

İstanbul Kültür Üniversitesi

III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi 2010

TUDOK 2010

20 – 22 Eylül 2010

BİLDİRİLER

Cilt 1

Istanbul Kültür University

**3rd International Student Congress of
Turkish Language and Literature
2010**

TUDOK 2010

20 – 22 September 2010

PROCEEDINGS

Volume 1

Yayına Hazırlayanlar

**Ö. Ceylan - K. Şahan - H. B. Yeşiltaş
M. O. Hasdedeoğlu - N. Gür - K. Yıldırım**

ANA SPONSOR



Resmi Seyahat Acentası



BİLİŞİM SPONSORU



İLETİŞİM SPONSORU



ULAŞIM SPONSORU



ÜRÜN VE HİZMET SPONSORLARI



YILDIZLAR Restaurant



**III. ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
ÖĞRENCİ KONGRESİ
TUDOK 2010**

İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları:

Kitap No: 161

Baskı Tarihi: Aralık 2011

ISBN: (tk) 978-605-4233-68-7
(1. cilt) 978-605-4233-69-4
(2. cilt) 978-605-4233-70-0

Editör: Ömür CEYLAN

Baskı: G. M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.
100 Yıl M. MAS-SİT 1. C. No:88 Bağcılar-İstanbul (212) 6290024-25

© İstanbul Kültür Üniversitesi

İstanbul Kültür Üniversitesi
Fen – Edebiyat Fakültesi
Ataköy Yerleşkesi
34156 Bakırköy – İstanbul
Türkiye
+90 212 4984141
<http://www.iku.edu.tr>

Kitaptaki makalelerin tüm yasal sorumluluğu yazarlarına aittir.

Katalog Bilgisi:

III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi - TUDOK2010/ ed.Ömür
Ceylan. – istanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi

1. c.; 19x26,5 cm (İstanbul Kültür Üniversitesi Yayın No: 161)

978-605-4233-68-7 (tk.)
978-605-4233-69-4 (1.c)

I. Türk Dili - Kongreler

Prof. Dr. Muhan BALİ Anısına...

SUNUŞ

Elinizdeki kitapla birlikte III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi'nin bildirileri de yayımlanmış oluyor. 4 yıl önce ilk TUDOK'u düzenlediğimiz zamandan bu yana çok şeyler değişti. O zamanki son sınıf öğrencilerimiz şu an doktora yapıyorlar. TUDOK 2006'ya katılan doktora öğrencileri ise şimdi ülkemizin farklı üniversitelerinde başarılı birer öğretim üyesi. Muhteşem oditoryumumuz o zaman yoktu örneğin. Kırgızistan, KKTC ve 28 Türkiye üniversitesinden 97 katılımcı ile toplanan TUDOK 2006'yı iki mütevazı amfimizde yaşamıştık. Buna rağmen 11 Eylül 2006'ya dek bir kongreleri bulunmayan Türkoloji öğrencileri TUDOK'a büyük bir heyecanla sahip çıktılar. Hemen 2 yıl sonra, 2008'de, 8 ülke ve 50'ye yakın üniversiteden katılımcı sayımız 220 idi. Bildiriler iki salonda eş zamanlı sunulurken 80'e yakın poster bildiri de galerilerde merakla incelendi. Her iki Kongre'nin titizlikle hazırlanmış bildiri kitapları, tüm üniversite kütüphanelerine ve dinleyicilerle birlikte 600'ü aşan katılımcıya, adreslerinde ulaştırıldı.

Bugün TUDOK tüm bilim dallarındaki en kapsamlı Öğrenci Kongrelerinden biri haline geldi. TUDOK 2010'a 57 Türkiye ve 25 dünya üniversitesinden katılım sağlandı. Almatı, Bakü, Bışkek, Aşkabat gibi Türk dünyası şehirleri diğer bilim dallarına göre bizim dünyamıza çok daha erken girmişlerdi. Ama Türkoloji öğrencileri için Erzincan Köln'e, Niğde Kazan'a, Gaziantep Pekin'e uzak değil artık. Dahası Astrahan'da, Tiflis'te, Frankfurt'ta, Tahran'da, Krakov'da, Halep'te, Simferopol'de Türkoloji eğitimi almakta olan genç bilim insanları, birbirleriyle ve Türkiye'deki arkadaşlarıyla TUDOK çatısı altında buluştular. Üç gün boyunca üç salonda eş zamanlı sunulan birbirinden değerli 170 bildiri, Türk Dili ve Edebiyatı Kongreleri tarihinde bir ilk olmak üzere web üzerinden tüm dünyaya canlı olarak yayınlandı.

İtiraf etmem gerekirse çalışma arkadaşlarımla birlikte 5 yıl önce başladığımız TUDOK yolculuğumuz, çok ama çok uzaklardan zayıf ışıklarıyla göz kırpan gizemli bir köye doğru gece yarısı çıkmış bir yürüyüşü andırıyordu. Bugünse sabahın ilk ışıklarıyla dönüp ardımıza bakıyoruz ve katettiğimiz mesafeye inanmakta güçlük çekiyoruz. TUDOK 2008'den sonra, yani son 2 yıl içerisinde katlanmak zorunda kaldığımız çok büyük kayıplarımız da oldu. Başından beri TUDOK projesinin fiilen içerisinde olan, büyük katkılar sağlayan, Bölümümüz öğretim üyesi, sevgili Hocamız Prof. Dr. Muhan BALI'yi, Aralık 2008'de sonsuzluğa uğurladık. Türk halk edebiyatı araştırmalarının en önemli isimlerinden biri olan hocamızı rahmetle anıyor, TUDOK 2010'u saygıyla kendisine ithaf ediyoruz.

III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi'nin, bu çapta ve bu nitelikte toplanabilmesi, elbette bize sunulan imkânlar ve verilen destekler sayesinde gerçekleşmiş bulunuyor. Bendeniz ve Düzenleme Kurulu'ndaki çalışma arkadaşlarım, 4 yıl içerisinde 1000'den fazla meslekttaşımızı ağırlayabildiğimiz bir Bölüm'e mensup olmanın gururunu yaşıyoruz. Bize bu gururu yaşatan İstanbul Kültür Üniversitesi Mütevelli Heyet Onursal Başkanı İnş. Yük. Müh. Fahamettin Akıngüç'e, Mütevelli Heyet Başkanı Dr. Bahar Akıngüç Günver'e, Rektörümüz Prof. Dr. Dursun Koçer'e, Rektör Yardımcılarımız Prof. Dr. Çetin Bolcal ve Prof. Dr. Mahmut Paksoy'a, Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanımız Prof. Dr. Atilla Özalkan'a, oturumların web yayınları için büyük emek harcayan Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Müdürü, sevgili arkadaşım Doç. Dr. Selçuk Hünerli'ye, Bölüm Başkanlarımız –kurulştan itibaren sırasıyla– Prof. Dr. İskender Pala, Prof. Dr. Durali Yılmaz ve Prof. Dr. Hayati Develi'ye, Üniversite Genel

Sekreterimiz Yrd. Doç. Dr. Metin Bolcal'ın şahsında Mali İşler Daire Başkanlığı, Destek Hizmetleri Daire Başkanlığı, Bilgi-İşlem Daire Başkanlığı, Kurumsal İletişim Birimi, AK-PAZ ve YA-BA çalışanlarına, şahsım ve düzenleme kurulu üyesi arkadaşlarım adına sonsuz teşekkürler ediyorum.

Diğer tüm Bölüm etkinliklerimiz gibi TUDOK 2010'dan da değerli işbirliklerini ve desteklerini esirgemeyen Türk Dil Kurumu Başkanı Prof. Dr. Şükrü Haluk Akalın, TDK Yönetim Kurulu Üyeleri ve Kurum çalışanlarına içtenlikle teşekkür ediyorum.

Kongremizin Ana destekçisi TAV Holding, bilişim destekçimiz Bilkom, iletişim destekçimiz Superonline, Ulaşım destekçimiz Sembol Turizm, Ürün ve Hizmet Destekçilerimiz Motif Vakfı, Kurukahveci Mehmet Efendi, Doramafı ve Arı Nakış'ın değerli idarecilerine ve çalışanlarına da özverileri için teşekkür ediyorum. TUDOK 2010'un resmi organizasyon Acentası Albedo Turizm'e ve bizimle beraber uykusuz kalan sevgili Yedigöller'a teşekkür etmekse zevkli bir borç benim için...

Kongre oturumlarını yönetmek üzere yurt içi ve yurt dışından teşrif eden değerli meslektaşlarıma ve tüm katılımcılarımıza, gayretlerimize anlam kattıkları için teşekkürlerimi arz ediyorum.

Saygılarımla...

Prof. Dr. Ömür CEYLAN
Kongre Koordinatörü

İÇİNDEKİLER

– CİLT 1 – VOLUME 1 –

İki Divan Şairinin Dilinden Beşiktaş	21
<i>Mehmet ÖZDEMİR</i>	
Bir Sûfinin Coğrafyası Beşiktaşlı Yahyâ Efendi Menâkıpnâmesi’nde İstanbul	33
<i>Meryem BABACAN</i>	
Ağazâde Örfî Divânı’nda Edirne	43
<i>Çağdaş ALBAYRAK</i>	
Edirneli Gülşenî Şâirler	49
<i>Uğurtan YAPICI</i>	
Nabizâde Nâzım’ın Zehra Romanında tematik Kurgu ve Natüralist İzler	61
<i>Arif ÖZGEN</i>	
Mai ve Siyah ile Aşk-ı Memnu Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri	71
<i>Bilal KÖKSAL</i>	
Edebiyât-ı Cedîde Karşısında Ahmed Râsim	97
<i>Ömrüm IŞIKAY</i>	
Yakup Kadri’nin Kiralık Konak ve Bir Sürgün Romanlarında Yer Alan Fransızca Unsurlar	111
<i>Perihan KAYA</i>	
Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Yaban Romanında Şiirsel Dil	119
<i>Gülten SÜRÜCÜ</i>	
İmparatorluğun Dil Projesi Olarak Osmanlıca	129
<i>İsmail Teoman GÜNEŞ</i>	
Yabız-Yablak Kavram İşaretleri Üzerine	135
<i>Nurullah ŞAHİN</i>	
“Evet, Hayır” Söylemi Üzerine	151
<i>Zeliha TUĞUZ</i>	
Birleşik Fiillerin Gösterge Kuramına Göre Tasnifi	161
<i>Osman AKTEKER</i>	
Bir Edebiyat Terimi Olarak “Metafor” ve Kavramsal Alanı Üzerine	169
<i>Kayhan ŞAHAN</i>	
Modern İnsanın Kendine Yolculuğu: Arketipçi Eleştiri Bağlamında Kolları Bağlı Odysseus	173
<i>Derya ŞAHİNER</i>	
Adalet Ağaoğlu’nun Bileyici ve Gün Üç Dakika Hikâyelerinde Ritmik Oluşum	189
<i>Servet GÜNDOĞDU</i>	
Dilin İki Ekseni Açısından Hilmi Yavuz’un “Taormina” Adlı Anlatısı: Metonimi Değil Mi Hocam?	199
<i>Atiye Gülfer KAYMAK</i>	
Geç- Fiili Üzerine	205
<i>Serap KARAKILIÇ AKI</i>	

Geçmişten Günümüze Türkçede Evirmek Fiili ve Ailesi	221
<i>Didem AKYILDIZ</i>	
Orhun Abidelerindeki Bir Cümle Hakkında: “<i>Ķaning SubĶa Yügürti, Süngüküng TaĶĶa Yatdı.</i>”	229
<i>Gül YILMAZ</i>	
“Konuşmak” Sözü’nün Tarihî Gelişimi Üzerine Bir Etimoloji Denemesi	237
<i>Necati İlhan KARA</i>	
Maitrisimit Nom Bitig Temelinde Eski Uygur Türkçesinde Bol- Fiilinin Anlam ve İşlevleri	241
<i>Gizem KUNDURACI</i>	
Geçmişten Beyaz Cama Yansıyan Gelenek: Komedi Dükkânı	249
<i>Aysun DURSUN</i>	
Âşıklar Beyazperdede: Sözlü Kültür Ürünlerinin Sinemaya Uyarlanması Üzerine Bir İnceleme	255
<i>Elif Serra ŞAMLIOĞLU</i>	
Bariş ManĶo Anlatılarında Metinlerarası İlişkiler	261
<i>Semih ÇELİK</i>	
Geleneksel Halk Kültürü Bağlamında Ali Tufan Kırac	269
<i>Uğur BAŞARAN</i>	
Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Otostop Kültürü Üzerine Bir Deneme	275
<i>Mustafa BAŞKONUŞ</i>	
Ermeni (Gregoryan) KıpĶakĶasıyla Yazılmış Tarihi Bir Belge: <i>Kamanets Vakayinamesi</i>	279
<i>Abdulkadir ÖZTÜRK</i>	
Eski Tıbb'ın Cevheri: "Cevher-i Tıbb"	289
<i>Kudret Safa GÜMÜŞ</i>	
ÇaĶatay Türkçesine Ait Üç Destan	293
<i>Erhan TAŞBAŞ - Aymira MARAT KIZI</i>	
Elimizdeki Hazar Dönemi Eserleri Nelerdir?	305
<i>Pınar ÖZDEMİR</i>	
A Study Of The Uyghur Chaghatay Text Of A Four Language Inscription In A Mosque Built By The Emperor Qianlong Of The Qing Dynasty In Peking	319
<i>Ahmet HOJAM</i>	
Beşiktaş Kadısı Abdülkerîm Nûrî Efendi ve <i>Tarihmanzumeleri Mecmuası</i> ile <i>Tercüme-i Ahvâl</i>'i	333
<i>Kamil Ali GIYNAŞ</i>	
16. yy'de Yazılmış Alegorik Bir Metnin Penceresinden Bugüne Bakış	341
<i>Berrin ÖZER</i>	
Son Asır Şairlerinden Rizeli Âtîf Efendi ve Yaktığı Söylenilen Dîvân'ı	353
<i>Serpil MUTLU</i>	
Seyf-i Sarayı ve Kadi-i Manyas'ın Gülistan Tercümelerinin Karşılaştırılması	361
<i>Hazin Hayal İÇEL</i>	

Alaaddin Sabit Bosnalı'nın M. Fuzuli Adına Elyazmalar Enstitüsü'nde Bulunan «Külliyatı» Hakkında	367
<i>Şehla HALILLI</i>	
Tersten Yansıyan Aynalar: Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneğin Yansıtılış Biçimi	371
<i>Büşra SÜRGİT</i>	
To God Belongs The East And The West: Macro-Dialogue In Orhan Pamuk's Novel My Name Is Red	383
<i>Katerina POSOHOVA</i>	
Fars Edebiyatında Orhan Pamuk	389
<i>Haleh ESTEKANCHI</i>	
Modernizm ve Postmodernizm Arasında Kalan Bir Yazar: Oğuz Atay	395
<i>Piotr KAWULOK</i>	
Konya'nın Geleneksel Eğlence Kültürü: Fener Alayı ve Şivlilik	403
<i>Ayşegül SARI</i>	
Mersin Abdalları Halk Kültürü	409
<i>Döndü CAN</i>	
Osmaniye'de Haftanın Günleri ile İlgili İnanış ve Pratikler	421
<i>Ecehan Lütfiye TÜLÜCE</i>	
XIX. Yüzyıl Âşık Şiirinde İstanbul İmgesi	427
<i>İbrahim GÜMÜŞ</i>	
Balıkesir Örneğinde Kasaplık Mesleği Üzerine Folklorik Bir Çalışma	433
<i>Ensar KILIÇ-Sinem AYDIN-Alime TURGUT-Hatice Burcu GÜNGÖR</i>	
Nazan Bekiroğlu'nun Kitaplarına Ad vermesi ve Gelenek	445
<i>Seyfettin YILDIZ</i>	
Nazan Bekiroğlu Romanlarında Kadın Algısı ve Feminizm	453
<i>Serhan İŞSEVER-Ebru AKPINAR</i>	
Sema Kaygusuz'un "Yüzünde Bir Yer" Romanında 'İncir'	457
<i>Ayşe ÖZKAN</i>	
Ayfer Tunç'un <i>Kapak Kızı</i> Romanında Toplumsal Cinsiyet Roller	465
<i>Deniz DEPE</i>	
Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Eğitim ve Eğitimciye Bakış Açısı	477
<i>Fatma CEYLAN</i>	
The Word - Meaning In Russian Structural Semasiology	487
<i>DinaraUMEROVA</i>	
Тюркская Тайна Рун	493
<i>Наргиз Гусейн</i>	
Junggodiki Aliy Mekteplerde Türkologiyige Munasiwetlik Derslarning Oqutulush Ehwalinuqtiliq Uyghur Til-Edebiyatining Ötülüş Ehwalı Tonushturulidu	511
<i>Asime ILHAM</i>	
Üniversite Öğrencilerinin Dil Tutumları Üzerine Toplumdilbilimsel Bir İnceleme	517
<i>KadirYALINKILIÇ</i>	

Древнетюркский Лексический Слой В Азербайджанских Говорах Грузии	529
<i>Эльнур Вугар Алиев</i>	
Tanzimat Romanında Otoriter Anneler	533
<i>Ensar KESEBİR</i>	
Yaprak Dökümü Romanı Örneğinde İyi Kadın İmgesinin Çözülüşü	547
<i>Elif ÖKSÜZ</i>	
Cemal Süreya Şiirinde Anne Teması	557
<i>Emine KELİSMAL</i>	
Edebiyatla Sosyolojinin Kesiştiği Yerlerden Biri: “Sadakat”, “Çöplüğün Generali” ve “Muz Sesleri” Romanlarında Evlilik ve Evlilik Dışı İlişkiler	563
<i>Abdullah KOÇAL</i>	
Şehnâme-i Mehmed-i Sâlis	569
<i>Ayşenur KAZDAL - Sevda BALTAKIRAN</i>	
Müellifi Meçhul Manzum Bir Edebnâme Üzerine	575
<i>İsmail AVCI</i>	
Manzum Ayet ve Hadis Çevirileri İçeren Orijinal Bir Divan: Fevzî'nin Vesîletü'l-İrfân'ı	589
<i>Necmettin AKAY</i>	
Vekâyi'ü'l-Fuzalâ'nın Tezkire Kısmı'nın Önemi ve Dönem Tezkireleri Arasındaki Yeri	601
<i>Burcu KARAKAYA</i>	
İslâm Öncesi ve İslâm Çevrsinde Ortaya Çıkan Oğuznâmelerde Oğuz Kağan'ın Eşlerinin Tasviri	611
<i>Neslihan ÇELİK</i>	
El-Ferec Ba'de's-Şidde'nin I. Cildindeki Hikâyelerde Geçen Kıyafet Değiştirme Motifi Üzerine	615
<i>Çetin YILDIZ</i>	
Türk Halk İnanışları ve Halk Danslarında Kartal Motifi	621
<i>Hüseyin AKSOY</i>	
Türk Halk Kültüründe Yenik Bir Düşman: Pire	631
<i>Hidayet AYDIN</i>	
Bir Osmanlı Şairinin Eleştirisi	641
<i>Adnan OKTAY</i>	
Sürelî Yayınlar Bağlamında Klasik Türk Edebiyatı Araştırmalarının Seyri	649
<i>İbrahim KOLUNSAĞ</i>	
Eski Türk Edebiyatı Araştırmacılarının Konu Tespitinde Karşılaştıkları Güçlükler ve Bazı Öneriler	655
<i>Soner TULUM</i>	
Çağdaş Uygurca'daki Ad Çekimi Ekleri ile Türkçe'deki Ad Çekimi Eklerinin Karşılaştırılması ve Eski Uygurca'daki İzleri	661
<i>Zemire AHMET</i>	

Bir Karşılıklı Anlaşılabilirlik Problemi: Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi Arasında Yalancı Eş Değer Kelimeler	665
<i>Abdullah ELCAN</i>	
Azerbaycan Ağzlarında Görülen Bazı Morfolojik Özellikler Üzerine	675
<i>İsmail SÖKMEN-Buket GÖK</i>	
Türkçe ve Kırgızcadaki Batı Kökenli Ortak Kelimeler	679
<i>Anipa SAMATOVA</i>	
Âsaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerindeki “Nigâr-ı Cîn” İmgesinin Kaynağı ve Mânâsı Üzerine	693
<i>Can ŞEN</i>	
Tarancı'da, 'Ayna' Metaforunu Tasavvuf Felsefesi Bağlamında Okuma Denemesi	699
<i>Melek AYDOĞAN</i>	
Ömer Lütfi Mete'nin Edebi Eserlerinde Ahlak İmgesi	705
<i>Ahmet Savaş ÇOLAK</i>	
Kıbrıs Türk Edebiyatı'nın İlk Kadın Şairlerinden Urkiye Mine Balman ve Şiirlerine Dair	711
<i>Çağın ZORT</i>	
Her Doğu Şehri Birbirine Benzer: Mark Twain'in <i>Türkiye Seyahati</i> Kitabının Oryentalist Söylemleri	719
<i>Filiz FERHATOĞLU</i>	
Adakale Masalları ve Eğitimsel İşlevleri	727
<i>Pınar KASAPOĞLU AKYOL</i>	
Masalların Varyantlaşması Üzerine Bir Deneme: Çorum'dan Derlenen Bir Hansel ve Gretel Varyantı	739
<i>Selma ÖZSEMERCI</i>	
Türk Gölge Tiyatrosunda Perde Güzelleri	747
<i>Ayşegül ÖZASLAN</i>	
Seyyâh, Halk ve Mugayir: Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde Yer Alan Aykırı Figürlerin Anlatımı ve Toplum Nezdindeki Algısının Günümüz Türkiye'si ile Karşılaştırması	753
<i>Ercan AKYOL</i>	
Ninnilerin İşlev ve Performans Özelliklerine Göre Değişimi	765
<i>Büşra KOCAADAM</i>	
C. Aytmatov'un “Dağlar Devrildiğinde” Romanında Kader Meselesi	771
<i>Mirgöl TEKEŞOVA</i>	
Azərbaycan Məmuar Ədəbiyyatının İnkişaf Mərhələləri	779
<i>Lalə Əfəndiyeva</i>	
Ahmed Paşa'nın ve Nedim'in Gazellerinde Saç	785
<i>Atiye SARIOĞLU</i>	
Divan Şiirinin Kara İncisi: Hind Ülkesi ve Klasik Türk Şiirinde Hind Metaforu	797
<i>Hasan DOĞAN</i>	
Klasik Türk Şiirinde Bilgeliliğin Simgesi: Aristo	811
<i>Mustafa DOLAT</i>	

Fehîm-i Kadîm Divânı’nda Savaş Âletlerine Dair Kültürün Kullanımı <i>Ersin BAYRAM</i>	819
Klasik Türk Şiirinde Sevgiliye Hitap: Cânâ Redifli Gazeller <i>Bilal GÜZEL</i>	835
– CİLT 2 – VOLUME 2 –	
Türkçe Sözlüklerde Ortak Kavram Alanı Oluşturan Sözcüklerin Tanımlarına Anlambilimsel Bir Bakış <i>İbrahim KARAHANCI</i>	861
Ortak Türkçe Kontekstinde Eski Uygur Yazıtı Huastuanift’te Kelimelerin Leksik-Semantik Özellikleri <i>Gatibe VAGIFKIZI GULIYEVA</i>	867
Dilbilim Yönünden Pekiştirme Sıfatları <i>Erol ÇAMYAR</i>	873
Oğuz Grubu Türk Dillerinde Semantikal Yolla İsim Yapımı <i>Şebnem HASANLI</i>	881
Oğuzname’de Cümlelerin Maksat ve İntonasiyaya Göre Tipleri <i>Nicat YAKUBOV</i>	887
İran’da Karakoyun Bölgesindeki Türklerde Eski Türklerin Dili, İnancı ve Geleneklerinin İzleri <i>Gheis Ayaz EBADİ</i>	893
İran Azerbaycanında Türkçe Yazan Halk Edebiyatçısı Ali Zaferhah’ın Hayatına ve Yaratıcılığına Bir Bakış <i>Alirıza MUKADDEM</i>	897
Urmiye Halkı Arasında Mevcut Bazı Türk Halk İnançlarına Bir Bakış <i>Sahar SHAKORI</i>	903
Turfan Uygurlarından Kalan Bir Belge Tanıklığında Uygurlarda Evlat Edinme Geleneği <i>Banu SITKI ÖZKUL</i>	909
Ölmeden Önceki Son Görüşme Işığında Dağlarca’da Çocuk ve Allah ile Son Yapıtları Arasında Çocuk Temasının İşleniş Farkları <i>Tuğçe GÜL</i>	919
Mustafa Ruhi Şirin’in Çocuk Kitaplarında Geleneksel Anlatı İzleri <i>Mehlika KARAGÖZOĞLU</i>	927
Necdet Neydim’in “Sen Işık Çalmayı Bilir Misin?” Şiir Kitabı Işığında Çocuk Şiiri <i>Pınar YOLLU</i>	937
İki Kadın Şairin Öleyazmaları: Sylvia Plath ve Nilgün Marmara’nın Ölüm Etrafında Ördükleri Kelimeler <i>Hande KUŞULUOĞLU</i>	947
Tezer Özlü’nün Üç Öyküsünde Gözlenen Ölüm Kaygısı <i>Nevruz GÜRGÖZ</i>	955
Tanpınar’ın Kaleminden Tarihî Hadiselerin Şekillendirdiği İstanbul Mahalleleri: “Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler, Huzur” <i>Zeliha NAZİK</i>	961

Türk Edebiyatı Romanlarında Çarşaf Unsurunun Tematik Sınıflandırılması	969
<i>Havva BOZKURT</i>	
Varlığın Ses Bulmuş Hali: Çeng ve Ney	975
<i>Ceren KARAKUŞ</i>	
Şeyh Gâlib'in Estetik Anlayışı: Hüsn	981
<i>Nilüfer TANÇ</i>	
Rızaeddin Remzî Er-Rifâî'nin <i>Kasîde-i Ferîde</i> Şerhi	987
<i>Hande BÜYÜKKAYA YEŞİLTAS</i>	
Verdî Kâsım ve Tasavvufî Dünyası	997
<i>Armağan ZÖHRE</i>	
Yunus Emre Divanı Işığında Tarihî Türk Lehçelerindeki İkilemelere Genel Bir Bakış	1005
<i>Hasan TUNCA</i>	
Kansu Gavrî' nin Türkçe Dîvânı'nda Eşitlik Hâli Ekinin Anlam ve İşlevi Üzerine	1015
<i>Güler KAÇAR</i>	
“(İ)Ş-/(U)Ş-” Eki; Türkiye Türkçesinde “Yardım ve Yarış Etmek”	1021
<i>Erkan DEMİR</i>	
+HayIn Eki Üzerine	1033
<i>Kübra YILDIRIM</i>	
Dadaloğlu'nun Şiirlerinde Göç ve İskan Olgusu	1039
<i>Mehmet Emre ÇELİK</i>	
Çorum Alaca İlçesi Koçhisar Köyü'nde Zorunlu Göç Nedeniyle Yaşatılamayan Folklor ve Halk Edebiyatı Ürünleri Sorunu Üzerine Bir İnceleme	1047
<i>Özgün DURAK</i>	
Çorum Hatışoğlu Konağı Örneğinden Hareketle Köy Odaları Üzerine Bir İnceleme	1051
<i>Hatice İLHAN</i>	
İzmir'deki Cumhuriyet Dönemi Mezar Taşı Sözlerinin Dili	1057
<i>Ezgi SIRTİ</i>	
Nimri Dede'nin Şiirleri Üzerine Tematik Açından Bir Değerlendirme	1077
<i>Erdem AK</i>	
Köl Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarındaki “<i>Ot Sub Kılmak</i>” Deyimi Üzerine	1083
<i>Bahadır GÜNEŞ</i>	
Gagauz Atasözü ve Deyimlerinde Arkaik Kelimeler	1091
<i>Esra KARAKAŞ</i>	
Türk Edebiyatında Kullanılan Arapça Darb-ı Mesellere Dâir Önemli Bir Eser: Safvetü'l-Kelâm	1099
<i>Muhammed WEYSO</i>	
Türkiye Türkçesi Atasözlerinde Karşıtlamaya İlişkin Bir Sınıflandırma	1107
<i>Merve YORULMAZ</i>	
Tercüman ve Osmanlı Basını	1119
<i>Yılmaz ÖZKAYA</i>	

Tanzimat’tan Günümüze Türk Romanında Temel Çatışma Unsurları	1123
<i>Gülşah ŞİŞMAN</i>	
Refik Halid Karay’ın Romanlarında Toplumsal Değişim	1137
<i>Mehmet Onur HASDEDEOĞLU</i>	
II. Dünya Savaşının Türk Hikâye ve Romanına Etkileri	1151
<i>Hande SONSÖZ</i>	
Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Tiyatrosunda (1923 – 1950)	
Padişahlık Kurumu ve Atatürk Kültü	1165
<i>Ayça OKURLAR</i>	
Kıpçak ve Eski Anadolu Türkçesinde Fiil Çekimlerindeki Benzerlikler	
Üzerine Bir İnceleme	1175
<i>Ahmet AKGÜL</i>	
Türk Dillerinde Zaman Ekleri Benzer ve Farklı Yönleriyle	1185
<i>Gülhare ALİYEVA</i>	
Türkçede Art Zamanlı ve Eş Zamanlı Benzerlik Çekimi	1191
<i>Hulusi Okan AKKAYA</i>	
Türkçede Orta Çatı	1203
<i>Serpil AYTUTTU</i>	
Anametiksel Dönüşümler Bağlamında Turan Oflazoğlu’nun “Korkut Ata”	
Oyununda Dede Korkut Tesiri	1217
<i>Nuh BEKTAŞ</i>	
“Savun Sevdam Sen Savun” Üzerinde Bir Üslûp Çözümlemesi Örneği	1223
<i>Pınar ÇAKIR</i>	
Nazlı Eray’ın “Bekleme Ustası” Adlı Hikâyesinin Anlatım Teknikleri	
Bakımından İncelenmesi	1229
<i>Merve ÖZDEMİR</i>	
Orhan Kemal’in Gurbet Kuşları ve Necip Mahfuz’un Midak Sokağı	
Adlı Romanlarının Karşılaştırılması	1235
<i>Fatma EKREN SÖNMEZ</i>	
Su Kasidesi’nin Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi	1245
<i>Zeynep BAYRAKTAROĞLU</i>	
Nâ’îlî’nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi	1257
<i>Nagehan UÇAN EKE</i>	
Klâsik Metinlerin Nazar Duaları: Takrîzler ve Yenipazarlı Vâî’ye	
Yazılan Takrîzler Üzerine	1273
<i>Nagihan GÜR</i>	
Türk Edebiyatında Heft Peyker Mesnevileri ve Hayâtî’nin Heft Peyker’i	1281
<i>Bahadır SÜRELLİ</i>	
Osman Nevres Dîvânı’nda Sosyal Hayat	1291
<i>Eda TOK</i>	

Nâbi Sûr-Nâmesi’nde Raks	1295
<i>Mehmet ERDEM</i>	
Nâîfî Şiirinin Penceresinden “Eğlenceye Hikmetle Bakmak”	1303
<i>Özer ŞENÖDEYİCİ</i>	
Hayriyye ile Lutfiyye Arasında İlim Bahsi	1319
<i>Makbule ÖZMEN</i>	
Füzulinin Əsərlərində Cəmiyyət, Təhsil Və Sosial Ədalət	1331
<i>Aynurə MAHMUDOVA</i>	
Karaçay-Malkar Nart Destanlarında Mitolojik Motifler	1339
<i>Zeynep ASLAN</i>	
Altay Destanlarından Kozın Erkeş Destanı ile Tahir ile Zühre Hikâyesi’nin Mukayesesi	1349
<i>Gülşen DERELİOĞLU</i>	
Sırp ve Türkiye Türklerinin Kültürlerinde Albastı	1359
<i>Ana İVANCEVIÇ KILIÇ</i>	
Gılgamış Destanı’nda Kaos’tan Kozmos’a Bir Yöneliş	1365
<i>Gülsüm ÇAKIR</i>	
Türkçe Tarih Konulu Metinlerin Kelime Hazinesi Bakımından İncelenmesi	1375
<i>Raynur HAMİDULLİN</i>	
Mukaddimetü’l-Edeb’de Kadın Süs Malzemelerine İlişkin Söz Varlığı	1379
<i>Sezen ÖZKAN</i>	
Türk Dilinde Şeytanı Adlandırmak	1385
<i>Hüseyin YILDIZ</i>	
Modern Ermenice’nin Söz Varlığında Türkçe Ödünçleme Sözcüklerin Kavram Alanlarına Göre Sınıflandırılması	1399
<i>Emine TEMEL</i>	
Türkçede Kullanılan Rüzgar İsimleri	1407
<i>Birol YÜKSEL</i>	
Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Bir İmgelem Olarak “Su”	1419
<i>Pürlen KALELİ</i>	
M.Şəhriyarın Anadilli Şeirlərinin Bəzi Poetik Xüsusiyyətləri	1427
<i>Ruhəngiz MƏMMƏDOVA</i>	
Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiirlerinde Eşyanın Halleri	1431
<i>Selin KARACAN</i>	
Unutulmuş Bir Öykücü: Ayhan Bozırat	1439
<i>Onur AYKAÇ</i>	
Aramak Dergisinde Edebi Eleştiriler	1449
<i>Emel AYDIN</i>	
Kutadgu Bilig	1463
<i>Ceyda ÖZCAN</i>	

Kutadgu Bilig’de Âyetler	1467
<i>Obam Cemal BAYAR</i>	
Kutadgu Bilig’de Allah ile İlgili Kavram İşaretleri	1493
<i>Nur ERGİN</i>	
Kutadgu Bilig’deki Farsça Kelimeler Üzerine	1505
<i>Nurşat BİÇER</i>	
Köktürk Ötüken-Uygurdan Divânü Lügati’t Türk ve Kutadgu Bilige Anlam Değişmeleri	1517
<i>Eda GÜL</i>	
Somut Olmayan Kültürel Miras: Karagöz Öğreniyorum Projesi	1521
<i>Betül Havva YILMAZ</i>	
Türkiye’de Halkbilimi’nin Üniversitelerdeki Son Durumu ve Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi	1527
<i>Osman Nuri YÜCE</i>	
Ücreti Karşılığında Geleneğin Başkası Adına İcra Edilmesi: Sanal Anıt Dünyaları	1531
<i>Tuna YILDIZ</i>	
Geleneğin Güncellenmesi Bağlamında Gaziantep’te Geleneksel Meslekler	1535
<i>Mustafa DUMAN</i>	
<u>POSTER BİLDİRİLER</u>	1541
Cahit Sıtkı Tarancı’nın Abbas Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme	1543
<i>Abdullah UYAR</i>	
Çağdaş Türk Lehçeleri ile İlgili Sözlük Problemi	1545
<i>Adem YELOĞLU</i>	
Ayla Kutlu’nun Romanlarında Aile ve Evlilik Hayatında Kadın	1547
<i>Alime Nihan ATABEK</i>	
Karahanlı Dönemi’nde "Kıl-, Et-“ Fiileri Çerçevesinde Oğuz Türkçesi	1549
<i>Asiye Figen KALKAN – Seda ÖZTÜRK – Tuba NAR</i>	
Gölgesizler Romanında Varoluşçuluk	1551
<i>Ayşegül AYIK</i>	
Anadolu’da Alevi-Bektaşî Edebiyatı	1553
<i>Bayram ÇETİNER</i>	
Bekir Fahri İdiz ve “Jönler” Romanı Üzerine Bir Deneme	1555
<i>Beste Semiha BAHÇECİ</i>	
Nedim ve Yahya Kemal’in Gözünde İstanbul	1557
<i>Canan GÜRDAL</i>	
Ahlâkî Açından Tanzimat Hikâye ve Romanlarında Mürebbiyeler	1559
<i>Cansu YAĞCI - Necla KARAGÖZ</i>	
Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun Kadınları	1561
<i>Cemile KAYGISIZ</i>	

Bir Dönemin Çılgılığı: M. Akif Ersoy	1563
<i>Çağrı TEMİZ</i>	
Mukaddimetü'l-Edeb Adlı Eserde Oğuzca Kullanımlar Üzerine Bir Araştırma	1565
<i>Çiğdem YAVUZ</i>	
Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Kadın	1567
<i>Demet ÇALIŞKAN</i>	
Zafer Şenocak'ın Tehlikeli Akrabalık Romanında Kimlik Sorunu	1569
<i>Deniz YAVUZ</i>	
Halk Kültürü Bağlamında Yaşar Kemal'in Binboğalar Efsanesi	1571
<i>Ebru AKBABA</i>	
Fantastik Bir Film Kurgusu Olarak 'Hüsn ü Aşk'	1573
<i>Emine EROĞLU</i>	
Türkmen Türkçesinde Ses Olayları - Ünlü Düşmeleri	1575
<i>Emine Serap BOZKURT</i>	
Sındırıcı'da Günümüzde Çocuk Sağlığı ile İlgili Uygulamalar ve İnanışlar	1577
<i>Fatmanur ACAR - F. Dilara PORTAKAL</i>	
Yaseminler Tüter Mi, Hala?'da Kıbrıs İzleği	1579
<i>GÖKHAN BAYRAKTAR</i>	
Nazan Bekiroğlu'nun "Lâ: Sonsuzluk Hecesi" Adlı Kitabındaki Tematik Unsurlar	1581
<i>Gül Nihal GÖRDÜ</i>	
Roman Kahramanları Örneğinde Batılılaşmada Yanlış Yorumlar	1583
<i>Gülsev GÖKDEMİR – Esmâ Nur SEÇKİN</i>	
Uyanıştan Duruluşa: Ümit Yaşar Oğuzcan'ın Şiirlerinde Yalnızlık ve Ölüm Teminin Yaşamsal İzleri	1585
<i>Yasemin KURUÇAY-Gülşah GÖKSU</i>	
Kardaş Edebiyatlar Dergisinin Türk Dünyasındaki Yeri	1587
<i>Gülşah Yücedağ</i>	
Kitap Adlarının Oluşumunda Etkili Olan Unsurlar ve Kara Kitap Örneği	1589
<i>Hanife ÇİÇEKLİ - Nurgül ÇELİK</i>	
Mahtumkulu Divanı ile Tarama Sözlüğü verileri Işığında Tarihi Oğuz Lehçeleri Arasında Sözlüksel Benzerlikler	1591
<i>Hicran YEŞİLDERE</i>	
Hitit Üniversitesindeki Gençler ile Nazar Üzerine Bir İnceleme	1593
<i>Kadriye ALKAN</i>	
Selim ileri'nin Bodrum Dörtlemesi Romanlarında Aydın Sorunları Üzerine Bir Çalışma	1595
<i>Lüzme SARIYILDIZ</i>	
Kaybolan Değerlerin Kitabı Beyaz Gemi	1597
<i>Mehmet DÖNMEZ</i>	
Necip Fazıl Kısakürek'in "Çile"sinde Rüya ve Hakikat	1599
<i>Meliha ÖZHAN</i>	

Topluma Değil İnsana Dair Bir Oyun: Vüs’at O. Bener ve Ihlamur Ağacı	1601
<i>Melike Saba AKIM</i>	
Yûnus Emre’nin Şiirlerinde İnsanın Trajik Durumu	1603
<i>Mine KARATAŞ</i>	
“Gece”nin Anlatıcıları	1605
<i>NESLİHAN KÖSEDAĞ</i>	
Dil ve Yazı İlişkisi	1607
<i>Nilay ATAÇ</i>	
Kutadgu Bilig’de Çocuk ve Eğitimi	1609
<i>Nilüfer SERİN</i>	
Yusuf Atılğan’ın Anayurt Oteli ve Wilham Faulkner’in Ses ve Öfke’sinde Kurgu, İmge ve Gerçeklik	1611
<i>Nurcan ANKAY</i>	
Klâsik Türk Şiiri’nde Hallâc-ı Mansûr	1613
<i>Oğuzhan OĞUZTÜRK</i>	
Peyami Safa’nın Eser ve Yazılarında Kadın Tipi	1615
<i>Ömer Faruk SALAR</i>	
Hayâlî Bey Divânı’nda Sâkî	1617
<i>Ömür Zehra YILMAZ</i>	
Kutadgu Bilig’de Kalıplaşmış İfadeler (Deyimler-Atasözleri)	1619
<i>Özge SÖNMEZLER</i>	
Fehîm-i Kadîm Divanında Renk Sembolizmi	1621
<i>Özgür SEFER</i>	
Kurmaca Bir Tarih: Boğazkesen	1623
<i>Özlem İBİŞ YILMAZ</i>	
Karılar Koğuşu Adlı Romanda Suç ve Kadın	1625
<i>Öznur GÖZMEN</i>	
Türk Dilinin Yaşı Meselesi	1627
<i>Pınar LİMANLIK</i>	
Kazak ve Kırgız Kahramanlık Destanlarındaki Yardımcı Tipler Üzerine Bir Araştırma	1629
<i>Pınar ZALOĞLU</i>	
Yahya Kemal’in Anılarında İstanbul	1631
<i>Seçil YÜKSEL</i>	
Yahya Kemal Beyatlı’nın Bestelenmiş Şiirleri	1633
<i>Seda TİLEKLİ</i>	
Yûnus’taki Yaratıcı Aşk ve “Çıktım Erik Dalına Anda Yedim Üzümlü” Bağlamında Değişim ve Dönüşüm	1635
<i>Seda UYANIK</i>	
Namık Kemal’in Özker Yaşın Üzerindeki Etkisi	1637
<i>Sedat KURT</i>	

Tarihi Türk Şivelerinde Doğa ve Doğa Olayları Adları	1639
<i>Selda SERİN</i>	
Adana Yöresinde Halk Hekimliği ve Ocaklık Geleneği ile İlgili Uygulamalar	1641
<i>Seren SAĞLAM</i>	
Ahmet Rasim’in Şehir Mektupları’nda İstanbul’da Gündelik Yaşam	1643
<i>Sevinç ÜSTÜN</i>	
Uşak Halk Kültüründe Hıdrellez Kutlamaları	1645
<i>Sevinç ULAŞ - Ceylan ÖZTÜRK</i>	
Gün Olur Asra Bedel Romanında Kullanılan Simgesel Anlatımlar	1647
<i>Sinan YENİAY</i>	
Devletmemmet Azadı’nın Mahtumkulu’na Tesiri Üzerine Bir Değerlendirme	1649
<i>Soner SAĞLAM</i>	
Konya’da Bir Gelenek: Dış Hediği ve Gizli İşlevleri	1651
<i>Süleyman ESENBOĞA - Sinem TOKER</i>	
Hüseyin Su Hikayeciliği	1653
<i>Şeyma TORUNTAY</i>	
Postmodern Bir Tasavvuf Romanı Olarak “Suskunlar”	1655
<i>Taner BAYRAM</i>	
Üç Tepe Üç Roman/ Üç Tepe Üç Dönem	1657
<i>Tuğba GÜZELİŞİK - Derya UÇAN - Yasemin GÜLER</i>	
Mit, Efsane ve Masal Türlerinin Karşılaştırılması	1659
<i>Tuğba ÖZBEK</i>	
Hasan Ali Toptaş’ın Bin Hüzünlü Haz Adlı Eserinin Dil ve Üslup Yönünden İncelenmesi	1661
<i>Tuğba SARIAL</i>	
Beyaz Manto ve Denizin Getirdiği Özgürlük	1663
<i>Tuğba TEPE</i>	
Nasreddin Hoca Fıkralarındaki Kadın Kahramanlar ile Bektâşi Fıkralarındaki Kadın Kahramanların Karşılaştırılması	1665
<i>Tuğrul ŞAHİN</i>	
Nâbî ve Mehmet Akif’in Birer Şiirleriyle “Hikmet” Üzerine	1667
<i>Yasemin BAŞOĞLU</i>	
Arguvan Türküleri	1669
<i>Yusuf Emre ASLAN</i>	
Fantastik Bir Roman Olarak Harry Potter ve Felsefe Taşı	1671
<i>Yusuf ERSİN</i>	
Kara Kitap’ta Anlatım Edimi Problemi	1673
<i>Zehra DELER</i>	
Türk Dünyası Epik Anlatımlarında Göç Terimi ve Kavramı	1675
<i>Zeynep AKDENİZ</i>	

İKİ DİVAN ŞAİRİNİN DİLİNDEN BEŞİKTAŞ

Mehmet ÖZDEMİR

Uşak Üniversitesi

ÖZET

“Beşiktaş” redifli üç şiir ve bu şiirleri yazan iki şair bu araştırmanın konusunu teşkil etmektedir. Şairlerden ilki, sekiz beyitlik bir gazel ve yirmi beyitten oluşan kasidesi ile Beşiktaş konulu şiirlerin en güzellerini yazan Neccarzade Rıza’dır. Neccarzade, 1679-1746 yılları arasında Beşiktaş’ta yaşamış mutasavvıf bir şair olan ve daha çok naat türünde yazdığı şiirleriyle tanınan, bu semtte otuz yıl şeyhlik yapmış çok yönlü bir şahsiyettir. Şairin, hacimli Divan’ında, “Rıza” mahlasıyla yazdığı peygamber aşkını terennüm eden şiirleri naat türünün önemli örnekleri arasında yer alır. Bazıları bestelenen bu şiirlerin yanında “Beşiktaş” redifi ile kaleme aldığı ve bu yazının konusunu oluşturan iki şiiri bu semt için yazılan en güzel şiirlerdir.

İkinci şair ise ?-1829? tarihleri arasında yaşayan ve Neccarzade ailesi ile yakın manevi bağı olduğu anlaşılan Faik Ömer’dir. Neccarzade Rıza’nın yazdığı “Beşiktaş” redifli iki şiire nazire olarak yazdığı anlaşılan otuz üç beyitlik kasidesi yanında, bu semti zikreden birçok beyitten anlaşıldığı üzere Faik Ömer de Beşiktaş tutkusunu çeşitli vesilelerle şiirlerine yansıtan şairlerden biridir.

Anahtar Kelimeler: Neccarzade Rıza, Faik Ömer, Divan şiiri, Beşiktaş

ABSTRACT

"Besiktas" redif three poems and two poets write poems that are the subject of research. The first of poets, and twenty-eight couplets of a ghazal couplet consisting of eulogies written by Besiktas Neccarzade Consent is the most beautiful of poems. Neccarzade, between 1679-1746 years, a Sufi poet who lived in Besiktas and has written more poems by such renowned Naat, Sheikh did thirty years in this neighborhood is a versatile personality. The poet, volume Divan'ında, "Reza" wrote the prophet with a love of aliases, who singing Naat poetry takes its place among the most important examples of its kind. Some of these poems were composed by "Besiktas" was penned by redif have been the subject of this article, and two poems written for this district are the most beautiful poems.

The second poet? -1829? Neccarzade between living and spiritual bond with his family near Omer Faik is understood to have. Neccarzade consent of his "Besiktas" redif two poems nazires as summer seems to have thirty-three couplets of eulogies as well as, the district cited several couplets they inferred Faik Omar said Besiktas's passion on several occasions in his poems reflect the poet is one.

Şair ve Çevre

Divan şairleri, tabiatı tecessüs ile temaşa eden ve görüp hissettiklerinin ruh dünyalarına kattığı güzellikleri ya da çağrışımları şiirlerine konu eden kişilerdir. Bu sebeptendir ki, sevgilinin yanağı tabiatın en güzel çiçeğine, boyu en uzun ağacına, yüzü tabiatı aydınlatan güneşe ya da aya benzetilmiştir. Şairlerin dilinde sevgilinin saçları sümbüle, yanakları laleye benzetilmiş, teşbih ve istiare yoluyla bu kelimeler dile anlam katmanları kazandırıp billurlaştırmıştır.

Şair, çevresiyle var olur; çevresinde gördüklerini, onların hayal dünyası üzerindeki anlamını, çağrışımını, izdüşümünü dile getirir. Tabiatın yanında, bir semti ya da şehri oluşturan bütün unsurlar şair için anlamlıdır ve önemlidir. Yaşadığı çevrenin mesire yeri, kamuya ait yapılar, şehrin mezarlığı, mezarlıkta yatan tarihi şahsiyetler, manevi dinamikler gibi unsurlar her insan için olduğu kadar şair için de önemli ve anlamlı olsa gerektir. Zira pek çok divan şairi yaşadığı şehrin güzellerini ve güzelliklerini “şehrengiz” türü ile anlatmış; bazı şairleri ise yaşadığı semti ve semtin maddi-manevi varlığını “bilâdiye” ya da “beldenâme” adıyla bilinen eserlerde dile getirmişleridir.

Şehrengiz, bilâdiye, beldenâme gibi hacimli ve müstakil eserlerin yanında, yine pek çok şairimizin divanlarında yaşadığı şehrin muhtelif semtlerinin adlarını görmek, hatta şehre ya da semte özel şiirler yazıldığına şahit olmak mümkündür.

İşte bu semtlerden biri de “Beşiktaş”tır. Beşiktaş için ve “Beşiktaş” redifiyle yazılan üç şiir bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu şiirlerden ikisi Neccarzâde Rıza, biri de Fâik Ömer’e aittir.

Beşiktaş ve Divan Şairleri

Beşiktaş'ın daha önceki ismi "Lasinion" idi. Beşiktaş'ta doğan Sultan I. Ahmed buraya bir saray, Sultan IV. Mehmed 1678'de 625.000 akçe vererek bir kasr-ı zîbâ, I. Mahmud ise burada yirmi iki sütunlu bir kasr-ı dilârâyaptırmıştır. Damad İbrahim Paşa tarafından eşi Fatma Sultan'a tahsis edilmek üzere Çırağan Sarayı yaptırılmıştır.

