Axel Olrik'in 1909 yılında yayınladığı "Halk Anlatılarının Epik Yasaları" isimli çalışması çok önemli bir çalışmadır. Axel Olrik'in sage adını verdiği geniş kategorinin içerisinde mitler, türküler, kahramanlık destanları ve yerel efsaneler yer alır. Sage biçimlerinin meydana getirilmesinde ortak olan kurallara da halk anlatılarının epik kuralları ismini verir. Axel Olrik 15 maddede bu yasaları ele alır. Yapılan bu çalışmada "Necep Oglan" isimli Türkmen destanı Axel Olrik'İn Epik Yasaları ışığında incelenmiştir. Giriş kısmında destanın özeti verilmiş sonrasında ise Axel Olrik'İn kuralları açıklanıp destan bu kurallara göre incelenmiştir. Destanın bu kurallara uyup uymadığı yerler tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Destan, Türkmen halk edebiyatı, epik kurallar.

AN EXAMINATION OF THE EPIC *NECEP OGLAN* IN THE CONTEXT OF AXEL OLRIK'S EPIC RULES

ABSTRACT

Epics are one of the important cultural parts of a nation. Many studies have been carried out on epics in Turkey Turkish, including the term epic, pre- and post-Islamic epics, and the classification of epics. There are very few studies on epics in Turkmen Turkish. Turkmens are a very rich nation in terms of both oral and written literature. Due to the influence of the oppressive regime of the period, Turkmens could not open their literary works to the outside world. Unfortunately, the number of epics transferred from Turkmen Turkish is very small. Due to the lack of transfers, no work can be done in the field of Turkmen Epics.

Danish folklorist Axel Olrik's work titled "Epic Laws of Folk Narratives" published in 1909 is a very important work. The broad category that Axel Olrik calls sage includes myths, folk songs, heroic epics and local legends. He calls the rules common in the creation of sage forms the epic rules of folk narratives. Axel Olrik discusses these laws in 15 articles. In this study, the Turkmen epic named "Necep Oglan" was examined in the light of Axel Olrik's Epic Laws. In the introduction, a summary of the epic is given, then Axel Olrik's rules are explained and the epic is examined according to these rules. It has been discussed whether the epic complies with these rules or not.

Keywords: Epic, Turkmen folk literature, epic rules.

Giriş

"Farsçada "destân" olarak adlandırılan kahramanlık temalı anlatılar, Türkçede de bilim adamlarınca "destan", "epope" ve "epik" (epique) terimleriyle karşılanmaktadır (Aça vd., 2018: 160)".

"Destan türü, diğer Türk lehçelerinde "dastan", "epos", "cır", "comok", "alıptığ nımah", "maadırlıg tool", "olongho", "kay çörçök", "kay şörçek" gibi terimlerle isimlendirilmektedir (Aça vd., 2018: 160)".

"Türk destanlarının sınıflandırılması, 1990'ların başında Sovyet Birliği'nin dağılması ve diğer Türk topluluklarının destan ve destancılık geleneklerinin öğrenilmeye başlamasıyla birlikte biraz daha zorlaşmış, özellikle de ortak dönemin ortak destanlarının dışında kalanların bugüne kadar yapılan sınıflandırmalara dâhil edilmesiyle daha yeni sınıflandırılmaların yapılması gerektiği düşünülmüştür. Türkiye sahasında bugüne kadar yapılan sınıflandırmaların başında, M.Fuat Köprülü, A.Z. Velidi Togan, Hüseyin Nihal Atsız gibi araştırmacıların yaptığı sınıflandırmalar gelmektedir (Aça vd., 2018: 165)".

"Türkiye'de, destanın tanımı, oluşumu, Türk destanlarının konuları ve kahramanları, tasnifi ve yayılma sahaları gibi konular üzerinde ayrıntılı bir şekilde duran ilk isim M. Fuat Köprülü'dür (Aça vd., 2018: 178)".

"Türkmen dilinde destan türünü ifade etmek için dessan ve epos terimleri kullanılmaktadır. Dessan başlığı altında hem kahramanlık hem de aşk ve sosyal konulu eserlerin yer alması, geleneğin adlandırılmasında Türkiye Türkçesinden ayrılan, Türk Dünyasının diğer gelenekleriyled de ortak olan bir özelliktir. Dolayısıyla, diğer geleneklerde de olduğu gibi, Türkiye Türkçesinde halk hikâyesi Olarak adlandırılan örnekler, bu gelenekte de dessan başlığı altında yer almaktadır (Yıldız, 2019: 74)".

"Türkmen destanlarının tasnifi konusunda Baymuhammet Ataliyeviç Garrıyev, Rahman Recebov, Seyit Garrıyev başta olmak üzere birçok araştırmacı tarafından çalışmalar yapılmıştır (Yıldız, 2019: 75)".

"Türkmen geleneğinde destan icrasında dutar, gıcak ve tüydük gibi müzik aletleri kullanılır. [….] Türkmen geleneğinde destan söyleyenler dessancı ve bagşı olarak

adlandırılmakla birlikte, destan söyleyenleri sadece şiir söyleyenlerden ayırmak üzere dessançı bagşı terimi de kullanılmaktadır (Yıldız, 2019: 77)".

Naciye Yıldız (2019: 78) Türkmen destanlarının daha önce yapılmış sınıflandırmalarını incelemiş ve elde ettiği veriler bütününde Türkmen destanlarının;

1. **Kahramanlık Destanları**
   a. Mitolojik Motifleri İçeren Kahramanlık Destanları
   b. Tarihî Kahramanlık Destanları
   c. Dinî Kahramanlık Destanları
2. **Aşk Destanları**
   a. Mitolojik Motifler içeren Aşk destanları
   b. Realist Aşk destanları
3. **Sosyal konulu destanlar**

olarak sınıflandırılabileceğini söylemiştir.

Türkmen Destanları üzerine Türkiye'de yapılan en kapsamlı çalışmalardan birisi Halil İbrahim Şahin'in "Türkmen Destanları ve Destancılık Geleneği" isimli çalışmasıdır.

"Yakın döneme ait Türkmen destanlarıyla ilgili bir tasnif çalışmasında B. Şamuradov'un "Bahşılık Destanı" olarak nitelendirdiği Necep Oglan Destanı, Türkmenistan'da ilk olarak 1939 yılında derlenmiştir. Daha sonraları ise bu destan Memmedanna Sopıyev, Nurı Halıkov, Artık Durdıyev, Öre Seyitmedov, Öre Kebeyev, Gılıç Ödeyev adlı Türkmen bahşılarından da derlenmiştir. Ancak Necep Oglan, Türkmenistan'da 1943 yılında H. Hocayev'in ve P. Agalıyev'in çalışmalarıyla yayımlanabilmiştir (Şahin, 2007: 211)".

"S. Gutlıyeva'nın üzerinde bir tez çalışması hazırladığı Necep Oglan Destanı'nın 1960 yılında B. Ahundov tarafından pek çok varyanttan hareketle hazırlanmış bir metni daha yayımlanmıştır. 1977 yılında Kakabay Seyitmıradov'un Necep Oglan adıyla yayımladığı Memmedanna Sopıyev anlatması, diğer varyantlar arasında hacim ve içerik bakımından daha fazla dikkat çekmiştir (Şahin, 2007: 211)".

"Tarihî-coğrafi yöntemin genişlemesine ve özellikle de halk anlatılarının yapı çözümlemesine yönelişin ilk örneği Axel Olrik'in "Epik Yasaları"dır. A.Olrik bu yasaları ortaya koyarken, halk anlatılarının içerik ve yapısal düzenini oluşturan bazı temel kuralları tanımlamayı hedeflemiştir. Bu kuralları belirlemede düşüncesinin ortaya çıkışını ise şöyle açıklamaktadır "Halk anlatılarıyla ilgilenen herhangi bir kimse uzaktaki bir halkın edebiyatını okuyunca, bu halk ve onun geleneksel anlatıları o kimseye şimdiye kadar tamamen yabancı olsa bile, bu anlatılarla daha önce karşılaşmış gibi bir duyguya kapılır (Ekici, 2018: 69)".

Axel Olrik'e göre, halk anlatılarıyla ilgilenen birinin daha önce hiç karşılaşmadığı, gitmediği yerlerde yazılan anlatıları okuduğunda bile bu anlatıların tanıdık gelmesi mümkündür. Bu tanışıklığı açıklamanın temelde iki sebebi vardır. Bunlar; İlkel insanın ortak zihin özelliği ve bu özelliğe uygun olan doğa kavramı ve ilkel mitolojidir". (Olrik, 1994a: 2).

"Yalnızca bir masal (mârchen) biyolojisi veya sadece bir mit sınıflaması elde etmek için değil, fakat sage adını verdiğimiz daha geniş bir kategori üzerinde daha sistemli bir bilim elde etmek için bu yaygın benzerlikleri bir araya getirmeye çalışalım. Bu kategori, mitleri, türküleri, kahramanlık destanlarını ve yerel efsaneleri kapsar. Bütün bu Sage biçimlerinin meydana getirilmesinde ortak olan kurallara halk anlatılarının epik kuralları diyebiliriz (Olrik, 1994a : 2)".

Destanın Özeti

Yemen hükümdarı Soltanesen'in Elbent isimli bir bagşısı vardır. Elbent bagşı rüyasında Sona isimli bir kızı görür. Kadını rüyasında görüp böyle bir kadının olup olmadığını bilmeden bu kadına sevdalanır. Elbent Bagşı Sona isimli bu kızı aramaya karar verir. Gence-Garabag'dan Yemen'e ticaret yapmaya gelen tüccarlardan Sona isimli kızın Gence-Garabag'da olduğunu öğrenir. Elbent Bagşı, hükümdarından izin alıp Gence-Garabag'a Sona'yı bulmaya gider. Gence-Garabag'da yaşlı bir kadının yardımıyla Sona ile haberleşir. Sona, Necep adında bir oğlunun olduğunu eğer oğlunu kabul ederse Elbent Bagşı ile evleneceğini söyler. Elbent Bagşı Necep Oglan'ı kabul eder. Elbent Bagşı Sona'yı ve Necep'i alıp ülkesine döner. Padişah Soltanesen bagşısını büyük bir toy düzenleyerek evlendirir. Yedi yaşına gelen Necep'i Elbent Bagşı okula yazdırır. Necep sürekli okuldan kaçar. Necep'in okumakta gözünün olmadığını anlayan Elbent Bagşı atıyla Necep'in ilgilenmesini ister. Necep, Elbent Bagşı'nın bu isteğini de yerine getirmez. Bütün gün oynar. Akşam eve gelen Elbent Bagşı, atının açlıktan zayıfladığını görür ve Necep'i atına bakmadığı için döver. Bu olay üzerine Necep annesine bu adamın öz babası olup olmadığını sorar ve annesinden gerçekleri öğrenir. Gerçekleri öğrenen Necep, Elbent Bagşı'dan intikam almak için bir plan yapar. Necep annesine Âşık Aydın adlı bir pire yedi yıl hizmet ederek bagşı olacağını ve geri gelip Elbent Bagşı'yı yarışmada yenip ondan öcünü alacağını söyler. Âşık Aydın'ın memleketine giden bir kervanla Âşık Aydın'a ulaşan Necep yedi yıl ona çıraklık yapar. Yedinci yılın sonunda Âşık Aydın'ın evine odun getirmeye gittiğinde oturduğu bir köşede uyuya kalır ve rüyasına kırklar girer. Necep kırkların her birinin elinden bir bade içer. Necep uyanıp Âşık Aydın'ın evine döner. Âşık Aydın'dan artık gitmek için izin ister. Gitmek isteyen Necep'i Âşık Aydın bir sınava tabi tutar. Necep'e şiir düzeninde sorular sorar ve cevaplamasını ister. Necep sorulan soruların hepsine cevap verir. Necep'in sınavı geçmesi üzerine Âşık Aydın artık Necep'in iyi bir bagşı olduğunu söyleyip ona "gökyüzünden inen kara bir dutar" hediye eder. Eve dönmeye karar veren Necep dönüş yolunda Âşık Aydın'ın daha önceki çırağı ile karşılaşır ve onunla atışır. Novruz adını taşıyan bu bagşı da Necep'in artık bir bagşı olduğunu kabul eder. Aradan geçen yedi yılda Elbent Bagşı iyice yaşlanmıştır. Soltanesen padişah kendisine yeni bir bagşı bulmak ister. Çeşitli olaylarla karşılaşan Necep, en sonunda Soltanesen'in huzurunda Elbent Bagşı ile atışır ve onu yener. Padişah, Necep'e yaldızlı bir elbise giydirir ve başına altın süslemeli bir taç takar. Bu esnada padişahın düzenlediği toyda kırk gün kırk gece bagşılık yapmayı kabul eden Necep Oglan, toydaki icrası sırasında Mılayım ile tanışır ve ona âşık olur. Necep'i kendi istediği bir kızla

evlendirmeyi düşünen padişah Soltanesen'in planları istediği gibi gitmez. Necep Mılayım Han'a âşık olur. Çeşitli zorluklardan geçen Necep'i dar ağacından Soltanesen'in kardeş Ahmet Bey kurtarır ve Mılayım Hanla Necep'i evlendirir.

Olrik'in "Epik Kuralları" şu şekilde sıralanabilir:

1. Giriş Kuralı ve Bitiriş Kuralı
2. Yineleme Kuralı
3. Üçler Kuralı
4. Bir Sahnede İki Kuralı
5. Zıtlık Kuralı
6. İkizler Kuralı
7. İlk ve Son Durumun Önemi
8. Anlatımda Tek Çizgililik
9. Kalıplaştırma
10. Büyük Tablo Sahnesi
11. Anlatı Mantığı
12. Olay Örgüsünde Entrika Birliği
13. Epik Birlik
14. İdeal Epik Birlik
15. Dikkati Baş Kahramanın Üzerinde Toplama

1.Giriş Kuralı

"Sage (anlatı) birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez. Bu ilkeye Giriş Kuralı ve Bitiriş Kuralı diyebiliriz. Sage durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerinden birinin başına gelen bir felaketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter (Olrik, 1994a: 2)".

Necep Oglan destanı giriş ve bitiş kuralına uygunluk göstermektedir. Destan, "Kadim zamanlarda Yemen ilinde Soltan Esen adlı bir padişah var idi" sözüyle başlar. Necep Oglan'ın bagşı olan üvey babası Elbent Bagşı'nın kötü sözleri üzerine Necep Oglan'ın hırslanıp üvey babasından daha iyi bir bagşı olup ilerde onun karşısına çıkmak istemesiyle durgun, olağan bir akış içerisinde başlar. Necep Oglan'ın bagşı olmak için verdiği mücadele ve bagşılığın başına getirdiği olaylarla birlikte anlatı hareketlenir. Bagşılığın yanı sıra gönlünü vezirin kızına kaptırması ve bununla olan mücadelesiyle ilgili olaylar, yaşadığı bu olaylar karşısında söylediği sözler ve Necep oglanın yılmadan yoluna devam edişi anlatılır. Metinde anlatının seyri sabit kalmaz. Sürekli durgunluktan cosşkunluğa coşkunluktan durgunluğa geçiş vardır. Padişahın Necep Oglan'ın ve Mılayım Han'ın öldürülmesi bölümü heyacanın en üst seviyeye ulaştığı bölümdür.

Olrik'in dikkat edilmesi gerektiğini söylediği önemli hususlardan birisi de anlatının birdenbire bitmemesidir. Necep Oglan destanında da anlatı birden bire bitmez. Destanın sonunda Ahmet Bey karakteri tarafından Necep Oglan ve Mılayım Han'ın evlendirilmesiyle olaylar bir sonuca kavuşturulur ve destan böyle sona erer.

2. Yineleme Kuralı

"Halk anlatıları tam anlamıyla ayrıntıya inme tekniğinden yoksundurlar ve zaten pek ender olan tasvirler de çok kısa oldukları için konuya önem kazandıran bir araç olamazlar. Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme. Anlatıda ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir (Olrik, 1994a: 3)".

"Yinelemeler genel olarak üç sayısıyla yapılır. Üç sayısının yanında yedi, on iki bazen de başka sayılarla yapılan yinelemelere de halk anlatılarında rastlanılır (Olrik, 1994a: 3)".

Necep Oglan destanında yineleme kuralına uyulduğu görülür. Destanda sürekli tekrar eden sayılar 3,5,7,9,15 ve 40 tır. Üç sayısının tekrar etmesi başlı başlına üçler kuralı adı altında ele alınabilir. Necep Oglan, destanda geçen "söz söyleme" kısımlarının hepsinde "beş kelimelik" sözler söyler. Destanın sonuna kadar Necep Oglan sözlerini söylemeden önce "beş kelimelik söz söyler" ifadesi yer alır. Destanda 7 sayısı ise genellikle geçen günleri ifade etmek için kullanılır. (7 gece 7 gündüz). Bu kavramlar destanda aradan geçen zamanı ifade etmek için sık sık tekrarlanmıştır. 9 sayısı da zaman (dokuz yıl) ve miktar (dokuz gat) anlamında kullanılmıştır. 15 sayısı destanda sürekli "15 yaşında", "15 yaşındayken" şeklinde yinelenmiştir. 15 sayısının destanlardaki önemi o yaştaki kişilerin evlenme çağına geldiklerini belirtmiş olmalarıdır. Bu özellik Dede Korkut hikâyelerinde de karşımıza çıkar. Kahraman 15 yaşına geldiğinde erginliğe erişmiş yani evlenme yaşına gelmiştir. Kırk sayısı destanlarda en çok karşımıza çıkan sayılardan birisidir. Necep Oglan destanında da 40 sayısı "kırk gece kırk gündüz" şeklinde çoğu kez tekrarlanmıştır.

3. Üçler Kuralı

"Yineleme hemen her zaman üç sayısına bağlıdır. Fakat üç sayısı aynı zamanda kendi başına bir kuraldır. Üç sayısı masalda ve mitlerde ve hatta basit yerel efsanelerde sayısız kez ortaya çıkar; fakat üç sayısının yüz binlerce halk geleneklerinde de karşımıza en sık çıkan sayı olduğu yeteri kadar açıklıkla ortaya konmadı. Yedi, on iki ve bazen başka sayılar da ortaya çıkar doğal olarak, fakat bunlar sadece toplam soyut nicelikleri belirtmek için kullanılır. Üç, geleneksel anlatılarda karşılaşılan insan ve nesnelerin en yüksek sayısıdır. Hiçbir şey halk anlatılarını çağdaş edebiyattan ve gerçeklerden üç sayısı kadar ayıramaz. Bir halkbilimcisi üç sayısıyla karşılaşınca Alpleri gözleri önüne getiren bir İsviçreli'nin yaptığı gibi "şimdi yurdumdayım" diye düşünecektir (Olrik, 1994a: 4)".

"Birçok metinde karşımıza çıkan üç sayısı önemli bir yere sahiptir. Bir şeyin üç kere olması o şeye kutsallık kazandırmaktadır. Bu kutsallık Dirse Han'ın evlat sahibi olmak için üç kurban kestirmesi ile karşımıza çıkmıştır. Attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kestirmiştir (Ergin, 2018, 81)".

Necep Oglan destanı incelendiğinde üçlemelere sıklıkla rastlanmaktadır. Necep Oglan'ın bagşı olmak için üç kez sınavdan geçmesi, destandaki toyların üç gece üç gündüz olması, Necep Oglan'ın darağacına asıldığında sürekli üç gün sonra öleceğini söylemesi, üçleme kuralının Necep Oglan Destanı'ndaki karşılıkları olarak karşımıza çıkar.