Daha sonra Meclis-i Mebusan'a tahsis edilen bu bina 1909'da yanmıştır. Yine burada, Ohrili Hüseyin Paşa (öl. 1622) tarafından yaptırılan Beşiktaş Mevlevîhanesi¹ ve Mescidi vardır.

Beşiktaş'ın arkasında, padişahların sık sık gittikleri Hacı Hüseyin Bağlı olarak bilinen İhlamur Kasrı bulunmaktadır. Beşiktaş'ın Maçka, Haseki Tarlası, Yeni Mahalle gibi birçok mahalleleri vardı. Evliya Çelebi'ye göre halkın çoğu Anadolu'dan gelme ve ekserisi âyân ve kibar olup zevk ehli idi.²

Evliya Çelebiye Seyahatnamesine göre; Eski zamanlarda bu şehre, taş beşik anlamına gelen "Kona Petro" denilirdi. Bu adı almasına, Yaşka adında bir rahibin yaptırdığı büyük bir kiliseye Kudüs'teki "Beytulahim" denilen yerden getirdiği Hz. İsa'ya ait taş beşik sebep olmuştur. Hz. İsa çocukken bu taş tekne, yani beşik içinde yıkanmıştır. Bu sebeple kilise "Beşiktaş" adı ile şöhret bulmuştur. Bunun üzerine Müslümanlar bu şehre "Beşiktaş" demişlerdir (C.I, s.344)³.

Beşiktaş için en güzel şiirleri yazan Neccarzade ve onun şiirini tanzir eden Faik Ömer'in "Beşiktaş" redifli müstakil şiirlerinin dışında, şiirlerinde "Beşiktaş"ı anlatan ya da bilvesile "Beşiktaş" ismini zikreden pek çok şairimiz olmuştur. Semtin manevi mimarlarından biri kabul edilen ve Kanuni Sultan Süleyman'ın sütkardeşi olan Yahya Efendi (ö. 1571) bu şairlerin ilki kabul edilir.

Cihanın zuhrufüne aldanub halk

Kızıl başlıca toprağıle oynar

Huzur-ı tıflı bulmağ isteyüben

Beşiktaşında toprağıle oynar⁴

Âşık Ömer, İstanbul'u anlattığı manzumesinde Beşiktaş ilçesinde bulunan Mevlevîhane'nin ismini anmıştır.

Şimdi inkâr mı olur Beşiktaş Mevlevîhânesi 503/3⁵

Arpaeminizade Sami;

Serâyburnı Beşiktaş Üsküdar ü kasr-i Tersâne⁶

Cihân bâğında yokdur gerçi bunlar gibi şâhâne

Velî gayrı mükerrerdür bu tarh-i pâdşâhâne

Safâlar eyle Sa'd-âbâda gel şevketlü hünkârum

Şair Nâşid ise Beşiktaş sahillerinde sevgiliyle gezintiye çıkma isteğini şöyle ifade ediyor:

Giceyi gündüze tebdil idelüm ta-be-seher

Şemsi Paşadan idüp semt-i Beşiktaş'a güzer

Nâşidâsâ okuyup böyle güzel şarkılar

Ey meh-i evc-i letafet çikalum meh-tabâ⁷

Nedim, Beşiktaş'a yakın olan eski evinin tapusunu yanına gelmesi karşılığında sevgiliye vermek ister.

Münâsibdir sana ey tıfl-ı nâzım hüccetin al gel

Beşiktaş'a yakın bir hâne-i vîrânımız vardır

G.26/3 - s.286

Aman pek yârelendim ol nigâh-ı şûh-ı evbâşa

Kapıldım doğrusu ol yâl ü bâle ol güzel kaşa

Geçersen semtimizden yolun uğrarsa Beşiktaş'a

¹ Neccâr-zâde Rızâ bu Mevlevîhanede post-nişîn olan Şeyh Mehmed Efendi'nin sohbetlerine katılmış ve bu kişiden Mesnevî-i Şerif dersi almıştır. Bkz: Bursalı Mehmed Tâhir, (H.1333/M.1914) *Osmanlı Müellifleri C.II*, Matbaa-i Âmiri, İst., s.187; Sâlim, (H.1315/M.1897), *Tezkiretü's-Şuarâ*, İkdâm Matbaası, İst., s.305; Ahmed Nüzhed Efendi, (1272/1855), *Menkûbe-i Evliyâyîyye fî-Ahvâl-i Rızâyîyye*, Matbaa-i Âmiri, Litografya Destgâhı, İst., s.67; Râmiz, *âb-ı Zurağâ*, Haz: Sâdık Erdem, (1994), Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara, s.132.

² Gökbilgin, M. T., (1970) "Tarihte Boğaziçi", *İslam Ansiklopedisi C.II*, MEB Yay., İst., s. 674-675.

³ Şentürk, O., (1999), *Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Folklorik Unsurlar*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁴ Akbayar, N., (1995), "Yahya Efendi'den Senih-i Mevlevî'ye Divan Şiirinde Beşiktaş", *İstanbul, Beşiktaş, Dün-Bugün. İstanbul 15*, s. 85-88.

⁵ Çelepi, M.S., (2005), *Âşık Ömer Divanı'nın Tahlili*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁶ Kutlar, F.S., (2004), *Arpa Eminizade Mustafa Sami: Divan*, Kalkan Matbaası, Ankara.

⁷ Alıcı, L., (1998) *Dîvân-ı Nâşid: inceleme-tenkitli metin*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Efendim gel mürüvvet kıl senindir bende vü hâne

Ms.38/4 - s.262⁸

Rezmi; Eski Mısır Paşası Mehmed Paşa'nın yalısına yaptırdığı köşke tarih düşürmüştür.

İsm-i Hayyla eyledüm bu mısra'ı târîh-i tâm

Oldı câmi' seyr-i bahreyni bu cây-ı dil-küşâ⁹Vuslatî'nin IV. Mehmed'in Beşiktaş'ta yaptırdığı sarayın bitişine düşürdüğü dokuz beyitlik tarih manzumesi vardır.

Târîh-i Sarây-ı Beşiktaş

Cihânınşâh-ı adl-âyîn-i Kâf-ı devlet ankâsı

Hudânın zıll-ı lutfi âlemin sultân-ı vâlâsı

Mesîh-i devlete gehvâredir ol cây-ı hâlet-zâ

Aña bir dâye olmuş hâlet-i pür-feyz-i Yahyâsı

Mehammed Hân-ı 'âdil eyledi bu tâkî âbâdân

Mübârek ola sultân-ı cihâna kasr-ı 'ulyâsı¹⁰

Ebûbekir Celâlî (öl. 1818) Beşiktaş'ın Arnavutköy tarafında 'Kasr-ı Cedîd' adıyla inşa edilen ve bugün mevcut olmayan kasır için söylediği tarihte 'Beşiktaş' ismini lafzen anarak binanın bulunduğu yere dikkat çeker:

Ey ittifâk-ı ahsen ey manevî tenâsüb

Hem-sâye-i Beşiktaş olmak bu kâh-ı vâlâ¹¹

19. Yy şairlerinden Âkif (öl. 1828), Divan'ında Beşiktaş ismini iki yerde zikreder:

Beşiktaş'dan binüp ol tıfl-ı dil-cû uydurup suyun

Bebek'den sarf-ı enzâr ile Küçüksu'ya dek gitdi

Beşiktaş'da alup mehd-i hayâle tıflı cânânım

Lebin bûs eyleyince geldi Âkif ağzıma cânım

Eder bu mâcerâ-yı hâlîm işrâb çeşm-i giryânım

Dahî cûş-ş-nümâdır seyl-i eşkim çağlayanlardan¹²

G. 131/4

İlhamî mahlâsıyla şiirler yazan aynı zamanda bestekâr olan III. Selim (1761-1808) İstanbul üstüne de şarkılar ve gazeller söylemiştir. Bir kıt'asında da kendisini yakan yeşil elbiseli sevgilisini ilk kez Beşiktaş'ta gördüğünü belirtir:

Başlayub bülbül yine feryâda mest itdi beni

İbtidâ sahn-ı çemende gördüm ol sîmîn-teni

Düşdü ol günden derûna nar-ı bâr-ı aşk ile

Câme-i sebzîn ile yakdı Beşiktaş'da beni¹³

Sünbülzade Vehbî (ö. 1809) ise bir kıt'asında da Beşiktaş'ı İstanbul'un en güzel semti sıfatıyla över:

Sitanbul cümle âlemden ibâret başka âlemdir

'Acem nısf-ı cihan ta'bir ider gerçi safâhâne

Besiktâş'ın olursa mün'akis tasvîr-i dîlcüyî

Olur seng-i hacâletle şikeste âyine-hâne¹⁴

Enderunî Fâzıl Bey (ö. 1810) III. Selim'in bir ilkbaharda Topkapı Sarayı'ndan Beşiktaş Sahilsarayına taşınmasını konu alan kasidede:

Bahar eyyâmıdır gülşenlerin vakt-i temâşası

Beşiktaş'ın behişte benzedi her bağ-ı zîbâsı

⁸ Karataş, L. (2006), *Nedim Divanı'nda Lale Devri Sosyal Hayatının İncelenmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

⁹ Gürbüz, M., (2005), *Rezmi Divanı*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, s. 308.

¹⁰ İsen, M.-Aksoyak, İ.H., (2003), *Vuslatî Ali Bey Gazanâme-i Çehrin*, AYK Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

¹¹ Sarıkaya, E., (2008), *Ebubekir Celalî Divanı: Karşılaştırmalı Metin-İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kültür Üniversitesi, s. 245.

¹² Adımsız, A., (2007), *Akif Divanı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, s.300.

¹³ Akbayar, N., (1995), s. 85-88.

¹⁴ Akbayar, N., (1995), s. 85-88.

Bugün dest-i felekden kurtulup kaçdım Musallâye
Beşiktaş'ı bütün gezdi beni ârâye ârâye¹⁵

Bu şairler dışında Şeyh Galib (öl. 1799), Rahmî (ö. 1751), Sürûrî (ö. 1814), Vâsıf ı Enderûnî (ö. 1824,) Keçecizâde İzzet Molla (ö. 1829), Ziya Paşa (ö. 1880) gibi birçok şair de Beşiktaş adını şiirlerinde çeşitli vesilelerle anmışlardır. Bunlar yanında taşra şairlerinden bazıları da şiirlerinde Beşiktaş'ı zikretmişlerdir. Diyarbakırlı Kâmî-i Âmidî (ö. 1884), Antepli Hasırcızâde Hâfız Mehmed Ağa (1803-1887) ve Senîh-i Mevlevî (1823-1900) bu şairlerdendir.¹⁶

Neccarzade Rıza ve Beşiktaş Redifli Şiirleri

Asıl ismi Rızâüddin Mustafa olan Neccarzade Rıza¹⁷, H.1090/M.1679'da İstanbul'un Beşiktaş semtinde doğdu.¹⁸ Babası, Şebinkarahisarlı İbrahim Efendi, katıldığı seferlerde, karşılaşılan nehirlerden top geçirmek için, tamiri icap eden köprülerin inşası ve onarılmasında gösterdiği maharetten dolayı -asıl mesleği marangozluk olmadığı halde- arkadaşları tarafından kendisine "neccâr"¹⁹ unvanı verilmiştir.²⁰

Neccâr-zâde Rızâ, devrinde iyi bir tahsil görmüş, on yedi yaşında geldiğinde, Sinan Paşa Medresesi'nde okurken, Aziz Hüdâyî Mahmud Efendi'nin dergâhında Celvetî tarikatına intisap etmiştir.²¹

Beşiktaş Mevlevîhânesinde post-nişîn olan Şeyh Mehmed Efendi'nin sohbetlerine katılıp Mesnevî-i Şerîf okumuştur. Edirne'de Nakşibendî tarikatı şeyhlerinden Arabzâde Hâce Muhammed İlmî Efendi'nin sohbetlerine katılmış ve bir müddet ondan sülûk-ı Nakşibendiyye'nin esaslarını öğrenip icaplarını yerine getirdikten sonra H.1123/M.1711 senesi şevval ayının üçüncü gününde icazetnâme almıştır.²² Bir yıl sonra İstanbul'a dönerek Sinan Paşa'nın Beşiktaş'ta yaptırdığı zaviyeye H.1124/M.1712'de şeyh olmuş,²³ daha sonra Beşiktaş'ta Sinan Paşa tekkesinde post-nişîn olmuştur.²⁴

Neccâr-zâde, kendisinin Beşiktaş'taki tekkeye şeyh olmasıyla "sevinç hây hûyunun gülbangının âlemi doldurduğu"nu ifade etmektedir:

Rızâ bu tekye-i hâlet-fezâda şeyh olalı
Pür itdi âlemi gülbang-ı hây u hûy-ı neşât

Neccâr-zâde, Divan'da "Beşiktaş" adını sekiz yerde kullanmış, iki manzumede ise tamamıyla Beşiktaş'ı ve güzelliklerini anlatmıştır: (Tuhfetü'l-İrşâd-40. Gazel, Vâridât-ı Gaybiyye-IX. Kaside)²⁵

Neccâr-zâde Divânı'nında, şâirin Nakşî-meşreb olduğuna işâret eden beyitler ve Nakşîliği ve bu tarikatın kurucusu ünlü mutasavvıf Şâh-ı Nakşibendî'ni medh eden manzumeleri vardır. (Tuhfetü'l-İrşâd-24 ve 29.Gazeller)²⁶

H.1157/M.1744 senesinde hastalanan şair, yanında bulunanlara şu anda defnedilmiş olduğu yeri göstererek "Azm-i semt-i bekâ olduktaki beni bu mahalle defn idesiz." diye vasiyet etmiştir.²⁷

H.1159/M.1746 senesi Muharrem ayının 16. günü de vefat eder²⁸ ve vasiyet ettiği yere defnedilir. Türbesi, İstanbul'un Beşiktaş semtindedir.²⁹ Ölüm tarihine istinaden "Nakşibendî-i Beşiktaşî" ve "Âh göçdü Rızâ veliyyu'llah" mısra'ları ile tarih düşürülmüştür.³⁰

¹⁵ Akbayan, N., (1995), s. 85-88.

¹⁶ Akbayan, N., (1995), s. 85-88.

¹⁷ Neccâr-zâde Rızâ hakkında bkz: Ahmed Nüzhed Efendi, (1272/1855), s.67; Sâlim, (1897), s.305; Safâî Mustafa, *Nuhbetü'l-Âsâr min-Fevâ'idü'l-Eş'âr*, Süleymaniye Ktp. Esad Ef. 2549, yk.110a -110b; Râmiz, (1994), s.132; Mehmed Süreyyâ, (H.1308/M.1889), *Sicill-i Osmânî C. IV*, Matbaa-i Âmire, İst., s. 429; Muallim Nâci, (1986), *Osmanlı Şairleri*, Haz: Yrd. Doç. Dr. Cemal Kurnaz, K.B. Yay. Ank., s.154; Bursalı Mehmed Tâhir, (H.1333/M.1914), s.187; Şemseddin Sâmî, (1996), *Kâmûsu'l-A'lâm C.III*, Tıpkıbasım, Kaşgar Neşriyat, Ank., s. 1285.

¹⁸ Salim, (1897), s. 305; Safâî Mustafa, yk.110a -110b; Râmiz, (1994), s.132; Mehmed Süreyyâ, (H.1308/M. 1889), s. 429.

¹⁹ neccâr: (a. isim, necr'den): 1. dülger. 2. marangoz; Devellioğlu, F., (1999), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, Ankara, s. 815.

²⁰ Ahmed Nüzhed Efendi, (1272/1855), s.67; Muallim Nâci, (1986), s.154.

²¹ Ahmed Nüzhed Efendi, (1272/1855), s. 68; Bursalı Mehmed Tâhir, (H.1333/M.1914), s.187; Safâî Mustafa, yk.110a, 110b.

²² Bursalı Mehmed Tâhir, (H.1333/M.1914), s.187; Sâlim, (1897), s.305; Ahmed Nüzhed Efendi, (1272/1855), s.72; Râmiz, (1994), s. 132.

²³ Mehmed Süreyyâ, (H.1308/M.1889), s.429; Safâî, yk.166; Bursalı Mehmed Tâhir, (H.1333/M.1914), s.187; Sâlim, (1897), s. 305; Ahmed Nüzhed Efendi, (1272/1855), s.75; Râmiz, (1994), s.132.

²⁴ Şemseddin Sâmî, (1996), s. 1285.

²⁵ (a) *Neccâr-zâde Rızâ Divânı*, Süleymaniye Ktp. Hâlet Ef. 656, 655; Sülemâniye Ktp. Hacı Mahmud Ef. 3595, 3559; Süleymaniye Ktp. Selimağa Kit.919; Millet Ktp. Pertev Paşa Kit. 411; Ün. Ktp. Ty. 2880, 2899; Topkapı Sarayı Ktp. Revan Köşkü 821.

(b) *Neccâr-zâde Rızâ Divânı*, İst. 1262.

²⁶ *Neccâr-zâde Rızâ Divânı* (a); *Neccâr-zâde Rızâ Divânı* (b), İst. 1262.

²⁷ Ahmed Nüzhed Efendi, (1272/1855), s.108.

²⁸ Şemseddin Sami, (1996), s. 1285; Râmiz, (1994), s.132; Muallim Nâci, (1986), s. 154.

Neccarzade'nin Tuhfetü'l-irşâd, Vâridât-ı Gaybiyye, Zuhûrât-ı Mekkiyye ve Hâtimetü'l-vâridât adını verdiği dört bölümden oluşan *Dîvân*³¹, *er-Risâle fî beyânî'l-i'tikad ve'l-amel ve'l-ahlâk*, *Terceme-i Muhtasarı'l-velâye* adlı eserleri vardır.

Yukarıdaki kısa tarihçesinden de anlaşıldığı üzere bu semt, tarihin hemen hemen her döneminde, padişahlar da dahil olmak üzere pek çok devlet büyüğünün dikkatini çekmiş ve özel ilgi görmüştür.

Beşiktaş'ın bu tarihî özelliği ve doğal güzelliğinin, şairlerin de ilgisini çekmiş olması tabiidir. Beşiktaş'ta ikamet eden Neccâr-zâde Rızâ, (1769-1846) Divan'ındaki iki şiirde Beşiktaş'ın güzelliklerini dile getirmiştir. Hayatını bu semtte geçiren şairin "öldüğünde bu semte defnedilmesini" yakınlarına vasiyet etmesi³² onun Beşiktaş ile bütünleşmesinin ve bu semte duyduğu sevginin işareti sayılabilir. Divan'daki dört gazeline mahlasını "Beşiktâşî Rızâ" şekliyle de kullanması, Beşiktaş'ın kendisi üzerinde bıraktığı tesirin işareti sayılabilir.

Beşiktâşî Rızâyem râgıb-ı hacc oldı dil tıflı
Cenâb-ı mısra tahrîk-i rikâb-ı esb-i nâz itdüm³³

Olup burc-i safâda şems-i irfânile hem-âgûş

Beşiktâşî Rızâ ehl-i şerefde dâyedâr oldı³⁴

Neccâr-zâde Rızâ Divanı'nda, Beşiktaş semtinin güzelliklerini öven iki ayrı şiir mevcuttur. İlk şiir, sekiz beyitlik bir gazeldir. Neccarzade bu gazelde -günümüz Tükçesi ile ve nesir diliyle- şu ifadelere yer verir:

Şair, bahçelerindeki güllerinin açılmasıyla, Beşiktaş'ın cennete döndüğünü belirterek söze başlıyor ve Beşiktaş'ın nehirlerini, çiçeklerini övüyor. Beşiktaş'ta mezarı bulunan Yahya Efendi ve Ahmed Tûran'ın türbeleri ile bu semti süslediklerini, nurlandırdıklarını ifade ediyor.

Beşiktaş'ın hüznü gönülleri ferahlatıcı, gönül alıcı bir tabii bir güzelliğe sahip olduğunu, Beşiktaş'ta açan çiçeklerin, çimenlikleri süslediğini, bu güzellikler arasında sevgili ile kır gezisi yapma arzusunda olduğunu dile getiriyor.

Beşiktaş'ın gül bahçelerindeki goncaların açılmasıyla buranın çimenliklerinin cennete benzediğini, Beşiktaş'ın nehirlerinin gönlü susamış insanları suya kandırdığını anlatıyor.

Sevgiliyi, emel ağacının altında Beşiktaş'ın nehirleri al yanağına aksetmiş halde iken gördüğünü, Beşiktaş dağlarının süsü olan Yahyâ Efendi ve Beşiktaş'ın nurlanmasının sebebi olan Ahmed-i Turân'ın kabirlerini ziyaret eylemeyi salık veriyor.

Beşiktaş'ın dilberleri, ağlayan gönle muhabbet kucağında yer verdiği için gönül çocuğunu (tıfl)³⁵ mutlu ettiğini, çiçeklerinin güzelliği ile çimenliği süsleyen Beşiktaş'ın kırlarında sevgili ile bir gül seyri yapabilme arzusunda olduğunu, Beşiktaşlı Şeyh Rızâ'nın kapısının toprağına yüz sürüldüğünde Beşiktaş'ın güzelliklerini ortaya koyacağını anlatıyor.

Açıldı yine gonce-i gülzâr-ı Beşiktaş
Mânend-i cinân oldı çemenzâr-ı Beşiktaş

Dil-teşne-i hicrânı olur vasl ile şâd-âb
Sîr-âb ider atşânını enhâr-ı Beşiktaş

Gördüm o mehi zir-i dıraht-ı emelümde
Aks itdi ruh-ı âline enhâr-ı Beşiktaş

Yahyâ-i Beşiktaş³⁶ı ziyâret idelüm gel
Oldur sebeb-i zinet-i kühsâr-ı Beşiktaş

²⁹ Mehmed Süreyya, (H.1308/M.1889), s.429.

³⁰ Bursalı Mehmed Tâhir Eefendi, (H.1333/M.1914),s.187.

³¹ Divan üzerinde iki akademik çalışma yapılmıştır: Danacı, T., (1988), *Neccarzade Şeyh Rıza Divanı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Özdemir, M., (1999), *Neccarzade Rıza Divanı'nın Edisyon Kiriği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

³² Ahmed Nüzhed, (1272/1855), s.108.

³³ Neccâr-zâde Rızâ, *Divan*, Millet Ktp. Pertev Paşa 411, vr. 24a.

³⁴ Neccâr-zâde Rızâ, vr. 43b.

³⁵ Arapça "çocuk" anlamındaki "tıfl" kelimesi Beşiktaş'ı konu eden hemen her şiirde kullanılan bir kelimedir. Bunun sebebi, Beşiktaş isminin kaynağı konusunda anlatılan hikayeye atıfta bulunarak "beşik-çocuk" (Hz. İsa-Vaftiz) hatırlatılması sebebiyledir.

³⁶ Demir, İ. –Yıldırım, H. O., (2000), *Beşiktaşlı Şeyh Yahya Efendi ve Üveysilik*, Şeyh Yahya Efendi Kültür ve Araştırma Vakfı Yayın no: 1, İstanbul.

Gel Ahmed-i Tûrânı dahi eyle ziyâret
Hakkâ ki odur bâis-i envâr-ı Beşiktaş

Âgûş-ı mahabbetde yer itdi dil-i zâre
Şâd eyledi tıfl-ı dili dildâr-ı Beşiktaş

Gül-geşt idelüm yâr ile pirâmen-i deşti
Zeyn itdi çemen sahnını ezhâr-ı Beşiktaş

Rû-mâl idelüm hâk-i der-i Şeyh Rızâya
Tâ keşf-i cemâl eyleye ruhsâr-ı Beşiktaş³⁷

İkinci şiir ise, yirmi beyitten oluşan bir kasidedir. Neccârzâde Rızâ bu şiirde, diğer şiirden biraz farklı olarak, Beşiktaş'ın doğal güzelliklerinden çok, manevi güzelliğini ele almış ve semti tasavvufi tabirler kullanarak tasvir etmiştir.

Neccârzâde Rızâ, Beşiktaş'ın mesire yerlerinin insana huzur verdiğini belirterek başladığı şiirinde, Beşiktaş'ın, cihan sultanı istediği için, sabah akşam dua ettiğini, buradaki bülbüllerin ötüşleri ile âşıkların çığına döndüğünü belirtiyor.

Beşiktaş'ın gülünü, nergisini ve sümbülünü medh eden şâir, bu semtin güzelliğinin, hislerinde meydana getirdiği letafeti dile getiriyor. Bu semtte, kırmızı lâlelerin açtığını ve insanların güzellikleri seyretmek üzere buraya geldiklerini belirtiyor. İlk şiirde olduğu gibi, Beşiktaş'ta türbesi ziyaret edilecek kişilerin olduğunu, bunlardan Beşiktaşlı Şeyh Yahyâ Efendi'nin bu semti süslediğini ve Beşiktaş'a şeref verdiğini ifade ediyor. Ahmed-i Tûrân'ı da ziyaret arzusunda olan şâir, bu kişinin Beşiktaş'a bereket getirdiğine inanıyor. Beşiktaş sevdasının insanı deliye döndüreceğini ifade eden şâir, semtin kıymetinin bilinmediğini söylüyor.

Beşiktaş'ın gezilen sığınılan mekânları baştan ayağa insanların gönüllerini aydınlattı. Beşiktaş, cihan sultanının bu semte lutf edip gelmesini sabah akşam dua ederek istemektedir. Beşiktaş'ın çığın bülbüllerinin şehnâz makamında ahenkle ötmeye başlaması, âşıkları her an perişan eder.

Beşiktaş'ın güzel goncası bugün kırlardaki gençlerin sarığının süsüdür. Beşiktaş'ın şehla gözlü nergisi, gam mahmuru olanlara altın işlemeli kadehi seyretmeyi naz ile ima eder. Beşiktaş sahrasının sevdalı sümbülü, sonunda sevgilinin kâkülü gibi baştan çıkar.

Beşiktaş'ta gezinti yapmak, İstanbul çocuklarını naz beşiği içinde ağlatır ve korkutur. Ey şâhim, Beşiktaş'ın kırmızı lâleleri yine açıldı. Lutf et de beraber Çırağan zevkine gidelim. Ey şâhim, Beşiktaş sırtlarındaki dostları ziyaret edelim; çünkü burada dostlar biriktikçe birikti.

Beşiktaş'taki Yahyâ Efendi türbesi, abdalların sığınağı, devrin önde gelen din büyüklerinin menzildir. Beşiktaş semtinin şerefi, Yahyâ Efendi'nin lutfunun eseri olmasıyla yüceldi. Gel Ahmed-i Tûrân'ı da ziyaret edelim. Beşiktaş'ın bereketinin artmasına bir sebep de odur.

Cenâb-ı Allah kıyamete kadar (Yahyâ Efendi yahut Ahmed-i Tûrânî gibi) şerefli lütuflarını Beşiktaş semtinin süsü kılsın. Beşiktaş'ın canlılığı, ölümlerini hatırlatır. Kalbi hissizleşmiş olanlar, kalbi dirilere rahmet okur.

Beşiktaş'ın yüzü peri gibi güzel çocukları göze görünmez. Şâyet görünürse Beşiktaş'ın sevdası insanları deli eder. Beşiktaş'ın bilgiç hocası, çocukları daima edep kucağında beslemektedir. Beşiktaş'ın kumaşları kıymetsiz görünür. Ama insan onların ne kadar kıymetli olduğunu bilmezler. Beşiktaş'ın denizi, gam avcısının tuzağına gönül balığını çaresiz kalarak kapırdı.

Beşiktaş'ın hayat veren suları, cennet bahçesindeki nehirlerin menbaıdır. Beşiktaş'ın insanları, kardeşlikte kendilerini Rızâ ile ikiz saydıkları için gönül çocuğunu ağlattılar.

Ülfetgede-i melce' ü me'vâ-yı Beşiktaş
Revnak-dih-i ins oldı ser-â-pây-ı Beşiktaş

Ber-dâşte-i makdem-i sultân-ı cihândur
Her subh u mesâ dest-i temennâ-yı Beşiktaş

Âgâze-i şehnâz ile uşşâkı demâdem
Şûride ider bülbül-i şeydâ-yı Beşiktaş

Zib-âver-i destâr-ı cevânân-ı çemendür
Gülşende bugün gonce-i zibâ-yı Beşiktaş

³⁷ Özdemir, M., (1999), s. 168.

Zerrin-kadeh seyrin ider nâz ile imâ
Mahmûr-ı gama nergis-i şehla-yı Beşiktaş

Şol kâkül-i cânân gibi başdan çıkar âhir
Sevdâ-zede-i sünbül-i sahrâ-yı Beşiktaş

Gehvâre-i nâz içre ider zâr u remide
Etfâl-i Sitanbulî temâşâ-yı Beşiktaş

Şâhâ gidelüm zevk-i Çerâğâna kerem kıl
Açıldı yine lâle-i hamrâ-yı Beşiktaş

Ahbâbı ziyâret idelüm taraf-ı çemende
Mecmûa-i ins oldu şehâ cây-yı Beşiktaş

Menzilgeh-i aktâb u melâz-ı budalâdur
Ârâmgeh-i türbe-i Yahyâ-yı Beşiktaş

Ol zât-ı şerifün eser-i vâye-i lutfi
Oldı şeref-i sâye-i bâlâ-yı Beşiktaş

Gel eyleyelüm Ahmed-i Tûrân'ı ziyâret
Oldur sebeb-i meymenet-efzâ-yı Beşiktaş

Hak celle alâ eyleye tâ rûz-ı kıyâmet
âsâr-ı şerifin çemen-ârâ-yı Beşiktaş

Dil-zindelere rahmet okur mürde-dilânı
Emvâtını yâd itdürür ihyâ-yı Beşiktaş

Sıbyân-ı perî-rûyî görünmez göze yohsa
Divâne ider âdemi sevdâ-yı Beşiktaş

Perverde-i âgûş-ı edeb itmede dâ'im
Masumların hvâce-i dâna-yı Beşiktaş

Bir vechile bilmez ne kumaş olduğın âdem
Erzân görünür kıymet-i kâlâ-yı Beşiktaş

Mâhi-i dili eyledi nâ-çâr rübûde
Sayyâd-ı gamun dâmına deryâ-yı Beşiktaş

Ser-menzil-i enhâr-ı besâtin-i cinândur
Yenbû-ı hayât-âver-i mecrâ-yı Beşiktaş

Tev'em geçinüp mehd-i uhuvvetde Rızâya
Tıfl-ı dili zâr eyledi ebnâ-yı Beşiktaş³⁸

Fâik Ömer ve Beşiktaş Redifli Şiiri

Son dönem tezkirelerinde ve kaynak eserlerde³⁹ hayatıyla ilgili bilgiler bulabileceğimiz Fâik Ömer'in doğum yeri ve tarihi hakkında bilgiye rastlanmamıştır. Vüzerâ Kapı Kethüdâları maiyetinde Mühürdâr olarak göreve başlayı Anadolu'nun çeşitli yerlerinde memuriyet görevini ifa eden şair, hayatı boyunca I. Abdülhâmid, III. Selîm, IV. Mustafa, II. Mahmûd'un saltanatına şahitlik etmiştir.

Tezkireler Fâik Ömer Efendi'in tasavvufî yönünü vurgulayıp, ilkin Sa'deddin Cîbavî sülalesinden Seyh Mehmed Sâdık Efendi'ye mürid olarak Sa'diye Tarikatına, daha sonra ise Neccâr-zâde Mustafa Rızâeddin Efendizâde Seyh Mehmed Sıddık Efendi'ye nisbetle Naksibendi tarikatına intisabına işaret ederler. Şâir,

³⁸ Özdemir, M., (1999), s. 274.

³⁹ Nâil Tuman, *Tuhfe-i Nâilî*, C. II, s.743; Davud Fatin,(1271),*Hâtimeti'l- Es'âr*, İstanbul, s. 315; Şemseddin Sâmî, (1996), *Kâmusu'l- A'lâm*, Kasgar Nesriyat, Ankara, C.V, s. 3345.; İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnâl, *Son Asır Türk Şâirleri*, Hzl. Müjgân Cumbur, (1999), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, C.I, s. 531-533.; Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, Hzl. Cemal Kurnaz – Mustafa Tatçı, (2000), Bizim Büro Basımevi, Ankara, C.III, s. 106-107.; *Türk Dili Ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, (1977-1998), İstanbul, C.3 , s. 147.

divânında Mevlânâ, İsmâil Hakkı Bursevî, Seyyid Ömer Sikkînî, Hasan Sezâî ve Seyh Hafız Efendi gibi tarikat ulularına da kasideler yazmıştır.

Neccâr-zâde Mustafa Rızâeddin Efendi ve oğlu Seyh Mehmed Sıddık Efendi için yazdığı kaside de ise Nakşibendi tarikatına bağlılığını ve müritleri ile yakın ilişki içinde olduğunu şöyle anlatmaktadır.

Rızâ vü Seyh Sıddık mürşidânın serveridir
Gönül âşüfte-vâr-ı şâdî olmusdu enîsidir

Rızâ gül-nihâl zîbâ gülistan Nakşibendîdir
Gül-i sad-berg-i sırrı Hazret-i Sıddık Efendidir

Bu nazm-ı dil-güşâyı söyleten bi'z-zat kendidir
Dü güş-ı Fâikâ telkîni lutfundan pendidir⁴⁰

Fâik Ömer Efendi'nin Divan⁴¹'inin yanında *Nizâmü'l- 'Atık fî-Bahrü'l- 'Amik, Makâlât-ı Sıdkîyye ve Âhvâl-i Rızâîyye* isimli üç eseri daha vardır.

Faik Ömer'in bu şiiri Neccarzade'nin yazdığı Beşiktaş" redifli bir iki şiirine nazire olarak kaleme aldığı anlaşılmaktadır. Kasideyi III. Selim adına yazdığı ve padişahın Beşiktaş'a tayin edilme talebini arz etmek için dil döktüğü görülmektedir.

Faik Ömer de, Neccarzade gibi "açıldı yine "ifadesi ile başlıyor şiire ve tarihini açıldığını, Beşiktaş yıldızlarının uğur getirdiğini ifade ediyor. Beşiktaş'ın çimenliklerini çiçeklerin süslediğini, adeta kıskanılacak bir İrem Bağ'na döndüğünü dile getiriyor.

Beşiktaş'ın dikensiz gonzalarının gençlerin başları üzerindeki sarıkları süslediğini, Beşiktaş dağlarını temaşa eden insanın dağların hal diliyle insandaki gamı götürdüğünü onlardaki yarın kaygısı def ettiğini anlatıyor.

Beşiktaş'ın cefa çektiren güzellerinin âşıkları her an ayaklar altında ezdiğini, Beşiktaş'ın gül bahçesinin bülbulü olan çocukları nağmeleriyle kuşları sevdaya saldiğini, Beşiktaş satın alınamayacak kadar değerli paha biçilmez bir semt olduğunu ifade ediyor.

Beşiktaş'ta Allah'ın nice meşhur veli kullarının bulunduğunu ve kendisinin de bunları övmesinin şaşılacak şey olmadığını, bunlardan birinin Ahmed Turan olduğunu, Beşiktaş'ın nurunu kendisinden aldığı Yahya Efendi'nin burada medfun olduğunu, bir diğer veli kulun ise vaktinde Beşiktaş'ın hür hocalarından biri olan Naccarzade Rıza olduğunu vurguluyor.

Seherde uyanık olan her kimsenin bu sayılan zevatın mukaddes ruhuyla feyizleneceğini, Beşiktaş sözü ne zaman aklıma gelse kendi tabiatına çok hoş geldiğini ve neşelendirdiğini beyan ediyor.

Beşiktaş'ın yeni padişah kasrı güzelliğiyle onu cennete benzettiğini, padişahın teşrifıyla Beşiktaş'ın kederleri ortadan kalktığını, mertebesi yüksek hakan ulu padişah himmetiyle Beşiktaş'ı mamur kıldığını söylüyor.

Beşiktaş'ın dağlarının, cömetliği karakteri olan cihan padişahı Sultan Selim'in ayağına uzandığını, Padişah'ın geleceğini duyan Beşiktaş'ın ağaçların yeşil elbiselerini giyip bayram ettiklerini anlatıyor.

Beşiktaş'ın nehirleri padişahın geleceğini duyunca onun ayağına yüz sürmek için yollara düştüğünü, o padişahın selamını almak için, Beşiktaş'ın bahçelerindeki çiçekler, lale ve gülün yol kenarında saf tuttuğunu, o Allah'ın gölgesi, halifelerin güneşinin ışığının teşrifıyla Beşiktaş'ın karanlık gecelerinin şevkle dolduğunu ifade ediyor.

Padişahın nimetleriyle terbiye olmuş ona kul olmuş kendisini, Beşiktaş'ın gam dikenlerine layık olmadığını, çeşitli yerlerde hizmette bulunmuş olan şahsının artık işsiz bir Beşiktaş sakini olmasını talep ediyor.

Padişaha seslenerek; Ey himmet ülkesinin Yusuf'u, ihsan sahibi padişahım! Beşiktaş'ın konakları benim için "hüzün evi" oldu, murad beşiğim gam eliyle sallanmakta, her gün bana yeni bir Beşiktaş fikri doğmakta, senin Hızır himmetin imdadıma gölge salarsa eğer, Beşiktaş gözüme cennet görünür demektedir.

⁴⁰ Büyükkaya, H., (2008), s. 102; Coşkunyürek, A., (2007), s. 81.

⁴¹ Divan üzerinde iki akademik çalışma yapılmıştır: Büyükkaya, H., (2008), *Faik Ömer ve Divanı: Karşılaştırmalı Metin-İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Coşkunyürek, A., (2007), *Fâik Ömer Efendi Hayatı, Edebi Sahsiyeti, Eserleri ve Divânı'nın Tenkidli Metni*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Padişahın kerem kılıp mahzun gönül çocuğunu mutlu eylemesini, Beşiktaş dışındakilerin sultanın lufunu kıskandıklarını ifade ediyor. Hal diliyle anlattıklarını padişahlık makamı öğrendiğini, artık Beşiktaş'ın çaresiz Faik'inin sözü kesme vakti geldiğini söylüyor.

Devrin adil hükümdarının kendini koruduğu müddetçe, artık Faik'i Beşiktaş'ın gamının etkilemeyeceğini, Beşiktaş'ın dua edenlerinin semaya el açıp ve "amin" demesini, Allah'ın Beşiktaş'ı nice şehzadelerle mutlu etmesini dileyip, her taraf saltanat makamının suruyla çevrilmesini diliyor. Son dileği ise;

"Beşiktaş sözü akla geldikçe, bu cihana o padişahın adaletinin gölgesi kök salsın".

Açıldı yine tâli-i gam-kâr-ı Beşiktaş
Sa'd oldu hele kevkeb-i seyyâr-ı Beşiktaş

Reşk-âver-i bâğ-ı İrem olmaıda na'âr ûl
Zeyn oldu çemen âaffına ezhâr-ı Beşiktaş

Zîb-âver-i destâr-ı cüvânân-ı zamândır
Bâş üzre gezer gonçe-i bî-hâr-ı Beşiktaş

Ferdâ elemiñ çekmez o kim bir nazar itsin
Def'-i gam ider lehçe-i kühsâr-ı Beşiktaş

Ancak şu kadar var ki ider âşıkı pâ-mâl
Her lahzada hûbân-ı cefâkâr-ı Beşiktaş

Mürgânını sevdâya salar nağmesi gûyâ
Etfâli de bir bülbül-i gül-zâr-ı Beşiktaş

Bir dürr-i girân-kadr ü bahâdır ki alınmaz
Nakkâd-ı cihân olsa harîdâr-ı Beşiktaş

Vâr anda Hüdâ'nın nice meşhûr velîsi
Olsam ne aceb ben de senâ-kâr-ı Beşiktaş

Ol kutb-ı Hüdâ Ahmed-i Tûrânı birisi
Fâtihle gelip oldu nîgeh-dâr-ı Beşiktaş

Yahyâ-yı Beşiktâşi olup medfen-i hâki

Ez-cümle dahi Şeyh Rızâ hazretidir kim
Vaktinde idi hâce-i ahrâr-ı Beşiktaş

Olmakda bu ervâh-ı mukaddesle feyz-nâk
Her kim ki şehir-gâh ola bî-dâr-ı Beşiktaş

Ol rütbe latîfdır ki ne dem yâdına gelse
Şevk-âver olur tab'ima güftâr-ı Beşiktaş

Mânend-i behişt itdi husûsan anı şimdi
Kasr-ı şeh-i vâlâ-yı nev-âsar-ı Beşiktaş

Şâhenşeh-i dâra hıdem ü Mehdî-i asrın
Ref' oldu kudûmüyle hep ekdâr-ı Beşiktaş

Hâkân-ı bülend mertebe gerdÿn-ı azamet kim
Ednâ himemi eyledi i'mâr-ı Beşiktaş

Sultân-ı kerem-pîşe Selîm Hân-ı cihânın
Balîde olup pâyna ruhsâr-ı Beşiktaş

Iyd eyledi teşrîf-i hümâyunu duyunca
Giydi o yeşil câmesin eşcâr-ı Beşiktaş

Hep yollara düşdi işidüp makdem-i pâkin
Geldi yüzini sürmeye enhâr-ı Beşiktaş

Almağa selâmın o şehin reh-güzerinde
Saf-beste gül ü lâle vü gülzâr-ı Beşiktaş

Ol zıll-ı Hüdâ pertev-i şems-i hulefânın
Pür-şevk-ı kudûmüyle şeb-i târ-ı Beşiktaş
Dâd-âver-i Hüsrev-i huşemâ server-i asra
Gerçi benim ammâ ki güneh-kâr-ı Beşiktaş
Perverde-i in'âm ü kerem-dide kulundur
Lâyık mı ola böylece ğam-hâr-ı Beşiktaş
Hidmetde mukîm olmuş iken bir nice eyyâm
Olsun mı şehâ sâkin-i bî-kâr-ı Beşiktaş
Ey Yÿsuf-ı Mısr-ı himem ü şâh-ı kerîmim
Beytû'l-hazen oldu bana bu dâr-ı Beşiktaş
Sallanmada dest-i ğam ile mehd-i murâdım
Doğmakda baña günde bir efkâr-ı Beşiktaş
İmdâdıma Hızr-ı himemin sâye salarsa
Cennet görünür aynıma dîdâr-ı Beşiktaş
Tıfl-ı dil-i mahzûnımı şâd eyle kerem kıl
Hep reşk ideler lutfına ağıâr-ı Beşiktaş
İtdi sühânın kâliñi ma'lûm-ı hümâyûn
Gayrı yeter ey Fâik-i nâ-çâr-ı Beşiktaş
Demdir ki himâyet ider ol dâver-i devrân
İtmez seni şimden gerü ğam-kâr-ı Beşiktaş
Âmin diye sükkân-ı semâ başla du'âya
Da'vetini itdikce du'â-kâr-ı Beşiktaş
Yâ Rab nice şehzâde-i âlî ile şâd it
Pür-sûr-ı hümâyûn ola her bâr-ı Beşiktaş
Salsın o şehin sâye-i adli bu cihâna
Geldikce dile lafza-i güftâr-ı Beşiktaş⁴²

Sonuç

Beşiktaş adı çevresinde oluşan manzumelere baktığımızda hemen her şairin Beşiktaş'ın tabii güzelliklerini, sahillerini, saraylarını ve burada medfun zevatı şiirlerine konu ettikleri görülmektedir. Şiirlerinde Beşiktaş ismi geçen şairler dışında tümüyle bu semti konu alan ve “Beşiktaş” redifiyle yazılan bu üç şiir, yazıldığı dönemdeki Beşiktaş'ı anlatma ve bir şairin diliyle şehre, semte bakışı ortaya koyma açısından önemlidir.

Bu üç şiirde işlenen konu, semtin tabii güzellikleri, tarihi ile olan bağ, önemli mimari yapılar, maddi manevi dinamikler ve şehrin ruhudur. Bu şiirleri okuduğumuzda yazıldığı devrin maddi ve manevi dünyasını görüp bizden önce buranın havasını soluyan, suyunu içen insanlarla bağlarımızı tazelediğimizi, onlarla sohbet ettiğimizi düşünebiliriz. Bu açıdan bakıldığında şairlerin bıraktığı eserlerin ruh kaynaşması, ve tarihle olan bağın devamlılığı açısından birer edebi miras olma yanında birer tarihi belge hüviyeti taşıdığını da söyleyebiliriz.

Bu şiirler, yazıldığı dönemin ürünü olsalar da bugün dahi okunduklarında, anlaşıldıklarında bize de anlatacakları olacak ve unutulup kaybolmadığı sürece de mesajlarını iletmeye devam edeceklerdir. Beşiktaş için şiir yazmak isteyen halef şairler de bu şiirlerden aldıkları ilhamla Beşiktaş güzelliklerine yenilerini ekleyecek, dünya durdukça bu semt pek çok aşığı, şairi bütün varlığı ile kuşatmaya devam edecektir.

⁴² Coşkunyürek, A., (2007), s.84; Büyükkaya, H., (2008), s.103.

Kaynakça

- Admış, A., (2007) Akif Divanı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, s.300.
- Ahmed Nüzhed Efendi, *Menkıbe-i Evliyâiyye fî-Ahvâl-i Rızâiyye*, Matbaa-i Âmire, Litografya Destgâhı, İst., 1272/1855.
- Akbayar, N., (1995), “Yahya Efendi’den Seniḥ-i Mevlevî’ye Divan Şiirinde Beşiktaş”, *İstanbul, Beşiktaş, Dün-Bugün. İstanbul15*.
- Alıcı, L., (1998) *Divân-ı Nâşid: inceleme-tenkitli metin*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri C.II*, Matbaa-i Âmire, İst., H.1333/M.1914.
- Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, Hzl. Cemal Kurnaz – Mustafa Tatçı, Bizim Büro Basımevi, Ankara, 2000, C.III.
- Büyükkaya, H., (2008), Faik Ömer ve Divanı: Karşılaştırma Metin-İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- , (2009), “Faik Ömer Divanı’nda Beşiktaş ve Beşiktaşlılar”, *II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi*, Bildiriler, C. II, s. 915-920.
- Coşkunyürek, A.,(2007) Fâik Ömer Efendi Hayatı, Edebi Sahsiyeti, Eserleri ve Divânı’nın Tenkidli Metni, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çelepi, M.S., (2005) *Aşık Ömer Divanı’nın Tahlili*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Danacı, T. (1988), *Neccarzade Şeyh Rıza Divanı*,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Davud Fatin, *Hâtimeti’l- Es’âr*, İstanbul, 1271.
- Demir,İ. –Yıldırım, H. O., (2000) *Beşiktaşlı Şeyh Yahya Efendi ve Üveysilik*, Şeyh Yahya Efendi Kültür ve Araştırma Vakfı Yayın no: 1, İstanbul.
- Gökbilgin, M. T., (1970) “Tarihte Boğaziçi”, *İslam Ansiklopedisi C.II*, MEB Yay., İst.
- Gürbüz, M.,(2005), *Rezmi Divanı*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, s. 308.
- İbnü’l-Emin Mahmḡud Kemal İnal, *Son Asır Türk Sâirleri*, Hzl. Müjgân Cumbur, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1999.
- İsen, M.-Aksoyak, İ.H., (2003) Vuslatî Ali Bey Gazaname-i Çehrin, AYK Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
- Karataş, L. (2006), *Nedim Divanı’nda Lale Devri Sosyal Hayatının İncelenmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü .
- Kutlar, F.S.,(2004) *Arpa Eminizade Mustafa Sami: Divan*, Kalkan Matbaası, Ankara.
- Mehmed Süreyyâ, *Sicill-i Osmânî C. IV*, Matbaa-i Âmire, İst., H.1308/M. 1889.
- Muallim Nâci, *Osmanlı Şâirleri*,Haz: Yrd. Doç. Dr. Cemal Kurnaz, K.B. Yay. Ank., 1986.
- Nâil Tuman, *Tuhfe-i Nâili*, C. II.
- Özdemir, M., (1999) *Neccarzade Rıza Divanı’nın Edisyon Kritiği*,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- , (2001), “Neccarzade Rıza Divanı’nda Beşiktaş” Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. III, S. II, Aralık 2001, Afyon.
- Pala, İ. (2001), “İstanbul: Divan Şiirinde İstanbul”, *DİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul.
- Râmiz, *âb-ı Zurfâ*, Haz: Sâdık Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara, 1994, s.132.
- Safâyi Mustafa, *Nuhbetü’l-Âsâr min-Fevâ’idi’l-Eş’âr*, Süleymaniye Ktp. Esad Ef. 2549.
- Sâlim, *Tezkiretü’ş-Şuarâ*, İkdâm Matbaası, İst. H.1315/M.1897.
- Sarıkaya, E., (2008) Ebubekir Celâlî Divanı: Karşılaştırma Metin-İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kültür Üniversitesi, s. 245.
- , (2009), “Ebubekir Celâlî Divanı’nda İstanbul”, *II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi*, Bildiriler, C. II, s. 921-931.
- Şemseddin Sâmi, *Kâmûsu’l-A’lâm C.III*, Tıpkıbasım, Kaşgar Neşriyat, Ank., 1996.
- Şentürk, O. (1999) *Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Folklorik Unsurlar*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*,İstanbul, 1977-1998, C.3 , s. 147.