4. Bir Sahnede İki Kuralı

"Bütün anlatı boyunca sadece iki kişinin aynı sahnede ortaya çıkmasıdır. Bu kural zıtlık kuralını tamamlamaktadır. İki aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayısıdır. Aynı

zamanda ortaya çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir (Çobanoğlu, 2021: 132)".

Necep Oglan Destanı'nda bir sahnede iki kuralı Elbent Bagşı ve padişahın konuşması, Necep Oglan ve annesinin konuşması, Necep Oglan ve üvey babasının konuşması, Necep Oglan ve Aşık Aydın'ın konuşması, Necep Oglan ve Aşık Aydın'ın öğrencisinin konuşması, Necep Oglan ve Gelin Kız'ın konuşması, Necep Oglan ve padişahın konuşması, Necep Oglan ve Mılayım Han'ın konuşması olmak üzere birçok kısımda karşımıza çıkmaktadır.

5. Zıtlık Kuralı

"Bir sahnede iki kuralı ile birbirini tamamlayan bir kural olan zıtlık kuralı, halk anlatısında kutuplaşma demektir. Bir halk anlatısında, anlatının baş kahramanlarına karşı, özellikleri ve eylemleriyle baş kahramana zıt konumda birileri bulunur. Cömert bir kahramanın karşısında cimri bir rakip bulunacaktır (Ekici, 2018: 70)".

Necep Oglan destanında Necep Oglan ve Elbent Bagşı zıtlık kuralına örnektir. Necep Oglan iyi kalpli ve cömert birisidir. Elbent Bagşı ise kötü düşünen, hırslı birisidir. Necep Oglan ve Mılayım Han da zıtlık kuralına örnek teşkil eder. Necep oglan sevdiği için her şeyi göze alan cesur birisi iken Mılayım Han kendisini düşünen korkak bir karakterdir.

6. İkizler Kuralı

"Bir halk anlatısında iki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük ve zayıf olarak tasvir edildiğini gözlemleyebiliriz. Bu iki kişi birbiriyle yakından ilişkili olup, zıtlık kuralından uzaklaşarak ikizler kuralının etkisi altına girer. İkizler kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu, hem gerçek ikizler hem de aynı rolde olan iki kişi anlamına da gelebilir (Ekici, 2018: 70)".

Necep Oglan Destanı'nda bu kural Necep Oglan ve Elbent Bagşı'nın karşılaştığında padişahın Necep Oglan'ın daha iyi olduğunu, dürüst birisi olduğunu anlayıp onu kendisine bagşı seçmesiyle karşımıza çıkar. Padişah Necep Oglan'ın tarafını seçmiş ve onun haklılığına inanmıştır.

7. İlk ve Son Durumun Önemi Kuralı

"Bir halk anlatısında (sage'de) bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygusaşlık doğurduğu kişidir. Anlatının ağırlık merkezi her zaman buradadır. Bu kısım üçler kuralıyla birleşerek halk anlatılarının en önemli bir özelliğini oluşturur (Olrik, 1994b: 4)".

Necep Oglan destanında ilk ve son durumun önemi kuralına uyulduğu görülür. Tüm olay Necep Oglan'ın etrafında şekillenmiştir. Başlangıçtan sona kadar Necep Oglan bagşı olma mücadelesinden vazgeçmemiştir.

8. Anlatımda Tek Çizgililik Kuralı

"Halk anlatısı bir olay çizgisini bir başkasıyla karıştırmaz; halk anlatıları her zaman tek çizgilidir. Eksik kalan kısımları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir diyalog veya konuşma içinde verilir. Tek olay çizgili halk anlatısında resim sanatının perspektif kavrayışı yoktur. O, sadece sonradan gelen ve gelişmeye açık olayları çukur ve kabartmalarıyla yan yana dizen heykel rölyefleri

anlayışını bilir. Bu yüzden de onun kompozisyonu heykeltıraşlığın ve mimarlığındakiler gibi sayı ve diğer simetrik gerekliliklerle sıkı sıkıya bağlıdır (Çobanoğlu, 2021: 132)".

Necep Oglan Destanı incelendiğinde tek çizgi üzerine gelişen bir olay akışının varlığı görülmektedir. Necep Oglan'ın üvey babası olan Elbent Bagşı ile olan münakaşası sonucu olayların canlanmaya başladığı destan Necep Oglan'ın bagşı olma yolunda verdiği mücadeleler, bu yolda karşısına çıkan iyi/kötü kişilere söylediği beş satırlık sözler, Mılayım Han'a duyduğu sevgi ve sonunda Mılayım Han'a kavuşmasıyla biter. Destanın hiçbir yerinde geri dönüş tekniği kullanılmaz.

9. Kalıplaştırma Kuralı

"Kalıplaştırmaya bu kadar katı bir biçimde uyulması halk anlatılarını pek tanımayan bir kişiye çok şaşırtıcı gelebilir. Aynı çeşitten iki insan veya durum elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir. Genç kahraman, üç gün arkası arkaya bilmediği bir yere gider. Her gün bir devle karşılaşır, hepsiyle aynı şeyi konuşur ve hepsini aynı biçimde öldürür. Hayatın böyle katı üsluplaştırılmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır (Olrik, 1994b: 4)".

Necep Oglan Destanı'nda düzenlenen eğlencelerin üç gün üç gece sürmesi, Necep Oglan'ın yalvarışları sonucunda bagşılığa erişmesi, bagşı olmak için yedi yıl hizmet etmesi daha sonra sınavlardan geçmesi, dutarını yanından ayırmaması, darağacından kurtulması, Elbent Bagşı'dan yaşadıklarının intikamını alması ve her şeyin sonunda mutlu olup Mılayım Hanla evlenmesi kalıplaştırma kuralına uyulduğunu göstermektedir.

10. Büyük Tablo Sahneleri Kuralı

"Sage her zaman Büyük Tablo Sahneleri Kuralı ile doruğuna erişir. Bu sahnelerde sage kahramanları yanyana gelirler. Bu görkemli durumlar çoğu zaman gerçeğe değil hayale dayanır. Büyük tablo sahnelerinin bir geçiçcilik duygusu değil bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı farkediliyor. Etkisi uzun süren bu eylemler heykelcilikte de büyük yer tutmaktadır ve tek başına kişinin kafasına bir resim olarak ortaya çıkabilen bir güç taşımaktadır (Olrik, 1994b: 4)".

Necep Oglan ve Elbent Bagşı'nın karşı karşıya gelmesi, Necep Oglan ve Aşık Aydın'ın konuşmaları, Necep Oglanla Mılayım Han'ın karşı karşıya gelmesi büyük tablo sahnesine örnek gösterilebilir.

11. Anlatı Mantığı Kuralı

"Sage'nin bir mantığı (Logik) vardır. Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Sage'nin bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüme olan eğilim, onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde entrikanın üç tutarlığına dayanır. Akla sığabilirlik pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür (Olrik, 1994b: 5)".

Necep Oglan Destanı'nda amaç Necep Oglan'ın bagşı olma yolunda verdiği mücadeleyi kazanıp sevdiği Mılayım Han'la evlenmesinin anlatılmasıdır. Destan boyunca Necep Oglan bu mutlu sona ulaşmak için uğraşır. Girdiği zorlu mücadeleleri kazanır. Bu konuların

destanın amacı doğrultusunda anlatı mantığına uygun bir şekilde ana temayı yansıtmak için kullanıldığı söylenebilir.

12. Tek Entrika Kuralı

"Sage için bir ölçüdür. Bu en iyi olarak gerçek Sage ile edebi eser karşılaştırınca görülür. Entrika yapısında gevşek olayların ve belirsiz hareketlerin varlığı ürünün elden geçirildiğinin en belirgin işaretidir. Fakat, bazı özel durumlarda bu tekniğin çeşitli dereceleri vardır: masallarda, türkülerde ve yerel efsanelerde teklik güçlüdür; mitlerde ve kahramanlık destanlarında daha az güçlü, fakat hâlâ etkindir. (Olrik, 1994b: 5)".

Necep Oglan'ın da bagşı olması için vermesi gereken mücadeleler vardır. Aşık Aydın'ın yanında yedi yıl çalışmak zorunda kalmıştır daha sonrada bagşı olabilmesi için çeşitli sınavlara tâbi tutulmuştur.

13. Epik Birlik Kuralı

"Epik birlik bütün anlatı öğelerinin, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir. Doğmayan bir çocuk bir canavara adanır adanmaz, her şey bu çocuğun canavarın pençesinden nasıl kurtulacağı sorunu üzerinde döner (Olrik, 1994b: 5)".

Destanın en başında tüccarların padişaha sizin toyunuz yok mu bagşınız yok mu demesiyle ilerde bagşılıkla ilgili durumların ortaya çıkacağının mesajı verilmiştir. Necep Oglan'ın Elbent Bagşı'nın gerçek babası olmadığını öğrenmesi de destanın devamında Elbent Bagşıyla mücadele edeceği ipuçlarını vermektedir.

14. İdeal Epik Birlik Kuralı

"Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler. Kralın oğlu canavarın kızının akıllılığı sayesinde özgürlüğüne kavuşur fakat- ve bu da diğer öğedir- oglan kızı unutur ve tekrara kız tarafından elde edilir (Olrik, 1994b: 5)".

Destanın en başından itibaren Necep Oglan her hareketiyle dürüst, kibar, mücadeleci, yalan söylemeyi sevmeyen, her fırsatta doğruyu söyleyen bir kahraman olarak ilerlemiştir. Destanın tamamı incelendiğinde Necep Oglan'ın idealize bir tip olarak karşımıza çıktığı görülür.

15. Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı

"Halk geleneğinin en büyük kuralı Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralıdır. Tarihsel olaylar Sage'de anlatılıyorsa dikkat kahraman üzerinde toplanır. Baş kahramanın kaderi bazen "güçlü John" veya "korkuyu öğrenmek isteyen genç" masallarında olduğu gibi gevşek maceralar yığını oluşturur. Yalnız düzenli tek dizgilik ve kahramana verilen önem parçaları birleştirir. Fakat genel olarak, baş kahraman ve entrika birbirinden ayrılamaz (Olrik, 1994b: 5)".

"Sage'de iki kahraman belirdiği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek baş kahramandır. Sage onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir (Olrik, 1994b: 5)".

Necep Oglan Destanı, onun Elbent Bagşı'yla yaşadığı olay sonucunda bagşı olmaya karar vermesi ve bu yolda mücadele etmesini anlatan bir destandır. Destanda Necep'in başından geçenler sırasıyla anlatılmakta ve bütün entrika Necep'İn etrafında gerçekleşmektedir.

Sonuç

Türkmenler gelenek göreneklerine çok bağlı bir millettir. Türkmenler yazılı kültürlerinin zenginliğinin yanı sıra çok zengin sözlü kültürü olan bir millettir. Destanlar sözlü kültürü gelecek nesillere aktarmada önemli rol oynarlar. Türkmenlerde de bagşılar destanları söylemiş, destanları nesilden nesile aktarmışlardır. Türkmenlerde, destan denilince "Göroglı" destanı akla gelmektedir. Köroğlu (Göroglı) destanı Türkmenler arasında büyük önem arz etmektedir. Göroglı destanının yanı sıra Türkmenlere ait olan birçok destan vardır. Ne yazık ki bu destanların tümü Türkiye Türkçesine aktarılamamıştır. Türkmen Türkçesinden Türkiye Türkçesine aktarılan destanların sayısı çok azdır. Yapılan bu çalışmada Necep Oglan Destanı'nın Türkiye Türkçesine aktarılmış şeklinde Halil İbrahim Şahin'in Türkmenistan Sahası Destancılık Geleneği ve Türkmen Destanları adlı doktora tezinden yararlanılmıştır. Türk halk edebiyatında bagşı olmak için kahramanın belli yollardan geçmesi, belli rüyalar görmesi ya da bagşı olacağına dair belli işaretler alması gerekir. Necep Oglan destanında bir bagşının yetiştiği ortam detaylarıyla ele alınmıştır.

Bu çalışmada Axel Olrik'in Epik Kuralları bağlamında Necep Oglan destanı incelenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda Necep Oglan destanının Axel Olrik'in on beş maddeden oluşan epik yasalarına uyum sağladığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Açа, Mehmet-Ekici, Metin-Yılmaz, A. Müge (2018). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. (ed. M. Öcal Oğuz). Ankara: Grafiker Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2021). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Olrik, Axel (1994 a). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları 1". *Millî Folklor.* S. 23. s. 2-5.

Olrik, Axel (1994 b). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları 2". *Millî Folklor*. S. 24. s. 4-6.

Şahin, Halil İbrahim (2007). "Necep Oglan Destanı'nda Türkmen Bahşılarının Eğitimleri ve İcra Ortamları". *Millî Folklor.* S. 76. s. 211.

Şahin, Halil İbrahim (2009). *Türkmenistan Sahası Destancılık Geleneği ve Türkmen Destanları*. Doktora Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldız, Naciye Ata (2019). *Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

SEYRÂNÎ'NİN *YAŞNAME'*SİNE DAİR YENİ TESPİTLER

Yıldız TULGAR

Doktora Öğrencisi
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ÖZ

Türk edebiyatı, yüzyıllar boyunca süregelen güçlü bir anlatı geleneğine sahip olmuştur. Oluşan gelenek ortamının önemli bir üretim alanı da Türk halk edebiyatıdır. Türk halk edebiyatının çalışma kadrosu içerisinde pek çok çalışma alanı yer almaktadır. Bu çalışma alanlarından birini "türler" oluşturmaktadır. Türk halk edebiyatının en eski türlerinden biri de yaşnamelerdir. Yaşnamelerin kaynağı 11. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Âşıklar tarafından genellikle hece ölçüsüyle destan olarak söylenen yaşnameler ömür destanı, yaş destanı, yaş türküsü, hayat destanı, vücudname gibi isimlerle anılır. Genellikle yaşnamelerde baba sulbünün ana rahmine düşmesinden itibaren takriben yüz yaşına kadar insan ömrü, hayatı, safhalar hâlinde, yıllara göre karakterize edilerek anlatılmaktadır.

Tarihî süreç içerisinde pek çok şair yaşname vücuda getirerek gelenek içerisinde kendine yer edinmiştir. Bu şairlerden biri de 19. yüzyılın en önemli âşıklarından biri olma ünvanına sahip olan Seyrânî'dir. Bugüne kadar hakkında yapılan araştırmalar, Seyrânî külliyatının eksikliklerinin giderilmesine katkı sağlamıştır. Bu çalışmada Seyrânî'nin bilinen bir yaşnamesinin cönklerde yapılan taramalar neticesinde ulaşılan eksik kısımlarına yönelik tespitler yer almaktadır. Seyrânî'nin yaşnamesinin tespiti yapılan kısımlarında, yaşname türüne dair âşığın insan-doğa bütünlüğünü önceleyen bir bakış açısının olduğu, yaşnameyi insanın varlığından tabiatın varlığına doğru bir düzlem içinde ele aldığı, aynı zamanda ölümü ise son değil insanın varoluşunun bir başka merhalesi olarak değerlendirdiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halk edebiyatı, yaşname, cönk, Seyrânî, destan.

NEW FINDINGS ABOUT SEYRÂNÎ'S *YAŞNAME*

ABSTRACT

Turkish literature has had a strong narrative tradition that has continued for centuries. An important production area of the emerging tradition environment is Turkish folk literature. There are many fields of study within the working staff of Turkish folk literature. One of these fields of study is "genres". One of the oldest genres of Turkish folk literature is yashnames. The source of yashnames dates back to the 11th century. Era names which are generally sung as epics in syllabic meter by minstrels, are called by names such as life epic, age epic, age folk song, life epic,

vucudname. Generally, in the “yaşname”, human life, from the conception of the father's offspring to the age of approximately one hundred years, is described in phases, characterized by years.

Throughout the historical process, many minstrels have gained a place in the tradition by creating "yaşname". One of these poets is Seyrânî, who has the title of being one of the most important minstrels of the 19th century. The research carried out on him so far has contributed to eliminating the deficiencies of Seyrânî's corpus. In this study, there are determinations about the missing parts of a known chronicle of Seyrânî, which were found as a result of the scans made in the cönks. In the identified parts of Seyrânî's yaşname, it is seen that the minstrel has a perspective on the yaşname genre that prioritizes the integrity of human-nature, and that he considers it in a plane from the existence of man to the existence of nature, and at the same time, he considers death not as an end but as another stage of human existence.

Keywords: Folk literature, yaşname, cönk, Seyrânî, epic.

Giriş

Türk halk edebiyatının en önemli şubelerinden biri olan âşık edebiyatına dair araştırmalar âşıklar ve ortaya koydukları eserler üzerinden yapılmaya devam etmekte, bu yolla hem şairlere hem de onların eserlerine dair daha kapsamlı ve bilimsel içeriklerin sayısı artmaktadır. Türk halk edebiyatına dair en yoğun çalışmaların yapıldığı alanların başında türler gelmektedir. Edebiyat tarihimiz boyunca süregelen tür ve şekil çalışmaları şairlerin üslubunu anlamaya yardımcı olurken diğer yandan ortaya konulan eserin nitelik ve niceliksel bir çerçevede değerlendirilmesine de katkı sağlamıştır.

Halk edebiyatı, türler bakımından Türk edebiyatının önemli şubelerinden biri olarak gelenek içinde önemli bir yer edinmiştir. Halk edebiyatına dair verimlerin ortaya çıkmaya başladığı zamanlardan bu yana yaşnameler de edebiyat tarihi içerisinde adından söz ettirmiştir. Gerek tasavvufi temelleri ağır basan yaşnameler gerekse nasihat mahiyeti ön planda tutulan yaşnameler 11. yüzyıldan itibaren edebiyat kaynaklarımızda yerini almıştır.

Yaşnamelerle ilgili bilinen ilk çalışma 1950 yılında Ali Rıza Yalgın tarafından *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*’nde yayınlanmıştır. (Yalgın, 1950: 104-105) İlk bilimsel çalışma ise Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu tarafından 1985 yılında *Türklük Araştırmaları Dergisi*’nde yayınlanmıştır. (Çelebioğlu, 1985: 151) Çelebioğlu “Türk Edebiyatında Yaşnameler” isimli hacimli makalesinde hem yaşnameleri çeşitli sınıflara ayırmış hem de tarihî süreç içerisinde incelemiştir. Çelebioğlu yaşnameyi, baba sülbünün anne rahmine düşmesinden itibaren takriben yüz yaşına kadar insan ömrü, hayatı, safhalar hâlinde, yıllara göre karakterize edilerek anlatılan eserlerdir şeklinde tanımlamış; yaşnamelere ömür destanı, yaş destanı, yaş türküsü, hayat destanı ve vücudname de denildiğini (Çelebioğlu, 1985: 152) aktarmıştır. Tespitlere göre Seyrânî’ye ait 3 dörtlükten oluşan hacim ve içeriksel bütünlük dikkate alındığında eksik olduğu düşünülen yaşname en kısa yaşname kabul edilirken gelenekteki en hacimli yaşname ise 144 dörtlükten oluşan Kıbrıslı şair Oğuz Yorgancıoğlu’na ait yaşnamedir. (Kaya, 2004: 12)

Yaşnameler ile ilgili ilk müstakil eser Doğan Kaya tarafından hazırlanan Yaşnameler adlı kitap çalışmasıdır. Eserde Türk edebiyatına ait 99 yaşname örneği verilmesinin yanında türe

ait biçim ve içeriksel özelliklere dair değerlendirmelerde de bulunulmuştur. Kaya, Âmil Çelebioğlu'nun yapmış olduğu yaşname tasnifine 2 madde daha eklemiş böylece yaşnameleri konuları bakımından 5 grupta toplamıştır:

1. Bütün insanları konu alan yaşnameler
2. Kızlar/kadınları konu alan yaşnameler
3. Şairlerin kendi özel hayatlarını ele aldıkları yaşnameler
4. Sosyal tenkit konulu yaşnameler
5. İnançla ilgili yaşnameler (Kaya, 2004: 15-16)

Yaşnameler, aruz ve serbest ölçüyle yazılmış örneklerine rastlansa da büyük oranda hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Çoğunlukla destan hacminde yazılan yaşnamelerin dörtlük sayısı 5 ile 88 arasında değişmektedir. (Kaya, 2004: 15-16)

Seyrânî, Türk halk edebiyatının 19. asırda yaşamış en önemli şairlerinden biri olarak hem heceyle hem de aruz ölçüsüyle pek çok şiir vücuda getirmiştir. Kayseri'nin Everek (Develi) ilçesinde dünyaya gelen Seyrânî'nin doğum tarihi konusunda net bir bilgiye ulaşılmamıştır. (Ulusoy 1340; İnal 1988; Çatak 1992) Vefatının ise 1866 yılı olduğu bilinmektedir. (Aydoğdu, 2011: 245) Seyrânî ile ilgili yapılan çalışmalarda âşığın şiirleri, cönkler ve mecmualardan yapılan tespitlerin yanında sözlü kültür ortamından yapılan derlemeler yoluyla külliyat oluşturacak bir yekuna ulaşmıştır.

Günümüzde Seyrânî'nin 3 dörtlükten oluşan hem içerik hem de şekil itibariyle eksik olduğunu düşündüğümüz bir yaşnamesi (Aydoğdu, 2011: 620), bu yaşnameye ek olarak 26 dörtlükten oluşan bir başka yaşnamesi bilinmektedir. (Türkmen, 1998: 339-342)

Seyrânî ve Yaşnamesi

Fikret Türkmen'in (Türkmen, 1998) ilim âlemine tanıttığı, Doğan Kaya'nın (Kaya, 2004) yaşnameler ile ilgili müstakil çalışmasına eklediği Seyrânî'ye ait 26 dörtlükten oluşan yaşname, bilinen hâliyle Bektaşi kültür dairesine ait bir cönk içerisinde yer almaktadır. (Türkmen, 1998: 340) 26 dörtlük ve destan hacminde olan bu yaşnamenin başlıksız olduğu, mahlasının olmadığı, konusu bakımından "bütün insanlığı ilgilendiren yaşnameler" kategorisine girdiği ve 8'li hece ölçüsüyle oluşturulduğu bilinmektedir.

Yaşnamede, insan ömrü çocuğun anne karnında var olmasıyla başlatılmış, 120 yaşında, insanın ölümüyle nihayetlenmiştir. Yaşlar 1 ile 20 yaş arası birer birer, yaş atlaması yapılmadan ve her mısrada sırası gelen yaşın verilmesiyle oluşturulmuş; 20 yaştan 120 yaşa kadar olan kısımda yaşlar beşer beşer artacak şekilde yer almıştır. Şekil olarak klasik yaşname özelliği gösteren bu yaşnamenin, hacim bakımından da hacimli bir yaşname olduğu görülmüştür.

Seyrânî'nin Yeni Tespitler Işığında Yaşnamesi

Türk halk edebiyatının en mühim yazılı kaynaklarından biri olan cönkler, günümüzde dahi halk edebiyatı araştırmaları için kaynak teşkil etmekte, bu yönüyle Türk kültürüne ve âşık şiirine hatırı sayılır katkı sağlamaktadır. Bu katkılardan birini, bilinen âşıklar ve onların şiirlerine dair tespitler oluşturmaktadır. Bu minvalde, Fikret Türkmen'in (Türkmen, 1998) ilim âlemine tanıttığı, Doğan Kaya'nın (Kaya, 2004) ise yaşnameler ile ilgili müstakil çalışmasında yer verdiği Seyrânî'nin 26 dörtlükten oluşan yaşnamesine dair yeni tespitlere, tarafımızdan yapılan cönk taramaları neticesinde ulaşılmıştır. İBB Atatürk Kitaplığı Yazma Eserler Kütüphanesi Bel_Yz_K0045 demirbaş numarasına kayıtlı cöngün, 17[a] ile 19[a] varakları arasında 47 dörtlükten olan bir yaşname tespit edilmiştir. Yaşname, Seyrânî'nin mevcut bulunan 26 dörtlük hacmindeki yaşnamesinin tamamını içermekte; cöngün demirbaş numarasına ait katalog bilgisinde Seyrânî ve yaşnamesinden bahsedilmediği görülmektedir.

Destan-ı Ma'sum'un Şekil Özellikleri

Tespit edilen yaşname, mevcut bulunan yaşnameye 21 dörtlük hacminde katkı sağlamaktadır. Mevcut 26 dörtlükten oluşan yaşnamenin tamamını ihtiva eden yaş destanı, 7'si giriş 14'ü bitiriş kısmında olmak üzere toplamda 21 dörtlük hacmindeki yeni tespitle beraber 47 dörtlük hacmine ulaşmıştır. Destanın ana bölümünü oluşturan 26 dörtlük hacmindeki kısmın tespitini yaptığımız yaşnamede aynıyla mevcut olduğu görülmüştür.

47 dörtlük hacmindeki bu yaşname 8'li hece ölçüsüyle oluşturulmuş; abab, cccb, dddb… şeklinde kafiye örgüsüne sahiptir. Mevcut bulunanda herhangi bir başlık yer almazken tespitini yaptığımız yaşname ***Destân-ı Ma'sûm*** başlığını taşımaktadır. Tespiti yapılan bir diğer mühim unsur ise mahlas dörtlüğüdür. Bilinen yaşnamede Seyrânî'nin mahlası yer almazken tespitini yaptığımız yeni yaşnamenin son dörtlüğünde âşığın mahlası yer almaktadır.



Destan-ı Ma'sum'un İçerik Özellikleri

Yaşname, Türkmen'in tespitini yaptığı (Türkmen, 1998) 26 dörtlük hâliyle klasik bir yaşnamenin genel özelliklerini taşımaktayken yeni tespit edilen çeşitlemesinde ise kurgu bakımından mühim sayılacak yeniliklerin yer aldığı görülmektedir. Bu bakımdan tespit edilen yaşname, dörtlüklerdeki konu bütünlüğü dikkate alınarak üç bölüm hâlinde incelenmiştir. Bu 3 bölüm, yaşnameyi insanın ömrünü yaşlar ekseninde anlatan tür olma bağlamından çıkararak insanı varlıkla ilişkilendiren, insanın yaratılışını âlemin yaratılışına doğru genişleten 7 dörtlükten oluşan *giriş* bölümü, klasik yaşname kurgusunun yer aldığı 26 dörtlükten oluşan *ana bölüm* ve ölümden sonraki âlemin safhalar hâlinde aktarıldığı *gayb âlemi* şeklinde sıralamak mümkündür.

Destan-ı Ma'sum 7 dörtlük hacminde bahar tasviriyle başlamaktadır. Yaptığımız araştırmalarda, klasik yaşnamelerde bahar tasviri ile başlatılan bir girişe rastlanmamıştır. Yaşnamelerin genellikle ya insanın anne karnında oluşmaya başladığı andan yahut insanın dünyaya geldiği zamandan itibaren başlatıldığı göz önüne alınırsa tespit ettiğimiz yaşnamedeki bahar tasvirinin yapıldığı başlangıç bölümünün istisnai bir durum teşkil ettiğini söylemek gerekir.

Edebiyatımızda bahar oldukça yoğun işlenen temalardan biridir. Şairler şiirlerindeki anlam derinliğini çeşitli şekillerde sağlamakla şiirlerinin etkileyiciliklerini arttırmayı bilmişlerdir. Şairlerin en çok başvurdukları kaynaklardan biri tabiattır. Cemal Kurnaz, edebiyatımızda baharın yer alışını; daha çok havaların ısınması, ağaçların yeşermesi, çiçeklerin açması, kuşların ötmesi, bahçelerde gezintiye çıkılması, sohbet, eğlence ve işret mevsimi olması gibi özellikleriyle ele alınır. Bu sebeple fasl-ı bahâr, nev-bahâr, mevsim-i gül, mevsim-i gülşen, mevsim-i gülzâr, mevsim-i sahrâ, mevsim-i sefer, vakt-i gül, zamân-ı ferah, devr-i gül, devr-i câm, eyyâm-ı adl gibi isimlerle de anılır (Kurnaz, 1991: 468) şeklinde izah etmektedir.