BİR SÛFÎNİN COĞRAFYASI BEŞİKTAŞLI YAHYÂ EFENDİ MENÂKİPNÂMESİ'NDE İSTANBUL

Meryem BABACAN

İstanbul Kültür Üniversitesi

ÖZET

Coğrafi ve jeopolitik konumu itibarıyla asırlar boyunca dünyanın önemli merkezlerinden biri olmuş ve birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan İstanbul, Türk edebiyatında kimi zaman bir ilham kaynağı kimi zamansa bir anlatım unsuru olarak sıkça yer almıştır. Kültürümüzün ve edebiyatımızın önemli kaynaklarından biri olan ve dini folklorumuzda mühim bir yer işgal eden menâkıpnâmelerde de İstanbul, çeşitli vesilelerle zikredilmiştir. Beşiktaşlı Yahyâ Efendi'ye ait menkabelerin yer aldığı ve menâkıpnâme literatürü içinde büyük bir öneme sahip olan Menâkıpnâme-i Yahyâ Efendi adlı eserde, İstanbul ve İstanbul'a ait çeşitli semt isimlerinin geçtiği görülmektedir. Bu bildiride Yahyâ Efendi menâkıpnâmesinde geniş yer bulan İstanbul'un, bir anlatım unsuru olarak nasıl kullanıldığı incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, İstanbul'un semtleri, Menâkıpnâme, Beşiktaşlı Yahyâ Efendi.

ABSTRACT

İstanbul, which has been one of the world's leading centers and it has hosted many civilization for centuries in respect of its geographical and geopolitical position, has been mentioned sometimes as a source of inspiration sometimes frequently as a narrative element in Turkish literature. İstanbul, was mentioned in menâkıpnâmes, one of the important sources of our culture and literature as an important actor in our folklore and religion, on several occasions. It can be seen İstanbul and he names of various districts of İstanbul in the book named, Menâkıpnâme-i Yahyâ Efendi, which has several stories connected with Beşiktaşlı Yahyâ Efendi and has significant respect in the history of menâkıpnâme. In this paper, it will be to examine to find how to used İstanbul as a narrative element in a largescale of Yahyâ Efendi's menâkıpnâme.

Key words: İstanbul, The districts of İstanbul, Menâkıpnâme, Beşiktaşlı Yahyâ Efendi

Bizantion'dan İstanbul'a: Metropolün Adları

Kıymetli mimar Turgut Cansever'in de dediği gibi “Şehir, insanın, hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli, en büyük fiziki ürünü ve insan hayatını yönelten, çevreleyen yapıdır.”¹ Medeniyetlerin yükseliş ve düşüşleri insanlar tarafından çevrelenmiş bu yapılarda tezahür eder. Medeniyetlerin ise çoğu zaman sembol şehirler etrafında şekillendiği görülür. Tarihi göz önünde bulundurulduğunda İstanbul'un birçok medeniyete ev sahipliği yaptığı ve bu itibarla da sembol şehirlerden biri olduğu söylenebilir.² Coğrafi konumu ve stratejik önemi çok eski çağlardan beri farkedilmiş olan İstanbul, araştırmacılara göre M.Ö. III. yüzyılın başlarından itibaren yerleşim yeri olmuştur. Tarihçiler, Haliç kıyıları ile bunun ucundaki Alibey ve Kâğıthane derelerinin vadilerinin veya bu vadilere hâkim tepelerin, en erken yerleşim yerleri olduklarını işaret etmektedirler.³ On üç asır boyunca Doğu Roma İmparatorluğu'nun, beş yüz yıl boyunca Osmanlı Devleti'nin ve bugün Türkiye Cumhuriyeti'nin nüfus ve ekonomi bakımından en büyük merkezi olan İstanbul, tarihi olarak Haliç, Marmara Denizi ve surların çevrelediği yarımada'yı işaret eder.⁴ Şehrin ilk kuruluşuna dair çeşitli efsaneler türetilmiş olsa da şehrin bilinen en eski adı Buzantion/Bizantion'dur. Antik rivayetlere göre burası Trakyalı Buzie'nin yetiştirdiği yarı –ilah Semestras'ın oğlu Kral Bizas tarafından kurulmuştur.⁵ Bundan başka İstanbul, Antonia/Antoninia, Secunda Roma (İkinci Roma), Nova Roma(Yeni Roma), Constantinopolis, Kustantiniyye, Rûmiyyetü'l-kübrâ, Taht-ı Rûm, Gulgule-i Rûm gibi isimlerle de dünya tarihi boyunca adlandırılmıştır. Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar'ın ilk devirlerine ait bazı

¹ Cansever, T., (1996), “Şehir”, *Cogito*,Yapı Kredi Yayınları, sy.8, s.125.

²Medeniyet ve şehir ilişkisi için bkz. Davutoğlu, A., (1996),”Eksen Şehirler: Medeniyetlerin Kader Göstergeleri”, *İzlenim*, Mayıs-Haziran, s. 25-26.

³Demirkent, I., (2001), “İstanbul: Tarih”, *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul, s.205.

⁴İnalçık, H., (2001), “İstanbul: Türk Devri”, *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul, s.220.

⁵ İnalçık,H., (2001), sy. 220.

kaynaklarda şehrin adının İstinbol, İstanbul veya İstanbul imlasıyla yazıldığı görülmektedir. XV. yüzyıl resmi kayıtlarında İslambol, XVI. yüzyılda ise Rumlar tarafından Stimboli, Türkler tarafından Stambol şeklinde adlandırılan şehirde 1760 yılında ilan edilen bir fermanla paraların üzerindeki “Kostantiniyye”nin yerine İslambol adının kullanılması uygun görülmüştür. Fakat halk arasında İstanbul veya İstambul tarzı kullanılırken Kostantiniyye adı da sikke ve akçeler ile XIX. yüzyılda basılan kaimelerde “duribe fî Kostantiniyye (Konstantiniyye’de basılmıştır)” şeklinde varlığını sürdürmüştür.⁶ 30 Mayıs 1453 tarihinde törenle şehre giren Fatih Sultan Mehmed’in, şehri devletin başkenti yapmasının ardından “pâyitaht-ı saltanat, tahtgâh-ı saltanat, makarr-ı saltanat, dârüssaltanat, dârülhalife” gibi ünvanlarla nitelenen şehre Dersaâdet (kutluluk yurdu, mutluluk kapısı), Âsitâne (mutluluğun eşiği), Der-i Aliyye (yücelik yurdu) gibi adlar da verilmiştir.

Edebiyatımızda İstanbul

Braudel “Her şehir ait olduğu medeniyetin eseridir” demektedir.⁷ İstanbul’un silüetinde ilk bakışta kendisini gösteren Türk-İslam motifi de medeniyetin şehre yansıyan tezahürüdür. Fetihden sonra İstanbul, tapınağın çevresinde gelişen ve şehir hayatının fonksiyonları ile dini ödevleri ahenk içinde bağdaştıran eski Ortadoğu geleneğinin⁸ bir devamı niteliğindeki uygulamalarla, zaten sahip olduğu doğal güzelliklerin yanı sıra Türk-İslam zevkini yansıtan camileri, sarayları, yalıları, medreseleriyle de zenginleştirilmiştir. Beş yüzyıla yakın saltanatın, dolayısıyla da ihtişamın başşehri olan İstanbul aynı zamanda ilim, kültür ve sanat hayatının da merkez noktasını oluşturmuştur.

Devletin merkezinin İstanbul olması, şehirle Türk edebiyatı arasında çok sıkı bir bağ kurulmasına sebebiyet vermiştir. Zira genellikle edebiyata önem veren, cömertlikleriyle sanatkârları koruyan, kıymetli eserleri mükâfatlandıran şahsiyetlerin çevresinde kümelenen sanatkârlar, padişah sarayının ve devlet büyüklerinin konaklarının olduğu aynı zamanda da ilim, kültür ve sanat hayatının çok canlı bir biçimde yaşandığı İstanbul’u mesken tutmuşlardır.⁹ Fetih’ten önceki zamanlara ait edebiyat literatürümüzde yer alan Dede Korkut hikâyeleri, Battal Gazi destanları, Saltuknâme gibi eserlerde daha çok bir mekân olarak rastladığımız İstanbul, devletin başkenti olmasının hemen ardından edebiyatımızın da hem merkezi hem de ilham kaynaklarından biri olmuştur. Şehir, klâsik Türk edebiyatı ürünlerinde gerek doğal güzellikleri gerekse İstanbul’a ait olduğu anlaşılan hayat sahneleriyle sıklıkla yer almıştır. Örneğin; Taşlıcalı Yahyâ Bey, Şâh u Gedâ mesnevisindeki şehrengizinde İstanbul’u

Ki bu fânî cihanda var bir şehir
Kadr ü unvan ile ferîdû’d-dehr

Adı Kostantiniyyedür anun
Tahtıdır şâh-ı Âl-i Osmânun

Şevket ile savâd-ı a’zamdur
Merdüm-i ayn-ı rûy-ı âlemdür

beyitleriyle tanımlarken manzumenin devamında şehri, yalın bir Türkçe ile bir dekor olarak tasvir etmektedir.

Kurşun örtülü kubbeler yer yer
Yelken açmış gemilere benzer¹⁰

Bâkî’nin bir gazelinde

Reh-i mey-hâneyi kat etdi tîg-ı kahrı sultânun

Su gibi arasın kesdi Sitanbul u Kalata’nun¹¹

diyerek devrinde yaşadığı içki yasağından sızlandığı ve bunu şiirine konu edinerek ahvalini anlattığı, Nef’î’nin ise

Mahşer olmuş sahn-ı Kâğıthâne dünyâ bundadur
Cennete dönmüş güzellerle temâşa bundadur¹²

⁶ İstanbul’un adlarıyla ilgili daha geniş bilgi için bkz. İnalçık, H., (2001), Pala, İ., (Trhsz.), “İstanbul’un Adları”, *İstanbul Bir Rüya*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, s. 17-19.

⁷ Özel, M., (1996), “Cami, Çarşı ve Hamam”, *İstikbal Köklerdedir*, İz Yayınları, s.121.

⁸ İnalçık, H., (2001), s. 222.

⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. İpekten, H., (1996), *Divan Edebiyatında Edebi Muhtiler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

¹⁰ Levend, A., (1958), *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*, İstanbul Fetih Derneği-İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul, s. 101-102.

¹¹ *Bâkî Divanı*, (1994), haz.: Sabahattin Küçük, Türk Dil Kurumu, Ankara, s. 272.

matlarıyla övdüğü İstanbul, kuşkusuz Lâle Devri İstanbul'unu bir belgesel niteliğinde şiirlerine aksettiren Nedim'in,

Bu şeh-i Sitanbul ki bî-misl ü bahâdır
Bir sengine yekpâre acem mülki fedâdır¹³

beytiyle başladığı kasidesinde, şehrin bir şâir için taşıdığı değeri göstermektedir.

Türk edebiyatının yeni bir çehreye büründüğü Tanzimat süreci ve sonraki dönemlerde de şiirdeki yerini koruyan İstanbul, değişen siyasi ve edebi atmosferle birlikte şairlerin zihin dünyalarında farklı çağrışımlar oluşturmuştur. Ziya Paşa'nın

Bulundum ben dahi dârü'ş-şifâ-yı Bâbîâlî'de
Felâtun'u beğenmez anda çok divâneler gördüm¹⁴

diyerek hükümeti eleştirdiği, Tevfik Fikret'in ise Servet-i Fünûn döneminin tüm içsel bunalımlarıyla birlikte siyah bir tablonun ardında gördüğü ve

Ey köhne Bizans ey koca fertût-ı musahhir
Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir¹⁵

dizeleriyle haykırdığı İstanbul, "sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer" mısraının şairi Yahyâ Kemal'de "gönül tahtına keyfince kurulacak" zarıflığa tekrar erişir.¹⁶ Necip Fazıl'ın,

Ruhumu eritip de kalıpta dondurmuşlar

Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar¹⁷

diyerek kendisiyle bütünleştirdiği şehir, Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum Gözlerim Kapalı"¹⁸ şiiriyle, Cumhuriyet sonrası gelişen Yeni Türk şiirinde günlük hayatın akışı, insanlar ve semtler temasıyla işlenmiş bir İstanbul tasvirine dönüşür. Behcet Necatigil, Cahit Sıtkı Tarancı, Faruk Nafiz Çamlıbel, Sezai Karakoç, Orhon Seyfi Orhon, Ahmet Muhip Dranas, Özdemir Asaf, Hilmi Yavuz, Hüsrev Hatemi ve Attila İlhan gibi şairlerin şiirlerinde de genellikle farklı ve zengin temalarla işlenmiş bir İstanbul karşımıza çıkmaktadır.¹⁹

Halk edebiyatı ürünleri içerisinde yukarda değindiğimiz Dede Korkut hikâyeleri, Battal Gazi destanları, Saltuknâme gibi eserlerin yanı sıra letâif mecmuaları, efsane, masal, türkü, ninni, mani, atasözü, bilmece, geleneksel Türk tiyatrosu ve saz şairlerinin şiirlerinde de İstanbul'un yansımalarını görmek mümkündür.²⁰ Akşemseddin'in oğlu Hamdullah Hamdi tarafından yazılmış Tuhfetü'l-uşşâk adlı mesnevi ise İstanbul ile ilgili olarak yazılan halk hikâyelerinin öncüsü gibidir.²¹ Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin mezarının II. Mehmed'in İstanbul'u kuşatması esnasında Akşemseddin tarafından bulunuşu ve fetihten itibaren Eyüp semtinin imar edilişi etrafında teşekkül eden bu hikâye formu, İstanbul'u halk kültürünün ayrılmaz bir parçası durumuna getirmiştir.²²

Kültür ve edebiyat tarihimizin önemli kaynaklarından biri olan menâkîpnâmelerde de İstanbul'a rastlamaktayız. İstanbul'da yaşamış ve vefatlarının ardından şehrin çeşitli semtlerine defnedilmiş olan velîler, kimi zaman bu semtlerin kendi adlarıyla anılmasına sebep olmuş ve haklarında çeşitli menkabeler doğmuştur. Sümbül Efendi, Merkez Efendi, Telli Baba, Aziz Mahmud Hüdâyî, Lâleli Baba, Şeyh Vefâ gibi İstanbul'da metfun velîler, vefatlarının ardından tekke, türbe veya kabirlerinin ziyaretgâh olması ve hemen her biri hakkında değişik menkabe ve ziyaret adabı teşekkül etmesi sebebiyle İstanbul'un dini dokusuna renk katmışlardır. Özellikle XIII. yüzyıldan sonra İslâm ülkelerinde ve sonrasında Osmanlı coğrafyasında vücuda gelen zengin menâkîpnâme edebiyatı, İstanbullu velîlerin menkabelerini de içine almıştır.

MENÂKİPNÂMERDE İSTANBUL

Tarikat kurucularının, mezhep imamlarının, diğer mühim dinî ve tarihi şahsiyetlerin biyografilerini, mücadelelerini, kerâmetlerini anlama ve bilme isteğiyle yazılan manzum, mensur veya manzum-mensur

¹² *Nefî Divanı*, (1993), haz.:Metin Akkuş, Akçağ, Ankara, s.298.

¹³ *Nedim Divanı*, (1951), haz.:Abdülbaki Gölpınarlı, İnkılap Yayınları, İstanbul, s. 89.

¹⁴ Göçkün, Ö., (1987), *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 281.

¹⁵ Fikret, T., (1984), *Rubab-ı Şikeste*, haz. Asım Bezirci, Can Yayınları, İstanbul, s. 364.

¹⁶ Şiir için bkz. Beyatlı, Y. K., (2007), "Bir Başka Tepeden", *Kendi Gök Kubbemiz*, 28.bs, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, s. 12.

¹⁷ Kısakürek, N. F., (1999), *Çile*, 41.bs, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, s. 166.

¹⁸ Veli, O., (2001), *Bütün Şiirleri*, 44. bs, Adam Yayınları, İstanbul, s.101.

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Okay, O., (2003), "İstanbul: Yeni Türk Edebiyatında İstanbul", *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul, s. 293- 296.

²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Albayrak, N., (2003), İstanbul: Halk Edebiyatında İstanbul", *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul, s.289-292.

²¹ *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, (1982), "İstanbul", c. 5, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 14.

²² Albayrak, N., (2003), s. 289.

eserler olup kısaca menkabeleri konu edinen eserlerin ortak adı olan menâkıpnâmeler, kültürümüzün ve dolayısıyla da edebiyatımızın önemli kaynaklarından biridir. Menâkıpnâmelerin, anlattıkları şahsiyetler, tarihi olaylar ve mekânlar ile ilgili kimi zaman başka kaynaklarda yer almayan bilgileri içerdikleri bilinmektedir. Yazıldıkları dönemin ekonomik, sosyal, kültürel, dinî özelliklerine ve geleneklerine, Türk din tarihine, bazı tarihi olaylara ve şahsiyetlere, Anadolu ve Rumeli'nin İslamlaşmasına ve iskânına dair de zengin malzeme içeren menâkıpnâmeler, aynı zamanda birer tarihi kaynak niteliği taşımaktadırlar.²³ Bu önemli ve kıymetli eserlerden biri olan Beşiktaşlı Yahyâ Efendi menâkıpnâmesi de birçok açıdan incelenebilecek nitelikte bir eserdir. Kanuni Sultan Süleyman'ın süt kardeşi olan ve uzun yıllar İstanbul'da yaşayan ve vefatının ardından Beşiktaş'ta bulunan dergâhına defnedilen Yahyâ Efendi'nin gösterdiği çeşitli kerametlerin etrafında şekillenen bu menâkıpnâmede, İstanbul'un birçok semtine rastlamak mümkündür.

BEŞİKTAŞLI YAHYÂ EFENDİ MENÂKİPNÂMESİNDE İSTANBUL

XVII. yüzyılda yaşamış Mehmed Dâ'î Efendi tarafından 1912 beyit olarak nazmedilmiş menâkıpnâmede İstanbul'dan ve İstanbul'un bazı semtlerinden çeşitli şekillerde bahsedilmektedir. Çalışmamızda Dâ'î'nin manzumenin birçok yerinde zikrettiği bu mekânları bir anlatım unsuru olarak nasıl kullandığını incelenmeye çalışacağız.

İSTANBUL

Yahyâ Efendi menâkıpnâmesinde Sitambol/Sitambul, İslâmbol gibi isimlerle zikredilen İstanbul, metinde tasviriden uzak bir anlatımla menkabenin geçtiği mekânın ismi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Terk ide şehir-i **Sitambol**ı hemîn

Olmaya bir dahî ol yirde mekân²⁴

(323)

Mehmed Dâ'î'nin, Yahyâ Efendi'nin her şeyini bırakarak gördüğü bir rüya üzere Beşiktaş'a yerleştiğini anlattığı bu kısımda İstanbul, hadisenin nakli dolayısıyla metinde zikredilmektedir.

Arayub şehir-i **Sitambol**ı ol ân

Kimse andan bulımaz nâm u nişân

(361)

Şeyh Yahyâ'nın rüyasında gördüğü yeri bulmak için İstanbul'dan ayrılması sonucu yakınları onun için endişelenmiş ve onu aramaya başlamışlardır. Bu olayın naklinde de şehrin bir yer adı olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Yine bir gün tatar **İslâmbola** râh

Yolda furtunaya uğrar nâgâh

(772)

Yahyâ Efendi'nin tekkenin alış-veriş işleriyle görevli olan bir müridinin pazara giderken fırtınaya tutulması sonucu borkünün denizde kaybolduğu ve müridin tekkeye geri döndüğünde kaybolan borkünü Yahyâ Efendi'nin yanında bulmasını anlatan menkabede İstanbul, yine menkabenin nakli sırasında bir mekân ismi olarak metinde yer almıştır.

Mısr u **Şam** u **Halebi** cümle gezer

Eyler e□şo□ra **Sitambola** güzër

(1035)

Mağrib'de yaşayan ve Yahyâ Efendi'yi görmeden ona âşık olan Hacı Kasım isimli bir kimsenin, şeyhi bulmak için gezdiği yerlerden bahsedilen bu beyitte de İstanbul yine bir yer ismi olarak geçmektedir.

Menâkıpnâmenin tamamında çeşitli kereler ismi anılan İstanbul, metinde yukardaki beyitler minvalinde bir yer adı olarak kullanılmış, tasvirine yer verilmemiştir.

BEŞİKTAŞ

İstanbul'un önemli ve merkezi yerleşim yerlerinden biri olan Beşiktaş, Yahyâ Efendi menâkıpnâmesinde sıkça zikredilmektedir. Yahyâ Efendi'nin emekliye ayrılmasının hemen ardından yerleştiği ve ardından tekkesini kurduğu semt, menâkıpnâmede nadir olarak çok kısa tasvirlerle karşımıza çıkmaktadır.

Bil Sitambûla şarîb bir yer var

O yire ya'nî **Beşiktaş** dirlir

²³Babacan, M., (2010), *Menâkıb-ı Yahyâ Efendi Beşiktaşlı*, (Edisyon-Kritik), İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lisans Bitirme Tezi. (Danışman: Prof. Dr. Ömür Ceylan), sy.7.

²⁴ Çalışmamızın bu kısmında Yahyâ Efendi Menâkıpnâmesi'nden yapılan alıntı beyitlerin altında yer alan numaralar, hazırladığımız lisans bitirme tezindeki manzume numaralarıdır. Tezin metin kısmı için bkz. Babacan, M., (2010), s.28-266.

Leb-i deryâ vü hevâsı maḥbûb
Mevlidümdür benüm ol mevzi'-i ḥûb
(214-215)

Mehmed Dâ'î'nin Beşiktaş'ı tanıtırken kullandığı bu vasıfların yanı sıra, Yahyâ Efendi'nin kimseye haber vermeden uzlete çekildiği ve bir yakının onu ararken Beşiktaş'ta rastlaması sonucu;

Ḳanı ḥâdim ḳanı hemdem ḳanı yâr
Tek ü tenhâ bu ıssız yirde ne var
(365)

diyerek tasvir ettiği semt,
Şehr-i **İslâmbolu** □ taşında
Leb-i deryâda **Beşiktaşında**
(905)

olması hasebiyle ıssız ve şehrin dışında bir yer olarak vafsedilmiştir.

Bununla birlikte bu beyitlerdeki yüzeysel tasvirlerin menâkıpnâmeye çok az yer bulduğunu belirttikten hemen sonra semtten, daha çok yaşanan bir olayın anlatımı sırasında hadisenin geçtiği bir mekân olarak bahsedildiğini söylememiz yanlış olmaz.

Çün gider yalıları seyr iderek
Pes **Beşiktaş**a gelürler giderek
(1510)

Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümünün ardından yerine geçen oğlu Sultan Selim'in bir bahar zamanı deniz seyri sırasında Yahyâ Efendi'nin tekkesinin bulunduğu yeri görmesi ve onu ziyaret etmesinin anlatıldığı kısımda semtin bir mekân adı olarak bu beyitte yer aldığı görülmektedir.

Aşağıdaki beylerde de semtten bir mekân adı olarak bahsedilmiştir.

'Azm ider yine **Beşiktaş**a o ḥîn
Çün olur yine mekânında mekîn
(1267)

Görmege şeyḥi olur yola revân
Pes **Beşiktaş**a gelür ba'de zamân
(1383)

YENİKÖY

Boğaziçi'nin Rumeli yakasında, Sarıyer ilçesinde İstinye ile Tarabya arasında yer alan Yeniköy'ün menâkıpnâmeye bir yer adı olarak karşımıza çıktığını görüyoruz.

Pes yile karşı aḳındı sökerek
Ye□**iköy** ö□ine gelür giderek
(1261)

Denizde boğulmak üzere olan iki keşişin Yahyâ Efendi'ye malum olmalarını ve şeyhin onları kurtarmasının anlatıldığı bölümde semt, bir mekân olarak geçmektedir.

YOROS KALESİ

İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'den girişinin doğu tarafında, Anadolu yakasında olan Yoros Kalesi, Anadolu Kalesi veya Ceneviz Kalesi olarak da adlandırılır.²⁵ Eski adı İeros olan Yoros Kalesi, menâkıpnâmeye daha çok Yoros olarak geçmektedir.

Naḳl idüb dir ki dedem ḥâzret-i pîr
Yorosa gitmege eyler tedbîr
(623)

Yahyâ Efendi'nin Yoros'a giderken Yeniköy'de bir kâfir pehlivana rastlaması ve onu yenerek imana getirmesinin anlatıldığı menkabede Yoros, bir yer adı olarak geçmektedir.

Daḥî taş lâzım olur yapmaḡa
Yorosi daḥî diler yıḳmaḡa
(1311)

Menâkıpnâmeye, Rüstem Paşa, kendi adıyla anılan camisinin yapımında kullanılmak üzere Yoros Kalesi'nin karşısında bulunan ve fetih öncesine ait olan bir kaleyi yıkmış; yıkılan kalenin, cami yapımına yetecek taşı karşılamaması sonucu Yoros Kalesini yıkmaya teşebbüs etmiştir. Bu olay sebebiyle Yahyâ

²⁵Yoros Kalesi, (1994), *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul s. 534.

Efendi ve Rüstem Paşa arasında bazı olaylar geçmiştir. Bu menkabenin anlatımı sırasında da Yoros'un bir yer adı olarak zikredildiğini görmekteyiz.

KAVAK

Rumelifeneri'nin tam karşısında bulunan Anadolu-feneri'nden, Rumeli cihetindeki Kavakhisar'ın karşısındaki Kavak kalesine gidilir. Karşılıklı olan bu iki kaleye müştereken Kavak kaleleri adı verilmiştir. Sahildeki büyük kavak ağaçlarından dolayı bu mevkiye Kavak denilmiştir.²⁶ Menâkıpnâmede

Leb-i deryâda **Kavak** kurbında
Bağçesi var idi şeyhü□ anda

Şuları hûb u havâsı a 'lâ
A□a **Umur yeri** dirler hâlâ²⁷

Olmağın küşe-i vahdet ol cā
Anda âsûde olurmuş Yahyâ
(809-811)

yukarıdaki beyitlerle kısada olsa bir tasviri yapılan Kavak'ın çeşitli yerlerde bir mekân ismi olarak geçtiğini görmekteyiz.

Pes binüb kayığa 'azm itdi yine
A□laram kim **Kavağa** gitdi yine
(1391)
Gider ol demde **Kavağa** Yahyâ
Şovuk imiş meger ol şeb deryâ
(1563)

ÜSKÜDAR

İstanbul Boğazı'nın Anadolu yakasında, Paşalimanı ile Salacak arasında yer alan ve Anadolu yakasının önemli merkezi yerleşim yerlerinden biri olan Üsküdar, Yahyâ Efendi menâkıpnâmesinde bir mekân adı olarak karşımıza çıkmakta ve semtin tasvirine yer verildiği görülmektedir.

İmdi elbette vü elbette hemân
Üsküdar olasin şimdi revân
(997)
Ö□üme düşdi benüm bir âdem
Üsküdar kayığına koydı o dem
(999)

Yukardaki beyitler, elinden kale dizdarlığı alınan bir şahsa, şeyhin yardım ettiğinin anlatıldığı bölüme aittir. Burada semtin bir yer adı olarak zikredildiği örnekleri görmekteyiz.

KULELİ BAHÇESİ

Kulle bağçesi demekle meşhûr
Hân Süleymân idübdî ma 'mûr
(1524)

Beytinde yine bir mekân ismi olarak karşımıza çıkan semt, Kuleli'nin arkasına düşen tepe üzerindeki kulenin yanında bulunan Kanuni Sultan Süleyman'ın bahçesidir. Adına Narlı Bahçe de dendiği rivayet edilmektedir.²⁸

Girüben koltuğına şâh-ı cihân
Kulleye olur iki kişi revân
(1555)

Yahyâ Efendi ve II. Selim'in halvete girdiklerinin anlatıldığı bu kısımda da semt, bir yer adı olarak geçmektedir.

BEYKOZ

Giderek çünkü görünür **Begkoz**

²⁶ İnciyan, Ç., (1976), *XVIII. Asırda İstanbul*, (trc. Hrand D. Andreasyan), İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü Yayınları, 2.bs, İstanbul, sy. 124.

²⁷ Umuryeri: İstanbul Boğazı'nın Anadolu yakasına yaptığı küçük girinti Umuryeri koyu olarak adlandırılır. Beykoz'a bağlı bir semttir.

²⁸ İnciyan, Ç., (1976), sy. 130.

İder ol taşraya çıkmağa rumüz
(749)

Meger ol günde şeh-i deryâ dil
Bağçe-i Begkoza olmuş nâzil
(1448)

Beyitlerinde Anadolu yakasının önemli yerleşim yerlerinden biri olan Beykoz'un bir semt adı olarak menâkıpnâmede yer bulduğunu görmekteyiz.

KIZIL ADA

Bizanslılar zamanında önceleri Demonisya veya Papadonisya olarak adlandırılan Adalar, daha sonra Prens Adaları adını almıştır. Ayrıca Kızıl Adalar olarak da bilinirler.²⁹

Kızıl Adaları geçince hemân
Tutar ortalığı bir kâra tûmân
(873)

Mısır kadısının uygulamalarından rahatsız olan Gülşeni dervişlerinin Yahyâ Efendi'ye gelerek meded umdukları menkabenin anlatıldığı kısımda geçen Kızıl Ada, bir mekân olarak menâkıpnâmede yer almaktadır.

BOĞAZ

Nereye diyu birisi söyler
Boğazatoğru işaret eyler
(1260)

Boğaz ve Boğaziçi Yahyâ Efendi Menâkıpnâmesi'nde bir yer adı olarak zikredilmiş herhangi bir tasvire yer verilmemiştir.

KABAKOZ

Şile'de bulunan Kabakoz Köyü de Yahyâ Efendi Menâkıpnâmesi'nde zikredilen yer isimlerinden biridir. Menâkıpnâmeden, Yahyâ Efendi'nin burada bir çiftliğinin olduğunu öğreniyoruz.

Seyr-i şâhı iderek şâh o rüz
Gelür ol yire ki dirler **Kabakoz**

Hüb olmakla hevâsı o yerü □
Çiftliği var imiş anda pîrû □

Südü yoğurd ile itmek için 'İş
Anda beslerler imiş kâv ile mîş
(1489-1491)

Bu beyitlerin yer aldığı kısımda Yahyâ Efendi ile Kanuni Sultan Süleymân'ın latifeleri yer almaktadır.

KEÇİLİK

İstanbul Boğazı'nın Anadolu Yakası'na doğru yaptığı küçük girintide yer alan Keçilik Koyu, Yahyâ Efendi Menâkıpnâmesinde bir yer adı olarak zikredilmektedir.

Karade izde boğaz kırbında
Leb-i deryâ **Keçilik** nâmında
(1093)

Küregi sür 'atile pes çeker ol
Keçilige yanaşur çîn şehir ol
(1126)

DİKİLİ BURNU

Aşağıda Yahyâ Efendi'nin define bulduğunun anlatıldığı menkabeye ait olan beyitlere yer verilmiştir. Burada geçen Dikili Burnu, günümüz İstanbul il sınırları dâhilinde olmayıp Kocaeli'ne bağlıdır. Ancak buradan bahsedilirken Dâî'nin menâkıpnâmenin genel anlatım tarzının dışına çıkarak tasvire (menâkıpnâmenin diğer kısımlarına nispetle) geniş yer verdiği görülmektedir.

²⁹ Yer Adları: Adalar, (1994), *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul s. 492.

Vardurur kurb-ı Kavâkda bir yer
O yire **Dikili Burndirler**

Pes o cânibde olubdur meşhûr
Şeyh itmişdi o cāyı ma ‘mûr

Hâneler yapmış idi anda ‘azîz
Halkdan eyler idi anda giriz

Küşe-i vahdet idi ol hõş cā
Leb-i deryā idi gāyet hõşca

Yoḡ idi āb u hevāda me□eli
Dilde kımazdı ḡumûm u keseli

Biṭṭab‘ mā’il idi ol yire pîr
Güyyā bāḡ-ı cinān idi o yir
(1587-1592)

SONUÇ

İstanbul ve İstanbul’un semtleri dışında menâkıpnâmede Trabzon, Hindistan, Yalova, Kocaeli, Karadeniz, Bafra, Rum, Mısır, Halep ve Şam gibi yer adları da geçmektedir. Bu isimlerin menkabenin konusuyla alakalı olarak bir mekân adı olarak zikredildiği ve herhangi bir tasviri anlatıma yer verildiği görülmemektedir. Menâkıpnâmede geçen İstanbul ve İstanbul semtleri, Yahyâ Efendi bu yerlere bizzat gittiği için menâkıpnâmede yer almışlardır. Bir tekke şeyhinin İstanbul’un çeşitli semtlerine (Kavak, Yeniköy, Kabakoz vb.) giderek bu mevkilerde kimi zaman halkla, kimi zaman ehl-i tasavvuf veya devlet ricalinden kimselerle kimi zaman ise yalnız olarak bulunması farklı bir sufi profili çizmesine sebep olmaktadır. Kaynakların³⁰ üzerinde ittifak ettiği herhangi bir tarikatın müntesibi olmayan Yahyâ Efendi’nin bu tavrını XV. ve XVI. yüzyıl tasavvufi düşüncesinin belirgin özelliklerinden biri³¹ olduğunu söyleyebileceğimiz “zühd” prensibinin farklı değerlendirilmesine bağlayabiliriz. En geniş manasıyla “Allah’ın dışında her şeyden yüz çevirme” olarak tarif edilen zühd prensibi, “dünya nimetlerinden ruhen uzak durma, sevgisini gönle sokmama” anlayışı olarak değerlendirilmeye başlanmış ve bunun doğal neticesi olarak da dünya ehliyle, makam, mevki sahipleriyle yakın münasebetler kurulmuştur.³² Bununla birlikte menâkıpnâmede geçen kimi semtler de Yahyâ Efendi ile doğrudan irtibatlı olmayıp kendisini ziyarete gelenlerin ikamet ettikleri yerler olmaları veya bu kişilerin başlarından geçen bir olayın anlatılması dolayısıyla zikredilen yerlerdir.

Menâkıpnâmelerin çeşitli özelliklerinin yanı sıra bir nakil aracı oldukları göz önünde bulundurulduğunda menkabenin naklinin, içlerinde geçen çeşitli mekân ve mevkilerin, geniş ve ayrıntılı tasvirlerle anlatılmasından daha öncelikli olduğu söylenebilir. Ayrıca menkabe yazarının sanat yeteneği, dünya görüşü ve amacı da bu konuda etkilidir.

Zengin menâkıpnâme edebiyatımız göz önünde bulundurulduğunda bu konuda çok kesin cümleler kurmanın zor olduğunu belirtmekle birlikte Mehmed Dâ ‘î’nin bu eseri ve incelediğimiz diğer menâkıpnâme örnekleri³³ bize menâkıpnâmelerde mekân tasvirine hadisenin nakli kadar yer verilmediğini, menkabeyi

³⁰ Babacan, M., (2010), sy. 15.

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Öngören, R., (1999), “XV ve XVI. Asırlarda Osmanlı’da Tasavvuf Anlayışı”, *Uluslararası XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler Sempozyumu*, İstanbul, s. 207-219.

³² Öngören, R., (1999), s.216.

³³ Beşiktaşlı Yahyâ Efendi menâkıpnâmesinde edindiğimiz kanaatleri teyid ettiğimiz menâkıpnâmelerden bazıları: Eyyûbî, *Menâkıb-ı Sultan Süleyman (Risâle-i Padişâh-nâme)*, haz. Mehmet Akkuş, (1991), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.16-281.; İbrahim Hâs, *Menâkıb-Nâme-i Hasan Ünsî*, haz., Mustafa Tatçı, (2002), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.105-230.; Niyâzî, *Mansûr-Nâme*, haz. Mustafa Tatçı, (1994), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s.103-240.; Güzel, A., (1999), *Kaygusuz Abdal (Alâeddin Gaybi) Menâkıbnâmesi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, s.89-143; Hazini, *Cevâhiru'l-ebrâr Min Emvâc-ı Bihâr (Yesevî Menâkıbnâmesi)*, haz. Cihan Okuyucu, (1995), Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Kayseri, s. 1-131;184-214;Erdem, M.-Kuzubaş, M. (2007), “Menkıbe-i Sultan Murad (Giriş-Dil İncelemesi-Çeviri Metin) Mahmud Paşa Menkıbesi”, http://turkishstudies.net/Makaleler/2109914794_erdemkuzubas.pdf; Elvan Çelebi, *Menâkıbu'l-Kudsîyye Fî Menâsibi'l-Ünsîyye Baba İlyas-ı Horasânî ve Sülâlesinin Menkabevi Tarihi*, haz. İsmail E. Erünsal-Ahmet Yaşar Ocak, (1995), Türk Tarih Kurumu, Ankara, s.1-176.

nakleden kişinin, kimi zaman sınırlı da olsa bazı tasvirler yaptığını ancak bu tasvirlerin genel kaideyi bozacak nitelikte olmadığını göstermiştir.

Kaynakça

- Albayrak, Nurettin, (2003), İstanbul: Halk Edebiyatında İstanbul”, *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul.
- Babacan, Meryem, (2010), Menâkıb-ı Yahyâ Efendi Beşiktaşî, (Edisyon-Kritik), İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lisans Bitirme Tezi. (Danışman: Prof. Dr. Ömür Ceylan).
- Bâkî Divanı, (1994), Haz.: Sabahattin Küçük, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Beyatlı, Yahyâ Kemal, (2007), “Bir Başka Tepeden”, Kendi Gök Kubbemiz, 28.bs, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.
- Cansever, Turgut, (1996), “Şehir”, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, sy.8.
- Davutoğlu, Ahmet, (1996), “Eksen Şehirler: Medeniyetlerin Kader Göstergeleri”, *İzlenim*, Mayıs-Haziran
- Demirkent, Işın, (2001), “İstanbul: 1.Tarih”, *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul.
- Göçkün, Önder, (1987), *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- İbrahim Hâs, Menâkıb-Nâme-i Hasan Ünsî (2002), haz., Mustafa Tatçı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- İnciyan, Ğ., (1976), *XVIII. Asırda İstanbul*, (trc. Hrand D. Andreasyan), 2.bs, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- Elvan Çelebi, Menâkıbu'l-Kudsiyye Fi Menâsibi'l-Ünsiyye Baba İlyas-ı Horasânî ve Sülâlesinin Menkabevî Tarihi,(1995), haz. İsmail E. Erünsal-Ahmet Yaşar Ocak, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Erdem, Mehmet Dursun-Kuzubaş, Muhammet (2007), “Menkıbe-i Sultan Murad (Giriş-Dil İncelemesi-Çeviriyazı Metin) Mahmud Paşa Menkıbesi”,http://turkishstudies.net/Makaleler/2109914794_erdemkuzubas.pdf
- Eyyübî, Menâkıb-ı Sultan Süleyman (Risâle-i Padişâh-nâme), (1991), haz.: Mehmet Akkuş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Fikret, Tevfik, (1984), *Rubab-ı Şikeste*, haz. Asım Bezirci, Can Yayınları, İstanbul.
- Güzel, Abdurrahman, (1999), Kaygusuz Abdal (Alâeddin Gaybî) Menâkıbnâmesi, Türk Tarih Kurumu, Ankara
- Hazini, Cevâhîr-ı'l-ebrâr Min Emvâc-ı Bihâr (Yesevî Menâkıbnâmesi), (1995), haz. Cihan Okuyucu, Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Kayseri.
- İpekten, Haluk , (1996), *Divan Edebiyatında Edebi Muhtiler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- İnalcık, Halil, (2001), “İstanbul: Türk Devri”, *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul.
- Kısakürek, Necip Fazıl, (1999), *Çile*, 41.bs, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- Kollektif, (1993), Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c.1-9, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.
- Levend, Ağâh Sırrı, (1958), *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*, İstanbul Fetih Derneği-İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- Nedim Divanı, (1951), haz.:Abdülbaki Gölpınarlı, İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Nefî Divanı, (1993), haz.:Metin Akkuş, Akçağ, Ankara.
- Niyâzî, Mansûr-Nâme (1994), haz: Mustafa Tatçı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Okay, Orhan, (2003), “İstanbul: Yeni Türk Edebiyatında İstanbul”, *TDVİA*, C.23, Diyanet Vakfı Neşriyat, İstanbul.
- Öngören, Reşat, (1999), “XV ve XVI. Asırlarda Osmanlı'da Tasavvuf Anlayışı”, *Uluslararası XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler Sempozyumu*, İstanbul.
- Özel, Mustafa, (1996), “Cami, Çarşı ve Hamam”, *İstikbal Köklerdedir*, , İz Yayınları, İstanbul.
- Pala, İskender, (Trhsz.), “İstanbul'un Adları”, *İstanbul Bir Rüya*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, (1982), “İstanbul”, c. 5, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Veli, Orhan, (2001), *Bütün Şiirleri*, 44. bs, Adam Yayınları, İstanbul.

AĞAZÂDE ÖRFİ DİVÂNÎ'NDA EDİRNE

Çağdaş ALBAYRAK

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ÖZET

18. yüzyılda, Osmanlı'nın 1718 yılında Avusturya ile imzaladığı Pasarofça Antlaşması 1730'daki Patrona Halil İsyanı'na kadar Osmanlıya geçici bir sükunetine de olsa sükun dönemi yaşattır. Bu, 13 sene süren sükun döneminde başta İstanbul olmak üzere Osmanlı'nın çeşitli şehirlerinde, içlerinde saray, köşk, çeşme, imaret ve camilerin de bulunduğu birçok sanat eseri meydana getirilmiştir. Bu dönemin en meşhur şairlerinden biri olan Nedim (1681 - 1730) ve dönemin diğer birçok şairi, şiirlerinin bir kısmında bu mekânlara yer vermiştir. Yine o dönem, İstanbul dışında yaşamakta olan Edirneli divan şairi Ağazâde Örfi (1704-1772?) de o dönemin Edirne'deki yansımaları olarak kabul edilebilecek köşk, çeşme, köprü, hamam gibi çeşitli yapıları şiirlerine yansıtmıştır. Biz bu çalışmamızda Ağazâde Örfi divanında yer alan bu çeşitli yapı adlarını ele almaya çalışacağız.

ABSTRACT

In 18th century, treaty of Passarowitz signed with Austria in 1718 provided a peaceful period of time to the Ottoman Empire until Patrona Halil Rebellion. In that period which was 13 years, a lot of works of art like palace, manor houses, fountains, alms houses and mosques were built mainly in Istanbul and in different cities of Ottoman Empire. Nedim (1681-1730), one of the most famous poet with most of other poets of that period gave place to these works of arts in their poems. In the same period, a Divan poet Agazade Orfi from Edirne (1704-1772?) reflected in his poems several buildings of that period in Edirne like manor houses, fountains, Turkish baths. In this study we will discuss the names of these buildings which were taken place in Agazade Orfi's divanpoems.

Giriş:

Edebiyatın temelinde var olan insandır. Bu varoluşun temeli ise insanın duygu ve düşüncelerini sözlü ya da yazılı olarak yansıtmaya çabalarına dayanır. Önceleri basit şekilde duygu ve düşüncelerini yansıtmaya çalışan insan, zamanla bu yansıtmışın içine estetik beğenisini de katarak modern anlamda edebiyatı ortaya çıkarmıştır.

Varlığı, insanın duygu ve düşüncesinin varoluşuna bağlı olan edebiyatın, insanla olan bu yakın münasebeti sonucudur ki yazılı yahut sözlü bütün edebiyat ürünlerinde en temel unsur, insan ve onun çevresinde devam eden hayattır. İnsanla edebiyatın, edebiyatla insanın bu yakın münasebetinden dolayıdır ki hiçbir edebiyat eseri ve edip kendini ve eserini somut çevreden soyutlayamamıştır.

Divan edebiyatı hakkında yapılan eleştirilerin temel dayanak noktasını oluşturan; toplumdan kopuk oluşu, kapalılığı, muhayyel ve mücerret bir edebiyat oluşu gibi keskin, tarafgir, dar zaviyeli görüşler ve kişiler her dönemde varlığını sürdürmüşlerdir. Bu kişiler, farklı devirlerden rastgele seçecekleri birçok divanda (eğer tetkik ederlerse) şairlerin, yaşadığı dönemin toplumsal olaylarıyla, halkın yaşayışıyla ne ölçüde ilgilendiğini; üzerinden geçtikleri köprüleri, su içtikleri sebilleri, konakladıkları kervansarayları ve benzeri diğer somut unsurları şiirlerinde nasıl ve niçin anlattıklarını anlamış olacaklardır.

Biz bu çalışmamızda Edirneli bir Divan şairi olan Ağazâde Örfi'nin *Divanı*'ndan alacağımız bazı örnek şiirlerle hem divan şiirinin halktan ve mekândan kopuk bir şiir olmadığını, hem de Lale Devri'nde bütün Osmanlı şehirlerinde meydana getirilen çeşitli yapıların Edirne şehrindeki bazı yansımalarını belirlemeye çalışacağız; ama buna geçmeden önce Ağazâde Örfi hakkında kısmi bir bilgi vermenin uygun olacağı kanaatindeyiz.

Ağazâde Örfi (1704-1772?) Edirneli bir divan şairi ve tarihçidir. “Nâm-ı nâmîleri Mahmûd'dur.”¹ “İlim ve tarih erbabından bir zat olup Edirne Bostancıbaşı Suhte Hacı Ali Ağa'nın oğludur.”² Gülşenîye tarikatına

¹ Erdem, S., (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurefâsı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 220.

mensup olan şair, Bostancı ocağında yetişti ve bu ocağın kethüdalığında bulundu.³ Vefat tarihi 1772'densonradır.⁴ Mezarı, İstanbul yolunda Nazır çeşmesi mezarlığında Buçuktepe'ye giden yol boyunca babasının mezarının yanındadır.⁵ Mürettep bir divanı ve dört yüz on iki beyitten oluşan *Muhabbetnâme-i Örfî* ünvanlı bir manzumesi vardır⁶; fakat kaynaklarda dört yüz on iki beyitten oluştuğu söylenen bu eser aslında üç mesneviden müteşekkil bir mecmuadır. Bu mecmuanın içinde bulunan eserlerin (*Muhabbetnâme* :149, *Leylâ vü Mecnûn*: 216, *Nasîhât-nâme*: 47) beyitlerinin toplamı 412'dir. Buradan anlaşıldığına göre bu üç küçük eser tek bir mesnevi olarak kaydedilmiştir.⁷ Şairliği yanında tarihçi kişiliğiyle de ön plana çıkan Örfî'nin, Hz. Muhammed'den kendi zamanına kadar geçen tarihi anlattığı *Mefhûmü't-Tevârih* adında bir eseri de vardır. Örfî'nin bir başka tarih eseri de 3. Mustafa'ya sunduğu ve Edirne Tarihçesi olarak bilinen *Berâ-yı Şehr-i Edirne*'dir. Bu eser yanlış bir şekilde *Cevrî Târîhi* adıyla basılmıştır.⁸

Ağazâde Örfî'nin, şiirlerinde çevre betimlemelerini doğup büyüdüğü yer olan Edirne'nin çeşitli mimari eserlerinin yapılışına düşürdüğü tarih manzumelerinde açık bir şekilde görüyoruz. Şairliğinin yanında tarihçiliğiyle de tanınan Ağazâde Örfî, divanının tarihât kısmında mekan ve yapılara düşürdüğü tarihler elbette birer resmi belge üslubuyla yazılmamıştır.

Kasırlar:

Şair, Edirne'de Kasım Paşa Hamamı'nın yakınına kendi yaptırdığı bir kasra düşürdüğü tarih manzumesinde sevgiliyle olan münasebetlerini, divan şiirinin asıl teması olan aşkı da edebi sanatlarla birlikte kullanmaktadır. Şair, dilberin de gül gibi açılmasını isteyip böylelikle başındaki sıkıntıların, ağrıların gideceğini söylemektedir. O kasra gelecek yarın adımlarını bile takip etmektedir. Gönül açıcı bu yerin ay yüzlü güzellerle süslenmiş bir iştret meclisi olmasını dilemektedir.

Derûn-ı bağçede buldum mahallin tâ edem râğbet
Nigâh-ı iltifât ile bu kasra eyledim himmet

Güşâde ola dilber gül gibi yâsemenlikde
Açub tabî gide serden sudâ-ı sıklet ü hayret

Açılmış câbecâ o yârin makdemin gözler
Baş egmiş salınur bâd-ı sabâdan gûyiyâ ser-mest

Sanasın sâkidir zerrîn kadehler elde peymâne
Ocazâde gibi eyler aceb erkân ile hizmet

Gam-ı hicrân ile bağı yanık bir Mevlevî lâle
Anı terbiye etmişler ocağında dilâ elbet

Gögermiş sünbül olmuş zülfi ucundan Kays-ı divâne
Görüb hâl-i perîşânın gönülden eyledim şefkat

Güzel dikleş makâm oldu bu kasr-ı Gülşen-âbâdım
Müzeyyen ola meh-rûlarla bu kâşâne-i iştret

Makâm-ı dil-güşâ tekmîl olunca Örfî-i şeydâ
Dedi yâ Gülşenî feth eyle bir târih şüd temmet (1144)
(Divan, yk. 106a)⁹

² Bursalı Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, Hzl. A. F. Yavuz, İ. Özen, (1972), İstanbul, Meral Yayınları, c. 3, s.6.

³ *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, (1977), "Ağazade Örfî Mahmud Ağa", İstanbul, c. 1, s. 46.

⁴ Bursalı Mehmet Tahir, (1972), c. 3, s. 6.

⁵ Peremeci, O, N, (1939), *Edirne Tarihi*, İstanbul, Resimli Ay Matbaası, s. 272.

⁶ Adıgüzel, N, (2008), *Edirneli Ahmed Bâdi'nin Riyâz-ı Belde-i Edirne Adlı Eserinin Tezkire Kısım*, Edirne, Basılmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 244.