Bahar, Türk şiirinde yalnızca mevsim olarak ele alınmamış aynı zamanda yeniden doğuşun bir sembolü olarak da kendine yer bulmuştur. Türk halk edebiyatında, "yeniden doğuş" ve "yoktan var oluş" kavramları özellikle tasavvuf temelli şiirlerde çokça işlenen bir konu olmuştur. İnsanın doğa ile ilişkilendirilmesi Türk şiiri için oldukça önemli bir olgu olarak yer almış, Seyrânî de yaşnamesinin giriş kısmında insan-doğa ilişkisini semboller ve tasavvufi ıstılahlar yönüyle kurgulamıştır. Klasik yaşname formunun oldukça genişletildiği bu yaşnamenin başlangıcında yaşlara ve insan ömrüne dair giriş yapılmak yerine bahar teması işlenmiştir. Böylece Seyrânî yalnızca hacimli bir yaşname yazmakla kalmamış aynı zamanda yaşname türüne de istisnai bir katkıda bulunmuştur. Bahar mevsimini ve sembolleşmiş bahar aktarımını 7 dörtlük boyunca sürdüren şair yapmış olduğu bahar vurgusunu tasavvuf ile de ilişkilendirmiştir. Bu kapsamda Seyrânî'nin yaşnamenin giriş kısmını "devir nazariyesi" bağlamında kurguladığını söylemek mümkündür. Böylece âlemin insana ulaşana kadarki hâli bir bahar manzarasıyla anlatılmıştır.

Devir nazariyesi sözlükte "doğmak, meydana çıkmak, sâdır olmak, zuhur etmek" anlamında mastar olan sudur kelimesi, felsefe terimi olarak kâinatın meydana gelişini yorumlamak üzere tasarlanan, yoktan ve hiçten yaratma (halk) inancından farklı olduğu ileri sürülen teoriyi ifade eder. Bununla beraber devir, yaratılış-hayat ve ölüm arasında, ruhun sonsuz döngüsünü (devir) ve seyr ü sülukunu anlatan tasavvuf terimidir. (Alvan, 2021: 129) Mutasavvıflara göre yeryüzündeki bütün varlıklar Hakk'ın bir sıfatına, insan ise "eşref-i mahlûkât" olarak yaratıldığından bütün isim ve sıfatlarına haizdir. Lâkin Hakk'ın sıfatları insan şeklinde tecelli etmeden önce kainattaki bütün varlıklardan süzülüp geçerek insana ulaşır. İnsan, bu surette bulunmadan "ata belinde ve ana rahminde" bir parça sudan ibarettir. O hâlde insan maddî olarak bu dünyaya gelmeden önce âlemde dağınık bir hâlde durmakta, her bir parçası ayrı bir varlıkta bulunmaktadır. Varlığın maden-bitki-hayvandan sonra insan mertebesine ulaşması, insanı meydana getiren her bir zerrenin bu unsurlarda bulunduğuna işarettir. Topraktan beslenen bitki, bitkiyle beslenen hayvan ve hayvanla beslenen insanda varlık devir hâlinde devam edecektir. Tasavvufta kainattaki bütün yaratılış sürecini geçmiş-şimdiki-gelecek zamanı kapsayan bir dairesel zaman şeklinde tasavvur edilmiştir. (Gedik, 2018: 73) Seyrânî bu bağlamda yaşnamesine insanın dünyadaki seyr ü sülukunu anlatmakla başlamamış, bunun yerine âlemin mevsimsel döngüsünü aktarmakla yaşnameye dikkat çeken bir başlangıç yapmıştır. İnsanın var olması bir mucizedir. Âlemin varlığı da bir mucize teşkil etmektedir. İnsan nasıl ki yaratılmadan evvel ruh olarak elest bezminde var olduysa (Pala, 1992: 108) âlem de bahara varmadan önce benzer bir varlık içerisindedir. Seyrânî, baharın işareti olan tabiatın canlılığını, Türk edebiyatında sıkça kullanılan çiçekler ile resmetmiştir:

Murġ-ı dil bülbül ü ġonce
Bāġı gülistānda bulur
Ez-bahār derūn-i lāle
Sünbül ü reyġānda bulur

Feth-i bāb olınca müşkil
Feyž-i Rabbānda e yā dil
Nergis-i maġmūr ḳaranfil
La"li ayġuvānda bulur

Yaşnamede açık bir şekilde Seyrânî'nin insanın yaratılmasını âlemin yaratılmasıyla ilişkilendirdiği görülmektedir. Dörtlükte, bad-ı heva, burc-ı semâ ve nakş-ı eşya gibi tasavvufî anlam dünyasıyla ilişkilendirilecek kavramlar yer almaktadır. Bu bağlamda sert ve kuru kahverengi dalların bahar ile "yeniden doğuşu", âlemin renklenişi şiirde aktarılır:

Bād-ı hevālar mı gördüm
Burc-ı semālar mı gördüm
Naḳş-ı eşyālar mı gördüm
Sırrı nev-ciġānda bulur

7 dörtlükten oluşan âlemin zuhura gelişi bahar motifi üzerinden aktarıldıktan sonra Seyrânî 26 dörtlük boyunca klasik yaşname tertibini sürdürmektedir. İnsanın 120 yaşında ölmesiyle bu defa gayb âlemi tasavvurunun yer aldığı 14 dörtlükten oluşan "ölüm ve sonrası" ile ilgili bölüme geçiş yapılır. Bu geçiş yapılırken Seyrânî, Rahman Suresi 26. ayetten "yeryüzünde bulunanların hepsi fanidir"[1] iktibasıyla ölümün karşı konulamayacak bir gerçeklik olduğunu açıklamaktadır. Bununla beraber "kişinin ölümü kendi kıyametidir" vurgusuyla eskatolojik bir anlatım ile ölümün, kişi için kıyamet oluşu vurgulanmıştır. Tasavvufta kıyamet, âlemin sona ermesi; yeniden dirilmek (Cebecioğlu, 2014: 158) anlamlarını taşır. Böylece Seyrânî, yaşnamenin girişinde başlattığı tabiatın yeniden dirilmesi vurgusunu sonuç kısmında kıyametle tamamlamıştır.

Āĥir şehinşaha sırrın
ˇArż idicek şāha sırrın
كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا sırrın
Ḳopacaḳ šūfānda bulur

Seyrânî'nin yaşnamesini tasavvuf ekseninde kurguladığı açıktır. Tasavvufa dair kavramları dörtlüklerde yoğun şekilde kullanan şair, ölüm ve sonrasına dair yolculuğu da *devir* olgusuyla genişletir. Devriyeler, insanın ömür yolculuğundaki amacını hatırlatması yönünden önemlidir. Devriyelerde insanın ana rahmine düşmesinden ölüm ve sonrası sürecinde yaşadığı zahmetler, kabir ve ahiret âleminin güçlükleri anlatılır. Bu şekilde insana, dünyanın faniliğini, ölüm ve hayatın sahibi olan Allah'a insan-ı kâmil mertebesinde dönmesi anlatılır. (Alvan, 2021: 133) Bu amaç için bir mürşide bağlanmak, Allah yolunda gözyaşı dökmek, ilim ile âmil olmak ve vuslat aşkıyla yanmak gerekmektedir:

Gūş iden mürşídi bendin
Gösterir dergāh-ı fendin
Āhir tā kendi kendin
Ol bābı Rıżvān'da bulur

İnsan, Allah'ın Cemal ve Celal isimleriyle vasıflandığı için ahsen-i takvim üzerine yaratılmıştır. Melekler tek boyutludur ve Hakk'ın Cemal sıfatları üzerine yaratılmıştır. Cinler ise Celal üzerine yaratılmıştır. Hakk'ın tecellisinde sadece Cemal ve Celal'i birleştiren ehl-i kemal bir varlık olan insan Hakk'ın esmasına mazhar olabilir. (Alvan, 2021: 104) Seyrânî ehl-i kemal olan insanın nihai mertebesinin cennet olacağını bildirmektedir:

Ehl-i dil kemāl sevenler
Esmāˇ-yı Celāl sevenler

[1] Rahman Suresi 26. ayetten iktibastır. Ayetin tamamı şöyledir: "Yeryüzünde bulunanların hepsi fanidir." https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Rahm%C3%A2n-suresi/4927/26-28-ayet-tefsiri (E.T.: 06.06.2024)

Maġbūb-ı Cemāl sevenler
Çüriyi ġılmānda bulur

Yaşnamenin bu bölümünde 14 dörtlük boyunca insanın ölümden sonra neler ile karşılaşacağı safha safha aktarılır. İnsan ölür beden kabre defnedilir. Ruh bedenden ayrılır. Münker ve Nekir suale gelir. Suallere doğru cevap veremeyenler için kabir azabı başlar. İsrafil sura üfler. Amel defteri kişiye verilir ve insan tekrar dirilir. Seyrânî gayb âlemini detaylıca aktarmış bu yolla insanlara öğüt vermiştir. Dünyanın faniliği, insanın kâmil insan olarak Allah'a geri dönmesinin gerekliliği dörtlükler boyunca işlenmiştir.

Sonuç

Seyrânî, 19. asrın önemli âşıklarından biri olarak pek çok eser vücuda getirmiştir. Bu eserlerden biri yaşnamedir. 26 dörtlük olarak bilinen yaşnamenin, Atatürk Kitaplığı'ndaki cönklerde yaptığımız taramalar neticesinde daha hacimli bir çeşitlemesine ulaşılmıştır. Cönkten tespitini yaptığımız yaşname 47 dörtlükten oluşmaktadır.

Yaşnamelerin ilki 88 dörtlük hacminde Hoca Ahmet Yesevi'ye ait yaşnamedir. Yaşname literatürüne yönelik yaptığımız araştırmalarda yaşnameler arasında hacim bakımından en uzun yaşname 144 dörtlük ile Kıbrıslı şair Oğuz Yorgancıoğlu'na ait yaşname olduğu görülmüştür.

Yaşnameler genel olarak ya çocuğun anne rahmine düşmesiyle yahut doğumuyla başlaması bakımından geleneksel bir forma sahiptir. Seyrânî ise bu yaşnamesinde geleneğin dışında bir aktarım yaparak bahar metaforunu kullanmış böylece âlemin de yaratılışına değinerek yaşnamesinin evrenini genişletmiştir. Aynı şekilde ölümden sonrası için de 14 dörtlük hacminde oldukça detaylı bir anlatıma gitmiştir. Bu da Seyrânî'nin ölümü bir son olarak görmediğini, âlemin insan için yaratıldığını insanın da nihai emeline yani sonsuzluk âlemine hazırlık yapması gerektiğini detaylı olarak aktarmıştır. Tespitlere göre Seyrânî'nin bu yaşnamesi, yaşnameler arasında ölüm ve sonrasının en geniş anlatıldığı yaşname olduğu söylenebilir, bu bakımdan yaşname külliyatına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Seyrânî, yaşnamesinde merkeze tasavvufî ıstılahları özellikle de devir nazariyesini almış böylece insanın kâmil insan olma yolcuğunu âlemin kıştan bahara dönme yolculuğuyla mukayeseli olarak aktarma yoluna gitmiştir.

Fikret Türkmen'in ilim âlemine tanıttığı yaşnamede (Türkmen, 1998) Seyrânî'nin mahlası yer almazken tespitini yaptığımız yaşnamede âşığın mahlası yer almaktadır. Bu tespitle şiirin Seyrânî'ye aidiyetinin güçlendiğini söylemek mümkündür. Hacim bakımından da oldukça uzun olan yaşname, 47 dörtlük hâliyle türe ait en hacimli yaşnamelerden biri kabul edilebilir.

Yeni bulgular ile hem Seyrânî'nin şiirlerinin kurgu ve mana evreni hakkında önemli örneklere ulaşılarak külliyatına katkı sağlanmış hem de yaşname türüne dair istisna teşkil

edecek verilere ulaşılmıştır. Yapılan tespitler Seyrânî'nin külliyatını güçlendirmenin yanında yaşname türüne dair çalışmalara katkı sağlaması bakımından önemlidir.

KAYNAKÇA

Alvan, Türkan (2021). *Benim Adım Dertli Dolap-Türk Edebiyatında Dolab-nâme*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Aydoğdu, Betül (2011). *Türk Edebiyatında Seyrânî Olgusu: Develili Seyrânî ve Eserleri (İncelme-Metin)*. Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cebecioğlu, Ethem (2014). "Kıyamet". *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü.* Ankara: Otto Yayınları. s. 158.

Cönk. İBB Atatürk Kitaplığı Yazma Eserler Kütüphanesi. Nu: Bel_Yz_K0045.

Çatak, Ali (1992). *Bütün Yönleriyle Seyrânî*. Bayram Yayıncılık.

Çelebioğlu, Âmil (1985). "Türk Edebiyatında Yaşnâmeler". *Türklük Araştırmaları Dergisi*. S. 1. s.151-286.

Gedik, Nusret (2018). *Türk Edebiyatında Manzum Devriye*. İstanbul: H.Yayınları.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal (1988). "Seyrânî". *Son Asır Türk Şairleri*. C. 3. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi. s. 1665-1668.

Kaya, Doğan (2004). *Yaşnameler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaya, Mahmut (2009). "Sudûr". *TDV İslâm Ansiklopedisi.* C. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 467-468.

Kurnaz, Cemal (1991). "Bahar". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 25. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 468-469.

Memmedova Kekeç, Elmira (2017). "Ahmed Yesevi'nin Yaşnamesi'nde Bilge Kişi Arketipi". *Millî Folklor*. S. 116. s. 101-111.

Pala, İskender (1992). "Bezm-i Elest". *TDV İslâm Ansiklopedisi.* C. 6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 108.

Türkmen, Fikret (1998). "Yazılı Kaynaklardaki (Cönklerdeki) Bektaşi Şairlerin Şiirlerinde Görülen Yeni Şekiller". *I. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Sempozyumu Bildirileri*. Ankara. s. 339-355.

[Ulusoy], Ahmet Hazım (1340). *Senihat-ı Seyrânî, Anadolu Halk Şairlerinden Everekli Merhum Mehmed Seyrânî*. İstanbul: Matbaa-yı Millî.

Yalgın, Ali Rıza (1950). "Halk Arasında Çocuk, Delikanlı ve İhtiyar". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. S. 7. İstanbul. s. 104-105.

Elektronik Kaynaklar

https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Rahm%C3%A2n-suresi/4927/26-28-ayet-tefsiri (E.T.: 01.06.2024).

Ekler

CÖNK BEL_Yz_K0045
[17ᵃ]
Destān-ı Maˇŝūm[2]
8'li Hece Ölçüsü

1. Murġ-ı dil bülbül-i ġonce
   Bāġı gülistānda bulur
   Ez-bahār derdüni lāle
   Sünbül ü reyġānda bulur

2. Feth-i bāb olınca müşkil
   Feyž-i Rabbānda e yā dil
   Nergis-i maĥmūr ḳaranfil
   Laˇli ayġuvānda bulur

3. Gül benevşe oldı sebaḳ
   Enbiyā ḳaríni ey Ĥaḳ
   Hep cemˇini raġmet-i mušlaḳ
   Çeşmeˇi yārānda bulur

4. Bād-ı hevālar mı gördüm
   Burc-ı semālar mı gördüm
   Naḳş-ı eşyālar mı gördüm
   Sırrı nev-ciġānda bulur

[17ᵇ]

5. Yāre it bir cānı telef
   Gel oḳu dersini *men aˇref*
   Cevher-i deryāda ŝadef
   Dil-ābı lisānda bulur

6. Zehrini mārın devāsı[nı]
   Buldı bād-ı hevāsını
   Didi zemín-i kimyāsını
   Gāhí gülişānda bulur

7. Yāre beyyināt olanlar
   Feyż-i müşkilāt olanlar

[2] Metin okunurken vezin ve anlam gereği tarafımızdan eklenen hece veya kelimeler köşeli parantez [ ] içinde, fazlalık olanlar yay parantez ( ) içinde gösterilmiş, bazı kelimeler için dipnotu düşülmüştür. Cönk sayfalarında yer alan tahribat nedeniyle okunamayan kelimeler noktalı köşeli parantez […] içinde gösterilmiştir.

Aŝlı nesli źāt olanlar
Lü˘lü˘yi mercānda bulur

8. Bir kişi aŝlí ilinden
Key (key) ĥurūc eyler külünden
Süzilüp aša belinden
Raġm-ı mādergānda bulur

9. Ḳatre meniden süzilüp
Her damarlardan büzilüp
Hem aġız burun düzilüp
Bir zamān et ḳanda bulur

10. Çikmet-i sır cümle ma˘būd
Her ne ise virdi maḳŝūd
El ayaḳ fi˘l-cümle mevcūd
Şāhları lā-mekānda bulur

11. Cümle her ˘ažā rumūzın
˘Alā˘imü˘l-semā rumūzın
Nüsĥa-i kübrā rumūzın
Noḳta-i Sübġān'da bulur

12. Māye-i nūrı nemādan
Gösterir melegi semādan
Virilür emri Ĥüdā'dan
Taḳ beden dil cānda bulur

13. Tertíb-i ĥayāt içre
Bir de yā memāt içre
Hem šokuz ay on gün içre
Vaḳt-ı sā˘at anda bulur

14. Vaḳt-i sā˘at gelse tamām
Taḳdír olur anda müdām
Doġurur anası gül-fām
Ġonce˘i dehānda bulur

15. Anası çoḳ aġlar enín
Ḳurtarır Rabbü˘l-˘ālemín
Tesbíġ[i] dilinde metín
Źikrini Ĥannān'da bulur

[18ª]

16. Nev-žuhūra geldi maˇín
Bir de ebe oldı taˇyín
Duzlanup keser göbegin
ˇArŝayı meydānda bulur

17. Öz ana şírini iç iç
Ḳuşlar gibi ötmede vic vic
Biz zamān emmede mic mic
Ḳudreti Sübǵān'da bulur

18. Çalınır gūşına ḳudüm
Burc-ı feleklerde güm güm
Girse bir yaşına maĥdūm
Lisānı südyānda bulur

19. Yaşar ikide cid üzre
Üç yaşında mecíd üzre
Dördünde nūra seyr üzre
Serv-i ĥırāmānda bulur

20. Beşine girince bir ǵūb
Altısında daĥi maǵbūb
Hem yedi yaşında maǵbūb
Bir rūǵ-ı revānda bulur

21. Ǧocaya sekizinde başlar
Šoḳuzunda hece işler
On yaşında incü dişler
Šarfı yārānda bulur

22. Beŋleri elmas(ı) her tāş
Çekilür ǵüsnine naḳḳāş
On bir on ikide çār-ḳāş
Āfet-i devrānda bulur

23. On üç yaşında nev-civān
On dört içinde Ḳur'ān
On beşinde olur ĥūbān
Ǧüsn-i ˇālí-şānda bulur

24. On altı yaşında yüzi
On yedi yaşında gözi

On sekizinde her sözi
Mektebi irfānda bulur

25. Devlet başına gelse
Bedr-i nev ḳaşına gelse
Yigirmi yaşına gelse
Dilberi gülşānda bulur

[18ᵇ]

26. Yigirmi beşinde terk-i diyār
Otuzunda cāna ḳıyar
Otuz beşinde yār arar
Dehri Iŝfaġān'da bulur

27. Ḳırḳ yaşında deli şehbāz
Ḳırḳ beşinde Ġaḳḳ'a niyāz
Ellisinde belli mümtāz
Ġažret-i Ḳurˇān'da bulur

28. Her murādına irince
Ġonca gülün[i] derince
Elli beş yaşına girince
Birˇaceb seyrānda bulur

29. Altmışında ĥayrı şerri
Tā altmış beşinde gösteri[3]
Yetmişinde āĥret isteri
Bayramı ḳurbānda bulur

30. Taḳdíri başa gelince
Bir ḳalem ḳaşa gelince
Yetmiş beş yaşa gelince
Ḳaddini kemānda bulur

31. Sekseninde oḳur Ā[llā]h
Seksen beşinde źikruˇllāh
Šokŝan yaşında beytuˇllāh
Ĥalíl'i Rahmān'da bulur

32. Šokŝan beşinde yā velí
Yüz yaşında olur deli
Yüz beşinde gözler yolı
Göç idüp kervānda bulur

33. Yüz on yaşında dil-i nābı
Yüz on beşinde ecel şarābı

[3] Mısrada bir hece fazlalığı bulunmaktadır.