⁷ Gürgendereli, M, (2002), "Örfî Mahmud Ağa ve Muhabbetnâme Mesnevisi", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, sayı. 6, s. 88-89

⁸ Canım, R, (1995), *Başlangıçtan Günümüze Edirne Şairleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 406.

⁹ Kaynak olarak Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Kitaplığı No: 2667'de kayıtlı yazma nüsha kullanılmıştır.

Ağazâde Örfî, Lale Devri'nde bilhassa İstanbul'da yapılan birçok kasrın, bir benzerinin hatta onlardan daha güzelinin Edirne'de Tunca nehri kenarına yapıldığını anlattığı tarih manzumesinde; bu kasrın cennetten izler taşıyan bir yer olduğunu, buraya giren insanın bir daha buradan çıkmak istemeyeceğini, içindeki bülbüllerin bu yeri İrem bahçesiyle eş tuttuğunu, kasrın dört bir tarafının bahçelerle çevirili olduğunu, yanından ise sanki bir deniz gibi olan Tunca nehrinin aktığını, meşhur Sadabad'ın bile bu kasra denk olmadığını zira Sadabad'ın birçok kusurunun olduğunu ifade eder. Sonrasında da kasrı yaptıran Alizâde Efendi için Allah'tan hayır dualarında bulunur.

Alizâde efendinin hilâfâ
Saâdet-hânesinde yapıdı bir câ

Ne câdır bu ki cennetten nişâne
Bir âdem girse çıkmak istemez tâ

İrem derler hezâr(â)¹⁰ndan işitdim
Bu kasr-ı gülistân-âbâda hâlâ

Hadâyık her taraf bülbüller inler
Yanında nehr-i Tunca sanki deryâ

Muâdil olamaz çün Sadâbâd
Kusûru çok bunun yanında zîrâ

Bu kasrın sâhibi pür-marifetdir
Hünerde sâbit vakt oldu fârzâ

Likâda hûb u her elfâzı mergûb
Velî eş'âr ile inşâda yektâ

Mü'essir her dile güftâr-ı pâki
Netîce subhî bülbül gibi gûyâ

O subhî andelîbi eyle yâ Rabb
Tarîk-i Gülşenîde mesnedârâ

Aça gül-gonce tab'-ı şerîfin
Nesîm-i hazret-i Bârî te'âlâ

Çıkar bir mısra'ında Örfî târih
Zehî dil-keş binâ bu kasr-ı ra'nâ (1147)
(Divan, yk. 107a)

Şair, Hacı Mehmedmed Ağa tarafından yaptırılan kasırlar hakkında söylediği tarihte ise Hacı Mehmedmed Ağa'nın eş ve dostuna yaptığı ikramlar ile her an sevap kazandığını, derviş tabiatlı bu kişinin herkesi büyük bir saygıyla karşıladığını, birçok kişinin bu yerde bir tekke misali gece gündüz misafir edildiğini, böyle bir misafirhanenin bir benzerinin dünyada bulunmayacağını, yine böyle bir binanın felek mimarının eliyle bile yapılmadığını, bu binanın eyvanının kemerinin dokuz katlı gök misali olduğunu, buradaki her kasrın bir gül bahçesinde çiçek dikmek için ayrılan yerler misali olduğunu, bu semti duyanların buraya gemlemelik edemeyeceğini, bu semte benzeyen bir yerin henüz dünyada var olmadığını, böyle bir yerin eşinin benzerinin olmayacağını eğer eş benzeri varsa da onu bilebilenin yalnızca Allah olacağını, ifade eder.

¹⁰ Divanda *hezârndan* biçiminde yazılmış.

Hazret-i Hâcî Mehmed Ağa İbrâhîm-hisâl
Olmada mihmâna ikrâm ile her lahza müsâb

Lutfla ta'zîm eder her şahsa ol dervîş-nihâd
Rûz u şeb tekye gibi anda müsâfir bî-hesâb

Bir müsâfirhâne yaptı kim nazîr olmaz cihân
Kasr-ı devletde safâ kesb etsün ol âlî cenâb

Dest-i mi'mâr-ı felek hiç yapmadı böyle binâ
Tâk-ı eyvânı bunun gûyâ sipîhr-i nüh-kıbâb

Her kasır bir gülîstânın tarhı olmuş gûyîyâ
Nice akmaz gûş edenler işbu semte hemcû bâb

Düşmedi aksi bunun mir'ât-ı bahr içre henüz
Bî-misildir bî-misil Allahü a'lem bi's-savâb

Hâtîfin Örfî zamîri keşf edüb târîhini
İhtimâm ile kusûrun yaptı ol vâlâ-cenâb (1152)
(Divan, yk. 112a)

Çeşmeler:

Bütün canlıların yaşam kaynağı olan suyun önemini belirtirken teşne bir haldeyken tarih düşürdüğünü söylediği çeşmenin suyunu, içene ebedi hayat bağışlayan efsanevi su, âb-ı hayat olarak nitelendirmiştir.

Teşnelikte söyledim târîhini
Ey Örfî çeşme-i âb-ı hayât (1141)
(Divan, yk. 105b)

Ağazâde Örfî, Defterdâr Mustafa Akif Efendi tarafından yaptırılan bir çeşme için düşürdüğü tarihte; Peygamberimiz ile hemnâm olan Mustafa Akif Efendi'nin hayır için bir çeşme yaptırmaya niyetlendiğini ve bu çeşme için çıkarılan suyun cennette var olan Kevser suyu ile neredeyse eş değer olduğunu belirterek bu çeşmeyi tavsif etmiştir.

Hazret-i Âkîf efendi hayr için
Kıldı defterdârîken niyyet hemân

Ol semîyy-i Mustafâ buldı zülâl
Yohsa kevser mi aceb akdî ayân

Örfî-i dâ'î dedi târîhini
Çeşme-i mâ'û'l-hayât oldu revân (1152)
(Divan, yk. 112a)

Yine bir başka çeşme için düşürdüğü tarihte şair, tertemiz suyuyla güzel, yüce bir çeşmenin yapıldığından bahseder.

Deyüb yek ses ile hâtîf gibi Örfî ana târîh
Bu âb-ı pâk ile yaptı sehî âlî eser cârî (1147)
(Divan, yk. 106b)

Hamam:

Ağazâde Örfî, Edirne merkezinde çeşitli yapılara düşürdüğü tarihlerin yanı sıra Uzunköprü ilçesindeki bir hamama da tarih düşürmüştür.

Örfiyâ hâtif dedi târihini
Çifte pâk hammâm be-Cisr-i Ergene (1141)
(Divan, yk. 105b)

Dükkân:

Ağazâde Örfî, Muhammed Çelebi tarafından yaptırılan bir Tütün dükkanına da tarih düşürmüştür. Bu dükkanın; işinde çok iyi olan bennâlar, nakkâşlar, şîşekârlar ve mühendisler tarafından yapıldığını anlattığı şiirinde; dükkanın, süslemeleriyle bir gül bahçesini andırdığını, duvarını üstünün gül resmiyle süslendiğini, öyle ki bir bülbülün bu dükkanı görmesi halinde orayı altından yapılmış bir kafes sanacağını, bu dükkanın temellerinin muhabbet esası üzerine kurulduğunu ve irfan sahiplerinin bu meskeni bir karargah haline getireceğini söylemiş ve böyle bir dükkanın dünyada yapılamayacağını ifade etmiştir.

Bu dil-keş mevzi'-i pâki Muhammed Çelebi yaptı
Güzîde şîşe-kârın buldu nakkâş ile bennânın

Aceb sanatlar icrâ etdiler anda mühendisler
Çıkardılar meger kim nakşını çerh-i mu'allânın

Gülistân eylemiş gül resmi ile sakf-ı dîvârın
Ya bir altun kafesdir aklı gider görse şeydânın

Muhabbetten kurup tab'-ı esâsına bunı niyyet
Karârgâhı ola tâ kim bu mesken ehl-i irfânın

Eder teşrîf ehîbbâsı temennî rûz u şeb Hak'dan
Hulûs-ı tâm ile dildâdesidir cümle yârânın

Hemîşe müştêrî-tal'at olub seyyâre-yi bahtı
Terâzû gibi destinde ola ahkâmı mîzânın

Görünce Örfî'î gûyâ pesend edüb dedi târîh
Yapılmaz misli çün esvâk-ı âlemde bu dükkânın (1150)
(Divan, yk. 110a, 110b)

Sonuç:

18. yüzyılda, bilhassa Lale Devri'nde bütün Osmanlı şehirlerinde görülmeye başlanan saray, köşk, çeşme, hamam, imaret gibi yapıların Edirne şehrindeki yansımaları olarak kabul edebileceğimiz bazı yapılara, Edirneli bir divan şairi olan Ağazâde Örfî tarih manzumeleri yazmıştır. Şairin bu manzumeleri, yalnızca yapılan bu sanat eserlerinin tarihini belirlemek için yazmadığını, bunun yanında devrin bu önemli yapılarını şiirine konu ederken onları birer kültür ögesi olarak gördüğünü anlamaktayız. Şairliğinin yanında tarihçiliği de olan Örfî, bu manzumelere düşürdüğü tarihler ile şiiri birbirine mezcetmeye çalışmıştır.

Örfî'nin, yazdığı bu tarih manzumelerinde yalnızca vezinli söz söyleme kabiliyetini değil, bir ölçüde de olsa (diğer birçok divan şairi gibi) Divan edebiyatının halktan ve onun yaşayışından bütünüyle kopuk olmadığının bir örneğini, bir işaretini görmüş oluyoruz. Ayrıca şairin, düşürdüğü bu tarihlerle bir anlamda kendi kültür mirasına da sahip çıkmaya çalıştığını anlamaktayız.

Kaynakça

- Adıgüzel, Niyazi, (2008), *Edirneli Ahmed Bâdi'nin Riyâz-ı Belde-i Edirne Adlı Eserinin Tezkire Kısmı*, Edirne, Basılmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ağazâde Örfî Divanı*, Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi Kitaplığı, No: 2667.
- Bursalı Mehmed Tahir, (1972), *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul, Meral Yayınları, Hzl. A. F. Yavuz, İ. Özen, c.3.
- Canım, Rıdvan, (1995), *Başlangıçtan Günümüze Edirne Şairleri*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Erdem, Sadık, (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurefâsı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Gürgendereli, Müberra, (2002), "*Örfî Mahmud Ağa ve Mahabbetnâme Mesnevisi*", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, Sayı.6.
- Peremeci, Osman Nuri, (1939), *Edirne Tarihi*, İstanbul, Resimli Ay Matbaası.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Mayıs (1977), Ağazade Örfî Mahmud Ağa, İstanbul.

EDİRNELİ GÜLŞENÎ ŞÂİRLER

Uğurtan YAPICI

Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ÖZET

Edirne 1361 yılında fethedilmiş ve 1365 yılında Osmanlı Devleti'nin ikinci başkenti olmuştur. Başkent olduktan sonra hızla gelişen Edirne, önemli bir sanat ve kültür merkezi haline gelerek çok sayıda şâir yetiştirmiştir.

Osmanlı sosyal ve kültürel hayatında tasavvuf ve tarikatlerin önemli bir yeri olmuş ve şâirler de kendi mizaçlarına uygun buldukları tarikatlere intisap etmişlerdir. Halvetîlik, Divan şâirlerinin en çok rağbet ettikleri tarikatler arasında, Mevlevîlikten sonra ikinci sırada gelmektedir. Halvetîliğin bir kolu olan Gülşenîlik, Edirneli şâirler tarafından çok rağbet görmüştür. Aralarında Vâlihî, Muhyî, Şifâyî, İbrahim Gülşenî, Kâmi ve Ağazâde Örfî'nin de bulunduğu 19 Edirneli şâir Gülşenîlik ve onun alt kolları olan Sezâiyye ve Hâletîyye tarikatine intisap etmişlerdir.

Çalışmamızda Balkanlarda geniş bir yayılma alanı bulan Gülşenîliğin Edirne'deki yeri ve önemi tespit edilmiş, bu 19 şâir hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Edirne, Gülşenîyye, Sezâiyye, Hâletîyye, Divan Şiiri, Tarikat

ABSTRACT

Edirne was invaded in 1361 and became the second capital city of Ottoman Empire. After becoming the second capital city, Edirne, that was growing very fast, became an important art and culture center and raised so many important poets.

Sufism and religious orders had a great role in Ottoman's social and cultural life and poets were members of religious orders that they found them suitable to their humors. Halvetiyye path was the second sect after Mevleviyye for the poets at those times. Gülşenîyye that was a branch of Halvetiyye was liked so much by the poets from Edirne. 19 poets, from Edirne including Vâlihî, Muhyî, Şifâyî, İbrahim Gülşenî, Kâmi, and Ağazâde Örfî were members of Gülşenîyye and Sezâiyye and Hâletîyye religious order that are a sub branches of Gülşenîyye.

In our study, some information was given about 19 poets and was detected the place and importance of Gülşenîyye that extended in Balkans.

Key Words: Edirne, Gülşenîyye, Sezâiyye, Hâletîyye, Divan Poetry, Religious Order

1361 yılında Osmanlı topraklarına katılan Edirne, fethedildikten dört yıl sonra Osmanlı Devleti'nin ikinci başkenti olmuş ve 92 yıl Osmanlı'ya başkentlik yapmıştır. Başkent olduktan sonra hızla gelişen Edirne, yoğun bir âlim ve mutasavvıf akınına uğramış, görkemli câmiler, mescidler, tekkeler, zâviyeler, medreseler, kervansaraylar, hamamlar ve köprülerle tezyin edilmiştir. Edirne, 1453'te payitahtın İstanbul'a taşınmasına rağmen önemini yitirmemiş, bu tarihten sonra adeta ikinci bir başkent hüviyeti kazanarak siyasî, sosyal ve kültürel önemini korumuştur.¹ Buna bağlı olarak Edirne'de bilim ve kültür hayatı gibi, tasavvuf da mühim bir ivme kazanmış ve şehirde birçok tarikat teşkilatlanarak faaliyet göstermeye başlamıştır.

Osmanlı sosyal ve kültürel hayatında tasavvufun ve buna bağlı olarak tarikatlerin mühim bir yeri olmuştur. Her şeyden evvel yaşadığı cemiyetin bir ferdi olan Osmanlı şâirleri de tasavvufa meyletmişler ve çeşitli tarikatlara intisap etmişlerdir. Tezkirelere, Divan şâirlerinin tarikat ilişkileri yönünden göz atıldığında, söz konusu şâirlerin başta Mevlevîyye tarikatına intisap ettikleri, Mevlevîliği de Halvetiyye tarikatı ile onun bir alt kolu olan Gülşenîyye tarikatının izlediği görülmektedir. Tezkirelere göre 220 şâir, yani Divan şâirlerinin %68'i Mevlevîyye tarikatına mensupturlar. Mevlevîliğin, Divan şâirlerinin en çok iltifat ettikleri tarikat olması gayet tabii bir hadisedir. Zira Mevlevîyye, Türk edebiyatına ve musikisine büyük katkılar sağlayan tarikatlerin başında gelmektedir. Mevlevîliğin kurucusu Mevlânâ'nın büyük bir şâir olması, bu geleneğin oluşmasında en önemli âmildir. Tezkirelere göre Gülşenî şâirlerin sayısı ise 17 olup, bu sayının toplam şâir sayısına oranı %5'tir.²

¹ Şimşek, S.,(2008), *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne'de Tasavvuf Kültürü*, İstanbul, Buhara Yayınları, s.15.

² İsen, M., (1997), *Ötelerden Bir Ses, Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 216-17.

Halvetiyye tarikatının İbrahim Gülşenî'ye (ö.940/1534) nisbet edilen bir kolu olan Gülşeniyye tarikatının temelleri, Kahire'de İbrahim Gülşenî tarafından atılmış ve bu tarikat XVI. yüzyıldan sonra Osmanlı topraklarında faaliyet göstermeye başlamıştır. İbrahim Gülşenî, mürşidi Dede Ömer Rûşenî'nin kendisine bir gül vererek "Sen ol bâğ-ı bekânın gülşenisin" demesi üzerine Heybetî olan mahlasını Gülşenî olarak değiştirmiş, tarikatın adı da bu mahlasa nisbet edilmiştir. Tarikatın silsilesi İbrahim Gülşenî, Ömer Rûşenî, Pîr-i Sâni Seyyid Yahyâ-yı Şîrvânî, Pîr Sadreddin, Ahî İzzeddin, Ahî Mîrem vasıtasıyla Halvetiyye'nin pîri Ömer el-Halvetî'ye ulaşır. İbrahim Gülşenî, halifelerinden Edirneli Âşık Mûsâ Efendi'yi (ö.971/1563-64) Edirne'ye, Sarı Saltuk diye anılan Sâdık Efendi'yi de Diyarbakır'a göndermiş ve tarikat Kahire'den sonra Diyarbakır, Bursa, Rumeli ve İstanbul'da teşkilatlanmıştır.³

Tezkirelerin verdiği bilgilere göre, Osmanlı'ya başkentlik yapmış olan İstanbul, Bursa ve Edirne, tam anlamıyla birer şâir menbaıdır. Tezkirelere göre İstanbul 609, Bursa 156 ve Edirne de 150 şâir yetiştirmiştir.⁴ Buna tezkirelere girmeyen şâirlerin de eklenmesiyle Edirneli şâirlerin sayısı 237'ye ulaşmaktadır.⁵ Edirneli şâirlerin de Divan şâirlerinin umumî temayüllerine paralel bir şekilde, en çok Mevleviyye tarikatına intisap ettikleri görülmektedir. Bu tarikatı ise Gülşeniyye tarikatı izlemektedir. Edirneli Mevlevî şâirlerin sayısı 21'dir.⁶ Bu da Edirneli şâirlerin %9'unun Mevleviyye tarikatına intisap ettiği anlamına gelmektedir.

Kaynaklarda, Gülşeniyye'nin Hasan Sezâyî'ye nisbet edilen Sezâyîye ve Hasan Hâletî'ye nisbet edilen Hâletiyye adlı iki kolu olduğu kaydedilmektedir.⁷ Edirneli şâirler Gülşeniyye'ye ve Sezâyîye koluna intisap etmişler, Hâletiyye'ye ise yalnızca Şeyh Şerefüddin Efendi alaka göstermiştir. Edirne'de doğmuş olan Gülşenî şâirlerin sayısı ise 19'dur. Edirneli şâirlerin %8'inin de Gülşeniyye tarikatına mensup olduğu görülmektedir. Burada, ele alınan şâirlerin Edirneli olarak kabul edilmelerindeki ölçünün mezkûr şâirlerin doğum yeri olduğunu ve aslen Moralı olduğu için Hasan Sezâyî'yi bu çalışmanın dışında tuttuğumuzu belirtmemiz gerekmektedir.

Bu çalışmada, Gülşeniliğin Edirne'deki yeri ve önemi tespit edilmeye ve bu tarikata intisap eden Edirneli şâirlerin tanıtımına çalışılacaktır.

1. Edirne'de Gülşeniyye Tarikatının Gelişimi ve Önemi

Tarikatın kurucusu İbrahim Gülşenî'nin, halifelerinden Âşık Mûsâ Efendi'yi Edirne'ye göndermesinden sonra, Gülşeniyye'nin bu şehirde teşkilatlanmaya başladığı görülmektedir. Âşık Mûsâ Efendi, Edirne hacılarının ricası üzerine burada halife olarak Gülşeniliği yaymaya memur buyurulmuş bir Gülşenî dervişidir. 971/1563-64 tarihinde Edirne'de vefat etmiş ve Edirne'de, Hacı Dergâhı'na defnedilmiştir. Bu dergâh, daha sonra Sezâyîye Dergâhı'na tahvil olunmuştur. Âşık Mûsâ Efendi'den sonra Himmet Dede (ö. ?), Abdülkerim Efendi (ö. 992/1584), Veli Dede (ö.1043/1631), Mehmed Efendi (ö. 1070/1659), Derviş İbrahim Gülşenî (ö. 1100/1689), İbrahim Efendi (ö.1107/1695), Mehmed Sırrî Efendi (ö. 1051/1640), Seyyid Kutbeddin Efendi (ö. ?), Seyyid Ali Efendi (ö. 1106/1695), La'li Muhammed Fenâyî (ö. 1112/1701), Hacı Mustafa Efendi (ö. ?) Mahmud Hamdi Efendi (ö.1113/1702) ve Hasan Sezâyî (ö. 1151/1738) Edirne'de Gülşenî tarikatının post-nişini olmuşlardır.⁸

Gülşeniyye tarikatının Sezâyîye kolunun kurucusu Hasan Sezâyî, aslen Moralı olup Gördes'te doğmuş, Venediklilerin 1098/1687 tarihinde Mora'yı işgal etmesi üzerine memleketinden ayrılmak zorunda kalmış ve bir gemiye binerek İstanbul'a gelmiş, daha sonra da Edirne'ye yerleşmiştir.⁹ Edirne'de, Gülşenî şeyhlerinden Mehmed Sırrî Efendi'nin hizmetinde iki yıl kalarak tarikat âdâbını öğrenmiştir. Daha sonra La'li Fenâyî Efendi'ye intisap eden Hasan Sezâyî, Gülşenîlerin pîr-i sânisini kabul edilmektedir.¹⁰

Hasan Sezâyî'nin vefatından sonra Edirneli Gülşenî şâirlerin daha çok Sezâyîye koluna intisap ettikleri görülmektedir. Bunda tarikatın ikinci pîri olan Hasan Sezâyî'nin nüfuzunun ve telkin gücünün önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Edirne'deki Gülşeniyye-i Sezâyîye şeyhlerinin de Hasan Sezâyî'nin soyundan gelmekte olduğu göze çarpmaktadır. Bu şeyhler, Ahmed Müsellem Efendi (ö. 1166/1752), Mehmed Sâdık Efendi (ö. 1175/1761), Muhammed Vefâ Efendi (ö. 1212/1797), Mehmed Seyfeddin Efendi (ö. 1233/1818), Şuayb Efendi (ö. ?), Çelebi Hasan Efendi (ö. 1241/1826), Çelebizâde Sezâyî Efendi (ö. 1255/1840), Mahmud

³ Kara, M., (1996), "Gülşeniyye", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XIV, s. 256-57.

⁴ İsen, M., (1997), s. 70.

⁵ Canım, R., (1995), *Başlangıçtan Bugüne Edirne Şâirleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 13-15.

⁶ Yapıcı, U., (2009), *Edirneli Mevlevî ve Gülşenî Şâirleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman: Müberra Gürgendereli, Edirne, s.224 .

⁷ Kara, M., (1996), s. 259.

⁸ Şimşek, S., (2008), s. 70-80.

⁹ Özüygun, A. R., (2005), *Hasan Sezâyî Divânı*, İstanbul, Buhara Yayınları, s. 21-22.

¹⁰ Canım, R., (1995), s. 383.

Efendi (ö. ?), Ahmed Efendi (ö. 1255/1840), Ahmedzâde Mehmed Efendi (ö. ?), Mehmed Seyfullah Efendi (ö. 1278/1862), İsmail Aşir Efendi (ö. 1278/1862), Şerif Efendi (ö. 1318/1900), Ahmed Efendi (ö. 1323/1905), Şuayb Şerefeddin Efendi (ö. 1329/1911), Şeyh İrfân Efendi (ö. 1336/1918), Hâfız Sırrî Efendi (1336/1918), İsmail Tal'at Efendi (ö. 1340/1921-22), Ahmedzâde Sezâyî Efendi (ö. 1341/1925'ten sonra), Ahmed Hayâlî Efendi (ö. 1940) ve Hâfız Mustafa Zevkî Efendi (ö. 15.06.1945)'dir. Edirne'de faaliyet göstermiş olan Gülşenî-Sezâî tekkeleri de "Sezâyî Dergâhı" olarak bilinen Şâh Melek Zâviyesi, Veli Dede Tekkesi, Himmet Dede Tekkesi, Hacı Zekeriyâ Zâviyesi ve Uzunköprü Gülşenî Tekkesi'dir.¹¹

Gülşeniyye ve onun bir kolu olan Sezâiyye tarikatı, Edirne'de teşkilatlanmaya başladığı XVI. yüzyıldan başlayarak XX. yüzyıla kadar varlığını kesintisiz olarak sürdürmüş ve gerek Edirne'de, gerek diğer Osmanlı topraklarında tasavvufî faaliyetlerde bulunup âlimler, mutasavvıflar ve şeyhler tarafından temsil edildiği gibi pek çok sanatkâr ve şâir yetiştirerek Türk sanatı ve edebiyatına önemli katkılarda bulunmuştur.

2. Edirneli Gülşenî Şâirler

Edirneli Gülşenî şâirlerin XVI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar mütemadiyen yetiştiği görülmektedir. XVI. yüzyılda 6 (Abdülkerim Efendi, Kurtzâde Vâlihî, Hâtemî, Muhtârî, Sâlikî, Ergeneköprülü Vâlihî), XVII. yüzyılda 5 (Muhyî, Rindî, Hüsâmî, Şifâyî, İbrahim Gülşenî), XVIII. yüzyılda 6 (Kâmî Mehmed, Alî, Şeyhzâde Abdî, Ağazâde 'Örfî, Nazîr İbrahim), XIX. (Seyfî) ve XX. (Şeyh Şerefüddin) yüzyıllarda da birer Edirneli Gülşenî şâir zuhur etmiştir. Bu şâirleri 4 başlık altında incelemek mümkündür:

2.1. Edirne'de Yaşamış ve Vefat Etmiş Şâirler (Kurtzâde Vâlihî, Rindî, Derviş Hüsâmî, Ağazâde Örfî, Şeyh Şerefüddin Efendi)

2.2. Edirne'den Ayrılarak Geri Dönmüş ve Edirne'de Vefat Etmiş Şâirler (Abdülkerim Efendi, Hâtemî, Şifâyî, İbrahim Gülşenî)

2.3. Edirne'den Ayrılarak Edirne Dışında Vefat Etmiş Şâirler (Muhtârî, Sâlikî, Muhyî, Kâmî, Nazîr İbrahim)

2.4. Nerede Vefat Ettiği Kesin Olarak Bilinmeyen Şâirler (Ergeneköprülü Vâlihî, Alî, Abdî, Şeyh Vefâ, Seyfî)

2.1. Edirne'de Yaşamış ve Vefat Etmiş Şâirler

2.1.1. Kurtzâde Vâlihî (ö. 994/1586)

2.1.1.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Kurt Mu'arrif adlı bir zatın oğlu olduğu için bu isimle anılan Vâlihî, Edirne'de doğmuştur.¹² Mısır'a giderek İbrahim Gülşenî'nin oğlu Seyyid Ahmed Hayâlî'ye intisap etmiştir.¹³ Şâirliğinin yanı sıra vaiz, muhaddis ve müfessirdir. Selimiye Cami'nin ilk vaizi olmuştur. Serdar Lala Mustafa Paşa'nın şark seferine katılan şâirin, Tiflis'in fethi sonrasında şehrin kiliseden tahvil olunan camiinde kılınan ilk Cuma namazında (25 Cemâziye'l-âhîr 986/29 Ağustos 1527) padişah adına askere büyük heyecan veren bir hutbede bulunduğu bilinmektedir.¹⁴ Gençliğinde içkiye ve güzele düşkünlüğü ile bilinen şâir, espriyi seven, hoş-sohbet ve kemal ehli biri olarak tanınmıştır.¹⁵

2.1.1.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Tezkire yazarları Vâlihî'nin şiiri hakkında olumlu fikirler beyan etmişlerdir. Âşık Çelebi onu Câmî ve Hâfız'a benzeterek överken, Hasan Çelebi de söz sanatlarına yatkın olan şâirin, latîf tarihleri olduğunu kaydetmektedir.¹⁶ 994/1586 tarihinde, Edirne'de vefat eden şâir, Edirne Şeyh Şücâ Zâviyesi'ne defnedilmiş ve ölümüne mahlasdaşı Üsküplü Vâlihî, *Mâte kutbü'l-'ârifîn* tarihini düşürmüştür. Tarihleri ile de şöhret bulan şâirin bazı şiirleri Üsküplü Vâlihî'nin şiirleri ile karıştırılmıştır.¹⁷ Bu beyitler onundur:

Nây-ı ecvefeser-i 'illet-i efgânumdur
Serv-i nâkıs revîş-i kebg-i hırâmânumdur

¹¹ Şimşek, S., (2008), s. 85-102.

¹² Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, Tıpkıbasım, Neşreden: G. M. Meredith-Owens, (1971), London, s.76a; Kutluk, İ., (1989), *Kınalhzâde Hasan Çelebi, Tezkiretü's-Şu'arâ*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, C. II, s.1032, Solmaz, S., (2005), *Ahdî ve Gülşenî-Şu'arâ'sı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 570; Riyâzî, *Riyâzî's-Şu'arâ*, Nuruosmaniye Ktp., No: 3724, s. 144b; Fâik Reşad, (1311), *Eslâf*, İstanbul, s. 139.

¹³ Adıgüzel, N., (2008), *Edirneli Ahmed Bâdi'nin Riyâz-ı Belde-i Edirne Adlı Eserinin Tezkire Kısmı*, Basılmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman: Süreyya A. Beyzadeoğlu, Edirne, s. 368; Kutluk, İ., (1989), C. II, s. 1033.

¹⁴ Kutluk, İ., (1997), *Beyânî, Tezkiretü's-Şu'arâ*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 314; Fâik Reşad, (1311), s. 139; Şemseddin Sâmî, (1316), *Kâmûsü'l-A'lâm*, İstanbul, C. VI, s. 4671; Akün, Ö. F., (1986), *Vâlihî*, İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XIII, s. 188.

¹⁵ Kazancıgil, R., (1996), *Abdurrahman Hibri, Enisü'l-Müsâmirin*, Edirne, Türk Kütüphanecileri Derneği Yayınları, s. 149-50; Kutluk, İ., (1989), C. II, s. 1032-33.

¹⁶ Âşık Çelebi, (1971), s. 76a; Kutluk, İ., (1989) C. II, s. 1033.

¹⁷ Akün, Ö. F., (1986), s. 188.

*Marîz-i ‘aşkınam dermân bana sen şâha kalmışdur
Yetiş kim derd-i hicrûnle işim Allah’a kalmışdur*¹⁸

2.1.2. Rindî (ö. 1031/1622)

2.1.2.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Derviş Hızır adıyla tanınmıştır. Hayatı ve şahsiyeti hakkında bilinenler, Edirne’de dünyaya geldiği, Gülşenîyye tarikatına intisap ettiği ve yine Edirne’de öldüğü ile sınırlıdır.¹⁹

2.1.2.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Kaynaklarda Rindî’nin edebî yönü ile bir bilgiye rastlanamamaktadır. Yalnızca Ahmed Bâdî Efendi basmakalıp bir ifade ile Rindî’den örnek olarak verdiği,

Yaratdı hâkden Hallâk-ı ‘âlem çün benî âdem

Bu çerhün âsiyâbında ögünür bilürem dânem

matlalı gazelini “inciler yağdıran sözler” olarak nitelemektedir.²⁰

2.1.3. Derviş Hüsâmî (ö. 1058/1648)

2.1.3.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Asıl adı Hasan olup geçimini takkecilikle sağlamış bir Gülşenî dervişidir. Edirne’de dünyaya gelen Hüsâmî, aynı zamanda iyi Farsça bilen bir mesneviyan ve usta bir ta’lik hattatıdır.²¹ Gülşenilik’ten ayrılp Melâmîlik yoluna da girmiştir. Bütün kazancını fakirlere dağıtacak kadar rind-meşrep ve hayırsever bir kişiliğe sahip olduğu bilinmektedir.²² Hüsâmî, 1058/1648 tarihinde Edirne Yeni İmaret Mahallesi’nde vefat etmiş ve aynı mahalledeki Mesudiye Camii bahçesine defnedilmiştir.²³

2.1.3.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Kaynaklar, Hüsâmî’nin edebî kişiliği hakkında fazla malumat vermemişlerdir. Onun şiirini değerlendiren tek tezkireci olan Güftî, Hüsâmî’yi yalın dilli ve nüktedan bir şâir olarak tavsif etmekte, ancak hat sanatındaki başarısının şiirinden üstün olduğunu belirtmektedir.²⁴ Kaynaklarda sadece Bağdat’ın fethine düşürdüğü şu tarih kayıtlıdır:

Lafzen ve ma ‘nen târîh-i fethe

Gördüm ki yârân hayli ‘acizde

Didüm Hüsâmî bes bî-tevakkuf

*Bağdâd alındı bin kırk sekizde*²⁵

2.1.4. Ağazâde Örfî (ö. 1186/1772’den sonra)

2.1.4.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Asıl adı Mahmud’dur. 1116/1704 tarihinde Edirne’nin Bevvâb Sinân Mahallesi’nde doğmuştur. Babası Edirne Bostancıbaşı Suhte Hacı Halil Ağa’dır. Öğrenimini tamamladıktan sonra baba mesleğini seçen Örfî, Bostancı Ocağı’na kethüda olmuş ve bu görevinden emekliye ayrılmıştır. 1728 tarihinde İstanbul’da bulunan Örfî’ye, sadrazam İbrahim Paşa tarafından Lüleburgaz’daki İbrahim Hanzâde evkafı tevliyeti verilmişse de, Patrona Halil İsyanı’nda, İbrahim Paşa’nın adamı olarak bilindiği için bu görevden alınmıştır. Kaynaklar onun Gülşenî olduğunu bildirirler de intisap ettiği şeyhin adını vermemektedirler. Ancak Örfî’nin Hasan Sezâyî Efendi ile mektuplaştığı ve Sezâyî Efendi’nin bazı mektuplarında Örfî’ye “Benim rûh-ı cânım, Benim gönül gözü açık rûhum, oğlum” diye hitap etmesinden hareketle Örfî’nin Hasan Sezâyî’den el aldığı düşünülebilir. Ancak bunu kanıtlayacak belgeler bulunmamaktadır.

Şairliğinin yanı sıra ilim adamı, tarihçi ve hattat olan Örfî, sakın mizaca sahip ve hoş-sohbet bir şahsiyettir. 1186/1772’den sonra vefat eden şâirin kabrinin Edirne’de, İstanbul yolunda, Nazır Çeşmesi kabristanında, Buçuktepe’ye giden yol üzerinde olduğu söylenmekteyse de, mezar bugün kayıp durumdadır.²⁶

2.1.4.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Örfî’nin nazımda da nesirde de başarılı olduğunu dile getiren Râmîz, onu mahir bir şâir olarak tanımlar. Şiirlerinden örnek olmak üzere verdiği;

¹⁸ Kutluk, İ., (1989), C. II. S. 1033.

¹⁹ Şimşek, S., (2008), s. 399.

²⁰ Adıgüzel, N., (2008), s. 181.

²¹ Rızâ, *Tezkire-i Şu ‘arâ*, Süleymaniye Kütüphanesi, Aşir Efendi, No:243, s. 15b-16a; Yılmaz, K., (2001), *Güftî ve Teşrifâtı’-Ş- Şu ‘arâsı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 117; Altun, K., (1997) *Tezkire-i Mucib*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 28.

²² Canım, R., (1995), s. 290.

²³ Adıgüzel, N., (2008), s. 131, Şimşek, S., (2008), s. 400.

²⁴ Yılmaz, K., (2001), s. 116-17.

²⁵ Altun, K., (1997), s. 28.

²⁶ Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, (1928), *Tuhfe-i Hattâtîn*, s. 513; Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, Haz: A. F. Yavuz, İ. Özen, İstanbul, Meral Yayınları, (1972), C. III, s. 6; Erdem, S., (1994), *Râmîz ve Âdâb-ı Zurefâ’sı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 220; Adıgüzel, N., (2008), s. 244; Şimşek, S., (2008), s. 402.

*Dilberin hüsn ü hayâli gözümüzden gitmez
Ruh-ı rengîninin alı gözümüzden gitmez*

*Mâ-cerâ kaldı femin bûs ideli gönümde
Lebinin âb-ı zülâli gözümüzden gitmez²⁷*

diye başlayan gazelinin de nadide ve benzersiz olduğunu söylemektedir. *Dîvân* (İÜ, Ktp., TY No: 411, Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, No: 2667) sahibi bir şâir olan Örfî'nin *Mefhûmü't-Tevârih* (Millet Ktp., AE Tarih, No: 557-58) adında bir tarih eseri de vardır. Örfî'nin tarih alanındaki bir diğer eseri de III. Mustafa'ya sunduğu *Edirne Târîhçesi* olarak bilinen *Berâ-yı Şehr-i Edirne*'dir. Ancak bu eser 1875 yılında yanlış bir adlandırma ile *Cevrî Târîhi* ismiyle basılmıştır. Örfî'nin mesnevi alanında da eserleri vardır. *Leylâ ve Mecnûn*'u, onun Nizâmî, Câmi, Fuzûlî, Hâtîfî ve Halîfe'den etkilenecek kaleme aldığı bir eserdir. Şâirin bunlardan başka *Nasihatnâme* ve *Muhabbetnâme* ve adında iki manzum eseri daha vardır. (Edirne Selimiye Ktp., TY, No: 2185)²⁸

2.1.5. Şeyh Şerefüddin Efendi (ö. 1329/1911)

2.1.5.a. Hayatı ve Şahsiyeti: 1257/1841 yılında Edirne'nin Sabunî Hacı Halil Mahallesi'nde dünyaya gelen Şerefüddin Efendi'nin asıl adı Şuayb olup Veli Dede Dergâhı şeyhlerinden Seyfullah Efendi'nin oğludur. Beşinci göbekten Hasan Sezâyî'nin torunu olan şâir, tahsiline küçük yaşlarında başlamış ve önce Konyalı Hacı Mahmud Efendi'den Kur'an, tecvid, ilmihal ve yazı dersleri almış, daha sonraları Edirne Rüşdiyesi'nde Kütahyalı Osman Efendi'den Arapça ve Farsça öğrenmiş, Berberzâde Muhammed Efendi'den de yüksek öğrenimini almıştır.

Şeyh Şerefüddin Efendi, yirmi yaşındayken babasını kaybedince İstanbul'a gidip Molla Aşkî Dergâhı'nda Şeyh Osman ve Gülşenî Bolulu Şeyh Mustafa Hilmî'nin sohbetlerine katılmış ve Mustafa Hilmî Efendi'ye intisap ederek Gülşenîye tarikatına girmiş, üç yıl sonra da (1280/1864) şeyhinden icazet alarak Edirne Veli Dede Dergâhı şeyhi olmuştur.

Harîrîzâde Şeyh Muhammed Kemaleddin Efendi ile de yakınlık kuran şâir ile bu zat arasında bir tarikat alışverişi olmuş, Şerefüddin Efendi, Kemaleddin Efendi'den Nakşîyye, Celvetiyye, Nasuhiyye-i Şa'baniyye, Bekriyye-i Şa'baniyye, Kadiriyye, Rifaiyye ve Halvetiyye tarikatlarından icazet alırken Kemaleddin Efendi de ondan Gülşenîlik tarikatının sırlarını almıştır. Şerefüddin Efendi bunun yanında 1290/1873 yılında Muhammed Mahvî'den feyz alarak Gülşenîye'nin Hâletiyye koluna da sülûk etmiştir.

Şerefüddin Şuayb Efendi, Uzunköprü ve Keşan civarına yaptığı seyahatlerle çevresinde geniş bir sohbet halkası oluşturmuş ve çok sayıda mürid edinmiştir. Bu nedenle kendisine Gülşenî-i Sâni ünvanı verilen şâir, 1329/1911 yılında Uzunköprü'de vefat etmiş, cenazesi trenle Edirne'ye getirilerek Eski Cami'de büyük bir katılımla kılınan cenaze namazının ardından Müsellem Efendi Dergâhı'na defnolunmuştur.²⁹

2.1.5.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Şerefüddin Efendi, şiirlerinde “Şeref” mahlasını kullanmıştır. Ârifâne şiirleri olan Şeref'in *Îzâhü'l-Merâm fî Meziyyeti'l-Kelâm yâhûd Şerhu Esrâri'n-Noktati ve'l Kalem* adlı bir eseri vardır ki Hasan Sezâyî'nin “etti” redifli gazelinin şerhinden ibarettir. (Yaman Arıkan, *Kainatın Mihveri*, Buhara Yay., İstanbul, 1975 ve *Îzâhu'l-Merâm fî Meziyyeti'l-Kelâm yâhûd Şerhu Esrâri'n-Noktati ve'l Kalem*, Divan Yay., İstanbul, 2001, 2. Baskı) Ayrıca şâirin *Salât-ı Meşîşîyye*, *Keşfü's-Salât* ve *Risâle-i Nûr* adlı üç eseri daha vardır. *Risâle-i Nûr* isimli risale, Vassâf'ın *Mürâselât* adındaki eserinin sonunda bulunmaktadır. (Osman-zade Hüseyin Vassâf, *Mürâselât*, Süleymaniye Ktp., Yazma Bağışlar, No: 2310, s. 184-190)³⁰ Bu beyitler onundur:

*Reng ü elvân-ı cihânla itme cânâ ittisâf
Sil gönülden gayr fıkırın itme kendin sine-sâf*

*Nûr-ı 'irfân ile keşf it anla nefsin hilesin
Kıl sefer mülk-i derûna eyle dil beytin tavâf³¹*

²⁷ Erdem, S., (1994), s. 220.

²⁸ Gürgendereli, M., (2002), “Örfî Mahmud Ağa ve Muhabbetnâme Mesnevisi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, İstanbul, Sayı 6, s. 88-89; Canım, R., (1995), s. 406.

²⁹ Adıgüzel, N., (2008), s. 212; Şimşek, S., (2008), s. 92-96.

³⁰ Şimşek, S., (2008), s. 95.

³¹ Adıgüzel, N., (2008), s. 213.

2.2. Edirne’den Ayrılarak Geri Dönmüş ve Edirne’de Vefat Etmiş Şâirler

2.2.1. Abdülkerîm Efendi: (ö. 992/1584)

2.2.1.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Edirne’de dünyaya gelmiş olup hayatı, edebî şahsiyeti ve şiirleri hakkında fazla bilgi yoktur. İbrahim Gülşenî’nin halifelerinden Edirneli Âşık Mûsâ Efendi’den hilafet almış ve Şâh Melek Zâviyesi şeyhi olmuştur. 992/1584 tarihinde Edirne’de vefat etmiştir.³²

2.2.1.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Abdülkerîm Efendi’nin 963/1556 tarihinde telif edilmiş *Hazarât-ı Hams* tertibinde bir mevlidi olduğu kaynaklarda zikredilenler arasındadır. Kaynaklarda bu beyitlerden başka şiirine rastlanmamaktadır:

İlâhî ma ‘rifet nûrun delîl et
Sirâc-ı ‘akla kudretten fitîl et

Kulûbun kâlibını rûşen eyle
*Ma ‘ânî sırrını Gülşen eyle*³³

2.2.2. Hâtemî (ö. 1004/1595)

2.2.2.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Edirne’de doğmuştur. Asıl adı İbrahim’dir. Sipahi zümresindendir. Edirne Sultan Sarayı’nda yetişen şâir, sipahilikten ayrılıp seyahate çıkmış, hacca gitmiş, dönüşünde de Konya’ya uğrayarak şehzade Yavuz’a kasideler sunmuş ve şehzadenin bendelerinden Turak Çelebi’ye defterdar olmuştur.³⁴ Ömrünün sonlarında tasavvufa meyletmiş ve Gülşenîlik’ten başka Hayderiyye ve Kalenderiyye yoluna da girmiştir.

2.2.2.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Gazelde olduğu gibi kaside sahasında da başarılı görülen şâirin şiirini tezkireciler beğenmişler, muamma bilme konusunda da mahir geçindiğini belirtmişlerdir.³⁵ Farsça şiirleri de olan şâirin bu şiirlerini Hasan Çelebi ve Gelibolulu Âli beğenmediklerini dile getirirler.³⁶ O. Nuri Peremeci, Hâtemî’nin halk arasında atasözü gibi dolaşan şiirleri olduğunu söylemektedir.³⁷ Hâtemî’nin II. Selim’e sunduğu ve

Devr-i gülde reşk-i cennetdür fezâ-yı Edrine
Dem-be-dem hûb olmada hüsn ü bahâ-yı Edrine

matlâyıyla başlayan bir Edirne kasidesi de vardır.³⁸ Kaynaklar, Hâtemî İbrahim Bey’in müretteb bir *Dîvân*’ı olduğunu kaydetmektedirler.³⁹

2.2.3. Şifâyî (ö. 1075/1664-65)

2.2.3.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Edirne’de dünyaya gelen Şifâyî’nin asıl adı Abdülbâkî’dir. Mühürçülük yaptığından “Mühr-ken” lakabıyla da tanınmıştır. Hekimbaşı olduğu için de bu mahlası almıştır.⁴⁰ Edirne’de tahsilini tamamladıktan sonra seyahate çıkmış, uzun bir süre Arabistan ve İran taraflarında bulunmuştur. Tıbbı dair yazdığı bir eserinde iki kez Kızilelma’ya vardığını, Moskof çarına esir düşüp kurtulduğunu ve ardından Edirne’ye döndüğünü anlatmıştır. Bayezid Darüşşifası’nda başhekim iken 1075/1664-65 tarihinde vefat etmiştir.

2.2.3.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Güzel şiirleri olduğu söylenen şâirin bir *Tıp Risâlesi* (Belediye Ktp., Muallim Cevdet, No: 190) vardır.⁴¹ Bu beyitler Şifâyî’nindir:

Servûn cünûnu var diyü tahrîk idüb sabâ
Zencîr ile ayağını bend itdi cûybâr

Tâze dilber koluna dâğ yakarsa yakışur
*Gâyet a ‘lâ yaraşur tâze nihâl üstüne gül*⁴²

³² Şimşek, S., (2008), s. 72.

³³ Bursalı Mehmed Tâhir, (1972), C. I, s. 44; Şimşek, S., (2008), s. 73.

³⁴ Âşık Çelebi, (1971), s. 262a-b; Kutluk, İ., (1989), C. I, s. 325.

³⁵ İsen, M., (1994), *Künhü ‘l-Ahbâr’ın Tezkire Kısmı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 303; Solmaz, S., (2005), s. 283.

³⁶ Kutluk, İ., (1989), C. I, s. 326; İsen, M., (1994), s. 304.

³⁷ Peremeci, O. N., (1939), *Edirne Tarihi*, İstanbul, Resimli Ay Matbaası, s. 205.

³⁸ Canım, R., (1995), s. 210.

³⁹ İsen, M., (1994), s. 304; Adıgüzel, N., (2008), s. 140.

⁴⁰ Çapan, P., (2005), *Tezkire-i Safâyî*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 310; Yümnî, *Tezkire-i Şu‘arâ*, Millet Kütüphanesi, AE Tarih 780, s. 5b.

⁴¹ Kurdoğlu, V. B., (1967), *Şâir Tabîbler*, İstanbul, s. 161; Kazancıgil, R., (1994), “Edirne İlimizin Tıp Tarihimizdeki Yeri”, *Yedi İklim Sanat, Kültür, Edebiyat Dergisi*, 6. Cilt, S. 47, s. 75-76.

⁴² Adıgüzel, N., (2008), s. 217.

2.2.4. İbrahim Gülşenî (ö. 1100/1689)

2.2.4.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Aslen Manisalı Semerci Dede adlı bir zatın oğlu olan İbrahim Gülşenî, 1007/1598-99 tarihinde Edirne’de doğmuştur. Edirneli Gülşenî şâir Mehmed Kâmî (ö.1136/1724)’nin babasıdır. Gördüğü bir rüya sonucu tasavvufa meyletmiş ve uyandığında Edirne’de Gülşenî tarikatı şeyhi Velî Dedezâde Mehmed Efendi’ye intisap etmiştir. Daha sonra Edirne’den ayrılarak seyahate çıkmış ve iki kez hacca gitmiştir. Edirne’ye döndükten sonra inzivaya çekilmiş ve 30 sene boyunca halkı irşad ile meşgul olmuştur. Halk arasında büyük saygı ve hürmet gören şâir, 1100/1689 tarihinde Edirne’de vefat etmiş, Uzunkaldırım’daki Huysuz Baba Türbesi’nin karşısına defnedilmiştir.⁴³

2.2.4.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Şeyhler zümresinden olması sebebiyle Sâlim, İbrahim Gülşenî’nin şiirlerinin genellikle “şeyhâne” olduğunu söylemektedir. Sâlim ayrıca İbrahim Gülşenî’nin şiirinden örnek olarak verdiği şu beyitleri de “gönül alan” diyerek övmektedir:

*Küy-ı mahbûb-ı hakikatde sakın âh etme
Gece git Hak yoluna sâyenî hem-râh etme*

*Süfiyâ bilmem siyeh-ser olduğuna sır nedür
Yeter artar yüz senün gibiye yüzün karası⁴⁴*

Şiirlerinde mahlas kullanmayan şâirin *Risâle-i Tefrîkiyye* (Millî Ktp., Yazmaları No: A 378) adlı Arapça bir dinî eseri vardır.⁴⁵

2.3. Edirne’den Ayrılarak Edirne Dışında Vefat Etmiş Şâirler

2.3.1 Muhtârî (ö. 16 yy.)

2.3.1.a. Hayatı ve Kişiliği: Edirne’de dünyaya gelen Muhtârî, Edirneli şâir Emrî (ö. 983/1574-76)’nin kardeşidir. Gülşeniyye tarikatında aktif bir derviş olup olmadığı belli değildir.

2.3.1.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Kaynaklarda şiiri ve sanatı konusunda bilgi yok denecek kadar azdır. Muhtârî’den bahseden tezkireciler Âşık Çelebi ve Gelibolulu Âlî, onun belagat ve fesahat konusunda mahir olduğunu belirtmekle yetinerek şu beyitlerini örnek göstermişlerdir.

*Hiddetle kalb-i yâr katî âhenindür
Nerm iden anı âh ile sûz-ı enindür*

*Gâh câna od urub gehî teskîn-i sûz iden
Ol la ‘l-i âb-dâr u ruh-ı âteşindür⁴⁶*

2.3.2. Sâlikî (ö. 16. yy.)

2.3.2.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Edirne’de doğan Sâlikî, şâirliğinin yanı sıra pehlivan, kemaneş ve hanende olup asıl adı Ahmed’dir. Edirne Muradiyesi’nde na’t-hanlık yapmıştır. Galata azapları arasına da katılmış olan şâir, daha sonra Mısır’a gidip İbrahim Gülşenî’ye intisap etmiştir. Şaraba ve güzele düşkün olan Sâlikî’nin laubali ve kavgacı bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir.⁴⁷ Mısır’da vefat eden şâirin ölüm tarihi ise tam olarak bilinmemektedir.

2.3.2.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Kaynaklarda, Sâlikî’nin şiiri hakkındaki bilgi yok denecek kadar azdır. Ahdî, onun hanendeliğini şâirliğinden üstün bulmakta ve “pür-garâ’ib” diye vasıflandırdığı şiirlerinden şu beyitleri örnek vermektedir:

*Ey kaşı yâ murg-ı dil uçmağa kûyundan yana
Tîr-i müjgânun yiter her lahza bâl ü per ana*

*Bilmez yolunu varmağa ol Ka ‘be-i cânun
Her yana dönüp turduğı bu kible-nümânun⁴⁸*

2.3.3 Muhyî (ö. 1013/1604)

2.3.3.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Ailesinin Şirazlı olması sebebiyle “Acem Muhyî” diye de tanınan Muhyî’nin asıl adı Muhammed olup 935/1529 yılında Edirne’de dünyaya gelmiştir. Sekiz-on yaşlarında iken bir Nakşibendî şeyhinin yanına evlatlık olarak verilen Muhyî, şeyhinin oğluyla birlikte Edirne Bayezid Medresesi’nde tahsil görmüştür. 953/1546 tarihinde İstanbul’da bulunan şâir, Ebussuud Efendi ile Gülşenî

⁴³ Adıgüzel, N., (2008), s. 70.

⁴⁴ İnce, A., (2005), *Tezkiretü’ş-Şu‘arâ Sâlim Efendi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 206.

⁴⁵ Şimşek, S., (2008), s. 75.

⁴⁶ Âşık Çelebi, (1971), s. 120a; İsen, M., (1994), s. 326.

⁴⁷ Âşık Çelebi, (1971), s. 148a-148b; Kafzâde Fâ‘izî, *Zübdetü’l-Eş‘âr*, Nuruosmaniye Ktp., No: 3723, s. 60b.

⁴⁸ Solmaz, S., (2005), s. 358.

şeyhi Muhyiddin Karamanî'nin sohbetlerine dâhil olmuş, Kanunî'ye yazdığı kasidelerini Kapıağası Haydar Ağa aracılığıyla sultana ulaştırmış, Haydar Ağa'nın evinde yapılan bir toplantıda Zâtî, Sehâbî ve Şemsi Paşa ile tanışmıştır. 1552 yılında ağabeyinin defterdarlık görevinde bulunduğu Mısır'a gidip Şeyh Ahmed Hayâlî'ye intisap etmiştir. Seyr ü sülûkunu tamamlayıp iki yıl kadar İstanbul ve Edirne'de kaldıktan sonra Kahire'ye dönüp Gülşenî Dergâhı'nda türbedarlık yapmış ve muhtemelen orada 1013/1604 tarihinde vefat etmiştir.⁴⁹

Tezkireler, Muhyî'nin garip ilimlere sahip olduğunu, tarikata intisap etmeden önce laubali bir kişiliğe sahip bulunduğunu ve bu yüzden delilikle suçlandığını bildirmektedirler.⁵⁰

2.3.3.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Tezkirelerde Muhyî'nin edebî yönü ve şiiri hakkındaki malumat fazla değildir. Şâirin bu yönünden bahseden tek tezkire yazarı Ahdî, onun şiire yatkın olduğunu, muvahhidâne ve şâirâne şiirler söyleyen şâirin nazım ve nesir olarak kaleme aldığı rindâne eserleri olduğunu kaydetmekte ve şu beytini örnek olarak vermektedir:

Muhyiyâ mâ şod-îm zinde be-mey

*Ve mine 'l-mâ 'i külli şey'in hayy*⁵¹

Muhyî'nin, Türkçeden başka Arapça ve Farsça şiirleri de vardır. Bu üç dili konuşan milletlerin anlaşmalarını sağlamak amacıyla “Bâlibîlen” adını verdiği bir dil icad etmiş olan Muhyî, son derece velud bir zat olup kendi ifadesiyle 200 eser kaleme almıştır. Bu eserlerden 40 tanesi günümüze ulaşabilmiştir. Eserlerin 37 tanesi Mısır Hidiviyye Kütüphanesi'ndeki bir mecmuada kayıtlı olup 4 eseri de Türkiye kütüphanelerinde bulunmaktadır. Hidiviyye mecmuasındaki eserler şunlardır: *Nefhatü'l- Esrâr, Kavâ'id-i Bâlibîlen, Ahlâk-ı Kirâm, Dîvân, Hüde'l-Haremeyn, Tefsîr-i Sûretü'l-Kadr, Kitâb-ı Me'âb, Kitâb-ı Hakku'l-Yakîn, Risâle fi'l-Akâ'id, Füyûzu'l-Velî, Risâle-i mâ Beyne'l-İşâ'eyn, Silsiletü'l-Işk, Şerh-i Hadîs-i Cibrîl, Keşf-i Şehrü'l-İmân ve Sırru Usturlâbî'l-İhsân, Şerh-i Hadîs-i Erba'in, Ahlâk-ı Kerîm, Hüsn ü Dil, Elfiyye, Kalb-i Hakikatü'l-Hakâ'ik, Risâle-i Şemsiyye, İcâd-ı Esmâ', Nazîre-i Dîvân-ı Hâce Süleymân, Gazâlenâme (manzum), Gazâlenâme (mensur), Muhtasar 'İlm-i Mevcûdât, Mukatta'ât, Risâle-i Vâkı'a, Risâle-i Mu'ammeyât, Risâle-i 'Arz-ı Hâl, Şerh-i Müstezâd-ı Muhyî, Risâle fi Esmâ'illâhi'l-Hüsnâ, Nefehât-ı Misk-i 'Anberî, Tahmîsât, Tercî-i Bend, Lugaz ve Murabba'ât. Bu mecmuadaki *Dîvân*'da yalnızca gazeller yer almakta olup klasik bir divanı oluşturan diğer bölümler mecmuanın farklı yerlerinde bulunmaktadır. Bu dağınık halde bulunan manzumeler, bir araya getirildiğinde üç dilde şiir söyleyen Muhyî'nin şiirlerinin büyük bir divan oluşturacak kadar fazla olduğu görülür. Muhyî'nin Türkiye kütüphanelerindeki eserleri ise *Bünyâd-ı Şi'r-i Ârif (Risâle-i Kâfiye, İÜ Ktp., TY No: 1906), Menâkıb-ı İbrâhîm Gülşenî, Reşehât-ı Muhyî (Yapı ve Kredi Bankası, Sermet Çifter Ktp, No: 302) ve Gül-i Sad-berg (Beyazıt Devlet Ktp., No: 1231/1, 1234)*'dir.⁵²*

2.3.4. Kâmi (ö. 1136/1724)

2.3.4.a. Hayatı ve Şahsiyeti: 1059/1649 yılında Edirne'nin Hacı Hallâc Mahallesi'nde dünyaya gelen Kâmi'nin asıl adı Mehmed'dir. İbrahim Gülşenî'nin oğludur.⁵³ Edirneli Mevlevî şâir Neşâtî (ö. 1085/1674)'den edebiyat ve Farsça dersleri alan Kâmi, La'îlî Fenâyî Efendi'ye intisap ederek Gülşeniyye tarikatına girmiştir. Öğrenimini İstanbul'da tamamlayarak Süleymaniye müderrisliği ve Bağdat kadılığı gibi önemli vazifelerde bulunmuştur. Birçok yerde müderrislik ve kadılık yapan şâirin son görevi 1136/1724 yılında Mekke mollalığı olmuştur.⁵⁴ Derin Arapça bilgisiyle ün salmıştır.⁵⁵ Şâir ve bilgin olmanın yanı sıra hat sanatına da vâkıf olan Kâmi'nin Gülşeniyye tarikatına intisap ettiği *Dîvân*'ındaki;

Ey olan ser-mest-i bezm-i âstân-ı Gülşenî

'Ayn-ı 'irfân-ı şerî'atdır nişân-ı Gülşenî

matlıyla başlayan manzumesinden de anlaşılmaktadır.⁵⁶ Mehmed Kâmi Efendi, 1136/1724 yılında Rumelihisarı'na yakın evinde sıtma hastalığından vefat etmiş ve Karaca Ahmed Türbesi karşısına defnedilmiştir.⁵⁷

⁴⁹ Şimşek, S., (2008), s. 354-56; Canım, R., (1995), s. 232-33.

⁵⁰ İsen, M., (1994), s. 325; Solmaz, S., (2005), s. 529-30.

⁵¹ Solmaz, S., (2005), s. 530.

⁵² Yazıcı, T., (2006), “Muhyî-i Gülşenî”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.XXXI, s. 80-81.

⁵³ Erdem, S., (1994), s. 206; Abdülkadiröğlu, A., (1999), *Nuhbetü'l-Asâr li Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 349; Fatîh, (1271), *Hatîmetü'l-Eş'âr*, s. 351; Çapan, P., (2005).

⁵⁴ Canım, R., (1995), s. 361.

⁵⁵ Babinger, F., (1982), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, Çeviren: C. Üçok, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 281.

⁵⁶ Kâmi, *Dîvân*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY. 485, s. 8a.

⁵⁷ Şimşek, S., (2008), s. 362.

2.3.4.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Tezkireciler, Kâmî'nin şiiri ve sanatını beğenerek onu övmüşlerdir. Devrinde büyük şöhret kazanan şâirin gazel, lugaz ve sade bir Türkçe ile yazdığı mesnevileriyle Lâle Devri'nin zevk ve eğlence hayatını şiirlerinde yansıttığı söylenebilir. İlâhî aşkı terennüm eden âşıkâne gazeller yazmakla beraber, Nâbî'den etkilenecek hikemî gazeller de kaleme almıştır. Müretteb bir *Dîvân* (Millet Ktp., AE Tarih 373,374, İÜ Ktp, TY No: 485, 551)'ı ve tezkirelerin bildirdiğine göre *Fetevâ-yı Kâ'idîyye*, *Salât-ı Me'sûdî*, *Riyâzü'l-Kâsımîn*, *Mehâmmü'l-En'âm*, *Mehâmmü'l-Fukahâ*, *Metâlib-i Sâ'ire*, *Tuhfetü'z-Zevrâ ve Behçetü'n-Na'mâ* (İÜ Ktp., TY. No: 2888) ve *Fîrûz-nâme* adlı eserleri vardır. Kâmî'nin bu eserlerden başka Sultan III. Ahmed'in hastalıktan şifa bulması üzerine yazdığı *Sihhat-nâme* isimli bir eseri, namazla ilgili *Nefîsetü'l-Uhreviyye*'si, *Âsaf-nâme*'si, ve *Huz-mâ-safâ ve Tabakât-ı Hanefîyye* (Kayseri Raşid Efendi Ktp., No: 972) adını taşıyan eserleri vardır.⁵⁸

2.4. Nerede Vefat Ettiği Kesin Olarak Bilinmeyen Şâirler

2.4.1. Ergeneköprülü Vâlihî (ö. 16. yy.)

2.4.1.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Asıl adı bilinmeyen Vâlihî, Uzunköprü'de doğmuştur. Muhaşşî Sinan Efendi (ö. 986/1578)'nin Sahn müderrisliği zamanında ona danışmend olmuş, daha sonra ilmiye sahasını terk ederek ismini bilemediğimiz bir şeyhe intisap ile tasavvufa yönelmiş ve Hasan Zarîfî (ö.984/1576)'nin hizmetine girerek ondan hilafet almıştır.⁵⁹

2.4.1.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Ergeneköprülü Vâlihî'den bahseden tek tezkire yazarı olan Hasan Çelebi, onun şiirlerini “muhakkıkâne ve tasavvufâne” diye tanımlayarak şu beyitlerini örnek vermektedir:

*Okudunsa eger mihr-i nigînünden olan nakş
Süleymân-ı zamân oldun yürü destünde hâtem var*

*Nisâr etmek diler dil pâyına ol ser-i bâlânun
Gözüm yaşı ile cânımdan artık Vâlihî nem var*⁶⁰

2.4.2. Alî (Bahtî) (ö. 1155/1742)

2.4.2.a Hayatı ve Şahsiyeti: Asıl adını mahlas olarak kullanmış olan Alî, hattat Cânbazzâde Osman Efendi'nin oğlu olup Edirne'de doğmuştur. Aynı zamanda babası gibi hattat olan şâir, hat sanatını Edirne kadısı Durmuşzâde Ahmed Efendi'den tahsil etmiş ve Edirne'de müderrislik yapmıştır.⁶¹ Edirneli Gülşenî şâir Nazîr İbrahim, *Dîvân*'ında “ihvânımızdan” dediği Canbâzzâde'nin Bahtî mahlasını kullandığını belirterek 1155/1742 tarihinde, Abdî ile yakın zamanda öldüğünü bildirmiş ve bu iki şâir için bir tarih manzumesi yazmıştır. Bu manzumede Bahtî için şunları söylemiştir:

*Biri Cânbaẓ-zâde Bahtî-mahlas u nâmı 'Alî
Hatt-ı ta'lik ile olmuşdu fenâda nâm-dâr*⁶²

2.4.2.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Kaynaklarda Alî'nin şiiri ve edebî şahsiyeti hakkındaki bilgi yok denecek kadar azdır. Alî'den bahseden tek tezkireci olan Sâlim de, onun şiirinin ve inşasının benzersiz olduğunu söyleyerek ifadesinin halis olduğunu belirtmekle yetinmiş ve şâirin şu rûbâ'isini örnek göstermiştir:

*Leylâ'ya veren hüsn-i dil-ârâ sensin
Mecnûn'u eden vâlih ü şeydâ sensin
İdrâk edemez sun'unu her 'akl-ı fuzûl
Zîrâ ki nihân u âşikârâ sensin*⁶³

2.4.3. Şeyhzâde Abdî (ö. 1155/1742)

2.4.3.a Hayatı ve Şahsiyeti: Edirne'de dünyaya gelen Abdî hakkında bilinenler oldukça sınırlıdır. Asıl adı Abdullah olup “Şeyhzâde” nâmıyla tanınmıştır. Nazîr İbrahim Efendi'nin *Dîvân*'ında Canbâzzâde Alî ile birlikte “ihvânımızdan” dediği Abdî de Alî ile yakın zamanda, 1155/1742 tarihinde vefat etmiştir.⁶⁴

2.4.3.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Kaynaklarda Abdî'nin şiiri ile bir bilgi olmadığı gibi şiir örneği de mevcut değildir. Yalnız Nazîr İbrahim, mezkûr tarih manzumesinde Abdî için:

*Biri Şeyh-zâde cenâb-ı 'Abdî-i pâkîze-gû
Şi'r ü inşâda 'acâyib nükteli eş'ârı var*

⁵⁸ İnce, A., (2005), s. 584-85; Çapan, P., (2005), s. 521; Erdem, S., (1994), s. 256-57; Şimşek, S., (2008), s. 362-63.

⁵⁹ Öztürk, A., (2005), “Halvetiyye Tarikatına Mensup XVI. Yüzyıl Divan Şairleri Üzerine Bir İnceleme”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Yıl: 6, S. 15, s. 246.

⁶⁰ Kutluk, İ., (1989), C.II, s. 1030.

⁶¹ Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, (1928), s. 688; İnce, A., (2005), s. 517.

⁶² Şimşek, S., (2008), s. 401-02.

⁶³ İnce, A., (2005), s. 517-18.

⁶⁴ Adıgüzel, N., (2008), s. 396; Şimşek, S., (2008), s. 401.

diyerek onun halis şiirler söylediğini ve nûkteli şiirleri olan şâirin inşâda da boy gösterdiğini kaydetmektedir.⁶⁵

2.4.4. Nazîr İbrâhîm (ö. 1188/1774)

2.4.4.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Doğum yeri Edirne olup asıl adı İbrahim'dir. Müderris Hacı Mustafa Efendi'nin oğlu, Lebîb mahlaslı Kâmî Efendi'nin kardeşidir. Medrese öğretiminden başka özel dersler de alarak kendisini yetiştirmiş olup istifade ettiği âlimlerden biri de Aydoslu İsmail Hakkı'dır. Öğreniminin ardından bir müddet müderrislik yapan Nazîr Efendi, daha sonraları Babaeski, Tekirdağ, Mısır ve Eskizağra'da kadılık yapmıştır. Nazîr Efendi, Hasan Sezâyî ve La'lî Fenâyî Efendi'den feyz almış ve bu iki zat da onun şeyhi olmuştur. Fenâyî Efendi aynı zamanda onun babaannesinin amcasıdır. Fenâyî, Hasan Sezâyî'den Nazîr İbrahim'i yetiştirmesini istemiş ve Sezâyî Efendi de bunun için uzun yıllar gayret göstermiştir. Nazîr İbrahim, sülûkunu Hasan Sezâyî'den tamamlamıştır. Hasan Sezâyî'ye ait 80 gazeli şerheden şâir, onunla sık sık da mektuplaşmıştır.⁶⁶

Nazîr İbrahim Efendi'nin şâir ve ilim adamı kimliğinin yanı sıra hattatlık yönü de vardır. Ömrünün son zamanlarını son görev yeri olan Eskizağra yakınlarındaki “Kesri” veya “Erkeri Kesri” diye bilinen bir köyde geçirmiş ve burada bir tekke inşa ettirmiştir. “*Nazîrâ-yı edib*” terkiibi, şâirin vefatına tarihtir. Şâirin nerede öldüğü ise tam olarak bilinmemektedir. Ayvansarayî, şâirin Edirne'de öldüğünü ileri sürmektedir.⁶⁷ Nâil Tuman'a göre de Edirne'de ölmüştür.⁶⁸ Babinger ise ihtiyatlı davranarak şâirin Edirne veya Eskizağra'da öldüğünü kaydetmektedir.⁶⁹

2.4.4.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Kaynaklarda Nazîr İbrahim'in şiiri ve edebî kişiliği hakkında bilgiye rastlanmamaktadır. Bunda, onun şâirliğinden ziyade âlim kişiliğinin rolü olması muhtemeldir. *Dîvân* (Süleymaniye Ktp., Lala İsmail, No: 493, İÜ Ktp., TY, No: 424/2) sahibi bir şâir ve ilim adamı olan Nazîr İbrahim'in 29 eseri daha olup bu eserler şunlardır: *Risâle-i Ehâdis-i Kudsiyye, Beyân-ı Hurûf-ı Teheccî* (İÜ Ktp, TY, No: 424, 59b-60b), *Risâle-i Erba'in 'ale'l-Kelimeteyn, Risâle-i Ehâdis-i Erba'in, Mûnci'l-Melâl ve Mevsilü'l-Kemâl, Letâ'if-i İmâm-ı A'zâm, Risâle-i Nu'ût-ı Şerife, Mu'ammeyât-ı Manzûme, Terceme-i Kasîde-i Münferice, Terceme-i Risâle-i Etvâr-ı Seb'a, İnsân-nâme* (Süleymaniye Ktp., İzmir, No: 791), *Şerh-i Kut'a-i "Aynânî Aynân", Şerh-i Gazel-i Mevlânâ, Şerh-i Gazel-i Niyâzî-i Mısri, Manzûme-i Ahlâkiyye, Beyân-ı Rûh-bâ Akvâl-i Sahîhâ, Behcetü'l-Ebrâr ve Lem'atü'l-Ebrâr* (Konya Bölge Yazma Eserler Ktp., No: 127), *Tuhfe-i Gülşeniyye, Tuhfetü'l-Letâ'if fi'n-Nevâdir-i ve'l Garâ'ib, Câmi'ü'l-Mu'cizât* (Beyazıt Devlet Ktp., Veliüddin Efendi, No: 816, İÜ Ktp., TY, No: 2355), *Tuhfetü'z-Zevrâ, Risâletü'l-Fürûk, Muhtasar Târih-i 'Osmânî, Muhtasar Târih-i Edirne, Terceme-i Câmi'ü'l-Hikâyât, Mecmû'a-i Mekâtibât, Şerh-i Gazel-i Usûlî, Menâkıb-ı Sezâyî ve Sırr-ı Gülşenî* (İÜ Ktp., TY, No: 424), *Risâle fi Beyân-ı Tarikat-ı Gülşenî* (Millet Ktp., AE Şer'iyye, No: 888) ve *Hediyyetü'l-Ahbâb* (Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, No: 3416)⁷⁰

Nûsha-i âsâr-ı hikmetdür edâ-yı Gülşenî

'Aks-i mir'ât-ı hakikatdür likâ-yı Gülşenî

matlayla başlayan gazeli, Nazîr İbrahim'in Gülşeniyye tarikatına intisabını gösteren manzumelerinden biridir.⁷¹

2.4.5 Şeyh Vefâ (ö. 1212/1798)

2.4.5.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Hasan Sezâyî'nin torunu ve Şeyh Müsellem Efendi'nin oğlu olan Şeyh Vefâ'nın asıl adı Mehmed Vefâ'dır. Edirne Sabunî Hacı Halil Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Öğrenimine dedesi Hasan Sezâyî'nin gözetiminde başlayan Şeyh Vefâ, daha sonraları babası Ahmed Müsellem Efendi'den tarikat âdâbını öğrenmiş ve babasından sonra Veli Dede Dergâhı'na şeyh olmuştur. Hayatının sonuna kadar bu görevde kalan şâir, 70 yaşlarında iken 1212/1798 tarihinde vefat etmiş ve Veli Dede Dergâhı'na defnedilmiştir.⁷² Vefat yeri muhtemelen Edirne'dir.

2.4.5.b Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Şeyh Vefâ'nın edebî kişiliği hakkında fazla malumata sahip değiliz. Vefâ'dan bahseden yegâne zat olan Ahmed Bâdî Efendi, şâirin bir divânçe olacak kadar âşıkâne gazelleri ve kasidelerini olduğunu söylemekte ve

⁶⁵ Şimşek, S., (2008), s. 402.

⁶⁶ İnce, A., (2005), s. 669; Adigüzel, N., (2008), s. 354-55; Şimşek, S., (2008), s. 364-67.

⁶⁷ Şimşek, S., (2008), 369.

⁶⁸ Tuman, M. N., (2001), *Tuhfe-i Nâilî*, Haz: Cemal Kurnaz, Mustafa Tatçı, Ankara, Bizim Büro Yayınları, C. II, s. 1071.

⁶⁹ Babinger, F., (1982), s. 332.

⁷⁰ Bursalı Mehmed Tahir, (1972), C. I, s. 418-19; Şimşek, S., (2008), s. 368; Canım, R., (1995), s. 409.

⁷¹ Şimşek, S., (2008), s. 369.

⁷² Adigüzel, N., (2008), s. 372-73.

İtme her veche niğeh mihr-i dırâhşân ise de

Kıl hazer her ne kadar sûret-i cânân ise de

matlarıyla başlayan gazelini şâirin “inciler yağdıran sözlerinden” diyerek tavsif etmektedir. Ahmed Bâdî ayrıca Şeyh Vefâ’nın *Hadâyikü’s-Salavât* adlı bir eseri, bir Kırk Hadis kitabı ve dedesi Hasan Sezâyî’nin nutuklarını topladığı bir mecmuası olduğunu kaydetmektedir.⁷³

2.4.6 Seyfî (ö. 1233/1818)

2.4.6.a. Hayatı ve Şahsiyeti: Asıl adı Mehmed Seyfeddin Efendi’dir. Edirne’de dünyaya gelen Seyfî, Şeyh Vefâ’nın damadı ve halifesidir. İsmail Efendi adında bir zâtın oğlu olan Seyfî, Taşlık Medresesi’nde müderrislik ve Veli Dede Dergâhı’nda postnişinlik yapmış, aynı zamanda hattat ve hâfız bir şâirdir. 19 Şevval 1233/22 Ağustos 1818 tarihinde vefat eden şâirin kabri Lâri Camii yakınındaki Veli Dede Türbesi’ndedir.⁷⁴ Kaynaklar, Seyfî’nin öldüğü yer hakkında bilgi vermeseler de, Veli Dede Türbesi’nde medfun olmasından hareketle şâirin Edirne’de vefat ettiği düşünülebilir.

2.4.6.b. Edebî Şahsiyeti ve Şiiri: Şâirin bazı kitabelerde yer alan şiirleri ve tekkelerde okunan ilahîleri olduğu söyleniyorsa da⁷⁵ elimizde yalnızca,

İnkişâfu’l-kalb fi zikri’l-ilâh

İktisâbu’l-kurb terk-i mâ-‘adâh

beytiyle başlayan Arapça bir şiiri vardır.⁷⁶

Sonuç: Edirne’de Gülşeniyye tarikatı XVI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar varlığını aralıksız olarak sürdürmüş, pek çok âlim, mutasavvıf ve şâir yetiştirmiştir. Bugüne kadar 19 Edirneli şâir Gülşeniyye tarikatına intisap etmiştir. Bir başka deyişle Edirneli şâirlerin yaklaşık %8’i Gülşeniyye tarikatına ve onun alt kolları olan Sezâiyye ve Hâletiyye kollarına mensuptur. Ancak Hâletiyye koluna yalnızca aynı zamanda Sezâiyye şeyhi de olan Şerefüddin Efendi’nin iltifat ettiğini belirtmek gerekir.

Edirne’de gerek halkın, gerekse şâirlerin Gülşeniyye tarikatına bu kadar rağbet göstermesinin iki önemli sebebi vardır: Birincisi, tarikatın kurucusu İbrahim Gülşenî’nin, halifelerinden Aşık Mûsâ Efendi’yi Osmanlı’nın Balkanlara açılan kapısı olan Edirne’ye göndermesi sonucu tarikatın XVI. yüzyıldan itibaren burada teşkilatlanmaya başlamasıdır. İkinci sebep ise tarikatın Sezâiyye kolunun kurucusu Hasan Sezâyî’nin büyük nüfuz sahibi oluşu ve Edirne’ye yerleşerek ömrünün sonuna kadar burada halkı irşad etmesidir.

Edirneli Gülşenî şâirlerin bir kısmı tarikatlarıyla yakın ilişkiler içinde olmuşlardır. Edirneli 4 Gülşenî şâir Edirne Gülşenî Dergâhları’nda şeyhlik yapmışlardır. Abdülkerim Efendi Şâh Melek Zâviyesi’nde, Şeyh Vefâ, Seyfî ve Şerefüddin Efendi de Velidede Dergâhı’nda şeyhlik makamında bulunmuşlardır. Ergeneköprülü Vâlihî, ismini bilmediğimiz bir şeyhe intisap edip Hasan Zarîfî’den hilafet almış bir Edirneli şâirdir. Muhyî de aktif bir Gülşenî dervîşi olmuş, Edirne ve Mısır’da Gülşeniyye adına faaliyetlerde bulunmuştur. İbrahim Gülşenî de halkı yıllarca irşad etme görevini üstlenmiş bir Gülşenî şeyhidir. Ancak hangi dergâhta şeyhlik yaptığı bilinmemektedir.

Edirneli Gülşenî şâirlerin Divan Edebiyatının birinci sınıf şâirleri olmadığı görülmektedir. Fakat yine de Gülşeniyye tarikatının ve Edirneli Gülşenî şâirlerin Türk kültürüne ve edebiyatına yaptıkları katkı göz ardı edilemeyecek boyuttadır.

Kaynakça

- Abdülkadiroğlu, Abdülkerim, (1999), *Nuhbetü’l-Âsâr li Zeyl-i Zübdetü’l-Eş’âr*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Adıgüzel, Niyazi, (2008), *Edirneli Ahmed Bâdî’nin Riyâz-ı Belde-i Edirne Adlı Eserinin Tezkire Kısmı*, Basılmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman: Süreyya A. Beyzadeoğlu, Edirne.
- Akün, Ömer Faruk, (1986), “Vâlihî”, *İslam Ansiklopedisi*, C. XIII, s. 187-90, İstanbul.
- Altun, Kudret, (1997), *Tezkire-i Mücib*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Âşık Çelebi, (1971), *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ*, Tıpkıbasım, Neşreden: G. M. Meredith-Owens, London.
- Babinger, Franz, (1982), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, Çeviren: C. Üçok, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bursalı Mehmet Tahir, (1972), *Osmanlı Müellifleri*, Hazırlayan: A.F. Yavuz, İ. Özen, İstanbul, Meral Yayınları.
- Canım, Rıdvan, (1995), *Başlangıçtan Günümüze Edirne Şairleri*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Çapan, Pervin, (2005), *Tezkire-i Safâyî*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Erdem, Sadık, (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurefâ’sı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Faik Reşad, (1312), *Eslâf*, İstanbul.

⁷³ Adıgüzel, N., (2008), s. 373.

⁷⁴ Adıgüzel, N., (2008), s. 271.

⁷⁵ Peremeci, O. N., (1939), s. 279.

⁷⁶ Şimşek, S., (2008), s. 91.

- Fatin Davud, (1271), *Hâtime-tü'l-Eş'âr*, İstanbul.
- Gürgendereli, Müberra, (2002), “Örfî Mahmud Ağa ve Mahabbetnâme Mesnevîsi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, İstanbul, Sayı: 6, s. 85-106.
- İnce, Adnan, (2005), *Tezkire-tü's-Su'arâSâlim Efendi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İsen, Mustafa, (1994), *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısım*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- , (1997), *Ötelerden Bir Ses, Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kazâde Fâizî, *Zübdetü'l-Eş'âr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi No: 3723.
- Kâmî, *Dîvân*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY. 485.
- Kara, Mustafa, (1996), “Gülşeniyye”, *İslam Ansiklopedisi*, C. XIV, s. 256-59, İstanbul.
- Kazancıgil, Ratip, (1994), “Edirne İlimizin Tıp Tarihimizdeki Yeri”, *Yedi İklim Sanat, Kültür, Edebiyat Dergisi*, Sayı: 47, C. 6, s. 74-82, İstanbul.
- , (1996), *Abdurrahman Hıbrî, Enîsü'l-Müsâmirîn*, Edirne, Türk Kütüphanecileri Derneği Yayınları
- Kurdoğlu, V. Behçet, (1967), *Şâir Tabîbler*, İstanbul.
- Kutluk, İbrahim, (1989), *Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkire-tü's-Su'arâ*, I-II, 2. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- , (1997), *Beyânî Tezkire-tü's-Su'arâ*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, (1928), *Tuhfe-i Hattâtîn*, İstanbul.
- Öztürk, Ali, (2005), “Halvetiyye Tarikatına Mensup XVI. Yüzyıl Divan Şairleri Üzerine Bir İnceleme”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Yıl: 6 Sayı: 15, s. 225-52.
- Özuygun, Ali Rıza, (2005), *Hasan Sezâyî Dîvânı*, İstanbul, Buhara Yayınları.
- Peremeci, O. Nuri, (1939), *Edirne Tarihi*, İstanbul, Resimli Ay Matbaası.
- Rızâ, *Tezkire-i Şu'arâ*, Süleymaniye Kütüphanesi, Aşir Efendi No: 243.
- Riyâzî, *Riyâzî's-Su'arâ*, Nuruosmaniye Kütüphanesi No: 3724.
- Solmaz, Süleyman, (2005), *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Şemseddin Sami, (1308-1316), *Kâmûsü'l-A'lâm*, I-VI, İstanbul.
- Şimşek, Selami, (2008), *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne'de Tasavvuf Kültürü*, İstanbul, Buhara Yayınları.
- Tuman, Mehmet Nail, (2001), *Tuhfe-i Nâilî*, Haz: Cemal Kurnaz, Mustafa Tatçı, Ankara, Bizim Büro Yayınları.
- Yapıcı, Uğurtan, (2009), *Edirneli Mevlevî ve Gülşenî Şâirler*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman: Müberra Gürgendereli, Edirne.
- Yazıcı, Tahsin, (2006), “Muhyî-i Gülşenî”, *İslam Ansiklopedisi*, C. XXXI, s. 79-81, İstanbul.
- Yılmaz, Kâşif, (2001), *Güftî ve Teşrifâtü's-Su'arâsı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yücelen, Hilmi. (1973), *Maliyeci Şâirler Antolojisi*, İstanbul.
- Yümnî, *Tezkire*, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Tarih, No: 780.

NABİZÂDE NÂZİM'İN ZEHRA ROMANINDA TEMATİK KURGU VE NATÜRALİST İZLER

Arif ÖZGEN

Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ÖZET

Nabizâde Nâzım'ın *Zehra* adlı romanı, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının önemli eserleri arasındadır. *Zehra* bu önemini, hem ele aldığı dönemin toplum yapısını ve yaşayış tarzını, hem de içinde barındırdığı şahısların mizaçlarını, yetişme şartlarını ve psikolojilerini, kaynağı Fransız edebiyatı olan natüralist anlayışa yakın bir biçimde yansıttığı için kazanmıştır.

Bu çalışmada, natüralizmin bazı ilke ve esaslarının, romanın kurgusunu oluşturan tematik unsurlar (kıskançlık, aşk, nefret/intikam/ihtiras, ölüm, ahlâki çöküş) ile romanın anlatımını zenginleştiren dil özellikleri (ağız, şive) üzerindeki izleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nabizâde Nâzım, *Zehra*, natüralizm, kıskançlık, ahlâki çöküş, şive.

ABSTRACT

Nabizâde Nâzım's novel, *Zehra*, is among the important pieces of Turkish literature of Tanzimat era. *Zehra* gains this importance because it reflects both the social structure and life style, and the temperament, growing conditions, and psychological moods of people involved closely to the naturalistic understanding that its source is French literature.

In this paper, the traces of some tenets and fundamentals of naturalism on thematic elements (envy, love, hatred/vengeance/ambition, death, moral decline) and linguistic features (dialect, accent) that enrich the narration of novel have been tried to put forward.

Key Words: Nabizâde Nâzım, *Zehra*, naturalism, envy, moral decline, accent.

Ahmet Nabizâde Nâzım Bey (1862-1893) Tanzimat Edebiyatı'nın son yıllarında gelişme gösteren realist/-özellikle- natüralist anlayışı benimsemiş yazarlarımızdandır. "*Tabiatçılık, doğalcılık* mânâsına gelen natüralizm, köken itibariyle *tabiatla ilgili; tabii, doğal* anlamındaki *natural* kelimesinden gelmektedir. (...) Natüralizm, 1880-1900 yılları arasındaki dönemde Batı edebiyatlarının hâkim akımı durumundadır. Bildirisi (Le Roman Experimental, *Tecrübi Roman*) Emile Zola tarafından 1880'de kaleme alınmıştır."¹ Batı edebiyatında yaşanan gelişmeleri/akımları takip eden Nabizâde Nâzım'ın, 1890 yılında yazmış olduğu *Karabibik* adlı uzun hikâyesinin önsözü, realizm ve natüralizm akımlarının Türk Edebiyatı'ndaki ilk ve küçük bir beyannamesidir. "1880-1890 yılları arasında basında şiirleri ve bilim konularında yazılarıyla görünen, 1891'de çıkmaya başlamış *Servet-i Fünûn* dergisinin ilk yazarlarından olan Nabizâde Nâzım, konusunu Antalya köylerinden alan uzun hikâyesi *Karabibik* ve İstanbul'da bir Türk ailesinin romanı *Zehra* ile gerçekçilik akımının ilk temsilcilerinden biridir. *Zehra*'da eski İstanbul tulumbacılarının yaşayışları, tulûat tiyatrosu, Boğaziçi gece eğlenceleri, kışları Beyoğlu, gerçek çizgileriyle yer alır; bu roman, yazarın ölümünden sonra, 1894 sıralarında, önce *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmiştir(r)."²

Tematik kurgu ve dil özellikleri açısından inceleme altına alacağımız *Zehra*³ romanı, Nabizâde Nâzım'ın tek romanıdır. Natüralist anlayışın tesiriyle vücuda getirilmiş olmakla beraber dönemin romanlarıyla (*Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, *İntibah*, *Araba Sevdası*, *Sergüzeşt*) muhteva ve teknik özellikler bakımından birtakım benzerlikler gösterse de, gerek kurgusu gerek çevre tasvirleri gerekse karakter tahlilleri bakımından onları aşabilmiş bir romandır. "Nabizâde romana edebî olduğu kadar fennî ve biyolojik bir vesika olarak bakar, bu yüzden onun romanı da roman anlayışı da değişiktir."⁴

¹ Çetişli, İ., (1999), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Isparta, Kardelen Kitabevi, s. 82.

² Necatigil, B., (2007), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul, Varlık Yayınları, s. 304.

³ Nâzım, N., (2004), *Zehra-Karabibik*, İstanbul, Özgür Yayınları, s. 23-170. (İncelemede bu baskı dikkate alınmıştır.)

⁴ Uç, H., (2007), *Şair ve Romancı Nabizâde Nâzım*, İstanbul, Kitabevi, s. 80.

Tematik Kurgudaki Natüralist İzler:

Zehra; kıskançlığı ve -bunun akabinde doğacak olan- ihtirasları dönemin yaşayışı, aile yapısı, eğlence hayatı ve toplumun değer yargılarıyla ilişkilendiren, içinde barındırdığı şahısları yetiştirme ve çevre şartlarına göre karakterize eden, psikolojik tahlillerin yanı sıra sözü geçen mekânları da gerçekçi tasvirlerle yansıtabilmiş bir romanımızdır. Nabizâde Nâzım romanda, doğru kararlarla yönlendirilmemiş mutsuz bir evliliği dramatize ederken, iradesizce eğlence hayatına kapılmış bir insanın da günbegün sefaletle sürüklenişini anlatmış, tüm bu çarpıklıkların sonucunda ise kuşku ve entrikalarla dolu bir hayatın yergisini yapmıştır. Bu bakımdan yazar, dönemin yaşayışındaki aksaklıklara değinirken eserini “kıskançlık” teması üzerine kurgulamış ve aktarmak istediği mesajı bu tema üzerinden vermeye çalışmıştır. Âdeta marazi boyutlara varan kıskançlık duygusunu, etkisi altına aldığı insanları ve onların toplumla olan ilişkilerini tahlil etmiş, olayların gelişimindeki dizgeyi trajik bir boyutta sergilemiştir. “Bu yönüyle Zehra Türk edebiyatında psikolojik içerikli ilk roman kabul edilmiştir.”⁵

Esere adını veren Zehra; 16-17 yaşlarındadır. Güzel olmakla beraber kıskanç bir mizaca sahiptir. Bu mizaç onu geçimsiz kılmakta ve yüklerini -özellikle de babası Şevket Bey’i- geleceği konusunda kuşkuya düşürmektedir. Romanın konusu âdeta bu kuşkuyu haklı çıkaracak bir vaziyette kurgulanmıştır. Çünkü romana vücut veren kıskançlık teması olayların doğuşunu sağlayarak devamında gelişecek olaylara yön vermektedir. Bu bakımdan eser, Tanzimat romanlarındaki trajedi olgusunu bünyesinde barındırmaktadır.

Zehra “çocukluğundan beri gayet kıskanç idi. Hele kendinden iki sene sonra doğan Bedri’yi o derece kıskanırdı ki, birkaç kereler çocuğu âdeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cür’eti görülmüştü.”⁶ Burada asıl kahramanın okuyucuya tanıtılması esnasında dikkate değer bir husus vardır. Bu husus, Zehra’nın fiziksel yapısından önce ruhsal yapısının tanıtılmasıdır. Kahramanın tanıtımı esnasında bu sıralamayı lüzum gören yazar şüphesiz ki bunu bilinçli olarak yapmaktadır. Bu bilinçli yaklaşımı ileriki sayfalarda genişleterek açımlayan yazar, Zehra’nın psikolojisindeki marazi duyguları daha açık ifadelerle gözler önüne sermektedir. Zehra “tab’an [yaradılıştan] kıskanç ve hırçın bir şey olmakla beraber bazen etvarında [davranışlarında] o derece mülâyemet [yumuşaklık] görülmekte idi ki bu hâline bakanlar kendisini hilm-i mücessem [yumuşak başlılığın canlı örneği] sanırlardı. İhtimal bu hâl asabının [sinirlerinin] bir gevşekliği zamanına tesadüf etmekte(dir).”⁷ Kıskançlığın kişi üzerindeki tesirleri gayet başarılı örneklerle tahlile çalışılmış, bu duygunun varabileceği boyutlar inceden inceye hesaplanmıştır:

“Mülâyemet zamanında küçük kardeşi Bedri’yi iltifatlarına müstağrak ederse de [boğarsa da] vahşet zamanında âdeta ifna-yı vücuduna [vücudunu yok etmeye] kadar cesaret alırdı.”⁸ Öyle ki olayların ve değişen durumların akabinde Zehra’nın ruhsal yapısındaki oluşabilecek birtakım muhtemel farklılıklar söz konusu edilmiş fakat mizacında barınan keskin tavır buna imkân vermemiştir:

“İki sene evvel Zehra’nın validesi vefat etmişti. Bir müddet bu hüüzün ve elem, şiddet-i ahlâkını tadil etmiş [sert tabiatını değiştirmiş] gibi göründüyse de heyhat!”⁹

Olayların ilerleyişinde Şevket Bey, yanında çalışan Suphi ile kızının durumu hakkında dertleşir. Suphi gayet kibarane büyümüş genç güzel bir delikanlıdır.¹⁰ Şevket Bey’in sıklıkla kızından bahsetmesi, Suphi’de Zehra’ya karşı derin bir acıma duygusuyla birlikte gizliden gizliye bir üzüntü de uyandırır. Önceleri bu duygunun sadece bir tefekkürden ibaret olduğunu düşünen Suphi, daha sonraları karşı konulamaz bir ilgiye dönüştüğünü görecektir. Nitekim iş için Şevket Bey’in konağına giden Suphi, pencereden bahçede çiçek toplamakta olan Zehra’yı görür ve o ana kadar zihninde yorumlamaya çalıştığı duyguları daha açık bir ifadeye kavuşturma çabasına girer. Zehra da kendisini gözleyen bu şahıstan hoşlanır ve zihninde birtakım hayaller üretmeye, bu hayallerin etkisiyle de duygularını anlamlandırmaya çalışır. Ve “henüz ismini bilmediği bu delikanlıya sahip olmak hevesine kadar hayalâtına [hayallerine] yol vermiş(tir).” Zihninde yalnızca hayaller kurmakla kalmamış, “hırçınlığı bir dereceye gelmişti(r) ki kemal-i tehevürler [büyük bir öfke ile] yerinden sıçrayıp karşısında duran rakib-i hayalîyi [hayalindeki rakibini] elleriyle boğmaya davranmıştı(r).”¹¹ Kendisini bu boyutlara varacak şekilde etkisi altına alabilen dürtü şüphesiz ki kıskançlığın vermiş olduğu hissiyatın bir ürünüdür.

⁵ Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi-2, (2010), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 741.

⁶ Nâzım, N., (2004), s. 32.

⁷ Nâzım, N., (2004), s. 42.

⁸ Nâzım, N., (2004), s. 42.

⁹ Nâzım, N., (2004), s. 42.

¹⁰ Nâzım, N., (2004), s. 31.

¹¹ Nâzım, N., (2004), s. 46.

Şevket Bey hem kızının hem de Suphi'nin birbirlerine duydukları ilgiyi sezinleyerek onları nikâhlar. Bu durumun onları mutlak bir huzura kavuşturacağı ve kızı için duyduğu endişelerin son bulacağı kanaatindedir. Zehra'nın ahlâkındaki bu olumlu değişim -kısa bir süre için de olsa- çevresini memnun etmektedir. Fakat bu değişimin bir kırılma noktası olacaktır. Suphi'nin gezintiye çıkmış olduğu bir gün Zehra da yanında dadısı ihtiyar Nazikter ile gezmeye niyet eder. Gezinti esnasında dolaştıkları alan içerisinde Suphi'nin atının bir ağaca bağlanmış olduğunu görür. *“Fakat hayvanın yanına kadar gelip de oralarda Suphi'yi göremeyince zihninde bir nokta-i ıstıbah [şüphe noktası] hâsıl ol(ur). Etrafa göz gezdirir ve bir kadınla bir erkeğin muhabbet hâlinde olduklarını görünce tepeden turnağa kadar tehevvür-i mücessem [cisimleşmiş bir öfke] kesil(ir). Bir hayli zamandan beri sükûnet bulmuş zannolunan kıskançlığı müvellidü'l-humûzaya [oksijene] temas etmiş fosfor tozu gibi birdenbire kemal-i sürat [büyük bir hız] ve şiddetle parlayiver(ir). O tehevvür [sinir] ile kendisini bağın içine at(ar) (...) ve sizi gidi alçaklar!”*¹² diyerek bağırmaya başlar. Yanlarına gittiği âşıkların hiç tanımadığı kimseler olduğunu anlayınca *put gibi dona kalır*. Duygularında yanılan Zehra, bu durumdan büyük bir utanç duyar. Kıskançlığının yeniden dirilmesi ve benliğinin âdeti onun esareti altında hareket etmesi Zehra'yı derinden bir endişeye sevk eder. Tüm bu olayların geliştiği sırada kayınvalidesi Münire Hanım tarafından ev işlerine yardım etmesi amacıyla konağa Sırrıccemal adında bir cariyeye alınmıştır. Sırrıccemal'in son derece güzel ve gösterişli olması Zehra'yı rahatsız etmekte, kıskançlık duygusunu yeniden alevlendirmektedir. Ne yaptıysa da *“Sırrıccemal'in şu yalıda alıkonulmasına mâni olama(z) ve işte o günden itibaren Zehra bilküllüye [tamamen] değiş(ir). İzdıvaçtan [evlilikten] evvelki tab'-ı huşunetini [tabiatını] daha ziyade şiddetle ele al(mıştır).”* Hatta *“huşuneti [sertliği] bir dereceye gelmişti(r) ki önüne kim gelirse haşlar, eline ne geçerse kırar.”*¹³ Yaratmış olduğu kahramanındaki bu hissi uyanışı özellikle kurgulayan yazar, olayların akışını da iradesi altına alma hususunda onu -bu özelliğinden büyük ölçüde faydalanarak- görevlendirmektedir. Böylece Zehra'da bastırılmış bir isyan niteliğindeki kıskançlık -yazar tarafından- uygun görüldüğü anlarda ortaya çıkacak ve hem anlatıcıyı hem de kahramanı olaylara müdahale esnasında daima tetikte tutacaktır.

Zehra'daki kıskançlık sadece gelişen durum ve olaylara karşı gösterilmiş bir refleks değil, aynı zamanda onda doğuştan var olan hatta annesine kadar uzanan irsi bir özelliktir:

*“Zehra'nın yaşı ilerledikçe, kıskançlığı da artmakta idi. Kıskançlığı anasına kadar şamil [uzanıyordu] idi.”*¹⁴ Natüralist yaklaşımın hareket noktasını romanına başarıyla yerleştiren yazar, kurguladığı olayları sebep-sonuç ilişkisi içerisinde yansıtmak zorunda olduğunu da bilincindedir. Bu noktadan hareketle yarattığı ana karakterin ruhsal yapısını somut verilerle açıklama gayesindedir. Çünkü “insanın kişiliği, kimliği, tavır alışları, duyma, düşünme biçimleri, ruh dünyası, konuşma tarzları vs. hep genetik olarak tevarüs ettiği kalıtsal özellikleri, bedensel yapısı, içinde bulunduğu sosyal çevre ve eğitim donanımı tarafından belirlenir. (...) Genetik ve bedensel yapının ürünü olan huy vardır.”¹⁵ Buradan da anlaşılacağı üzere yazar, karakter tahlili yaparken romanını âdeti bir “deney” titizliğiyle kurgulamakta; fizyolojik ve irsi gelişimleri de bu kurgu içerisinde aynı titizlikle yapılandırmaktadır.

Kıskançlık yalnızca Zehra'yı değil, Sırrıccemal ve Suphi'yi de esareti altına almıştır. Sırrıccemal ve Suphi'nin kıskançlıkları sadece gelişen durum ve olaylara karşı gösterilen bir reflekstir. Zehra'nın gibi irsi bir özellik taşımamaktadır.

Sırrıccemal, konağa alındıktan sonra ilk başlarda ahlâkını korumuş, uysal ve fedakâr bir hissiyatla hareket etmiştir. Fakat Zehra'nın Sırrıccemal'i kıskanması ve sürekli azarlaması Suphi'de Sırrıccemal'e karşı derinden bir acıma duygusunun oluşmasına neden olmuş; bu duygu giderek kendini ikinci kez sevgiye dönüştürmüştür. Bu sevgiden ve ilgiden cesaret alan Sırrıccemal ile Suphi baş başa kaldıkları bir gün -değişen duygularının da etkisiyle- birbirlerine karşı besledikleri aşklarını itiraf ederler. Nihayet iki âşık birbirlerine kavuşur. Bu durum ev içinde bir huzursuzluğa sebep olur ve bunun üzerine Suphi Bakırköy'de bir ev tutar. Bundan sonra gelişecek olaylar kıskançlık ibresinin Sırrıccemal'e doğru kaydığını göstermektedir. Suphi'nin iş sebebiyle eve geç gelmeleri Sırrıccemal'i rahatsız etmekte, karısını hâlâ unutamayarak ona geri döndüğü düşüncesini aklına düşürmekte ve zihninde kuşkuyla büyüyen kıskançlığı gün geçtikçe ortaya çıkarmaktadır:

“Suphi'nin Sırrıccemal'e olan muhabbeti [sevgisi] gittikçe, Sırrıccemal'in de Suphi üzerindeki takayyüdat-ı cansiperanesi [kendini parçalarcasına elde tutma çabası] gün geçtikçe artmakta idi. Suphi 'ötekini'

¹² Nâzım, N., (2004), s. 53.