Yüz yigirmisinde türābı
Bir ḳaranlık ĥānda bulur[4]

34. Āĥiri ten nehā sırrın
ˇArż idicek şahā sırrın
كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا sırrın
Ḳopacaḳ šūfānda bulur

35. Defn ideler ḳara yere
Rūġ çıḳar özge dire
Bir de ˇayn-ı dil ĥande
Oḳuyan burhānda bulur

36. Hemen gelür Münker Nekír
Her ŝorar Rabb'iŋi bir bir
Olanda Mevlā dest-gír
Çār-yār[ı] cinānda bulur

37. Ādem-i meśneví sırrın
Kitāb-ı Maˇneví sırrın
Uĥrevi-yi ˇAleví sırrın
Hem mezāristānda bulur

[19[a]]

38. Kim çeker ḳabir ˇazābı
Gösterir kāse-yi [...]
Anda virmeyen cevābı
Cānını şeyšānda bulur

39. Farḳ iden vücūd temelin
Bunda yükledmiş cümlesin
Kim idigi [hem] ˇamelin
Defter-i fermānda bulur

40. Bunda bulan dergā[hını]
[...] bulur her gāhını
Ĥalḳ-ı ˇālem günā[hını]
[...] mízanda bulur

41. [...]emíni Cebrāˇil
Cānı götürdü ˇAzrāˇil
Çalınca ŝūrı İsrāfíl
Dirilüp uyanda bulur

[4] Dörlükte hece fazlalıkları mevcuttur.

42. Yār-ı vuŝlata irenler
Cānı başı virenler
Çužme-i nebí görenler
[...] el-ānda bulur

43. Gūş iden mürşídi bendin
Gösterir dergāh-ı fendin
Āhir tā kendi kendin
Ol bāb-ı Rıżvān'da bulur

44. Ehl-i dil kemāl sevenler
Esmāˇ-yı Celāl sevenler
Maġbūb-ı Cemāl sevenler
Çūri vü ġılmānda bulur

45. Mürşid-i kāmil bulanlar
Gözleri pür-ĥūn dolanlar
ˇİlmile ˇāmil olanlar
Kendini cinānda bulur

46. Sözlerim ġikmet içre
Gūş iden ˇibret içre
Ol bāġ-ı cennet içinde
Gūşe-yi mehānda bulur

47. **Seyrāní** bülbüle sesde
Murġ-ı dil altun ķafesde
Ya ol āĥir nefesde
Dín ile ímānda bulur

Kongre Katılımcıları

Abdullah ALLAH BERDİ *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Ahmet Talha YILMAZ *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Ahsen ADIBEŞ *(Marmara Üni., Türkiye)*

Ammor KHASANOV *(Marmara Üni., Türkiye)*

Arda KORKMAZ *(Hacettepe Üni., Türkiye)*

Asena ÖZTÜRK *(Sakarya Üni., Türkiye)*

Aslı UYSAL CEVGİN *(Marmara Üni., Türkiye)*

Aslıhan KAYA *(Hacettepe Üni., Türkiye)*

Asude Ece UYSAL *(Başkent Üni., Türkiye)*

Ayça YILMAZ *(Kastamonu Üni., Türkiye)*

Ayşe Nur KAVAZ *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Ayşehan DEMİR *(Haliç Üni., Türkiye)*

Ayten ERGUN *(Afyon Kocatepe Üni., Türkiye)*

Bahtı Gül KARTAL *(Ondokuz Mayıs Üni., Türkiye)*

Betül ÇAĞLAR GÖRÇİN *(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni., Türkiye)*

Betül PAKSOY *(Düzce Üni., Türkiye)*

Beyza KORUR *(Hacettepe Üni., Türkiye)*

Bilge GÜCEYİR *(Atatürk Üni., Türkiye)*

Burak Can TAVUKÇU *(Atatürk Üni., Türkiye)*

Buşra UYLAŞ *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Cansu ERÇIKTI *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Ceyda ÇELEBİ *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Damla SAYGILI *(Eötvös Loránd Üni., Macaristan)*

Diğdem YILMAZ *(Eskişehir Osmangazi Üni., Türkiye)*

Ebru SAĞÖZEN *(Amasya Üni., Türkiye)*

Elif BACIOĞLU *(Kocaeli Üni., Türkiye)*

Elif Müzeyyen ERTOGRUL *(İstanbul Üni., Türkiye)*

Eslin KAÇAR *(Bandırma Onyedi Eylül Üni., Türkiye)*

Eylül DERVİŞOĞLU *(Başkent Üni., Türkiye)*

Eyyub İSRAFİLOV *(Viyana Üni., Avusturya)*

Fadime KOÇOĞLU *(Erciyes Üni., Türkiye)*

Fatma Zehra KÖKSAL *(Marmara Üni., Türkiye)*

Fatmagül KIZIL *(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üni., Türkiye)*

Gamze KURT *(Bandırma Onyedi Eylül Üni., Türkiye)*

Gözde PALA *(Bandırma Onyedi Eylül Üni., Türkiye)*

Gülseren UYSAL *(Ankara Yıldırım Beyazıt Üni., Türkiye)*

Hande Nur AYDIN *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Hande PEKER ALTUN *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Hayriye YILMAZ *(Erciyes Üni., Türkiye)*

Hilal YILDIZ *(Giresun Üni., Türkiye)*

Hümeyra Nur EVCİ *(Erciyes Üni., Türkiye)*

Hümeyra YILDIZOĞLU *(İstanbul Üni., Türkiye)*

Hüseyin KELEŞ *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

İkra YÜKSELER *(Mersin Üni., Türkiye)*

İlayda EGEMEN *(Adnan Menderes Üni., Türkiye)*

İrem KAHRAMAN *(Tokat Gaziosmanpaşa Üni., Türkiye)*

İrem Nur İNAN *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Kübra KUZYAKA *(Kastamonu Üni., Türkiye)*

Kübra TELCİ *(Erciyes Üniversitesi, Türkiye)*

Lalə Hidayət Qızı PAŞAYEVA *(Nizami Gəncəvi Ədəbiyyat İns., Azerbaycan)*

Leyla YILMAZ POLAT *(Ardahan Üni., Türkiye)*

Lyazzat KURMANBAYEVA *(Hacettepe Üni., Türkiye)*

Melike SÖNMEZER *(Yıldız Teknik Üni., Türkiye)*

Meltem ARSLAN *(Amasya Üni., Türkiye)*

Meltem UĞUR *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Merve Nur COŞKUN *(Necmettin Erbakan Üni., Türkiye)*

Meryem DURMUŞ *(Bandırma Onyedi Eylül Üni., Türkiye)*

Meryem Sena ERKEN *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Muhamed RETKOCERİ*, Gamze PACOLLİ (Priştine Hasan Prishtina Üni., Kosova)*

Muhammet ÇELİK *(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Türkiye)*

Mustafa YİĞİT *(Eskişehir Osmangazi Üni., Türkiye)*

Neray PALA *(Boğaziçi Üni., Türkiye)*

Nilgün AKKAYA *(Erciyes Üni., Türkiye)*

Nisa Nur TÜFEKÇİ *(Recep Tayyip Erdoğan Üni., Türkiye)*

Nuhile SARIAYDIN *(Karamanoğlu Mehmetbey Üni., Türkiye)*

Oğuzhan GERGİN *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Osman Kamil BAŞÖREN *(Kırşehir Ahi Evran Üni., Türkiye)*

Osman Safa AZGIN *(Erciyes Üni., Türkiye)*

Pınar SEFER *(Celal Bayar Üni., Türkiye)*

Pınar UÇAR *(Sakarya Üni., Türkiye)*

Rabia BAYRAKTAR *(Giresun Üni., Türkiye)*

Rojbin KAPAGAN *(Recep Tayyip Erdoğan Üni., Türkiye)*

Rukiye GEBEŞ *(Erciyes Üni., Türkiye)*

Saba ÖZDEMİR *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Sadettin ŞAHİN *(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni., Türkiye)*

Samih YIKILGAN *(İnönü Üni., Türkiye)*

Sedef BASAN *(İstanbul 29 Mayıs Üni., Türkiye)*

Selcan KULOĞLU *(Amasya Üni., Türkiye)*

Sena Sibel TOLU *(Mersin Üni., Türkiye)*

Sercan TÜRKMEN *(Kırşehir Ahi Evran Üni., Türkiye)*

Sümeyra ÖZYAVUZ *(Kocaeli Üni., Türkiye)*

Sümeyye Beyza KOÇAK *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Şafak KARAKOÇ *(Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Şevval Sena ÇULFAZ *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Şeyma SELVİ *(Aksaray Üni., Türkiye)*

Şule PİRE *(Boğaziçi Üni., Türkiye)*

Tuğçe KABAKCI *(İstanbul Üni., Türkiye)*

Tuğçe YILMAZ *(Artvin Çoruh Üni., Türkiye)*

Ümmülbenin VAROL *(İstanbul Kültür Üni., Türkiye)*

Yasin ŞENGÜR *(Kırşehir Ahi EvranÜni., Türkiye)*

Yenigün SARIDAĞ *(İstanbul 29 Mayıs Üni., Türkiye)*

Yeşim KARATAŞ *(Hacettepe Üni., Türkiye)*

Yeşim YILDIRIM *(Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)*

Yıldız TULGAR *(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni., Türkiye)*

Zeki ÖZÇAKMAK *(Akdeniz Üni., Türkiye)*

Zeynep AVCI *(Boğaziçi Üni., Türkiye)*