¹³ Nâzım, N., (2004), s. 58.

¹⁴ Nâzım, N., (2004), s. 32.

¹⁵ Çetin, N., (2009), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Kitap, s. 82-83.

büsbütün unutmuş gitmiş değil idi.”¹⁶ Bu kuşkuları Sırrıcemal’in zihninde taze tutan en büyük etken; “Kim bilir?.. Kim bilir?.. Bu gün onu benim için feda eden, yarın da beni onun için feda etmez mi?..”¹⁷ sorusudur.

Sırrıcemal’in kıskançlığı da -tıpkı Zehra’nınki gibi- zihninde yer edinen ve gün geçtikçe benliğini sarmalayan kuruntularla marazi boyutlara ulaşmaktadır:

“Hizmetçi kadını, mutfakta aşçıyı lüzumsuz yere haşladı. Önüne rast gelen şeyi, kırmak, ezmek, mahvetmek istiyor idi. Aynanın karşısına geçti. Birbirinin omzundan baş gösteren yüzlerce hayali de kendisini hiddetlendirdi. Bu hayaller başının, ellerinin her nev’ [türlü] hareketini hep bir dizi üzerinden aynen taklit etmekte idi. Bunları kendisiyle temeshur [alay] ediyormuş gibi telakki eyledi [kabul etti]. Az kaldı aynayı kıracak idi.”¹⁸

Suphi’nin kıskançlığına ise romanın ilerleyen sayfalarında tanık olmaktadır. O tam anlamıyla ne Zehra’ya ne de Sırrıcemal’i kıskanmıştır. Suphi sadece, Zehra tarafından görevlendirilen ve onu Sırrıcemal’den ayırarak için ayarlanan -Rum güzeli- Ürani’yi kıskanmıştır:

“Suphi, Ürani’yi ne kadar kıskanıyor idi. Sokakta kol kola geldikleri zaman Ürani’ye doğru teveccüh eden [yönelen] enzar-ı ecnebiye [yabancı bakışlar], Suphi’nin kanını galeyana getirmekte idi.”¹⁹

Ürani, gün geçtikçe Suphi’nin iradesine sahip olmakta ve onu kullanmaktadır. Birlikte kol kola dolaşmaları esnasında etrafa gülücükler ve iltifatlar saçarak tüm ilgiyi üzerinde toplaması da düzenlenen oyununun bir parçasıdır. “Ürani bu manevraları hep Suphi’nin hevesatını tahris [heveslerini artırmak] ve kıskançlığını tahrik ve teşvik için icra etmekte (dir). O iltifatlar hep Suphi için birer çığırktan, birer yemleme (dir).”²⁰ Tüm bunlar Suphi’yi karşı konulamaz bir kıskançlık ve sahiplenme duygusunun içine sürüklemektedir:

“(…) Ürani’nin etrafa bezletmekte olduğu [saçtığı] şeker-handler [tatlı gülüşler] de (Suphi’nin) asabını igzab eylemekte [sinirlerini bozmakta] idi. O isterdi ki Ürani cismen, fikren, kalben, ruhen bilküllüye [tamamen] kendisine münhasır [ait] kalsın, o tebessümleri, o nazarları [bakışları] hep kendine bezl ve atfetsin [yöneltsin] (...) hâsılı [kısaca] hayatını kendisine vakfeylesin.”²¹

Esere farklı bir kimlik kazandıran ve romandaki bütünselliği meydana getiren kıskançlık teması ortadan kaldırılacak olursa, yazarın -dolayısıyla da eserin- kıskançlıktan hareketle oluşturmaya çalıştığı diğer meseleler de niteliğini yitirecek, olay örgüsünü var eden çatışmalarla birlikte kahramanlar arası ilişkileri düzenleyen kurgu da tamamıyla yıkıma uğrayacaktır.

Romanın muhtevasında barınan bir başka önemli tema ise “aşk”tır. Şahısların içine düştükleri aşk, dünyevi bir ortamda yaşanılıp tecrübe edilmiş bir duygu değil, yalnızca kitap sayfalarında tanık olunmuş ve varlığına tefekkür edilerek ulaşılmış bir malûmattır. Malûmattan hissiyata geçiş esnasında yaşanan ruh değişimleri, hem benliklerini hem de düşüncelerini anlamlandırma konusundaki yetersizlikleri şahıslarda mevcut olan tecrübesizliğin birer dışa vurumudur. Bu tecrübesizliğin farkında olan anlatıcı -devrin yazarlarının romanlarındaki alışlagelmiş eğilimlerinden de faydalanarak- birtakım duygu ve düşünceleri okuyucuya aktarma gereği duymuş, değindiği konuya ilişkin açıklamaları yarattığı şahıslar üzerinden yansıtmaya çalışmıştır. Bu durumun en bariz örneğine Suphi’nin -o anki- iç dünyasını tanıttığı ve geniş bir şekilde tahlilini yaptığı sırada tanık olmaktadır:

“Ufk-ı hayalât [hayat ufukları] altında muhtefi [saklı] olan bir hurşid-i ümit [ümit güneşi] ile tenvir-i dide-yi iştıyak eylemek hevesiyle [arzulu bakışlarını aydınlatmak hevesiyle] feyfa-yı vasiü’l-anhayı talepte [geniş arzu çölünü istemede] muttasıl [hiç durmadan] koşup duran bir serseri gibi henüz yüzünü görmediği bir kızın tayin-i mahiyeti [durumunu öğrenmek] için saatlerce it’ab-ı zihin etmekten [zihni yormaktan] mütelezzi olmakta [lezzet almakta] idi. ‘Tefekkür’ ‘muhabbetin’ pişdarıdır. [‘Düşünce’, ‘aşkın’ öncüsüdür.] Tefekkür [düşünce] darü’l-harekât-ı ihtimalâtın [ihtimallerin çatışma alanının] köşesini bucağını tecessüs ede ede [araştırma araştırma] gerisinden gelmekte olan sevdaya emin bir yol açar.”²²

Bu ifadelerden de görüldüğü üzere şahsın (Suphi) -o anda- tanıtılan ruh hâli ve arzularının temellendirildiği tefekkür unsuru, anlatıcının yorumlamaları ve tanımlamaları ile tam bir netlik kazanmıştır. Böyle bir anlatım tarzı -yukarıda da değinildiği üzere- devrin genel eğiliminden kaynaklanan bir özelliktir.

¹⁶ Nâzım, N., (2004), s. 82.

¹⁷ Nâzım, N., (2004), s. 83.

¹⁸ Nâzım, N., (2004), s. 85.

¹⁹ Nâzım, N., (2004), s. 119.

²⁰ Nâzım, N., (2004), s. 122.

²¹ Nâzım, N., (2004), s. 124.

²² Nâzım, N., (2004), s. 33.

Bu noktadan hareketle eleştirilerimizi dile getirirken devrin anlatım eğilimini de göz önünde bulundurmamız gerekmektedir.

Romanın başkışısı Zehra, “muhabbeti [aşkı] yalnız bazı kitaplarda görmüş”²³ dolayısıyla içine düştüğü bu duygu silsilesini anlamlandırma konusunda yetersiz kalmıştır. Aşk hakkında düşüncesi ve tam bir bilgisi bulunmadığı gibi “kitaplarda muhabbete [aşka] dair gördüğü malûmat (da) gayet kabataslak modeller gibi pek nakıs [noksan] ve ekseriyetle yanlış birtakım evham ve mübalâgattan [yalan ve abartılardan] ibaret(tir). Zehra’nın bu malûmattan peyda eylediği [elde ettiği] fikir ve hükme göre muhabbet sırf bir ‘simurg-ı anga’ [Zümrüdüanka] kuşundan ibaret(tir).”²⁴ Düşünce dünyasını yalan ve abartılı fikirlerle dolduran bir insanın herhangi bir konu hakkında vereceği hükümler de hayali, dolayısıyla gerçekten uzak olacaktır:

“Aşkın sadeğî-i tabiîsinden [tabiî sadeliğinden] ve hele netayic-i umumiyesinden gafil [genel sonuçlarından habersiz] olan böyle bir gönül, birkaç saatten beri içinde bulunduğu hâlin sırf bir ‘muhabbet’ ten ibaret olduğunu tabiî his ve takdir edemezdi.”²⁵

Romanda, aşk temasının -hayali olmanın yanında- farklı kimliklere büründürüldüğünü de görmekteyiz. Özellikle Suphi, çatışmaların ortasında kalarak “ikilem”e düşmüş bir şahsiyettir. Sırrıccemal/Zehra, boşanıp/boşanmamak, cesaret/korku, yanlış/doğru gibi zıtlıkların arasından kendisini kurtaracak bir karara ihtiyaç duyan Suphi, çatışmaların ardından duygularında meydana gelen ikilemle birlikte iki sevgi(li)yi karşılaştırır. Suphi’nin Zehra’ya karşı duyduğu muhabbet Sırrıccemal’e karşı duyduğu muhabbet karşısında sorgulanmakta ve iki sevgi(li)nin Suphi’de bıraktığı tesirler *tefekürün* yardımıyla tahlil edilmektedir. Suphi, Sırrıccemal’e karşı duyduğu muhabbeti “düşündükçe bu muhabbeti karısına olan muhabbetten başka bir lezzette bulmakta(dır). (...) Evvelki muhabbet sırf hissî yani ruhanî olduğu hâlde Sırrıccemal’i sevmesinde bazı emarat-ı cismaniye [bedensel işaretler] bulmakta(dır). Tabir-i diğerle [diğer bir deyişle], karısını maneviyatı sevmişti, şimdi Sırrıccemal’i cismaniyeti, yani ‘benliği’ sevmekte(dır).”²⁶ Bu ifadeler romana ve muhtevaya güç veren aşk temasının çeşitliliğini göstermekle birlikte kahramanların duygu dünyalarındaki farklılaşmayı da açıkça yansıtmaktadır.

Aşk duygusunun karakter değişimleri/dönüşümleri üzerindeki etkili rolüne Sırrıccemal’in yaşadıklarından hareketle değineceğiz. Nabîzâde Nâzım, onu ilk başlarda *ahlâk ve hissiyatça* sağlam bir şekilde karakterize eder. Sırrıccemal’in ev içindeki varlığı her ne olursa olsun Zehra’yı rahatsız etmekte, kıskanç ve saldırgan tavırlarını kamçılamaktadır. Sırrıccemal de yalıya geldiği ilk zamanlar Zehra’nın kıskançlığını harekete geçirdiğinin ve ev içi birtakım huzursuzlulara sebebiyet verdiğinin farkındadır. “Pek çok kereler bir taraftan nobran avanağın (Nazikter) diğer taraftan hanımının şiddet ve adavetlerine [düşmanlıklarına] artık tahammül edemeyeceğim diye kara kara hülyalara kapılmakta(dır).”²⁷ Bundan hareketle hanımının Sırrıccemal’i her fırsatta azarlaması, Suphi’yi Sırrıccemal’e, Sırrıccemal’i de Suphi’ye kalben yakınlaştırır. “Suphi’nin sevdası Sırrıccemal için bir zırh olmuştur(r).”²⁸ Karşılıklı beslenen sevgi ve ilginin etkisiyle cesaretlenen Sırrıccemal karakter değişimine uğrar. “Bu sevdâ kızın ahlâkını da taglit eylemiş(tir) [bozmuştu(r)].”²⁹ Önceleri mütevazı ve alçakgönüllü olan mizacı bu sevdanın ardından değişir ve kibirli bir hâl alır. Artık evin ikinci hanımı konumundadır ve bu mevkinin olanaklarından faydalanma arzusunun kapılır. Sırrıccemal’in gelişen durum ve olaylar karşısındaki bu değişken tavrı, hiç şüphesiz Suphi ile yaşadığı aşkın varlığı ile vücut bulmuştur.

“Nefret ve intikam” romanda muhtevayı -önemli ölçüde- şekillendiren temalar arasındadır. Kahramanların hayatlarını sevk ve idare eden bu iki duygu aynı zamanda onların yaşam amaçlarını belirlemede önemli birer role sahiptir. Nefret ve intikam; kahramanların *hissiyatlarını zehirleyen* ve *ihtirasla* kendini büyüten bir duygudur. “Natüralist edebiyat, insan duygu ve ihtiraslarının, yani tabiî olayların bireyde ve birey-toplum ilişkilerinde nasıl işlediğini gözlem ve deneyler yardımıyla göstermek zorundadır.”³⁰ Bu noktadan hareketle kahramanlardaki duygu ve ihtirasların analizini yapan yazar, birey-toplum arasındaki bağın işleyişini somut bir biçimde yansıtmak istemiştir.

²³ Nâzım, N., (2004), s. 43.

²⁴ Nâzım, N., (2004), s. 46-47.

²⁵ Nâzım, N., (2004), s. 46.

²⁶ Nâzım, N., (2004), s. 67.

²⁷ Nâzım, N., (2004), s. 75.

²⁸ Nâzım, N., (2004), s. 75.

²⁹ Nâzım, N., (2004), s. 75.

³⁰ Kantarcıoğlu, S., (2009), *Edebiyat Akımları/Platon’dan Derrida’ya*, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, s. 145.

Zehra'da kıskançlıktan doğan ve sevdiğine tekrardan sahip olabilme uğrunda önemli bir silaha dönüşen nefret ve intikam duygusu, ondaki yaşam gayesinin de bir sembolü niteliğindedir. Öyle ki Suphi'nin Sırrıccemal'i tercih ederek kendisinden ayrılması Zehra'da oluşan birtakım duyguları açığa çıkarır:

“Zehra, kendisini şu iftiraka [ayrılığa] alıştırabilirdiye de gerek Suphi'ye ve gerek Sırrıccemal'e karşı olan hiss-i adavet [düşmanlık hissi] ve iştiyak-ı intikamı [intikam arzusu] hüküm ve kuvvetten düşmüş değil, belki kesb-i şiddet eylemiş [daha kuvvetlenmiş] idi. Âdeta Zehra bu his ve iştiyak [arzu] sayesinde yaşamakta idi. Nefret ve intikam!.. İşte hayatını sevk ve idare eden muharrikler [yönlendiriciler] bu nefret ile bu intikamdan ibaret kalmıştı.”³¹

Zehra intikam alma yolunda sadece çevresini harekete geçirmekle yetinmez, aynı zamanda “romanlarına başvur(ur). Monte Kristo'yu belki bir üçüncü defa olarak okumaya başla(r). Kontun düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tedkik ve taharriye [incelemeye ve araştırmaya] koyul(ur).”³² Amacına ulaşmak adına kültürel bir faaliyetin elverdiği imkânlardan faydalanan Zehra, damarlarını yakıp kavuran intikam arzusunu daha tehlikeli ve etkili bir silaha dönüştürebilmek için büyük bir çaba içerisine girer. *Düşmanlarına karşı başlatmış olduğu bu savaş Zehra'yı manevi dünyasında bir huzura kavuşturmakta ve “intikam kelimesini telaffuz ettiği zaman sanki intikam almış kadar rahatlatmakta(dır).”³³*

Zehra'nın Suphi'yi tekrardan sahiplen(ebil)me yolundaki atılımları, zaman zaman kendisini geçmişe ve -dolayısıyla- yaşananlara götürmektedir. Kıskançlığın Zehra üzerindeki karşı konulamaz iradesi, nefret ve intikam dürtüsünü bir öç meselesine dönüştürür:

“(Zehra) muhabbeti de bertaraf [sevdası da bir tarafa], ya Suphi'nin bir 'kaltak' için kendisini feda etmek yolundaki tahrikine [hareketine] tahammül mümkün mü? Bu tahkir, Zehra'nın o kadar gücüne gitmiştir ki o 'hıncı' yüreğinden bir türlü çıkaramıyordu. O hıncı, Zehra'nın hayatını, hissiyatını zehirlemişti. Mutlaka nefsinin intikamını almak lâzım geliyor idi. İşte Zehra'nın en büyük vesile-i mazereti [özür sebebi] bu 'öç' meselesi idi.”³⁴

Zehra'nın “intikam hırsı”na dair bu düşünsel atılımlarına karşın Sırrıccemal de “Zehra gibi intikam sevdasına düşmüş(tür). Çünkü o da Suphi'yi Zehra kadar sevmekte(dir).”³⁵ Öç alma arzusunu kendine yapmış olduğu telkinlerle kuvvetlendirmekte, kalbindeki bu arzusunun başarıya ulaşacağı ümidini taşımaktadır. Bu ümidi kuvvetlendiren ve içindeki intikam hırsına irade kazandıran en büyük etken, kadın olmanın verdiği güven duygusudur:

“İntikam, intikam. 'Lâkin bıçare kadın! Nasıl yapacaksın? Elinden ne gelir? Ne mi gelir?.. Bir kadının elinden her şey gelir. İşte bunu bak nasıl ispat edecek. Elinden ne mi gelir? Çok şey gelir çok. Görürüz. Bir kere düşünüp taşınsın. Elbette bir çare bulacak. Sırrıccemal hülya-yı intikam [öç alma hayali] ile teselli-yab olmakta [avunmakta], bu ümit kendisini neşelendirmekte idi. Sırrıccemal de Zehra gibi şevk-i intikam [intikam arzusu] ile yaşamakta idi.”³⁶

Zehra ve Sırrıccemal arasındaki nefret/intikam ve ihtiras atılımları amaç olarak birbirleriyle birtakım benzerlikler gösterse de ulaşmış oldukları sonuçları bakımından birbirlerinden farklıdır. Zehra'daki nefret ve intikam duygusuyla gelişen ihtiras eyleme dönüş(türül)me konusunda başarıya ulaşırken, Sırrıccemal'de mevcut olan ihtiras duygusu oldukça pasif kalır, dolayısıyla eyleme dönüş(türüle)mez.

Suphi'deki nefret ve intikam düşüncesi, Ürani tarafından terk edilmesinin ardından ortaya çıkmıştır. Sokakta serseri bir vaziyette gezinirken Ürani'yi fayton içinde sakallı bir herife yaslanmış olarak görür, “kibri ve hiss-i rekabeti [rekabet duygusu] bu sefer fena hâlde yaralan(ır).”³⁷ İntikam duygusuyla Ürani'nin sokağındaki köşe başında gizlenerek saatlerce bekler. Ürani ve aşığını dışarı çıktıkları esnada acımasızca öldürür. İntikamını almaktan dolayı rahatlayan Suphi bir süre sonra yakalanır fakat delil yetersizliğinden ötürü -tam manasıyla- suçlu bulunamaz. Suphi adına yaşanan tüm bu olumsuzlukların akabinde “Zaptiye Nezareti, böyle bir serseriye İstanbul'da bulundurmaıyı tecviz edemeyerek [uygun görmeyerek] Trablusgarp'a tard ve teb'id eyle(r) [sür(er) ve uzaklaştır(ır)].”³⁸ Suphi'nin romandaki işlevi böylelikle son bulur. Mizacındaki romantizm, iradesindeki zayıflık, karar almaktaki yetersizliği ve beslemiş olduğu intikam arzusu Suphi'yi sefalet ve yıkıma sürükleyen en önemli nedenlerdir.

³¹ Nâzım, N., (2004), s. 91.

³² Nâzım, N., (2004), s. 95.

³³ Nâzım, N., (2004), s. 95.

³⁴ Nâzım, N., (2004), s. 159.

³⁵ Nâzım, N., (2004), s. 111.

³⁶ Nâzım, N., (2004), s. 111.

³⁷ Nâzım, N., (2004), s. 162.

³⁸ Nâzım, N., (2004), s. 167.

Romandaki etkin role sahip temalardan birisi de “ölüm”dür. Nabizâde Nâzım, ölümü iki farklı teknikle kurgu içerisinde var eder. Yazar, bahsi geçen tekniklerinden ilki olan *deneyssel bilinçle gerçekleştirilen ölümleri*, kahramanlarını düşmüş oldukları yanlış duygulardan (kıskançlık, nefret/intikam/ihtiras) ötürü cezalandırmak amacıyla tasarlamıştır. “Natüralistler gözlemci gerçeklikle yetinmeyip deneyssel gerçekliğe uzanırlar. (...) Gözlemde olaylara dışarıdan müdahale söz konusu değildir. Bu sebeple gözlemci pasiftir. Hâlbuki deneyci aktiftir. O, gözlemci gibi olayları dışarıdan seyretmez; olayların oluşumuna bizzat müdahale eder. Zira deney; olayların, deneyci insan tarafından hazırlanmış laboratuvar şartları altında yeniden oluşturulması/gerçekleştirilmesi ve bu çerçevede incelemesidir. İşte natüralistler, pozitif bilimlerde gerçeğe ulaşmada başvurulan bu deney metodunu sosyal bilimlere ve sanata/edebiyata taşıyıp uygulamaya çalışırlar.”³⁹ Tekniklerden bir diğeri olan *sahnedan almak amacıyla gerçekleştirilen ölümleri* ise, kurguda görevini tamamlayarak, herhangi bir değişikliğe sebep ol(a)mayacak kahramanlarını romanın şahıs kadrosundan eksiltmek amacıyla tasarlamıştır. “Nabizâde ve bütün Tanzimat romancıları tek hatlı ilişki ağı kurabilirler. Bu hat bozulmasın diye yanına yaklaşanları hemen ölümle sahneden alırlar.”⁴⁰ Böylelikle yazar, iki farklı ölüm tekniğinden de faydalanarak, roman kurgusundaki bilinçli akışın bozulmasına imkân vermemiştir.

Nabizâde Nâzım, gerek *deneyssel bilinçle*, gerekse *sahnedan almak amacıyla* tasarladığı *ölümleri* kimi zaman ecel, kimi zaman intihar, kimi zaman da cinayet yoluyla gerçekleştirmektedir.

Deneyssel Bilinçle Gerçekleştirilen Ölümler ve Sebepleri	Sahnedan Almak Amacıyla Gerçekleştirilen Ölümler ve Sebepleri
Sırrıcmal (intihar) Ürani (cinayet) Münire Hanım (ecel) Zehra (intihar)	Şevket Bey (ecel) Ürani’nin sevgilisi (cinayet) Zehra’nın bebeği (ecel) Muhsin (ecel)

Az önceki ifadelerde ve yukarıdaki tabloda belirtildiği üzere ölüm, romanda iki farklı biçimde kurgulanmıştır. Yazar zihninde barınan birtakım kaygıları açığa çıkarıp irdeleyebilmek, gerektiğinde tüm bu olumsuzluklara müdahale edebilmek amacıyla deneyssel bilinçle gerçekleştirilen ölümleri kurgulamış; ferdi duygulardan hareketle toplumsal yıkımlara sebep olan hal ve davranışlara kalemiyle temas etmiştir. Nitekim Zehra ve Sırrıcmal’ın içine düştükleri kıskançlık, nefret, intikam ve ihtiras duyguları bireye zarar vermenin yanı sıra toplumun yapısını da olumsuz yönde etkileyen unsurlardır. Ürani’nin düşkün bir kadın olması ve bu düşkünlüğün kadına getirisi olan hayatı yaşaması da toplumdaki ahlâki yapıyı zedeleyen bir durumdur. Tüm bunlarla birlikte Münire Hanım’ın, Sırrıcmal gibi güzelliği timsali bir kadını ev işlerine yardım etmesi amacıyla konağa alması, geri dönüşü olmayan yitimleri beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla romanda gerçekleşen tüm olumsuz olaylara/yitimlere, eski kafalı tavırları ve hüküm vermekteki yetersizliği sebep olmuştur. Münire Hanım’ın istem dışı -da olsa- sebep olduğu tüm bu facialar bir *bumerang* gibi dönüp dolaşıp kendisini bulmuş, “*akıbeti [sonu] de şu suret-i faciaya müncer olmuş(tur) [acıklı bir şekilde sona ermiş(tir)]*.”⁴¹ Bahsi geçen tüm bu olumsuzluklara temas etme ihtiyacı hisseden yazar; Zehra, Sırrıcmal, Ürani ve Münire Hanım’ı düşmüş oldukları bu yanlışlardan ötürü ölümle cezalandırmıştır. Ölüm bu bağlamda, hem okuyucuya aktarılmak istenen tüm mesajları vurgular nitelikteki trajik bir sondur, hem de *deneyssel bilinçle* düşünülerek kurguda var edilmiş bir tekniktir.

Diğer taraftan bakıldığında ise ölüm, kurguda rolünü tamamlamış kahramanları sahneden almak için kullanılan bir tekniktir. Bu ifadeden hareketle Şevket Bey’in -salt baba olmanın yanı sıra- romandaki varlığı ve görevi en başından beri Zehra’yı korumak ve onun mutlu bir şekilde yaşamasını sağlamaktır. Dolayısıyla Şevket Bey’in Zehra açısından kötü yönde gelişecek olaylar akışına müdahale etme olasılığı şüphesiz ki romanın vermek istediği kıskançlığın ve akabinde doğacak felaketlerin trajik boyutlara ulaşmasını engelleyecektir. Nitekim Şevket Bey’in ölümü ile “*Zehra muinsiz [yardımcısız], hamisiz [korucusuz], düşmanları içinde tek başına kalmıştı(r)*.”⁴² Yazar âdeta bu duruma imkân vermek istercesine Şevket Bey’i sahneden alır ve gerçekleşen bu ölümü *belâ* olarak nitelendirir. Şevket Bey’den sonra sırasıyla Ürani’nin sevgilisi, Zehra’nın bebeği ve Muhsin de aynı niyetle kurgulanan ölüm aracılığıyla romanın sahnesinden alınmışlardır.

³⁹ Çetişli, İ., (1999), s. 86.

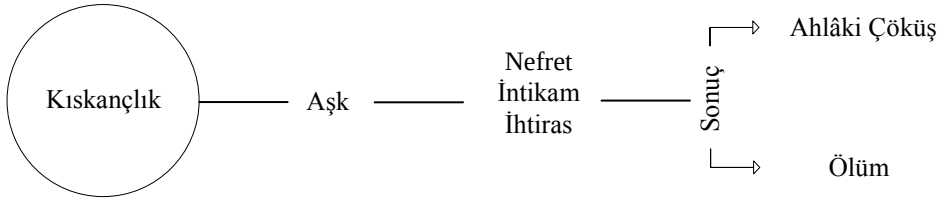
⁴⁰ Uç, H., (2007), s. 101.

⁴¹ Nâzım, N., (2004), s. 169.

⁴² Nâzım, N., (2004), s. 77.

Romandaki dramatik dizgeyi doruk noktasına taşıyan ve trajedi unsurunu açıkça gözler önüne seren en mühim tema “ahlâki çöküş”tür. “Romandaki sekiz biçimsel bölüm üstünde, Zehra güdümünde Suphi’nin yaşadığı üç aşk vardır. İlkinde Zehra Suphi ile birliktedir. İkincisinde Sırrıcemal ile Suphi aşkı-ı memnularını yaşarlar. Üçüncü aşama bütün toplumsal denetimin bir yana bırakılıp ten zevkinin öne geçtiği, Ürani ile Suphi’nin soyut, Suphi’nin erkeklik seçiminin somut kahraman olduğu romanda üç aşamaya üç kadın tipi denk düşer: *Özgür, cariye ve fahişe*. Bu üçleme aynı zamanda bir ahlâki düşüşü simgeler.”⁴³ “Natüralist romanda yaratılan sosyal tipler gerçekte toplumun bütün katlarını, bu katlardaki ahlâk bozukluğunu objektif bir şekilde sergilemekte kullanılmıştır.”⁴⁴ Romanda yaşanan bu ahlâki çöküş, dile getirilen toplumun yapısını ve içinde barındırdığı marazi duyguları karakterize etmekte etkin bir role sahiptir. Nitekim Suphi “kaba ve açık saçık sözlerin türlü çeşidini öğrenmiş, bir vakitler Zehra gibi, Sırrıcemal gibi temasıl-i sabahat ve iffet [güzellik ve namus simgesi] ile hem-aguş-ı visal [birlikte] iken, şimdilerde en çirkef karırlarla düşüp kalkmaya başlamış(tır).”⁴⁵ Suphi’nin “etvar ve ef’al-i rezilânesi [rezilce tavır ve davranışları] bir dereceyi bulmuştur(r) ki artık koğuştan bile tard olu(r) [kovul(ur)]. ‘İp ipullah, sivri külah’ tavsifine ma-sada olacak [tanımına uyacak] surette yaşamaya başla(r). Zil zurna sarhoş olarak sokak ortalarında, çamurlar içinde yuvarlanmak, günlerce hapislerde sürünmek, şununla bununla mücadele etmek, ötekine berikine kama çekmek, şunun bunun cebinden para kesesini çarpmak, kendisi için vukuat-ı adiyeden ma’dud(dur) [sıradan olaylardan sayılı(r)].”⁴⁶ Suphi adına dile getirilen bu ifadelerle çöküşün ve ulaştığı noktanın analizini yapan yazar, ahlâki yapıyı zedeleyen birtakım unsurları sebepleri ve sonuçları ile örneklemeye çalışmıştır. “Buna göre romancı, olayların kendisi tarafından hazırlanan sosyal şartlarda geçmesini sağlar, sebep ve sonuçlarının sağlamasını bizzat kendisi yapar. Gözlemlerini bizzat tecrübe ederek deneylerle de pekiştirir. Olaylar, önceden planlanan bir sonuca doğru gider ve bir davanın ispatlanması amacına yöneliktir. Olaylar arkasında mantikî sonuçlara, sebep-sonuç ilişkilerine dikkat edilir.”⁴⁷ Suphi’nin yaşamış olduğu bu ahlâki çöküşte de sözü geçen sebeplerin bir sonuca vardırılma gayesi ön plandadır:

“İş bir parsaya [noktaya] gelmiş idi ki polis kendisini bî-mekân [yersiz, yurtsuz], serseri ve sabıkalı güruhundan [takımından] addederek [sayarak] nefy ü teb’ide [sürmeye] karar vermiş idi.”⁴⁸



Yukarıdaki şematik göstergede belirtildiği üzere kıskançlık, roman kurgusunun âdeta başlangıç noktasıdır. Yazar, kurguyu deneysel bir çizgide yapılandırırken, kıskançlığın bir taraftan aşk ile dönüştüğü marazi boyuta (nefret, intikam, ihtiras) dikkat çekmekte, bir taraftan da ulaşabildiği sonuçların (ahlâki çöküş, ölüm) analizini yapmaktadır. Bu bağlamda deneysel bilinci kurguya yerleştirirken “böyle davranmayın, yoksa sonucunda böyle olursunuz” cümlesini romanında temel prensip edinir. Dolayısıyla kıskançlık temasından yola çıkan yazar, onun sadece ferdi, sosyal ve evrensel kimliğine değinmekle yetinmez; marazi boyutlara ulaşan tavrını da irdeleyerek bahsi geçen diğer ferdi duygularla ve temalarla (aşk, nefret/intikam/ihtiras, ölüm, ahlâki çöküş) olan ilişkilerini başarıyla yansıtır.

Dil ve Üslûptaki Natüralist İzler:

Nabizâde Nâzım, *Zehra* romanında -eseri yazdığı dönemin de şartları göz önünde alındığında- Arapça ve Farsça kaidelere/tamlamalara sıklıkla yer vererek dili yer yer ağırlaştırmış, ancak natüralist akımın amacına uygun hareket ederek zengin ailelerin, İstanbul’da yaşayan azınlıkların, tulumacı takımlarının yaşayışlarını konuşmalarından hareketle yansıtmak istemiştir. Bu tutumunun nedenlerine Karabibik adlı uzun hikâyesinin önsözünde açıklık getiren Nabizâde Nâzım, edebiyatımıza dair amaçlarını da bu sayede ifadeleştirmektedir:

⁴³ Öztürk, N., (2007), “Edebî ve Sosyal Boyutuyla Modern Türk Edebiyatında Tipler”, *Türk Edebiyatı Tarihi-3*, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 456.

⁴⁴ Kantarcıoğlu, S., (2009), s. 142.

⁴⁵ Nâzım, N., (2004), s. 158.

⁴⁶ Nâzım, N., (2004), s. 161.

⁴⁷ Çetin, N., (2009), s. 82.

⁴⁸ Nâzım, N., (2004), s. 161.

“Olay kişilerini kendi düşünceme göre kendi dilleriyle söyletmek belirlenmiş kurallardan olduğu üzere ben de konuşmaları o doğal şekilleriyle belirleyip yazdım; böylece dilimize, edebiyatımıza küçük bir hizmette bulundum. (...) Benim düşünceme göre her tarafta halkımızın dili incelenmeli ve toplanıp bir araya getirilmelidir. Bu şekilde dilimiz düzeltilmiş olur.”⁴⁹

Romanın kelime kadrosuna göz attığımızda tulumbacılara ait tabirlere (*sandık, omuzdaş, koğuş, artçı, hortumcu, borucu, kökenci, köşklü, bir oğlu olmak, takım, misafir, nefer*), İstanbul’un arka mahallelerine dair konuşmalara (*matiz, zilzurna, ip ipullah sivri külâh*) rastlarız. Bu durumu -yukarıda da değinildiği üzere- natüralist anlayışla dile getiren yazar, roman dilini gerçek yaşamla ilişkilendirme konusunda başarıya ulaşmıştır. Çünkü natüralistler “gerçekçiliği tam olarak yansıtmak için kişileri mensup oldukları sosyal, ekonomik, coğrafi, kültürel, eğitimsel, konumlarına ve özelliklerine göre konuştururlar. Natüralist romanda kişiler, içinde yer aldıkları topluluğun, sınıfın dil özellikleriyle, şiveleriyle, ağızlarıyla konuştururlar. Şive taklidi önemli bir yer alır.”⁵⁰ Özellikle kahramanlarının konuşmalarındaki şivesel özellikleri kurguladığı diyaloglarla yansıtan Nabizâde Nâzım, roman diline sağlamış olduğu çeşitlilik ve gerçekçilik bakımından farklılık yaratmıştır. Romanda *Arap aşçı kadın, Marika ve Ürani* şiveleriyle konuşturulan kahramanlardır:

(Arap kadın ile Nazikter’in diyalogu) “*Arap elindeki kemiğin iliğini emmekle meşgul olduğu sırada ehemmiyetsizce dedi ki:*

- *Ey ne olmuş Sırrıccemal’i?*

Nazikter hiddetle başını sallayarak dedi ki:

- *O yok olasıca yok mu?.. Başıma hanımlık taslıyor. Sofrayı bir gün kaldırmıyor.*

Arap kadın, hâlâ kemiği emmekle meşgul olarak:

- *Aman Nazikter sen de!.. Ne ister zavallı kızı?*”⁵¹

(Suphi ile Marika’nın diyalogu) “*Suphi genç dilberi süzmekte idi. Biraz tevakkuftan [durakladıktan] sonra dedi ki:*

- *Buyurun madam. Ne emredeceksiniz?*

- *Çok yalvarırım efendim. Benim koca Kastoya’da oturur. Su mektup var. Ona gönderecek. Daha var bir emanet.*

- *Sizin erkeğiniz demek ki Kaşot’ta?*

- *Evet efendim!*

- *Matmazel sizin kızınız mı?*

- *Yok kızım. Ne bu, nasıl diyorlar? Kardaş kız.*”⁵²

“(Suphi) dedi ki:

- *Ben birkaç gece yokum. Nafile bekleme.*

- *Ürani, rah-ı azîmeti [gidiş yolu] üzerinde dikilerek mütemellikane [sırnaşık] bir eda ile dedi ki:*

- *Niçin Suphiciğim?.. Ben kalacak yalnız. Ama niçin?*

- *Niçini miçini yok. Keyfim öyle istiyor vesselâm.*

Ürani, mahzunane [üzüntüyle]:

- *Sen beni sevmiyor. Ben ölecek.*”⁵³

Nabizâde Nâzım, anlatımı zenginleştiren bu farklı söyleyişlerin yanı sıra halk söyleyişlerine ve deyimlerine de romanında yer verir. “*Ya devlet başa ya kuzgun leşe!*”⁵⁴, “*Kurbaa vararak vararak demiş. Sabırlan koruk helva olur, dut yaprağı atlas.*”⁵⁵, “*Yarından tezi yok. Yarın olsun hayrı bize gelsin.*”⁵⁶ gibi ifadelerle söyleyişlerimizi/deyimlerimizi romandaki yaşamla özleştirir. Bir diğer zenginliği Hâtemî’nin⁵⁷ ünlü

⁴⁹ Sazyek, H., Sazyek, E., (2008), *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 54.

⁵⁰ Çetin, N., (2009), s. 84.

⁵¹ Nâzım, N., (2004), s. 71-72.

⁵² Nâzım, N., (2004), s. 98.

⁵³ Nâzım, N., (2004), s. 129.

⁵⁴ Nâzım, N., (2004), s. 77.

⁵⁵ Nâzım, N., (2004), s. 93.

⁵⁶ Nâzım, N., (2004), s. 95.

⁵⁷ (?-1595/96): Divan şairi. Edirne’de doğdu. Asıl adı İbrahim Beydir. Hâtemî, Edirne’de sultan sarayında büyüyüp yetişti. Sonraları sipahilikten vazgeçip Acem diyarında sahaya çıktı, ilim ve fazilet sahibi nice kişilerin sohbet meclislerinde bulundu. Bir süre de Mekke’de kaldı, dönüşünde Konya’da şehzade Yavuz Selim’in bendelerinden Durak Çelebi’ye defterdar oldu, onun sayısız iyiliklerini gördü. Önceleri Mâtemî olan mahlâsını da bu yıllarda, şehzadenin de isteğiyle Hâtemî olarak değiştirdi. Tezkire yazarlarından Ahdi, kendisiyle birçok defa İstanbul’da ve Edirne’de görüştüğü, sohbet etiğini kaydetmektedir. Özellikle ömrünün

beytine (irişür menzil-i maksûdına âheste giden / tiz-reftâr olanun pâyine dâmen dolaşır) gönderme yaparak sağlayan yazar, acemice davranmanın eleştirisini de bu sayede gerçekleştirir:

“Tûnel’de bir treni kaçırdığına o kadar canı sıkıldı ki, hemen bir arabaya atladı. Fakat tiz reftar olanın pâyine dâmen dolaştığı gibi [acele yürüyenin ayağına eteği dolaştığı gibi] Suphi’nin şu tehalükü [acelesi] de müddet-i helecanı [heyecan zamanını] uzatmış idi.”⁵⁸

Sonuç itibarıyla Nabizâde Nâzım, Zehra’da, toplumu oluşturan sosyal tabakaları ve yaşayışlarını incelerken romanın muhtevasına yüklemiş olduğu bilinci ferdi duygulardan hareketle toplumsal bir kaygıya dönüştürür. Romanın muhtevasına yüklenen bu bilinç, aynı zamanda eserin tematik kurgusundan okuyucunun dimağına uzanan bir uyarının da sembolü niteliğindedir. Tematik kurgunun yanı sıra eserinde kullanmış olduğu dile de natüralist yaklaşımın imkânları doğrultusunda can vermeyi arzulayan yazarın - birtakım kusurlarını göz ardı etmek kaydıyla- amacında başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Anlatımdaki bazı kusurlar (yazarın esere yapmış olduğu müdahaleler, yorumlamalar, değerlendirmeler) göz ardı edilirse, aktarılmak istenen mesajın dönem romanlarına nazaran farklı bir üslûp ve yaklaşımla yansıtıldığını görürüz. Bu bakımdan Nabizâde Nâzım, Zehra’sı ile yaşamış olduğu dönem olanaklarının sınırlarını zorlamış, bu çabayı soyuttan somuta dönüştürürken hem dilini, hem üslûbunu hem de ferdi/toplumsal/evrensel kaygılarını amaçlarına ulaştırabilmek uğruna seferber etmiştir.

Kaynakça

- Çetin, Nurullah, (2009), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Kitap.
- Çetişli, İsmail, (1999), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Isparta, Kardelen Kitabevi.
- Kantarcıoğlu, Sevim, (2009), *Edebiyat Akımları/Platon’dan Derrida’ya*, İstanbul, Paradigma Yayıncılık.
- Nâzım, Nabizâde, (2004), *Zehra-Karabibik*, İstanbul, Özgür Yayınları.
- Necatigil, Behçet, (2007), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Öztürk, Nurettin, (2007), “Edebî ve Sosyal Boyutuyla Modern Türk Edebiyatında Tipler”, *Türk Edebiyatı Tarihi-3*, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sazyek, Hakan, Sazyek, Esra, (2008), *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- (2010), *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi-2*, İstanbul, Y.K.Y.
- (2004), *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi-4*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Uç, Himmet, (2007), *Şair ve Romancı Nabizâde Nâzım*, İstanbul, Kitabevi.

son yıllarında derviş-meşrep bir kişiliğe büründü. Soylu bir kişiydi. Tezkire yazarlarından Fâizî’ye göre 1595, Gelibolulu Âlî’ye göre 1596’da Edirne’de öldü. O. Nuri Peremeci ise *Edirne Tarihi* adlı eserinde, Hâtemî’nin bazı sözlerinin halk arasında âdeta atasözü gibi kullanıldığını yazmaktadır. Hâtemî’nin mürettep bir *Divan*’ı vardır. Eser basılmamıştır. (Daha fazla bilgi için bkz: *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi-4*, (2004), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s. 419-420.)

⁵⁸ Nâzım, N., (2004), s. 131.

MAİ VE SİYAH İLE AŞK-I MEMNU ROMANLARINDA AŞK VE NESNE İLİŞKİLERİ

Bilal KÖKSAL

Kırıkkale Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Aşk; edebiyatın başlangıcından beri dünya edebiyatının vazgeçilmez kavramlarından biri olmuştur. Aşkın, insan yaşamındaki bu uzun süreli ve yoğun etkisi, aşkı, bireyin ruhsak metabolizmasını en çok etkileyen yaşam olaylarından biri haline getirmiştir. İnsan, yaşamının anlamlılığını nesne ilişkilerinde bulur ve yaşamımız yalnızca bu bakımdan anlam kazanır; çünkü nesne ilişkileri olmaksızın ben gelişmez. Kişinin beninin gelişebilmesi için de bir nesneye ihtiyacı vardır. Aşkın da bu nesneyi belirlemedeki rolü çok büyüktür. Aşk sayesinde karşımızdaki sevgi nesnesiyle bütünleşiriz ve bir süre sonra benliğimiz ile aşk nesnesi yer değiştirir. “Ben”in aşk, aşkın da ben olduğu ortaya çıkar. Bütün nesnelerin kaybı ruhsal ölüm demektir. Kişinin nesnelerini kaybetmesi aslında kendisini kaybetmesi demektir. Bu nesne kayıpları kimi zaman trajik sonuçlar doğurmakla birlikte zaman zaman dış dünyadaki gerçeklikten kaçış, içe sığınma, ana rahmine geri dönüş ve ölüm arzusu olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada ele alınan bu iki romanın yazarı Halit Ziya Uşaklıgil, roman türünde verdiği yapıtların psikolojik derinliği ve olgunluğu ile Türk edebiyatında pek çok eleştirmen tarafından “ilk roman yazarı” olarak nitelendirilmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında genellikle trajik bir kayıp, özkiyım ya da felâketlerle sonuçlanan aşklar ele alınmıştır.

Bu çalışmada Psikanaliz’in öncülerinden Sigmund Freud ve Melanie Klein’in de görüşleri dikkate alınarak, bu iki romandaki aşk ve nesne ilişkileri ele alınacak, kahramanların bu nesneler karşısındaki tutum ve davranışları psikanalitik bir bakış açısıyla incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Aşk, nesne ilişkileri, psikanaliz, kendini feda etme,

ABSTRACT

Love has become of the most indispensable concept for world literature since the beginning of literature. The love of long term and intensive effect in human life has caused love to be one of life occurrence which impacts the human structure the most. Human finds the meaning of his life in object relations and our life gains sense from this reason, because without object relations, ego doesn't develop. Person needs and objects so that his ego can develop, too. The love has a big role to determine this object. By means of love, we became a United whole with Love object and after a while, our ego replaces Love object. It is revealed that ego is love, love is ego. The loss of all objects is psychological death. When person loses the objects, actually loses himself. The loss of objects sometimes brings about sorrowful results, at the sometime, sometimes we encounter as being away from the reality of the world, taking shelter inside of our soul, returning to mother's uterus and the desire of death. In this study, the writer of these two novels which are dealt with, Halit Ziya Uşaklıgil, with his psychological profundity and maturity, he was named as the first novel writer by most critics in Turkish literature. In his novels, Halit Ziya Uşaklıgil deals with mostly the sorrowful loss. Loves which results in disaster or self mistreatment.

In this study, of psychoanalysis leader, by taking into consideration Sigmund Freud and Melanie Klein's view, Love and object relations will be dealt with and heroes attitudes and manners will be examined by psychoanalysis point of view.

Keywords: Love, Object relations, Psychoanalysis, self-sacrifice

Sigmund Freud ve Melanie Klein; psikanaliz tarihinde etkili olmuş kuramcılarının başında gelir. *Klein'in çalışmaları çocuk psikanalizlerine dayanır. Aslında psikanalizi çocuklarda gözlemlenen ruhsal bozukluklarda kullanmaya girişen ilk analistlerden birisidir. Melanie Klein “nesne ilişkileri” okulunun kurucu kabul edilir. Günümüzün önde gelen psikanaliz kuramcısı Kernberg'e kadar uzanan yolda pek çok psikanalisti etkilemiştir.*

Freud özellikle 1905 tarihli “Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme”den itibaren psikanalitik kuramı, temel güdüleyici eksen olarak ele aldığı dürtüler üzerine inşa etmişti. Freud'a göre dürtüler kökende “haz ilkesine”ne tabiydi ve dürtü tatminini sağlayan nesne kökensel olarak bir önem taşıymıyordu. Bir başka deyişle, nesne dürtü tatminini sağlayan herhangi bir şey veya kişi olabiliyordu başlangıçta. Dürtü ile nesnesi arasında hiçbir içsel veya ötsel bağ yoktu. Dürtü nesnesi ancak bireyin tarihinde tekrarlayan deneyimler sayesinde önem kazanmaya başlıyor, kişi için özel ve simgesel bir anlam elde ediyordu.

Oysa Klein'a göre içgüdü daha doğumdan itibaren türün evriminden intikal eden fantazmatik içsel nesnelere bağlıdır. Bir başka ifadeyle çocuk daha baştan içgüdü tatminine yönelik nesne ve ilişki arayışlarıyla donatılmıştır. İlk bakışta önemsiz görünen bu varsayım farklılığı gerek ilgili klinik malzemenin

yorumunda gerek kuramın bütününde ciddi ayrılıklara yol açmaktadır.(Buradan sezilebilecek ancak ayrıntılandıramayacağımız gerekçelerle Freud söz konusu olduğunda “dürtü”, Klein söz konusu olduğunda ise “içgüdü” terimlerini kullanmak daha uygundur kanaatindeyim)

Klein’in nesne ilişkilerinin gelişimi ile bağlantılı olarak ele aldığı üstben oluşumu ile ilgili yaklaşımlarında söz konusu kuramsal farklılıkları bütün açıklıklarıyla görmek mümkündür. Freud’a göre geniş ölçüde dışsal, toplumsal yasaklara, ebeveynin yasak koruyucu tutumlarına bağlanan süreç, Klein’de nesne ilişkilerinin gelişiminin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Üstben gelişiminde esas, saldırganlıkla yatıştırılmış “kısmi” nesne ilişkilerinin giderek bütünleşmesi ve çift-değerli bir nitelik kazanarak iyi nesne karşısındaki saldırganlıktan duyulan suçluluk duygularını uyandırmasıdır. Klein bu gelişimi klâsik kuramdan çok erken bir düzeye, oral döneme çekmekte, hatta bazı Oidipal çatışmaları oral terimlerle yaşanmış da olsa bu dönemde değerlendirmektedir.¹

Doğum öncesi durumda çocuğun, annenin bir parçası olması, ona bütün ihtiyaç duyduklarını ve arzularını verebilecek kendi dışında bir şeyin bulunduğu yolunda bünyesel bir duygu da yaratmış olabilir çocukta. Böylece iyi meme içe yansıtılır ve benin bir parçası olur; başlangıçta annenin içinde olan çocuk şimdi anneyi kendi içinde taşımaktadır.²

Klein’e göre çocuk ilk nesne ilişkilerini annenin bir parçası olan meme ile yaşar. Eğer bu ilişkide meme, çocuğun anne karnındaki doyumsuz hazı çocuğa veremezse, bebek ilksek iyi nesnesini tam oturtamayacak ve ileriki yıllarda aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde de tutarsızlık söz konusu olacaktır. Klein bu durumu şöyle açıklar:

“Çocuğun memeyle ilk ilişkisine bir hüsrân ve doyumsuzluk ögesinin karışması kaçınılmazdır. Çünkü mutlu bir beslenme bile doğum öncesi anne-çocuk birliğinin yerini tutamaz. Üstelik çocuğun tükenmeyen ve her zaman orada olan bir memeye duyduğu özlem de sadece açlıktan ve libidinal arzulardan kaynaklanıyor değildir. Çünkü yaşamın ilk evrelerinde bile, annenin sevgisinden emin olma ihtiyacının asıl kaynağı kaygıdır. Yaşam ve ölüm içgüdüleri arasındaki mücadele ve bunun hem benliğin hem de nesnenin yıkıcı etkilerce yok edilmesine yol açacağı korkusu, bebeğin anneye ilk ilişkilerinde belirleyici olur. Çocuk, arzularken, önce memenin sonra da annenin, bu yıkıcı etkileri gidermesini ve onu zulmedilme kaygısının acısından kurtarmasını arzulamaktadır.”³

“İlksel iyi nesneyi görece güvenli bir biçimde kurabilmiş olan kişiler, nesnenin kusurlarını görseler de ona duydukları sevgiyi sürdürebilirler; bunu yapamamış olanların aşk ve arkadaşlık ilişkilerindeyse sürekli bir idealleştirilme ihtiyacı görülür. İdealleştirilmeye dayanan ilişkiler çökmeye yatkındır; sevilen nesnenin yerine sık sık bir başkasını geçirme zorunluluğu doğar; çünkü hiç biri beklentileri tam olarak karşılayamıyordur. Eskiden idealleştirilen kişi zulmedici bir figür olarak görülmeye başlanır (bu da idealleştirmenin temelde zulmedilme kaygısının karşılığı olduğunu ortaya koyar) ve öznenin hasetli ve eleştirici düşünceleri bu kişiye yansıtılır. Çok önemli bir nokta da şudur: Benzer süreçler kişinin iç dünyasında da işliyordur; çok tehlikeli nesnelerle dolmuştur iç dünya. Bütün bunlar kişinin dış ilişkilerinde bir dengelessizliğe yol açar.”⁴

Kişinin günlük hayattaki her türlü ilişkilerinin temelinde çocukken yaşadığı nesne ilişkileri önemli rol oynamaktadır. Bu nesne ilişkilerinin de aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde etkin olduğu açıktır.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında da aşka dayalı kurgular, aşkın vazgeçilmez unsurları olarak gördüğü mutsuzluk, kendini feda etme izlekleri sıkça kullanılmaktadır. Onun romanlarında aşk kadar geçerli olan bir başka unsur da trajedidir. Onun romanlarında aşkın gerilimi ve trajediye dönüşümü sıklıkla görülen unsurdur. Yapıtlarında; trajik yazgının, kişinin yaşamında mutlak etkiye sahip aşklardan kaynaklandığı görülmektedir. Bu çalışmada; Halit Ziya Uşaklıgil’in iki romanından mutlak yola çıkarak, bu romanlardaki kahramanların aşk ve nesne ilişkileri incelenecektir.

Mai Bir Akşamdan Siyah Bir Geceye Yolculuk: Mai ve Siyah

—*Bârân-ı elmas(elmas yağmuru)! Ne güzel, ne hülyalar getiren, nasıl hülya âlemleri açan bir isim—*

Ahmet Cemil, Mülkiye Mektebi’nin son sınıfına geçtiği yıl babası ölür; on dokuz yaşına dek ailesiyle mutlu bir yaşam süren Ahmet Cemil, annesinin ve kız kardeşi İkbâl’in geçimini sağlamak zorunda kalır. Yaşamının yeni dönemi bu zorluklarla başlar. Okul yıllarından beri edebiyat tutkusu olan Ahmet Cemil, Fransızcadan çeviriler yapar. Ancak, zevkle okuduğu Fransız klâsiklerini çevirmek sandığı kadar kolay bir iş

¹Tura, S.M, (1999), *Haset ve Şükran*, Çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten, “Editörün Ön sözü”, İstanbul, Metis Yayıncılık, s. 7–13.

²Klein, M., (1999), *Haset ve Şükran*, Çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten, İstanbul, Metis Yayıncılık, s.20.

³Klein, M., (1999), s.21.

⁴Klein, M., (1999), s.38.

değildir. Ekonomik zorluklar nedeniyle *Mir'at-ı Şuûn* gazetesinde iş bulur ve basit öyküler çevirir. Aynı dönemde ek bir iş daha bulur ve akşamları zengin bir ailenin çocuğuna ders vermeye başlar. Artık evlerinin geçimi düzene girer; hattâ Ahmet Cemil zengin olmaya başladıklarını düşünür.

Ahmet Cemil'in en büyük hayali, edebiyat dünyasında ünlü bir yazar olmaktır. Yoğun çalışmasının arasında kendisini üne kavuşturacak yapıtı da yazmaya başlar. Çevresindeki tüm olaylara karşı nispeten duyarsız davranır, çünkü zihni sürekli hayalinin gerçekleşmesini sağlayacak yapıtla meşguldür. Kız kardeşi İkbâl'in evliliğinden önce bile onu isteyen kişi hakkında araştırma yapma gereği duymamıştır. Aileye katılan Vehbi, onda yalnızca hafif bir huzursuzluk oluşturur. Ahmet Cemil o an bu duygu üzerinde fazla durmaz. Yapıtı dışında tek ilgisini çeken kişinin en yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin uzun süredir görmediği kız kardeşi Lâmia olduğu görülür. Ona âşık olduğunu anlaması, yapıtı üzerinde yoğunlaşmasına ve onu bitirme isteğinin artmasına neden olur. Lâmia'nın karşısına "ünlü yazar" Ahmet Cemil olarak çıkma isteği de hayallerinde önemli bir yer alır. Bu sırada, gazete sahibi Tevfik Efendi'nin felç olmasından dolayı, oğlu, yani İkbâl'in eşi Vehbi yönetime geçer.

Başlangıçta durumdan rahatsız olan Ahmet Cemil, bir süre sonra başyazar olur ve bir miktar para ile yeni makineler alınmasını sağlayarak gazeteye ortak olur. Babasının ölümünden sonraki dönemde, Ahmet Cemil için belki de ilk kez her şey yoluna girmektedir. Yapıtını tamamlaması da bu döneme rastlar. Arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin evinde yapılacak olan bir toplantıda yapıtın okunmasına karar verilir. Sonunda Ahmet Cemil beklenen yapıtını dönemin önemli yazarlarına okur ve beğeni toplar. Kendisini kutlayanlara Lâmia bile bir fırsatını bulup, gizlice, eserin sonuna "Tebrik ederim" yazarak katılır. Ahmet Cemil'in mutluluğu, eniştesinin kötü yanlarını görmesi ile bozulmaya başlar. Bir gün bir gazetede, hiçbir zaman kendisini sevmediğini ve kıskandığını düşündüğü Raci tarafından yazılmış, kendisini ve yapıtını sert bir üslûpla eleştiren bir yazı çıkar. Vehbi, bu yazının gazetesini kötü yönde etkileyeceğini öne sürerek başyazarlığı başka birisine verir. Bir akşam evde bu konuda çıkan bir tartışmada eniştesi, hamile karısı İkbâl'in karnına tekme atarak bebeğin düşmesine ve İkbâl'in ölümüne neden olur. Bir süre sonra Hüseyin Nazmi'den, Lâmia'nın bir subaya verildiğini öğrenmesi ile Ahmet Cemil'in hayatta aşkı bulmaya ilişkin hiçbir umudu kalmaz.

Düşlerine bu kadar kapıldığı için kendisini suçlayarak edebiyattan bütünüyle kopar, ülkenin uzak bir vilâyetine gitmek üzere annesiyle birlikte İstanbul'u terk eder. Elmas yağmuru düşüyle başladığı yolculuğun siyah inci yağmuruna dönüşmesi ile Ahmet Cemil bu kez düşlerinden uzak, bilmediği bir yolculuğa çıkmaktadır.

Roman A.Cemil'in arkadaşlarıyla katıldığı bir yemekle başlar ve biz Ahmet Cemil'in hayalleriyle ilk defa burada karşılaşırız. İlk olarak dikkat çeken şey Ahmet Cemil ile Raci'nin burada Hüseyin Nazmi için tartışmalarıdır. Raci sohbet sırasında Hüseyin Nazmi hakkında:

*"Bak fikirlerimin neticesini söyleyeyim. Onda tek bir şey var: Yalnız ben yazayım, benden başka kimse yazmasın, diyor..."*⁵

Dedikten sonra Ahmet Cemil arkadaşına yöneltilen bu eleştiri için Raci ile bir tartışma içerisine girer:

*"Demin Hüseyin Nazmi için bir şeyler söylüyordunuz, dedi. O burada bulunsaydıne cevap verirdi, bilmem, fakatöyle zannediyorum ki sadece bir gülümseme ile susardı."*⁶ Tartışmanın ileriki evrelerinde Ahmet Cemil:

"Hüseyin Nazmi'yi tahkir vesilesi[küçümsemeye bahane] arayanları anlamıyorum. Her gün kucak kucak önümüze yığıldığı o bediaları[güzellikleri],edebiyat binasının o yeni esaslarını görmemek için insan gözlerini kapamak, bugün kaleminden taşan zafer sayhasını [çığlığını] işitmek için insan kulaklarını tıkamak lâzım gelir..."

*...Latifelerle onu tevkif etmek[durdurmak] istiyorsunuz, boş fikir! Görmüyor musunuz ki bugün dehasının pınarı tehevüre gelmiş[öfkeden köpüren] bir nehir gibi akıyor!..Onun coşkun dalgalarına set mi çekebileceksiniz?...Anlamıyor musunuz ki mümkün değil!O en saf kaynaklardan kuvvet alarak, en yüksek tepelerden atlayarak, en temiz kayalardan süzülerek büyüye büyüye yükseldi. Düşmanları biraz ağızlarını açsalar boğulacaklar..."*⁷

Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in mektep yıllarından beri tanıdığı arkadaşıdır. Fakat bu sadece arkadaşlıkla sınırlı değildir. Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in olmak istediği nesnedir. Ahmet Cemil'in arkadaşının eleştirilmesine karşı çıkmasının sebebi,Hüseyin Nazmi'nin, onun hayallerinin temsili, yani ileride olmak istediğinin göstergesi olmasındandır. Bu eleştiri aynı zamanda Ahmet Cemil'in kendi

⁵Uşaklıgil, H.Z., (2001), *Mai ve Siyah*, İstanbul, Özgür Yayıncılık, s.15.

⁶Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.18.

⁷Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.20.

hayallerine yapılan bir eleştiri niteliğindedir. Bu yüzden içsel nesnesine gelen bu tepki, Ahmet Cemil'in saldırgan bir tutum sergilemesine neden olmuştur.

Romanın kahramanı Ahmet Cemil'in çocukluk yıllarına ait bilgilere pek rastlayamıyoruz. Bu nedenle bebeklik döneminde ve büyüme aşamasında nelerle karşılaştığı hakkında yorum yapamamak da Ahmet Cemil'in şu anki halinden bir takım sonuçlar çıkartabiliriz. Çünkü Melanie Klein'e göre:

"Önemli karakter değişimleri yakından bakıldığında bunların karakter bozulmaları olduğu ortaya çıkar- ilk nesnelerini sağlamca yerleştiremeyen ve ona karşı şükran duygularını sürdüremeyen kişilerde daha sık görülür. İçsel ya da dışsal nedenler sonucunda zulmedilme kaygıları arttığında, ilksel iyi nesneleri tümüyle yitirir bu insanlar; daha doğrusu, onun yerine koymuş oldukları şeyleri – insanları veya değerleri- yitirirler. Bu değişimin temelinde erken dönemdeki bölme mekanizmalarına ve çözülmeye geri dönüş süreci yatıyordur. Ama bir derece sorunudur böyle bir çözümme: sonuçta kişilik üzerinde güçlü bir etki yapsa da, mutlaka aşikâr bir hastalığa yol açması gerekmez. İktidar ve prestij hırsı ya da zulmedici figürleri ne pahasına olursa olsun yatıştırma ihtiyacı gibi karakter özellikleri de belirginleşebilir."⁸

Ahmet Cemil'in küçüklüğünde yaşadığı sorunlar onun şu anki durumunu etkilemekle birlikte bize de psikolojisi ile ilgili bilgiler verecektir. Ahmet Cemil roman boyunca hayaller kuran ve dış dünyadaki gerçeklik ile hayal dünyası arasındaki çatışmayı üst düzeyde yaşayan bir kişiliktir. Biz Ahmet Cemil'in hayalleriyle ilk olarak Hüseyin Nazmi için, Raci ile tartıştıktan sonra karşılaşıyoruz. Çünkü Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in olmak istediğiydi ve Hüseyin Nazmiye yöneltilen saldırı, kendi hayallerine yöneltilmiş oldu ve ona dış dünyadaki tehlikelere karşı iç dünyaya kaçış yani bene yönelme hissi kazandırdı. Ancak bu şekilde güven duygusu hissedecekti.

"Ahmet Cemil müsaade istedi, o, aydınlık ve kalabalık bir yere şu gizli ve yarı karanlık ciheti tercih ediyor[tarafı yeğliyor],buradan ayaklarının altında serilen Haliç'in ve İstanbul'un münevver bir sema[aydınlık bir gökyüzü] altında manzarasına karşı düşünmek istiyordu."⁹

"...Onlar ayrıldıkları vakit geniş bir nefes aldı, sanki büyük bir zahmetten kurtulmuş gibi kendisini yalnız, ötede beride yemek yiyen bir kaç kişiden, ara sıra görünen iki üç sakit hizmetkârdan[sessiz uşaktan]başka halktan; biraz ötede uyanmaya, harekete başlayan kalabalıktan uzak, düşünceleriyle yalnız kalmakta azim[büyük] bir vicdan istirahati duydu"¹⁰

Burada Ahmet Cemil'in aydınlık yere karşı karanlığı tercih etmesi onun dış dünyaya karşı iç dünyasını tercih etmesindendir. Yalnız burada hayallerini rahat rahat ve saldırılara karşı koruyarak kurabilirdi. Kalabalıktan kaçışla birlikte kendine dönüş, içe yönelme, onun vücudunu ele geçirmiş olacak ki Ahmet Cemil'in ilk psikolojik travması(bizim karşılaştığımız ilk travma) ile karşılaşıyoruz:

"...Şimdi yavaş yavaş beyninden süzülen şey; damarlarının içinden, kemiklerinin arasından hafif hafif raşeciklerle[titremelerle] akarak; sanki bütün cismaniyetini, iradesini [bedenini, gücünü] çekerek ayaklarından doğru çekiliyor, gidiyor vücudunu mukavemet[karşı koyulması] mümkün olmayan bir kuvvetle erite erite dağıtıyor gibiydi. O vakit muvakkat cehtle [geçici bir çabayla] kendisini toplar; bir uçuruma yuvarlanmıyor, toprakların arasına süzülüp akıyor olduğuna emniyet kesp etmek[emin olmak] istiyormuşçasına gözlerini açar ayaklarını çekerti."¹¹

Burada "ayaklarını çekerti" kısmına vurgu yaparak Ahmet Cemil'in aynı mekânda ikinci travmasına da değinmek ve ikisi arasında bağlantı kurmak daha açıklayıcı olacaktır.

"...Bakınız şimdi bile o aklına geldiği için vücudunda bir ürpermeye benzer bir şey duyuyor... Ahmet Cemil'in vücudunu sanki iki kol tutmuş, sonu olmayan bir derinliğe çekiyordu. Kendisini toplamak istedi. Fakat fikrinin bütün iradesine malik[sahip] olmakla beraber vücudunu istila eden o azim keselana mukavemet kabil değildi[o büyük bitkinliğe karşı koymak imkânsızdı]. O vakit nefesine bir cebir ile [kendini zorlayarak],sanki vücudundan yavaş yavaş uzanıp gidiyormuşçasına uyuşan bacaklarını çekti."¹²

Bu iki travmada da Ahmet Cemil'in bacaklarını çekerek, toparlayarak, psikolojik travmasına son verdiğini görüyoruz. Çünkü onun bacaklarını toparlayarak oturması, onun ana rahmindeki duruşunu temsil ediyordu ve bu şekilde durarak dış dünyadaki tehlikelerden ana rahmine kaçış ve oradaki güven duygusuyla, onun verdiği hissiyatla rahat ediyor ve bu şekilde huzura kavuşuyordu. Bir insanın kendisini en rahat ve güvende hissettiği yer ana rahmidir. Çünkü bebek; daha dış dünyadaki tehlikelerle karşılaşmamıştır ve etrafı

⁸Klein, M., (1999), s.33.

⁹Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.25.

¹⁰Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.26.

¹¹Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.26.

¹²Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.33.

kapalıdır. Doyumsuz haz içerisindedir ve biz bu dünyada karşılaştığımız her tehlikede aslında geldiğimiz yeri ararız. Yani en güvende olduğumuz ana rahmini ararız. Ahmet Cemil'in de ayaklarını çekmesi, ona ana rahmindeki duruşunu hatırlatıyor ve bu sayede rahatlama ve güven hissiyle yatışıyordu.

Harry Guntrip; anneye dönüş ile ilgili şöyle demiştir:

“Korkunun anneye geri dönüşü harekete geçirdiği doğrudur, ama haz için değil, güvence için. Hasta tehdit edici bir dış dünyaya doğduğu duygusu içindedir ve korku; içgüdüsel kaçış, kaçınma ve çıktığı güvenli kaleye geri çekilme tepkisini uyarır.”¹³

Burada da Ahmet Cemil dış dünyadaki tehlikelerden en güvenli kale vasıtasıyla, yani ana rahmindeki duruşunu alarak kurtulmak istemektedir.

Ahmet Cemil'in bir hayali vardır: “Edebiyat dünyasında ün yapmış bir yazar olmak.” Bu hayalini biz, mai bir gecede “Bârân-ı Elmas” [Elmas Yağmuru] altında daldığı düşüncelerinde görürüz.

“Bârân-ı elmas! [elmas yağmuru]! Ne güzel, ne huylalar [hayaller] getiren, nasıl rüya âlemleri açan bir isim...” (s.34)

Buradaki elmas yağmuru onun iç dünyasını aydınlatan nesneleri işaret etmektedir. Ahmet Cemil bu nesnelerin ışığı altında görebilmekte, aydınlanabilmektedir. Nitekim ileride göreceğiz ki bu nesne kayıplarından sonra onun için aydınlık karanlığa dönüşecek ve önünü göremeyecek hale gelecektir. Mai bir gece, yağacak bir elmasın kalmamasıyla siyah bir geceye dönüşecektir.

Onun hayallerini süsleyen en önemli nesnesi ilk başta yazmak istediği, yani ona şan ve şöhrati getirecek bir eser oluşturma arzusudur.

“Henüz yirmi iki yaşında idi. Öyle bir yaşta, gençliğin öyle hassas bir devresinde ki fikir, münevver bir semanın bârân-ı elması altında parlak hulya âlemlerinde kanatları kırılmış bir kuş gibi henüz topraklara düşmemiş; gözler ziyadar [ışıklı] bir hayal ufkunun envarıyla [nurlarıyla] dolu iken bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu henüz görmemiş; yalnız münevver, mübtehiç. [ışıklı, sevinçli] bir sabahın rüyasına dalmış; ümit güneşinin üzerine ta uzaklarda bir ufkun içinde hazırlanan bulutların dökülmeye müheyya [hazır] olduğunu anlamamıştı. Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyatı yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır [gerçekleşmesini beklemekte] ... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklara göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine [doruklarına] çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği yüksek payeye [dereceye] bir had [sınır] bulamıyor; sonra da bu derece itila emellerine [yükselme arzularına] kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret almak, senelerden beri bütün düşüncesi bu değil miydi?”¹⁴

“Ah; o eser yazılıp da intişar ettiği [yayımlandığı] zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım! Öyle sanıyorum ki iştihar perisi [şöhret perisi] gelip makhur, mağlûp [yenilerek] ayaklarımın altına atılacak; kendimi birden yükselmiş göreceğim, o zaman : ‘Ben bugün şu toprak parçasının üzerinde biriyim...’ diyebileceğim...”¹⁵

Ahmet Cemil'in edebiyat alanında başarıyı yakaladığı ve “peri” olarak nitelediğine sahip olduğu zaman kendisinin birey olacağına olan inancı, narsisist kişilik özelliklerine sahip olduğu şeklindeki ilk varsayımı güçlendirmektedir. Yukarıdaki alıntıdan, Ahmet Cemil'in “kendisinin ileride olacağı kişiyi” sevdiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle, Ahmet Cemil karakteri ele alınırken narsisist kişilik özelliklerinin analizine ağırlık verilecektir.¹⁶

Freud'un 1914 yılında yazdığı “Narsisizm Üzerine Bir Giriş” başlıklı yazısında normal bir evreyi adlandırmakta kullanılan narsisizm kavramına Raşit Tükel, “Freud Metinlerinde Ego İdeali” adlı yazısında şöyle değinmektedir:

Narsisizm, bireyin, o ana kadar oto-erotik etkinlikler içinde yer almış olan cinsel dürtülerini, bir sevgi nesnesi elde etmek üzere birleştirdiği; kendisini, kendi bedenini sevgi nesnesi olarak aldığı ve ancak bunun ardından kendinden başka bir insanı nesnesi olarak seçmeye doğru ilerlediği bir evreyi temsil etmektedir. Diğer bir ifadeyle, narsisizm, sınırsız ve nesneden bağımsız olan, egonun enerji yatırımı (cathexis) olarak görülmektedir.¹⁷

Ancak, narsisizmin bu evre geçildikten sonra da kişilikte etkin hâle gelmesi narsisist kişilik özelliklerini akla getirmektedir. Freud'a göre bu durumu, narsisist ve yaslanma tipleri olarak ikiye ayırmak mümkündür.

¹³Guntrip, H.,(2003),*Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*, Çev. İpek Babacan, İstanbul, Metis Yayıncılık, s.52.

¹⁴Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.39.

¹⁵Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.134.

¹⁶Arslanoğlu, A.A.,(2002),Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri, Ankara, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Master Tezi, s.25.

¹⁷Arslanoğlu, A.A.,(2002),s.26.

Birinci tipte kişi, kendini, kendisinin bir zamanlar olduğu şeyi, kendisinin olmak istediği şeyi veya kendisinin parçası olmuş bir şeyi sevebilir. İkinci tipte ise, kendisini besleyen kadını, kendisini koruyan erkeği ve bunların yerini alan bir dizi ikame nesnelerini sevebilir.

Ahmet Cemil karakterine bakıldığında, onun birinci tipe uygun özellikler gösterdiği görülmektedir. Ahmet Cemil, yayımlayacağı kitap sayesinde elde edeceği ün ile kendisinin olmak istediği şeye tutku derecesinde bağlıdır. Burada kitap, bağlanılan nesne olmaktan çok, bağlanılan hayale gitmekte kullanılacak araç olarak görülmelidir. Ferdinand de Saussure'ün kavramları ile ifade edecek olursak, kitap bir göstergedir, gösterileni ise gelecekte Ahmet Cemil'in elde edeceği ün ve saygıdır. Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta da kitabın Ahmet Cemil'in ölümsüzlük düşüne de hizmet eden bir nesne olmasıdır. Romanda buna ilişkin bir ipucu verilmemiştir. Ancak, varoluşsal açıdan düşünüldüğünde, Ahmet Cemil adı, kitap sayesinde, gelecek kuşaklara da aktarılacaktır. Bu durum, Ahmet Cemil'in narsisizmini daha da güçlendirir.¹⁸

Ahmet Cemil'in Narsisist özelliklerinden bir tanesi de Hüseyin Nazmi'ye duyduğu arkadaşlık sevgisidir. Çünkü Hüseyin Nazmi onun gelecekte olmak istediği, idealleştirdiği ve özdeşleştirdiği nesne durumundadır. Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu şeylere kendisin de sahip olma isteği ve onun konumuna gelebilme arzusu Ahmet Cemil'in arkadaşlığını sürdürmesinin önemli sebeplerindendir.

"Ah! O da zengin olsaydı. Hüseyin Nazmi ne kadar mesuttu. Servet ve haysiyet sahibi bir babanın oğlu, bugün düşünmeye mecbur olmadığı gibi yarın da maişet[geçim]endişesi henüz saadet revnakıyla [mutluluk ışıyla] parlayan alnını elem çizgileriyle bozmayacak."¹⁹

"Ah! O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik[sahip]olabilseydi! Hüseyin Nazmi'nin evinde bu his birinci defa olarak onun temiz dimağına düştü. Bir kar tabakasının saf beyazlığı üzerine düşmüş bir katre leke gibi... Kendi kendisine utandı. Bugün ihtiyaç ile, maişet derdiyle ilk cerihayı[yarayı]almış olan bu taze kalp şu havai boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak lazım gelen fikir sükûnuna, gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı acı bir hüsrân hissi duydu."²⁰

Burada "Haset" kavramına da değinmek gerekecektir. Melanie Klein'e göre Haset:

"Arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur."²¹

Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu nesnelere karşı beslediği hasetli itki onun Hüseyin Nazmi ile arkadaşlığının devam etmesindeki etkenlerden bir tanesidir. Ahmet Cemil'in olamadığı şeyler Hüseyin Nazmi de mevcuttur ve bu da arkadaşına karşı haset beslemesine sebep olmuştur. Klein:

"Çok hasetli insanın tatmin edilmesi imkânsızdır, hiçbir zaman tatmin olamaz. Çünkü haseti kendi içinden kaynaklanıyordur ve böylece her zaman yönelecek bir nesne bulunmaktadır" der.²²

Nitekim Ahmet Cemil bir Hüseyin Nazmi'nin edebiyat dünyasındaki konumuna haset duyarken diğer yandan da onun hayat karşısında ekonomik sıkıntılar yaşamamasına besler bu duyguları. Başka bir yerden ise onun gibi kütüphane sahibi olmak istemesi ortaya çıkar. Yani Klein'in dediği gibi Ahmet Cemil hasetli itkilerini bir türlü tatmin edememekte ve her zaman yönelecek bir nesne bulabilmektedir.

İLK NESNE KAYBI: Babasının Ölümü

— Heyhat! Musibet insanları en ziyade ümide sarıldıkları hengâmlarda[zamanlarda] zedelemekten haz alır. Şimdi iskemle uçayak üstünde; fakat bu defa eksilen ayak o kadar mühim ki iskemle duramıyor.—

Ahmet Cemil hayatının baharında tam da hayalleriyle bir bütün oluşturmaya başlarken hayat onun omzuna iki eliyle çökmüş ve dizleriyle bastırarak sırtındaki yükü iyice ağırlaştırmıştır. Bu iki el ailesinin fertleri; yani kız kardeşi Lâmia ve annesidir. Ahmet Cemil'in babası öldükten sonra bu iki eli geçindirme yükü Ahmet Cemil'e kalmıştır ve sırtında duran diz, yani hayalleri her zamankinden daha da ağır olmaya başlamıştır.

"Ahmet Cemil için bu musibet[felâket]öyle bir beklenilmeyen darbe idi ki bir müddet bütün beyni donmuş gibi büht[şaşkınlık] içinde kaldı."²³

"Ahmet Cemil o musibete uğradıktan sonra bütün duygu kabiliyetleri mahvolmuşçasına câmit bir nefis [cansız bir varlık]hükmüne girdi. Artık Leyli[yatılı] devam edemediği mektebe yalnız gider gelirdi, okumazdı,

¹⁸ Arslanoğlu, A.A.,(2002), s.27.

¹⁹ Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.69.

²⁰ Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.72.

²¹ Klein, M., (1999), s.23.

²² Klein, M., (1999), s.24.

²³ Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.65.

hatta sevgili şairlerini, o ruhunun en samimi nedimlerini[arkadaşlarını]bile ülfete şayan[görüşmeye değer] bulmadı. Hüseyin Nazmi'den de eskisi kadar haz almıyordu. Yalnız bir şeyden hazzederdi: Sükût[sessizlik],²⁴

Ahmet Cemil babasının ölümüyle birlikte hayatındaki ilk nesne kaybını yaşamış ve psikolojisinde bunun izleri yer etmiştir. Nesne kaybıyla dış dünyadaki tehlikelere daha da açık hale geldiği korkusu içini kaplamıştır. Bu da ona her şeyden soğuma geri çekilme yani bene yönelme ihtiyacını doğurmuştur.

“İyi nesne ilişkilerine kavuşma ve bunları sürdürme yolundaki güçlükler fazla belirgin olduğunda ve insan ilişkilerine aşırı büyük bir kaygı ve çatışma eşlik ettiğinde, bu temel gereksinimi yadsımak ve gidermek için mutsuz çabalara girilir. İnsanlar kabuklarına çekilir, insanî olmayan bir çalışma içerisine gömülür, gerçek insanlarla ilişkileri ellerinden geldiğince ortadan kaldırır. Kendilerini soyutlamalara, ideallere, kuramlara, örgütlere vb. adarlar. Durumun doğası gereği bu girişimler başarılı olamaz ve her zaman felaketle sonuçlanır; çünkü bunlar kendi doğamızı yadsıma çabasından bir şey değildir. Hem bunu yapıp hem sağlıklı kalamayacağımız açıktır.”²⁵

Ahmet Cemil de dış dünyadaki zorluklarla karşılaştıktan sonra nesnelere kavuşma yolundaki güçlükleri fark etmiş ve kendi kabuğuna çekilme davranışı sergilemiştir. Artık insanlarla ilişkileri azalmıştır ve hayallerine ulaşabilmek içinde insanî olmayan çalışma içerisine girmiştir. Geceleri uykusuz kalmak pahasına çalışma, ailesinin geçimini sağlama mecburiyeti ona bu çabayı sağlayan en önemli etkenlerdendir.

“Kendi kendisine:

Uyu,zavallı çocuk,yeşil eski çuhali yazıhanenin kenarında,karanlık çamurlu sokaklarda,küçük nazlı çocuğun daima esneyen çehresi karşısında geçen o meşakkat ve mihnet[yorgunluk] saatlerinden sonra şu sıcak temiz yatağın içinde,münevver mai[ışıklı,mavi] bir semanın bârân-ı elması altında,tulûunu [doğmasını] beklediğin ümit güneşini görmeye çalışarak;derin, uzun bir tesliyet[avunma] uykusuyla uyu!.. diye içinden bir ninni söyler gibidir”²⁶

Burada Ahmet Cemil'in uyuması gerilemeden, içe dönüşten kaynaklanır.“Sağlıklı gerileme; gevşeme, dinlenme ve uyuma yoluyla yorgunlukla baş etmeye yönelik doğal bir itkidir. Yaşamın sürdürülmesi için bir zorunluluktur ve psikolojik hatta bazen fiziksel bakımdan modeli, ana rahmine ya da rahim benzeri bir duruma geri dönüştür. Her gece uykumuzda ana rahminin yerini tutan, simgesel ama maddî bir yere geri döneriz. Yeni doğmuş bir bebek nasıl karyolasında ana rahminin yerini tutacak şekilde sarılıp sarmalanırsa, biz de gecenin karanlığında ve sessizliğinde soyunmuş bedenlerimizi yorganlara sararız. Uyanmak ve yataktan kalkmak bir yeniden doğuştur. Doğanın sağladığı bu sağlıklı gerilemenin içgüdüsel temeli, daha fazla gerilimden kaçıp güvenlik içinde gücümüzü yeniden toparlayacağımız bir yere sığınma itkisidir. Etkinlikle doğal ve kolay bir dönüşüm gösterir.”²⁷

Ahmet Cemil'in hayat karşısında bu derece yorulması ve yıpranması onu uyuma yoluyla geriye yani ana rahmine yönlendirir. Uyumak, daima uyumak ve yeniden doğmak. Hayat Ahmet Cemil'i genç yaşına rağmen çok yormaktaydı. Fakat bu durum içerisinde dahi ideallerine veda edememekte ve hayalleri hala zihninde kendisini hissettirmektedir. Şimdi hayalleriyle daha fazla özdeşleşmesi gerekiyordu ve bu duygu Hüseyin Nazmiye olan haset itkisinin daha da artmasına sebep oldu. Çünkü Hüseyin Nazmi; kendisinin olmak istediği idi ve hayat karşısında aldığı darbeler onu ideallerinden uzaklaştırmaktaydı ve nesnesi yani Hüseyin Nazmi, kendinden uzaklaştıkça — ki bundan kasıt hayalleridir— saldırganlığı daha da artmaktadır ve haset itkisi vücudunu ele geçirmektedir. Klein'in deışıyle:

“Haset nesneyi soyuyor, yoksullaştırıyor ve bozuyordur”²⁸

Bir Nesne Değişimi: Lâmia ve Goncadan Güle Dönüş

Ahmet Cemil için başlangıçta Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi olan Lâmia'ya karşı herhangi bir ilgi göremiyoruz; çünkü Lâmia çocukluk evresini tamamlamamıştır. Ancak zamanla Lâmia gelişme evresine girdikçe, Ahmet Cemil'in zihninde yer edinecek ve onun artık vazgeçilmez nesnesi olacaktır.Daha doğrusu “Geçiş Nesnesi” olacak demek daha mantıklı olur.Geçiş Nesnesi(Transitional Object)Sigmund Freud'a göre: “Öznenin kendisi ile bir başkası arasında bir yarı yol gibi gördüğü nesnedir”. Yani Ahmet Cemil bir nevi Hüseyin Nazmi gibi olmak için, önce onun hayatında olan birini nesne olarak seçiyor ve ona sahip olmak istiyor.

²⁴Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.67.

²⁵Guntrip, H.,(2003), s.14.

²⁶Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.104.

²⁷Guntrip, H.,(2003), s.99.

²⁸Klein, M., (1999),s.31.

Bu nesne değişimi, Ahmet Cemil'in bir gün Hüseyin Nazmi'nin konağına gittiği ve Lâmia'nın piyano çalma sahnesinde ortaya çıkar.

“Şimdi Lâmia'nın ihtarını[uyarısını]unutmuştu. Şimdi bu mücessem [cisimleşmiş] şiire bakıyordu; şu çocuk, yarın bir geç kız olacak; inkişafa müheyya bir gonca[açmaya hazır bir gonca]ki büsbütün tezezhüre [çiçekleşmesine] yalnız bir bahar sabahı kifayet edecek [yetecek].

Büyük lâmbanın kırmızı kalpağından yakut renginde bir ziya intişar ederek [bir ışık yayılarak]bütün bu odayı alevden renge boyamıştı. Bu kırmızı ziya odanın ortasında masanın etrafında ateşten bir hale teşkil ettikten [bir daire oluşturduktan] sonra yavaş yavaş hafifleyerek bütün duvarlardan, eşyadan, perdelerden kaçarak burada bir pembe gül uyandırıyor; sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lâmia'nın sırtını, omuzlarını, başından arkasına dökülen kıvrırcık saçların dalgalarını münevver bir ihtizaz [parlak bir titreyiş]içinde sarıyor, mumların sarımtırak ziyasıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra sönüyordu.

Bu gül ziyası içinde şimdi Lâmia onun gözünde sihirli bir inkişaf [gelişme]ile sanki büyüyor, o dar omuzlarını genişliyor, şu küçük başa bir vüsat geliyor, bu küçük çocuk yükseliyor, şu nahif mahlûktan [zayıf varlıktan]o pembe renk içinde. Bu rakik [duygulu]nağmeler arasında silkinerek, saçlarından ziya köpükleri serperek bir genç kız çıkıyordu.²⁹

Kitabın bu cümleleri başlı başına Lâmia'nın uğradığı nesne değişimini gözler önüne sermektedir. İlk olarak şunu belirtmek gerekir; Ahmet Cemil'in hayal dünyasına dalarak Lâmia'nın nesne değişimi ile sevgi nesnesi haline gelmesi, Lâmia'nın piyano başına oturmasıyla başlar. Burada değişimi ve aşkı başlatan unsur piyanodur ve aynı zamanda da musikidir. Lâmia'nın piyanonun tuşlarına her bir dokunuşu aynı zamanda Ahmet Cemil'in duygularına dokunuşudur ve bu duyguları harekete geçiren etkidir. Büyük lâmbanın kapağı altından yayılan yakut rengindeki ışığın, ateşten bir hale teşkil ettikten sonra Lâmia'nın vücudunu aydınlatması, Lâmia'nın isminin anlamına kavuşması, yani parlak, parlayan anlamına kavuşmasıdır. Bir diğer yoluyla da bu ışık; Ahmet Cemil'in musiki ile birlikte harekete geçen duyguları ve Lâmia'nın değişime uğramasıyla ona karşı beslediği aşk duygusunun ateşlenmesi ve odaya yayılmasıdır. Odada birbiriyle çarpışarak titreşe titreşe öpüşen iki ışık mevcuttur. Bunlardan birisi Lâmia'nın parlaklığına kavuşması ile ortaya çıkan ışık, diğeri ise Ahmet Cemil'in bu parlaklığa kapılarak tutuşan, yanan duygularının ışığıdır ve bu iki ışık titreşe titreşe öpüştükten sonra söner.

Burada Ahmet Cemil'in gözünde Lâmia'nın cisim değiştirmesi, goncanın güle dönüşmesi ve musiki arasında şu şekilde bağlantı vardır. Lâmia'nın dar omuzlarının genişlemesi ile goncanın gül haline gelirken omuzlarının genişlemesi aynı şeydir. Goncanın güle dönüşmesi için onu okşayan tatlı bir rüzgâra ihtiyacı vardır ve burada bu rüzgârı temsil eden musikidir. Rüzgâr; nasıl goncayı okşarsa, musiki de âdeta Lâmia'yı okşamış ve pembe bir renk içinde güle dönüştürmüştür. Her açılan gülün de bir bülbülü vardır ve işte o da Ahmet Cemil olmuştur.

Ahmet Cemil bu sayede yeni nesnesini belirlemiştir. Hüseyin Nazmi'nin hayatında olan kişiyi sahiplenmesi, aslında kendi hayatına dâhil ettiği Lâmia'yı sevmesidir. Bu da onun Narsisist özelliğini bir kez daha gösterir.

“Ahmet Cemil'in, Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia'ya olan aşkı yinehayranlık duyduğu kişinin sahip olduğu bir şeyi elde etme isteği olarak dayorumlanabilir. Çevresinde başka genç kızlar olup olmadığı bilinmemektedir; ancak,Lâmia dışında hiçbir bayana ilgi duymuyor olması ve Lâmia'yı idealleştirmesi buyargının haklılığını düşündürmektedir. Bu aşamada, dikkate alınması gereken önemlibir nokta da Ahmet Cemil'in Lâmia'ya aşkını kitabını tamamladıktan sonra ilân edecekolmasıdır. Bunun nedeni irdelendiğinde, Lâmia'nın da Hüseyin Nazmi'nin dünyasına,dolayısıyla Ahmet Cemil'in gelecekteki dünyasına ait olması, önemli bir nokta olarak ortaya çıkmaktadır. Ahmet Cemil'in özgüven eksikliği burada dikkati çekmektedir. Budurumu yenmek için Ahmet Cemil, narsisist kişilik özellikleri taşıyan kişilerin çoğununkullandığı bir savunma mekanizmasını kullanmaktadır; “umut vadeden genç” olması Ahmet Cemil'e ileride bu özgüven eksikliğini yeneceği güvencesi vermektedir.”³⁰

Bir Edebi Müsamere

—Haniya sabahları Bâbiâli Caddesinde dükkânların önünde durmak mutadında olanların görmeye alıştıkları uzun saçlı bir şair vardır...—

Ahmet Cemil'in hayat karşısında yaşadığı zorluklar, onun eserine daha çok sarılmasına neden olmuş ve bir an önce bitirip hayal ettiği şan ve şöhrete kavuşarak sevdiği nesnesini de ele geçirme arzusu bedenini kaplamıştır.

²⁹Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.141–142.

³⁰Arslanoğlu, A.A.,(2002), s.29.

“Gece yalnız kaldığı vakit zihninde yalnız iki şey yaşıyordu: Eseriyle, Lâmia. Bu iki temel hedefi bir çift tev’em hemşire[ikiz kız kardeşler] gibi hatırasında öpüyordu. Lâmia’yı düşünürken eserini, eserine fikrini sevk ettikçe o siyah gözlerin : “Bitirsenize. Ben de dinlemek isterdim!” manasıyla gülümsediğini görüyordu. Bu gece uykusunun arasında hep o eserle o hayal yaşadı, sabahleyin kendi kendisine: “Evet artık bitirmeliyim!” dedi.”³¹

Ahmet Cemil eserini tamamladıktan sonra, arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin daha önce kendisine verdiği söz üzerine onun konağında bir ziyafet düzenlenecek ve eseri takdim edilecekti. Yemeğe katılacaklar listesinde Ahmet Cemil, Raci’nin de bulunmasını istiyordu. Ahmet Cemil’in Raci’yi yemekte istemesi; kendisinin yapabileceklerini ona göstermek istemesinden, kendisini ispatlamasıyla birlikte, bir anlamda gövde gösterisi yapmak istemesinden kaynaklanmaktadır.

“—Raci mi? Onu ne yapacaksın?

Ahmet Cemil kızardı; fakat Raci’nin bütün bedbahtlığıyla, biçareliğiyle beraber kendi dehasının şu muzafferiyetine de şahit olması için mukavemet edilmeyen [karşı konulmaz] bir arzusu vardı, yalnız:

—O da bulunsun dedi.”³²

Sonunda Ahmet Cemil eserini sunmuştur ve bunun verdiği mutlulukla herkes tarafından beğenilme, takdir edilme, göklere çıkartılma beklemektedir. Eseriyle birlikte en büyük arzusuna kavuşmak kalmıştır şimdi “Lâmia”. Artık her eserini eline aldığı anda aklına Lâmia gelir.

“Bu akşam oraya oturup da defterini eline alınca bir müddet onu açamadı, kalbi beyaz gölgenin hayaliyle dolu idi. Şimdi onu düşünmek istiyordu, gözlerini kapadı, o sabahki rüyayı hayalinde bir daha yaşamak istedi, yüzünü örten o siyah dalgayı, o müphem simayı [o belirsiz yüzü] bir daha gördü, ciğerlerini yakan bir buse-i can-güzârın râşeleri [insanı kendinden geçiren öpücüğün titreyişleri] dudaklarında bir daha titredi. “O benim olmayacak olursa ölürüm” diyordu.”³³

Burada Ahmet Cemil nesnesini tamamen ele geçirmek ve ona tamamen sahip olmak istemektedir. Onunla özdeşleşmiştir ve o olmazsa kendisi de olmayacaktır; yani ölecektir. Ahmet Cemil eserini sunduğu gün Lâmia defterin arkasına “Tebrik Ederim” yazmakla birlikte beş tane sıfır koymuştur. Ahmet Cemile göre bu beş sıfır “Seni Seviyorum” anlamı taşımakla beraber ‘Lâmia’ isminin harf sayısını da nitelemektedir. Lâmia beş harfli bir isimdir ve bu isimli notun altındaki beş sıfır da onun ismini temsil etmektedir. Ancak bu beş sıfır aynı zamanda Ahmet Cemil’in hayatında kaybedeceği beş nesneyi de temsil eder: “1-Babası, 2-şiiiri (Eseri), 3-İkbal(kız kardeşi), 4-Lâmia(aşk nesnesi), 5-Hüseyin Nazmi(olmak istediği, hayalleri).”

Bu beş nesnenin toplamı da yine beş harften oluşan kendisini verir :“Ahmet-Cemil”.Nasıl beş sıfırın toplamı yine sıfır ederse bu beş nesnenin, kaybedilen beş nesnenin toplamı yine Ahmet Cemil edecektir ve bu da başlangıçtaki haline dönmeye yani geldiği yere, ana rahmine işaret eder. Ahmet Cemil ilk nesnesine kavuşacaktır; nesnesiz geldiği yere, elinde bir sıfırla, yine nesnesiz dönecektir.

Bir gün Ahmet Cemil matbaaya gittiğinde Raci’nin kendi eseri ile ilgili yazdığı yazıyı arkadaşlarının gülerken ve dalga geçerek okuduğunu görür ve makaleyi okuduğunda kendisi için yazılanlar karşısında yıkıma uğrar. Çünkü o eserine ne umutlar beslemiştir ve herkes tarafından takdir edilmeyi beklerken eserine bu kadar alaycı yaklaşılması onun Narsisist duygularını ezmiş ve onu hayal kırıklığına uğratmıştır.

“Ahmet Cemil derin bir keselan [bitkinlik] duydu.Ta ciğerlerinin ortasında bir şey yırtılıyor zannetti.Demek kendisinin hayatta gaye olarak edindiği,vücuda getirdiği eser şu dakikada herkesi güldürüyor,eğlendiriyordu.Evet herkesi...Nagehan[ansızın],Bu “herkesi” tabirinden bir çehre ayrıldı : Lâmia!.. Birden nazarından bütün halkın ehemmiyeti düştü, zihninin içinde yalnız Lâmia kaldı. Bunu Lâmia da görecekti, o da gülecek” diyordu.”³⁴

Ahmet Cemil bu hayal kırıklığıyla Lâmia’nın gözünde de dalga konusu olacağını zannetmiş ve nesnesi tarafından terk edilme korkusu bedenini kaplamıştır. Artık diğer insanlar umurunda değildi, sadece Lâmia önemliydi. Kendi hırısı için o gün yemeğe çağırdığı Raci onun hayallerini yıkımtı. Ahmet Cemil narsisist duyguları uğruna kendi eliyle kendisini yıkıma uğratmıştır.

Bir “İkbal” kaygısıyla İkbal’in kaybı:

— İkbal şimdi on yedisine basmıştı. Bu memlekette kızların tam evlenme zamanı. Zavallı İkbal !.. Acaba her vakit talih kısmetine bir müsait çehre arz edecek mi[uygun birini nasip edecek mi]? —

³¹Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.229.

³²Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.249.

³³Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.270.

³⁴Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.309.

Ahmet Cemil'in narsisist özellikleri onun hayatındaki herkes ile olan ilişkilerini ele geçirmiş ve bu ilişkileri, bu karakter çerçevesinde yaşamaya başlamıştır. Kız kardeşi İkbâl; o döneme göre evlenecek yaşa gelmiştir. Kız kardeşinin, yazıhane müdürünün oğlu olan Vehbi Bey ile evlenmesi, Ahmet Cemil için ilk başta adını koyamadığı bir duygu biçimindeyken biz bu hissiyatın onun kıskançlık veya haset duygularından kaynaklandığını ve bu duygularının da onun narsisist kişiliğinden geldiğini görmekteyiz

“Biraz durdu ve Ahmet Cemil'in gözlerine bakarak ilâve etti:

— Matbaa da münhasıran[tek başına]herifindir, biliyorsun ya...

Ahmet Cemil sarardı, idare memurunun anlatmak istediği manaya karşı büsbütün namusu, vakarı[izzeti] isyan etti, bir kelime ile ret cevabı veriyordu, nefisini zapt etti[tuttu]’³⁵

Burada Ahmet Cemil'in arkadaşının *“matbaa tek başına herifindir, biliyorsun ya”* demesi, onun bilinçaltındaki düşünce ile aynı değer taşıdığından onda bir utanma duygusu doğurmuştur. Yani sakladığı ve içten beslediği duyguları, arkadaşının deyişiyle açığa çıkmış ve sanki kendisinin ağzından çıkmış gibi bir utanç duymuştur. Ahmet Cemil İkbâl yoluyla matbaaya sahip olacak ve ileride gerçekleştirmek istediği edebiyat âleminde ün kazanma ve eserini oluşturma için bu matbaa kendisi adına vazgeçilmez bir nesne olacaktır. Bir nevi kısmî nesnedir, yani tam nesneye ulaşmak için ihtiyaç duyulan nesne. Bu utanca karşı bir an ret cevabı vermek istemesi ve sonra kendisini zapt etmesi ise bu narsisist duygularının üstün gelmesi ve onu engellemesindendir.

Ahmet Cemil'in yaşadığı çelişkiler bunlarla sınırlı değildir. Eve bir enişte gelecek olması onu şu bakımdan da rahatsız etmektedir: Yeni gelecek enişte onun hayatına girecek başka bir iktidardır. Babasını kaybettikten sonra evinde iktidar sahibi sadece kendisiydi ve mücadele içerisine gireceği başka bir nesne yoktu. Bu sebeple bu iktidar hazzı Ahmet Cemil'i bütünüyle sarmıştı. Kaygısı o iktidarı kaybetmekti.

“Enişte!.. İkide birde zihnini içinde zihninin içinde bir tırmalayan cereyan ile geçen bu kelime idi: Enişte !..

Demek şimdi hayatında bir enişte olacak, bir adam ki bu güne kadar tanınmış, görmemiş, hiçbir hissini, fikrini öğrenmemiş. Bu adam birden bir gün içinde hayatına karışacak, o Süleymaniye'deki küçük evin kapısını çalacak, bu aile sofrasına aynı iştirak [katılım]hakkı ile oturacak, valdesine [annesine]aynı meşru salahiyetle [geçerli bir sebeple]anne diyecek, sonra evin içinde bir ses, başka ses aşağıdan bağırarak: İkbâl!..’³⁶

Burada eve gelecek olan enişteye karşı duyulan kıskançlık söz konusudur. Bu hasetle iç içedir fakat kıskançlık en az iki kişiyle ilişki içerisinde olmasını gerektirir. Klein' göre kıskançlık:

“Hasete dayanır ama öznenin en az iki kişiyle ilişki içerisinde olmasını gerektirir: Özne, kendi hakkı olan sevginin, rakibi tarafından elinden alındığına ya da alınma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu inanıyordur. Kıskançlığın günlük kullanımında, sevilen bir kişiyle özne arasına üçüncü kişi girmiştir.’³⁷ (Haset ve Şükran)

Ancak Ahmet Cemil'in narsisist özellikleri onun bu kıskançlık duygularından da üstün gelmiş ve gelecek kaygısı kız kardeşinin evlenmesinde ve onu evlilik ilişkilerinde de tepkisiz kalmasına neden olmuştur. İkbâl'in kelime anlamı “baht, talih” olduğu gibi, “arzu, istek” anlamı da vardır. Ahmet Cemil kendi arzularına yenik düştüğü için, kendi ikbaline, gelecek arzularına yenik düştüğü için kız kardeşi İkbâl'i bilinmeye sürüklemiştir.. Yani ikbal(gelecek) kaygısıyla İkbâl'in kaybını göze almıştır.

“İçsel nesneler ve ilişkiler dünyası çok kolayca bilinci basıp onu egemenliği altına alabilir.’³⁸

“Kaygının bir nedeni, ayrılmanın doğal büyüme ve gelişme değil, şiddet yüklü, öfkeli, yıkıcı bir kopuş anlamına geldiği duygusudur; bebek sanki doğarken geride ölen bir anne bırakmak zorundadır. Ama ayrılma kaygısının başlıca nedeni ayrılmanın ‘Ben’i yitirme anlamına geleceği duygusudur’³⁹

Ayrılma kaygısı nasıl anneden ayrılınca geride ölü bir anne bırakma hissi doğuruyorsa Ahmet Cemil için de nesnesinde ayrılma kaygısı ona kendi ‘Ben’ini geride ölü bırakma kaygısı doğurmuştur. Bu nedenle kaygılarına yenik düşmüştür ve içsel nesneleri bilincini egemenliği altına almıştır.

Ahmet Cemil kız kardeşinin evlenmesiyle eniştesi ile olan hayatına bir türlü alışamaz ve ona karşı çekingen bir tavır sergiler. Sadece ona değil, hayatındaki birçok zorluğa karşı çekingen tavır sergilemektedir

³⁵Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.180.

³⁶Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.182–183.

³⁷Klein, M., (1999),s.23.

³⁸Guntrip, H.,(2003), s.39.

³⁹Guntrip, H.,(2003), s.38.

ve kız kardeşinin mutsuz olduğunu bildiği halde, günden güne eridiğini bildiği halde, bu olaylar karşısında pasif kalır ve ailesinin yaşadığı acılara duyarsızlaşır. Daha sonra bu duygunun verdiği bir pişmanlık duyar:

*“Ah! O bir dakika evvel ağlamış gibi bir istimdat nazarıyla [yardım istercesine]bakan gözler, şimdi onları anlıyorum. Hâlbuki ben bunu keşfedebilmek için bir sene kaybettim diyordu. O vakte kadar yalnız kendisini düşünmüş; matbaasını, eserini...-ilâveye cesaret edemiyordu, fakat hakikat öyle değil miydi ?-Lâmia’yı düşünmüştü. Kardeşini, gözünün önünde canlı fakat sâkit bir facia [sessiz bir felâket] gibi “Anlamıyorsunuz, yazık...” serzenişiyle duran o bîcareyi anlamamış, anlamak için bir şey yapmamıştı. Şimdi kendisini affetmiyor, bir hata neticesiyle bir musibet ika edenlere [bir belâya neden olanlara]mahsus bir vicdan azabı ile duramıyordu”*⁴⁰

Burada da görüldüğü gibi Ahmet Cemil kendi ihmali ve hayalleri uğruna İkbal’in sorunlarına karşı duyarsız kaldığını anlamış ve bunun sonucunda da pişmanlık duygusu yaşamıştır. Ancak her ne kadar pişmanlık yaşasa da kardeşinin günden güne erimesine bir çare bulamayacak ve kendisi de onunla birlikte çaresizce beklemekten ve hayat karşısında “hep kaybeden” olmayı kabul etmekten başka bir şey yapamayacaktır. Ve bir gece kocasıyla tartışan İkbal, kocasının kendisine attığı tekme sonucu karnındaki bebeği düşürür ve şiddetli bir hastalık evresine girer. İkbal’in karnına yediği tekme aynı zamanda hayatın Ahmet Cemil’e attığı tekmedir ve İkbal’in düşürdüğü çocuk Ahmet Cemil’in düşürdüğü ‘umut’tur. Bu durum Ahmet Cemil’in yaşadığı azabı ve suçluluk duygusunu daha da katlamıştır.

*“Ah!Bilsen Şekip !.. Kardeşimi ben öldürüyorum zannediyorum...”*⁴¹

Ahmet Cemil’in yaşadığı suçluluk duygusu artsa da artık İkbal için yapabileceği bir şey kalmamıştır.

*“... artık mağlup ve mecalden mahrum [gücsüz] kalan başı Ahmet Cemil’in omzuna düştü, bu iki kardeşin gözleri şu dakikada son bir muhabbetle bakıştı.Ahmet Cemil şimdi bu zayıf vücudu kollarıyla sıkıyor, onu alıp götürmek isteyen şeyden koparıp kurtarmak istiyordu.Fakat kollarının arasında bu vücuttan uzun bir râşe [titreyiş] ile bir şey akıyor, bir şey çekiliyor gibiydi;tekrar gözlerini İkbal’in gözlerine dikti,İkbal!..’ dedi.Şimdi bu gözler onun bu feryadına karşı sâkit[sessiz] kaldı;hâlâ ona bakıyordu,fakat artık onlarda bir şey noksan idi...”*⁴²

Evet... Bir İkbal(gelecek) kaygısı, İkbal’in ölümüne sebep olmuştur.

Hayal Dünyasından Gerçekliğe, Kendine Dönüş:

— *Dünyada hiçbir kimse tasavvur edemezsin ki hayatından hiç olmazsa bir büyük matem geçmiş olmasın—*

Ahmet Cemil’in kaybettiği nesneler, onun hayatında yeni bir dönüm noktası olmuştur. Bu noktadan sonra Ahmet Cemil kendisiyle hesaplaşmaya ve kendisini irdelemeye başlamıştır. Normal bir insan gibi yaşamak, ün ve şöhret peşinden koşmayı kendisi için yanlış bir şey olarak görmeye başlamıştır.

*“Ne olurdu o da bir dairede mukayyit [kayıt memuru] olsaydı iştihar emeli [şöhret arzusu] arkasında koşmasaydı da kendisine o evin sükûtu ile uygun olacak bir hayat vücuda getirseydi?”*⁴³

Ahmet Cemil; yaşamın kendisine verdiği hayal kırıklığının sebebini ideallerinde bulmuştur ve bu ideallerden kurtulunca bu hayal kırıklıklarından da kurtulacağını zannetmektedir. Ahmet Cemil’in kendisine dönüşü için önemli bir mekân hastahanedir. Ahmet Cemil kendisini irdelemeye başladığında ve hayallerinin ne kadar boş olduğunu anladığında aklına birden Raci gelir ve onun yattığı hastahaneye ziyarete giderler. Ahmet Cemil burada yatan insanları gördüğünde kendine dönüşü daha da hızlanmaktadır. Bir nevi bu hastahane onun hayallerinin yaralarına neşter vurmakta ve o hastalıklı parçayı ondan yavaş yavaş ayırmaktadır:

*“Artık hayatın felsefesinden ne kadar uzak olduğunu, kendisin nasıl bir yanlış emelle hayatın fevkine [üstüne]çıkarak isteyerek ir hulya âlemi [hayal dünyası]aradığını hissediyor, müstehzi bir seda [alaycı bir ses]güldürerek : ‘Ah! Senin münevver [aydınlık]hülyaların... Parlak semaların [gökyüzülerin] ...’ diyordu.”*⁴⁴

Burada da dikkat edildiği gibi hayallerini yıkan Raci aslında onu kendisine döndürendir. Eğer Raci olmasaydı hayal dünyasında yaşamaya devam edecekti.Raci ile baştan beri hayalleri için tartışan Ahmet Cemil’in bu hayallerden dönüşü de Raci ile olmuştur.

“Bârân-ı Elmas’ın son katresi”

—*Hedefi olduğun müthiş darbeyi haber aldım, matemine iştirak ederim[yasına katılıyorum] —*

⁴⁰Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.274–275.

⁴¹Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.334.

⁴²Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.339–340.

⁴³Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.353.

⁴⁴Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.354.

Ahmet Cemil'in hayat karşısındaki mağlûbiyetlerinden sonra hayalleri adına Lâmia ve Hüseyin Nazmi'den başka bir umudu kalmamıştı. Lâmia olgun bir kız haline geldikten sonra Ahmet Cemil'in ona kavuşma ve ona tamamen sahip olma arzusu günden güne artmıştır. Sürekli onunla mutlu olma hayalini kursa da, ona kavuşamama korkusu içini yiyip bitirmektedir.

“...Ah! O sevda dakikası! Acaba mahrum hayatında o bahtiyar saat çalacak mı ?..

Nasiyesinde bu sual bir endişe hattı tersim ediyordu [bir endişe çizgisi oluşturuyordu.]Kendi kendine : “Niçin onun benimle izdivacını istemesinler?” diyordu. Bir saat evvel o kendisine tebessüm eden gözlerde bir gizlice incizap [aşk] manası his olunmuyor muydu?

Bir aralık ta yanı başında koşan bir kız kumların üzerine yüzükoyun düştü. Başını çevirdi, çocuk iri mai gözleriyle istimdat ederek [yardım isteyerek]ona bakıyordu, yerinden kalktı, çocuğun ellerinden tuttu, kaldırdı... Bu vaka onu hakikate iade etmiş oldu.”⁴⁵

Burada Ahmet Cemil'in Lâmia ile evlenememe korkusunu düşünürken düşen çocuk, aslında onun umutlandırır. Çocuğun; Mai gözleriyle bakarak yardım istemesi, Ahmet Cemil'in Mai umutlarının, nesnesini kaybetme korkusunun yardım istemesidir. Bu olayın onu hakikate döndürmesi ise umutlarının da yüzükoyun düştüğünü anlamasına neden olmaktadır.

Bir gün Hüseyin Nazmi'nin bıraktığı bir not onda sebebini bilmediği bir merak ve kaygı uyandırır.

“Hedefi olduğun müthiş darbeyi haber aldım, matemine iştirak ederim...” diye başlayan bu notta Hüseyin Nazmi haberlerinin olduğunu konuşmaları gerektiğini yazar ve bu Ahmet Cemil'i tedirgin eder. Bunun üzerine arkadaşıyla bu konuyu konuşmaya gider. Burada Hüseyin Nazmi'nin “gidiyorum” sözleriyle şoka uğrar. Hayalleri, olmak istediği, yani Hüseyin Nazmi gitmektedir. Nesnesi kendisini terk etmektedir. Bu terk ediliş ile hiç olmazsa ona kavuşabileceği nesnesi olan, yani Lâmia için umutlanan Ahmet Cemil'e ikinci bir darbe daha inmiştir. Hiç bir yağmur damlası birbirine çarpmadan düşer ama bu iki Bârân-ı Elmas katresi birleşerek Ahmet Cemile muhteşem bir darbe vurmuştur:

“Ahmet Cemil bu ikinci şeyi bekleyerek arkadaşının yüzüne bakıyordu, o gülerek söyledi:

—Senin küçük Lâmia'yı veriyoruz...

Kulaklarında bir şey tıkanı, Hüseyin Nazmi'nin sesini bir uğultu inde duydu. Gözleri bulandı, durduğu yerde vücudu sallanıyor zannetti. Veriyoruz, ne demek? Bu kelimenin başka bir manası olup olamayacağını düşünüyordu, tıkanarak sordu:

—Ne demek?

Hüseyin Nazmi alay ediyordu:

—Ne demek olacak? Ben gidiyorum, eve bir enişte geliyor...”⁴⁶

Bu konuşmadaki “Ben gidiyorum” ve “Enişte geliyor” sözleri Ahmet Cemil'i çokderinden vurmuştur. Birinci sözdeki ‘Ben gidiyorum’ onun hayallerinin vedası iken ‘enişte geliyor’ sözü en sevdiği nesnesinin ölümüyle karşı karşıya kalmasına neden olan sözdür. İlk eniştesi kız kardeşinin ölümüne sebep olmuştur. Bu yeni gelecek enişte de nesnesini kendinden koparacak ve nesnesinin ölümüne sebep olacak korkusunu uyandırmıştır. Zaten nesnesi kendisinden koparması bile bir nevi ölüm demektir. Artık Nesnesinin ölüm ihtimaline karşı kendisi de ölmek istemektedir.

Ölümsüzlük Arzusundan Kopuş ve bir sığınak olarak: Ölüm

—Lâkin bilmiyor musunuz ki ben ona malik olamazsam hayat benim için bitmiştir, ölmekten başka bir şey kalmamıştır? —

Bu bölümde Ahmet Cemil'in ölümsüzlük arzusundan ve bu arzusundan koparak ölüm arzusunun ortaya çıkması ile bu arzuyu ortaya çıkartan sebepler incelenecektir.

Öncelikle romanın başından beri Ahmet Cemil'in hayallerinin bir şeylere sahip olmak, onları tamamen ele geçirmek arzusu üzerinde olduğunu görüyoruz ve en önemli isteği de eserini bitirip edebiyat dünyasında ün sahibi, şöret sahibi olmakla birlikte yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin hayatına sahip olmak, onun gibi olma ve yaşama arzusudur. Ahmet Cemil'in eserini bitirmek ve isim yapmak arzusu, onun ölümsüzlük isteğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü dış dünyadaki ölüm kaygısı onu kaplamıştır ve ölümsüzlüğü bu sayede kazanarak bu korkuyu yenmek istemektedir. Bunu biz eserde açık olarak göremesek de Ahmet Cemil'in eseri ile kurduğu hayallerinde bu duygunun temelini görmekteyiz.

“Ah o eser yazılıp da intişar ettiği [yayımlandığı] zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım! Öyle zannediyorum ki iştihar perisi [şöhret perisi] gelip makhur, mağlûp [yenilerek]ayaklarımın altına atılacak;

⁴⁵Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.207.

⁴⁶Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.361.

kendimi birden yükselmiş göreceğim, o zaman: “Ben bugün bu toprak parçasının üzerinde birisiyim!” diyebileceğim...”⁴⁷

Burada da görüldüğü gibi Ahmet Cemil eserini tamamladığında kendisini toprak parçası üzerinde biri olarak görecektir. Çünkü o zaman ölümsüzlüğü kazanacağına inanıyordur. Dünyada eser sahibi insanların ölümsüzleştiği ve o eser yaşadığı sürece kendi ismi de yaşayacağı düşüncesi edebiyat âleminde yaygın bir kavramdır. Ahmet Cemil de eserini bitirmedeği sürece kendisini toprak altında hissedecek ve yalnız eseri ile bu ölüm kaygısından kurtulacaktır.

Ahmet Cemil’in ölümsüzlük arzularına kavuşabilmesi için arzu ettiği nesnelere de ihtiyacı vardı. Çünkü “insan yaşamının anlamlılığını nesne ilişkilerinde bulur ve yaşamımız yalnızca bu bakımdan anlam kazanır; nesne ilişkileri olmaksızın ‘ben’ gelişmez.”⁴⁸

Tüm nesnelerin kaybedilmesi ruhsal ölüm anlamına gelir. Bu ‘şizoid geri çekilme’ ile açık alan fobisi ve kalabalığın ortasında yalnızmış hissi ve kapalı alana sürüklenme yaratabilir.

Şizoid; nesneyi arzulan bir terk edici olarak ya da Fairnbairn’in deyişiyle, “açlık duygusuyla peşinden koşacağı ama ona tümüyle sahip olmak içinduyduğu umutsuzca yoğun gereksinim yüzünden onu yutup yok etmekten kaçınmak amacıyla kendisini geri çekme zorunda olduğu uyarıcı ve gereksinilen nesne olarak görür.”⁴⁹

Ahmet Cemil için nesnelerin kaybı da ruhsal anlamda ölüm niteliği taşımakta ve bu nesneler olmadan yaşayamayacağını düşünmektedir. Lâmia’nın evleneceği haberini aldıktan sonra Ahmet Cemil, ruhsal bir çöküş içerisine girer ve elinde kalan son nesnesi olmadan yaşayamayacağını bilir:

“Şu dakikada Hüseyin Nazmi’ye hücum ederek bağırarak hevesini duydu, şu sözler ağzından taşmak istiyordu:

—Demek beni aldattınız? Demek onu bana vermeyecektiniz?... Lâkin bilmiyor musunuz ki ben ona malik olamazsam benim için hayat bitmiştir, ölmekten başka bir şey kalmamıştır?”⁵⁰

Ahmet Cemil’i artık ölüm arzusu kaplamıştır. Lâmia’nın, yani nesnesinin kendisine karşı duyarsız olduğunu anladığında saldırganlık ve geriye çekilme arzusu daha da artarak kıskançlık ve haset evresi egemenliğini eline alacaktır.

“Artık onu görmemek için oturdu. Şimdi bir saniyeden sonra Lâmia’ya husumet [düşmanlık]hissediyordu. Biraz evvel onu gülüyor görmekten tahammül edilemez bir işkence duymuştu.”⁵¹

“Gereksindiğimiz ve sevdiğimiz birisi bizi artık sevmeyişi ya da bizim böyle yorumladığımız bir davranış gösterdiği, ya da ortadan kaybolduğu, öldüğü, yani bizi terk ettiği zaman, bu kişi coşkusal ve libidinal anlamda bir kötü nesneye dönüşür. Gereksindiğimiz kişi coşkusal bakımdan kopuk, uzak ve donuk kalınca da aynı şey olur. Bütün bunlar en önemli gereksinim bakımından engellenme, reddedilme ve terk edilme ya da zulüm ve saldırıya uğrama şeklinde yaşanır. Bunun üzerine artık kötü nesneye dönüşen bu yitirilmiş nesne, anıdan daha çok yaşamsal ve temel bir anlamda ruhsal olarak içselleştirilir.”⁵²

Ahmet Cemil’in Lâmia’dan artık nefret etmesi de bundan kaynaklanmaktadır. Fakat nefret tam olarak ne anlama gelmektedir? Harry Guntrip’ göre:

“Sevginin mutlak zıttı değildir. Çünkü bu kayıtsızlıktır. Kayıtsızlık; birisine hiç ilgi duymamak, onunla ilişki kurmayı istememek, böylece sevmek ya da nefret etmek için hiçbir nedeni olmamak, ona karşı hiçbir duygu beslememektir.

Nefret: Reddedilme yüzünden öfkeye dönüşen sevgidir. Ancak sevgisini istediğimiz birisinden gerçekten nefret ederiz”⁵³

Ahmet Cemil de sevgisini istediği ama alamadığı nesnesi Lâmia’ya karşı artık nefret duymaktadır. Bu nedenle bir kaçış yolu olarak da geri çekilmeyi seçmiştir ve ölüm arzusu başlamıştır. Artık hayallerinden, arzularından vazgeçmekte ve onları gereksiz görmektedir.

“Okumak?...Artık bunların hepsinden nefret ediyordu. O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşanmış yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakikada onun bu melal ve yeisinde muhtevi idi [onun bu acı ve ümitsizliğinde idi].”⁵⁴

⁴⁷Uşaklıgil, H.Z.,(2001), s.135.

⁴⁸Guntrip, H.,(2003), s.14.

⁴⁹Guntrip, H.,(2003),s.19.

⁵⁰Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.361.

⁵¹Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.366.

⁵²Guntrip, H.,(2003),s.16.

⁵³Guntrip, H.,(2003),s.21.

⁵⁴Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.370.

Ahmet Cemil artık sevdiği bütün nesnelerden nefret ediyordu. Yukarıda geçen “O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşanmış yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi” tabiri ile de kendisinin edebiyat âleminde ölümsüzlüğü yakalamış kişilere karşı artık nefret duyduğunu gösterir. Onlar yaşamaktan yorulmamış kişilerdir çünkü ölüm onlar için yoktur. Eserleri ile daima yaşayacaklardır fakat kendisi artık bu ölümsüzlükten nefret ediyor ve bu nefreti ile de ölümü kabul ediyordur.

Bu duygu içerisinde kardeşinin mezarına gider ve orada duyduğu ölüm arzusu ile onunla özdeşleşmesini tamamlar.

“Tayin edemediği bir sebeple bugün Eyüp’e, İkbâl’in mezarına gitmek için ihtiyaç duymuştu. Şimdi kardeşiyle kendisinin hayatında bir başka türlü mücaneset[benzerlik] görüyor, onu için o ölünün hatırasıyla kendi mahrum hayatının arasında her vakitten ziyade bir rabıta [bağ] keşfediyordu. Gidip güya ona : ‘Bak! Ben de senin gibiyim, o kadar genç öldüğüne teessüf etmemekliğin[üzülmemen] için sana kendimi göstermeye geldim demek istiyordu’⁵⁵

Ahmet Cemil, tamamen ruhsal ölüme girmiş ve kendisini de ölümlerle bir hissetme, onlarla özdeşleşme evresinin içerisinde bulmuştur. Bu ruhsal durum içerisinde, ölüm arzusunu tamamen gerçekleştirmesi için artık tek bir nesnesi kalmıştır; o da bütün nesnelerini uğruna feda ettiği şiiri, yani eseri. Artık onu da kendisi gibi ortadan kaldırmak ister. Böylece ölüme tamamen ulaşmış olacaktır.

“o zaman eserini düşündü. Ah! Bu eseri? Fakat şimdi ona ne lüzum var?.. O artık ölmüş bir çocuğun boş ve soğuk gömleğinden başka bir şey miydi?”⁵⁶

“Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu; kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde muzır [zararlı] bir böcek gibi sıkıyordu...”⁵⁷

“Kemiklerini kırarak bir birine geçirmek istediği bir düşman eli gibi bu defteri sıkıyor, sıkıkça garip bir lezzet alıyordu. Birden aklına bir şey geldi, sobasına koştu. Bu kıştan beri içine yırtılarak atılan küçük kâğıtlarla dolmuştu. Bir kibrit çakarak bunları tutuşturdu, kâğıtlar küçük bir çıtırtı ile harekete geldi, üzerlerinden bir kırmızı rüzgâr uçu. Şimdi bunlardan tüterek intişar eden [yayılan] duman gözlerini dolduruyordu. Tamamıyla yanması için bekledi; şu elindeki defteri yavaş yavaş, onun azap ile kıvranişından haz [zevk] ala ala yakmak için bu birikmiş kâğıt parçalarından eserine bir ateş zemini hazırlamak istiyordu.”⁵⁸

“Ahmet Cemil acı bir hande [gülüş] ile bakıyor,şimdi esmer bir kül tabakası halinde duran bu kağıdın üzerinde bir beyazlıkla beliren yazılara bakıyordu.Bir iki satırını okudu,“Ah yalan şeyler!.. Ah sahte şiirler!..” diyordu.Bir yaprak daha kopardı,kopmamakta ısrar eden diğer bir yaprağı kıvrarak, bükerek attı ; o ıstırabından kıvrınarak kolları büküle büküle yandıkça şiirinin şu intiharı temasından [şu hayata son verişin seyrinden] cehennemî bir zevk duyuyordu”⁵⁹

Görüldüğü gibi Ahmet Cemil kendisinin ölümünü kabullenmiş ve bu ölümden geriye kalan tek nesneyi de kendisiyle birlikte yok etmiştir. Ahmet Cemil’in eserini yakarak yok etmesi günahlarından bir nevi arınmak anlamına gelir. Çünkü çevresindeki bütün nesnelerin felâketi bu eser uğruna olmuştur. Bu eser yüzünden çevresindeki sorunlara karşı duyarsız kalmış ve iyi nesne, kötü nesne haline gelmiştir. Eser ilk başta Ahmet Cemil’in umutlarını temsil ederken, şimdi günahlarını temsil etmektedir ve eseri yakması da bu yüzdendir. Çevresindekilere karşı yaptıkları, onlara karşı duyarsız kalması suç, suç ise cehennem demektir. Eserin yakılması ise bu suçluluktan dolayı cehennem cezasını çektirmesi ve yanarak günahlarından arınmak istemesindendir. Yanmak, aynı zamanda yok olmak demektir. Var oluş sürecini tamamlayamayan Ahmet Cemil ve eseri, var olamadığından dolayı yok olmak istemiştir.

Ahmet Cemil artık ölümsüzlük arzularından ölüme geçmiş ve bu duygu ona artık dış dünyada yaşarken zevk almama duygusu doğurmuştur. Nesnelerinin olmadığı bir hayatta kendisi de olmayacaktır. Bu bir yeniden başlangıcı gerektirir.

Ölümden Sonra Yeniden Doğuş ve Bir Sığınak Olarak Anne:

—Anne müsaade eder misin? Senin dizine yatayım... Haniya bir vakitler beni dizine yatırır da saçlarımı okşardın? İşte yine öyle yatayım, beni yine öyle, güya sekiz on yaşında çocuk gibi okşa...—

Ahmet Cemil, ruhsal ölümden sonra yeniden doğuş evresine girmiştir. Eserini yakarak günahlarından arınmış ve şimdi yeni bir başlangıç için hazırdır. Bu nedenle de uzak bir yere gitmek ister. İnsan zaman ve mekân bağlı bir varlıktır, zaman ve mekân değiştikçe beklentiler de değişir. Ahmet Cemil’in de yeniden

⁵⁵Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.372.

⁵⁶Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.381.

⁵⁷Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.382.

⁵⁸Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.383.

⁵⁹Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.385.

başlangıç amacıyla yeni beklentiler içine girebilmesi için yeni bir mekâna ihtiyacı vardır. Bu nedenle de mevcut mekândan uzaklaşmak ister. Ancak tek başına değil; ilk nesnesi olan annesiyle.

“—Anne müsaade eder misin? Senin dizine yatayım... Haniya bir vakitler beni dizine yatırır da saçlarımı okşardın? İşte yine öyle yatayım, beni yine öyle, güya sekiz on yaşında çocuk gibi okşa... Ah! Bilsen, anneciğim, bugün okşanmak, sevmek için ne kadar ihtiyacım var! Hususîyle çocuk olmak, o mesut zamana biraz avdet etmeye [dönmeye]nasıl muhtacım!..”⁶⁰

“...Fakat burada değil, burada babam var matemlerimiz var, babam var, kardeşim var, ondan sonra benim kendi mutsuz cesedim var, üç tane müthiş mezar ki yaşayabilmek için bunlardan uzak olmak istiyorum. Seninle uzaklara gidelim, o kadar uzaklara ki nefsimizi orada tanıyamayalım, kendimize başka bir cihanda, başka bir hayatta başka mahlûklar nazarıyla bakabilelim...”⁶¹

Görüldüğü gibi Ahmet Cemil yeniden başlangıç için farklı bir mekâna gitmek istemektedir ve bunun için de annesine ihtiyacı vardır. Annesinin dizine yatmak istemesi, onun saçlarını okşamasını istemesi, geçmişe duyulan özlemiden kaynaklanmaktadır. Bu özlem derecesinde Ahmet Cemil deniz aşırı bir yere tayin ister ve gemi ile bu yolculuğa çıkar. Gemiye bindiklerinde geçmişe dayalı hayalleri canlanır ama bu hayaller artık mai bir gecede değil siyah bir gecede aklına gelmektedir. Çünkü hayatının bütün Bârân-ı elması kaymış ve artık gecesini aydınlatacak başka bir elması kalmamıştır.

“Bu siyah bir gece idi... Öyle bir gece ki gökler bütün kandillerini söndürerek denizlere gayp [bilinmez] âleminin gizli şeylerini dökmek için hazırlanmış gibiydi.”⁶²

“Ah biçare hırpalanmış,ezilmiş hayat!..Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız [talihsiz] ömür!.. Bir bârân-ı elmas altında inkişaf ederek [belirerek]şimdi bir bârân-ı dürr-i siyahın altında gömülen o emel çiçekleri !..”⁶³

Ahmet Cemil gecenin bu siyahında hayallerini kurarken birden annesinin sesini duyar ve kendisine gelir.

“Ta yanı başında bir ses:

—Cemil, niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun? Diyordu.

O vakit titreyerek ayağa kalktı : “Geliyordum, anne!..” dedi ve hayatta bir ümidi kalmamış bu çocuk, yavaş yavaş, bu siyah geceden, şu kendisini çekip almak isteyen ademden [yokluktan] ayrılarak,mevcudiyetini [varlığını] daha kuvvetle çeken bu sese uyarak,annesini takip etti...”⁶⁴

Romanın bu son cümlesi tekrar etmeye değer niteliktedir “mevcudiyetini daha kuvvetle çeken bu sese uyarak,annesini takip etti...”

Ahmet Cemil’in annesini takip etmesi yeniden doğuş için vazgeçilmez bir nesnedir. Hayatını aydınlatacak bir tek nesnesi bile kalmamıştır ve gecenin en siyah anını yaşamaktadır. Bilindiği gibi günün en karanlık anı, güneş doğmadan evvelki andır. Ahmet Cemil’in hayatından kayan yıldızlardan sonra yeniden başlangıç yapması için, bir güneşe ihtiyacı vardır. Bu güneş de annesidir ve onun en karanlık anında doğarak ona yeni bir başlangıç yapmıştır. Bu yeniden doğuş deniz üzerinde olmuştur. Edebiyatta deniz ve türevleri “anne” metaforudur ve mitolojide de “Güneş” kadını temsil etmektedir. Burada bu iki unsur iç içe geçmiştir. Ahmet Cemil’in annesini takip etmesi aslında onun rahmine geri dönüş arzusundan kaynaklanmaktadır. Bizim; ölüm ve dış dünyadaki tehlikelere kapalı olduğumuz en güvenli mekân ana rahmidir. Biz normal yaşantımızda da hep orasının rahatlığını ve güvenliğini ararız. Ölmek arzumuz oraya yeniden dönüş çabamızdandır. Çünkü öldükten sonra orada yeniden doğacağımıza inanırız. Mezar; sembol olarak kapalı mekân olmasından dolayı bizim için ana rahmini temsil eder. Biz ölüm arzusuyla geldiğimiz yere geri gitmek isteriz. Bizim en önemli sılamız ana rahmidir ve biz bu dünyada hep o sılaya kavuşmak isteriz. Ahmet Cemil de ruhsal ölüm ile yeniden doğuşunun annesi vasıtasıyla olacağına inanmış ve onu takip ederek sılasına gitmiştir.

AŞK-I MEMNU: Aşkın Öznelliğinden Yazgının Tevarüsüne

Roman, yirmi iki yaşındaki güzel bir kız olan Bihter’in zengin ve lüks bir hayata kavuşma hevesiyle elli yaşında ve iki çocuk sahibi olan Adnan Bey ile evlenmesini, zamanla sadece zengin olmanın genç bir kadını mutlu etmeye yetmediğini anlamasını, aşk, sevgi, gençlik, heyecan gibi bastırılmayan kadınlık duygularını tatmin etmek için Adnan Bey’in yeğeni olan Behlül ile intiharla sonuçlanan yasak bir aşka yönelmesini anlatır.

⁶⁰Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.392.

⁶¹Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.392.

⁶²Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.397.

⁶³Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.398.

⁶⁴Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.400.

Roman ilk başta Firdevs Hanım, Bihter ve Peyker'in sandal gezintileri ile başlar ve burada Adnan Bey'in sandalının, Melih Bey Takımından olan Firdevs Hanım ve kızlarının sandalının yanından geçmesi ile biz Adnan Bey ve konağı hakkında bilgi sahibi oluyoruz. Ayrıca Melih Bey Takımından olan Firdevs Hanım'ın geçmişi ve kişiliği ile ilgili de ilk bilgilerle burada karşılaşılıyor.

Romanın bu safhasında, kızları ile Firdevs Hanım'ın aralarında geçen konuşmada bu kişiler arasında bir takım sorunlar olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Firdevs Hanım tarafından çocuklarına karşı derin bir düşmanlık ile haset duygusu hâkimdir. Firdevs Hanım; geçmişte kocasını aldatarak onun ölümüne sebep olmuş kırk beş yaşında, geçmişi ile kötü ün sahibi bir kadındır. Yaşlılığını asla kabul etmeyen bu kadın, gençliğinin elden gitmesine kızlarının sebep olduğunu düşünür ve onlara karşı düşmanlık besler. Hatta öyle ki kızlarının yaşını dahi bilmez.

“Firdevs Hanım. Melih Bey Takımından hususî [özel]şöhretinden en ziyade hissesi olan bir çehredir ki otuz seneden beri —on beş yaşından kırk beş yaşına kadar—bütün mesirelerin en maruf [bilinen] hayat temasilinden [örneklerinden]biridir. İstanbul'un seyranlı [gezinmeleri]takviminde ismi silinemeyen, hala silinemeyecek görünen, hayatından her sene geçtikçe gençliğe daha ziyade asılan bu kadın, beyazlığını saklamak için sarıya boyadığı saçlarıyla, taravetinin[tazeliliğinin]izmihlâlini [yok oluşunu]örtmek için düzgünlere sıvadığı simasıyla kendisini o kadar aldatmış, henüz tazeliği vehminin içine öyle bir fikir dalâletiyle [düşünce saplantısıyla]nefsini tevdi etmiş[kendini bırakmış]idi ki Peyker'le Bihter'in yaşlarını—birinin yirmi beş, ötekini yirmi iki senesini—unutarak onları bütün bu tebessümlerden, bu takiplerden hisse alamayacak kadar çocuk zannederdi.”⁶⁵

Burada Firdevs Hanım'ın; çocuklarının yaşını bilmek istememesi, kendi yaşını bilmek istememesinden kaynaklanmaktadır. Kızlarının büyümesi kendisinin yaşlanmasını temsil eder. Bu yüzden onların yaşını bilmek istemez. Bu sayede yaşlandığını hatırlamayacak ve genç kalma arzusunu kaybetme korkusuyla kalmayacaktır. Firdevs Hanım'ın bu derece genç kalma arzusu, hayata karşı meydan okuma ve hayat karşısında daima genç kalarak ölümden kaçınma arzusundadır. Çünkü geçmişi günahlarla doludur ve bu günahlarla yüzleşmek istememesi onun ölümsüzlük arzusunun temelini oluşturur. Bu bakımdan kendisini bu arzudan men edecek her şeye karşı düşmanca tutum sergiler ve haset duygusu besler. Peyker'in evliliğine şiddetli derecede karşı çıkarak ona haset duyguları beslemesi onun gençlik arzularının elinden alındığını hissetmesindendir. Çünkü yaşamdan istediğini alamadığını düşündüğünden kızları da dâhil olmak üzere, kendi istediklerine sahip olan herkese karşı düşmanca tavır sergiler. Ona göre kızları onun gençliğini çalan kötü nesne konumundadır. Diğer bir deyişle *Ölümsüz dişiliğe tutkun* olan bu kadın (*selim ileri, aşkı memnu ya da uzun bir kışın siyah günleri*) hayat karşısında gençliğe olan açlığını bir türlü doyuramaz. Hayatın kendisine vermediklerini kızlarına vermesine karşı derin bir hasetli itki besler. Melanie Klein haseti şöyle tanımlar:

“Arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur”⁶⁶ der.

Hasetli itki ise:

“O istenen şeyin sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kirlitmeye yönelir. Haset, öznenin sadece bir kişiyle olan ilişkisi ile ilgilidir ve kökeni de anneyle o herkesi dışlayan en eski ilişkide yatıyordu”⁶⁷ der.

Burada Firdevs Hanım'ın kızlarının saadetine karşı çıkması, kendisinin arzuladığı gençliğin kızlarında bulunması ve hayatın kendisine vermediği zengin ve mutlu bir yaşamın kızlarına vermesini sindirememesindendir. Onları, kendi yaşam yıllarını çekip alan, kendi hazzını kısıtlayan nesneler olarak görür. Tıpkı anne karnındaki doyumsuz hazzı, anne memesinde bulamayan ve bu memeyi kendi özgürlüğünü kısıtlayan bir nesne olarak gören bir bebek gibi. Melanie Klein; haset duygusunun kökenini bebeğin sınırsız süt ve sevgi verme yetisi olan anne memesinin, bunları kendi doyumunu için alıkoyduğuna inandığını belirtir. Bunu şöyle açıklar:

“Haset duyulan ilk nesne besleyen memedir, çünkü bebek bu memede kendi arzuladığı her şeyin bulunduğunu, memenin sınırsız süt ve sevgi verebileceğini ama bunları kendi doyumunu için alıkoyduğunu sanıyordu. Bu duygu bebeğin gücenme ve nefretini artırır ve sonuçta anneyle ilişki de çarpıklaşır”⁶⁸

“Yoksunluğun açgözlülük ve zulmedilme kaygısını artırdığını ve bebeğin zihninde (bütün arzularının yöneldiği) bir tükenmez meme fantezisi bulunduğunu kabul edersek, bebeğin yeterli beslenmemesi

⁶⁵Uşaklıgil, H.Z.,(2001),*Aşk-ı Memnu*, İstanbul, Özgür Yayınları, s.19.

⁶⁶Klein, M., (1999),s.23.

⁶⁷Klein, M., (1999),s.23.

⁶⁸Klein, M., (1999),s.25.

durumunda hasetin ortaya çıkabileceğini görürüz. Bebeğe, memenin onu yoksun bıraktığına ilişkin bir duygu belirir; meme, iyi memeyle ilişkili sütü, sevgiyi ve şefkati kendine saklıyor ve dolayısıyla kötüleşiyordur. Böylece bebek nefret ve haset duygularını kötü ve pinti olarak gördüğü memeye yöneltir.”⁶⁹

Klein; bebeğin anne karnındaki sınırsız hazzı bu dünyada aradığını öne sürer. Ona göre bebek; anne karnındaki huzuru ve güveni annenin parçası olan memede bulamazsa, anne memesini, onun anne karnındaki doyumsuz hazzını sınırlayan nesne olarak görecektir. Bu nedenle de bir süre sonra ona karşı haset ve düşmanca tavır takınacaktır. Klein; dişi çıkan bebeğin anne memesini ısırmasını da bu düşmanca tavrın ve hasetli itkinin bir sonucu olarak ortaya çıkan saldırganlık olarak yorumlar. Firdevs Hanım için de yaşam ve kızları da kendisinin o doyumsuz hazzını kısıtlayan nesne durumundadır ve bu nedenle de onlara karşı saldırganca ve düşmanca bir tutum sergiler. O, aslında bu dünyada hep anne karnındaki sınırsız hazzı ve rahatlığı aramıştır. Hayal ettiği gençlik ve zenginlik sayesinde anne karnındaki sınırsız hazzı kavuşacağına inanmaktadır ve çabası da bu yüzdendir.

Geçmişteki hatalarından dolayı kötü ün sahibi olan Firdevs Hanım, evlendikten sonra kocasını ilk olarak aldatmaya başladığı yer Göksu’dur.

“... İzdivacının vukuu akabinde [evliliğinin sonrasında] seyran hayatına sadakat ispatı için Göksu’yu selâmlamaya gelen Firdevs Hanım’ın sandalına bütün derenin sevda arkasında gezginci sandalları tam bir teslimiyet ile takıldı, sürüklendi gitti.”⁷⁰

Firdevs Hanım zevk ve eğlenceye düşkün olmakla birlikte kocasına sadık kalmayan bir insandır. Bir gün kocasının kendisinin bütün sırlarını öğrenmesiyle gerçekler açığa çıkar ve kocası Firdevs Hanım yüzünden hastalanarak bir müddet sonra ölür.

“Nihayet, kocası, senelerden sonra damarlarında birdenbire bir kocalık kıvılcımını tuttuğunu hissederek gelmiş, bu kadının hususî hayatına ait sırlar mahfazasını [kutusunu] parçalamış idi.”⁷¹

“Bir hafta sonra dul kalıyordu. Dul kaldıktan sonra birden kocası hakkında bir merhamet, hatta bir muhabbet duydu; onun ölümüne bir parça da kendisini müsebbip addediyordu [sorumlu sayıyordu]. Fakat bu, bir ay sonra mesirelerde tekrar görünmekten onu menetmedi. Bu defa onun hülyasında on sene evvelki emel gayesi tekrar can bularak parlamaya başlamış idi: Bir kese bulmak, fakat öyle bir kese ki içinden avuç avuç, saymaksızın, alabilmek mümkün olsun.”⁷²

Firdevs Hanım kocasının ölümüne sebep olmuştur ve bunun verdiği pişmanlık duygusu çok kısa olmakla birlikte tekrar emellerine kavuşma arzusu vücudunu ele geçirmiş tekrar eski Firdevs olmuştur.

Benliğin Uyanışı ve Kanın Sesi

Firdevs Hanım’ın kızlarına karşı düşmanca tutum sergilemesi, kızlarının Firdevs Hanım’dan etkilenebilmesine neden olmuştur. Etki; iki şekilde işlevini gerçekleştirir. Ya etkilendiğiniz kişiyi örnek alırsınız, onun gibi olmak istersiniz ve onu örnek alarak onun gibi yaşamak gayesinde olursunuz ya da etkilendiğiniz kişiye tepki olarak onun gibi olmamak, ona benzememek istersiniz ve ona ait olan her türlü benzerlikten sakınırsınız. Firdevs Hanım’ın hayatı, kocasının ölümüne sebep oluşu –ki bu aynı zamanda çocuklarının ‘baba’ kaybı demektir—kötü ün yapmış olması çocuklarının üstünde bu derece etki yapmıştır ki çocukları onun gibi olmak gayesinde değildirlere ve onunla aralarında açık olan bir husumet vardır. Peyker kocasına çok sadık bir kadındır, çünkü annesi gibi olmak istemez. Bihter de annesine karşı aynı derecede benzememek gayesi içerisinde. Onu, kendilerinin saadetine engel olan bir varlık olarak görürler. Çünkü hem babalarının ölümüne sebep olarak onları baba nesnesinden yoksun bırakmış, hem de kötü ün sahibi olduklarından dolayı evlilik saadetlerine bu ünlerinden dolayı ulaşmalarını engellemiştir.

Adnan Bey’in Bihter’i istemesine aradaki yaş farkını bahane ederek karşı çıkan Firdevs Hanım, aslında hayatın kendisine kazandıramadığı fırsatların kızlarına kazandırmasına haset duymaktadır.

“Birden zihninde Adnan Bey’in aleyhine bağırان bir takım sualler ayaklandı: Utanmıyor mu? Ellisini geçkin herif! Henüz bir çocukla izdivaca talip olsun! Hiç olmazsa yaşlarda mutedil [ölçülü] bir nispet [oran] gözetmek lâzım değil miydi?”⁷³

Firdevs Hanım; Bihter’in evliliğine karşı çıkarken, Bihter bu evliliğe içinde bulunduğu hayattan kurtulma fırsatı olarak bakmaktadır. Çünkü ona göre bu hayatta kendilerinin mutluluğunu engelleyen tek şey annesinin kendisi, onun kötü ün sahibi olması, herkesin kendilerini de Melih Bey Takımı’na dâhil ederek

⁶⁹Klein, M., (1999),s.27.

⁷⁰Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.24.

⁷¹Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.27.

⁷²Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.28.

⁷³Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.40.

anneleri gibi görmesidir. Nasıl Firdevs Hanım için kızları, onun hayattaki doyumsuz hazlarını engelleyen nesne konumunda ise, Bihter için de annesi, kendilerinin hayattaki doyumsuz hazlarını kısıtlayan nesne konumundadır.

*“Bihter pekiyi biliyordu ki validesinin unutulamayacak derece süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir izdivacı meneden kavi [güçlü] bir sebep idi. Firdevs Hanım’ın kızlarına, Melih Bey takımının artık sönmeye yaklaşmış hatıra şaşaasının bu son çiçeklerine nihayet eniştesine, şu Nihat Bey’e benzer bir talip çıkabilirdi”*⁷⁴

*“Annesinin hayat tarzı, bütün ailenin şöreti o emelleri kapayan birer set şeklinde yükseliyordu. Böyle kendisini emellerinin husulü [gerçekleşmesi] imkânını ümit edebilmekten menettikleri için ailesine kalbinde derin bir husumet vardı. Oh! Şimdi onlardan ne güzel bir intikam vesilesi bulmuş olacaktı!..”*⁷⁵

Annesini; kendi mutluluğunu kısıtlayan nesne olarak gören ve bu evlilikle ondan intikam alacağına inanan Bihter, aralarındaki yaş farkına ve iki çocuk sahibi olmasına rağmen Adnan Bey ile evliliğe olumlu bakmaktadır. Çünkü Adnan Bey ile evlilik demek, onun hayallerine kavuşabileceği zenginliğe sahip olması demektir. Aynı zamanda da erken yaşta kaybettiği baba nesnesini doldurabileceği bir kişiliktir aslında.

*Bihter’in Adnan Bey’le evliliğinin anlamı sağlayacağı zenginlikle sınırlı değildir; bu evlilik, aynı zamanda Firdevs Hanım’ın hırslından, hasedinden ve toplum tarafından onaylanmayan yaşam tarzından kurtuluştur. Bihter, elli yaşındaki Adnan Bey’i kocallığa, çocukları Nihal ve Bülend’i evlatlığa kabul ederken bir anlamda onurlu bir yaşam tarzı ile “evlenmektedir”. Ancak, Bihter’in böyle bir kararlılıkla ve ümitle gittiği köşkte her şey arzuladığı gibi olmayacaktır. Adnan Bey ve çocukları arasındaki ilişki, özellikle Adnan Bey ve kızı arasındaki ilişki, Bihter’in kendisini her zaman bir yabancı olarak görmesine neden olur.”*⁷⁶

Bihter’in evliliğinde en büyük hayali kocasına sadık bir eş olmak, annesi gibi olmamak, çocuklara iyi bir anne olmak ve aradığı mutluluğu bu sayede kazanmaktır. Ancak konağa gittiği zaman bunları yapmanın bu kadar da kolay olmayacağını görür. Çünkü konakta gerek Nihal, gerekse diğer çalışanlar Bihter’e karşı bir tavır takınmışlar ve onun konağa gelmesini yadırgamışlardır.

Bir Fidanın Sürgün Yemesi: Nihal

—Pek mi uzaklara gitti? Oradan gelmek zor mu, beybaba? Öyle ise biz oraya gidelim, olmaz mı?

Baksanıza o gelmiyor, hiç, hiç, bir gün olsun gelmiyor...—

Adnan Bey’in Bihter ile evlenmesi en çok Nihal’i etkilemiştir. Nihal henüz yetişme çağına olması ile ismi aynı paralelliktedir. İsim anlamı ile Nihal; taze düzgün fidan, sürgün anlamına gelmektedir. Adnan Bey’e bağlılığı son derece kuvvetli olan Nihal, Oedipus kompleksinden gelen itkileriyle âdeta babasına âşıktır. Onu kaybetmek istememektedir. Adnan Bey’in evliliği Nihal’de, Bihter’e karşı nefret duygularının beslenmesine sebep olmuştur. Çünkü ona göre Bihter, en sevdiği nesnesini yani babasını elinden alan rakip konumundadır. Oedipus kompleksinde; kişi, karşı cinsten olan ebeveyne olan aşktan dolayı rakip olarak görülen aynı cinsten ebeveyne kin ve rekabet duyguları besler. İleriki dönemlerde erkek çocuğun penisini, kız çocuğun da anne sevgisini yitirmekten duyacağı korku Oedipus kompleksinin sona ermesine neden olur. Nihal’in küçük yaşta annesini kaybetmesi göz önüne alınırsa, Nihal’in Oedipus kompleksini sona erdirecek bir nesnenin olmadığı görülür ve bu nedenle bu kompleksten kaynaklanan, babaya duyulan aşk ve sahiplenme bütün bedenini ele geçirmektedir. Bununla birlikte küçük yaşta anne kaybı ve bu sevgiden de yoksun kalma eklenince, bu gencecik kıza sevdiği nesnelere karşı bir açlık, benliği doyuramama, başkasıyla paylaşamama hırsı eklenmiştir.

*“Onunbabasına bir iptilâsı [düşkünlüğü], bir meftuniyeti [tutkunluğu] vardı ki hiçbir zaman tatmin edilmiş olmazdı. Daima sevmek, her vakitten ziyade, saniye saniyeye teşeddüt edecek [kuvvetlenecek] bir muhabbetle sevmek için ruhunda asla teskin edilemeyen [sakinleştirilemeyen] bir ihtiyaç vardı.”*⁷⁷

Annesinin kaybindan sonra babaya karşı ve sevdiği nesnelere karşı bütün iktidarı elinde tutan Nihal, Bihter’in konağa gelişiyle yeniden iktidar mücadelesine girmektedir. Bu nedenle artık rakip olarak gördüğü Bihter’den nefret eder. Babasını kendisini eskisi gibi sevmeyeceğini, hatta sevmeyeceğini düşünmektedir.

“Babasına gülümseyerek bir bakışı vardı ki ta gözlerinin içinde, ta o tebessümün altında tamamıyla tanıyıp sevmeye vakit bulunamamış, hatta siması bile tahattur olunamayan [hatırlanamayan] annesi için bir

⁷⁴Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.45.

⁷⁵Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.47.

⁷⁶Arsınoğlu, A.A.,(2002),s.43.

⁷⁷Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.101.

matem giryesi [ağlayışı] saklıyor gibiydi. Şimdi bu babayı, bu ikinci anneyi bir parça onun elinden alacaklardı.”⁷⁸

*“Oh! Artık beni sevmiyor, hep onu seviyor, o kadını... Bilir misiniz? Şimdi ben de onu sevmiyorum.”*⁷⁹

Nihal en sevdiği nesnesi tarafından sevilmediğine inandığından ve bunun sorumlusu olarak Bihter’i görmekte ve ona karşı düşmanlık duyguları beslemektedir. Küçüklüğünden beri konaktaki herkes tarafından ilgi görmeye alışan Nihal, bu mücadelesinde, konaktaki çalışanlardan destek almasına rağmen kendisini sevilmemiş hissetmektedir. Çünkü kendisi için en önemli nesne babasıdır ve o olmadan sevgi nesnesini tamamlayamayacaktır. Harry Guntrip; *“Libidinal dürtünün gerçek ereği nesnedir. Hazları değil, kişileri ararız. İtkiler ruhsal varlıklar değil, benin nesnelere verdiği tepkilerdir”*⁸⁰ der. Nihal’in mutlu olabilmesi için de muhakkak içselleştirdiği nesnesi olan babasına ihtiyacı vardır. O olmadan ben’i gelişmeyecektir çünkü *“İnsan yaşamının anlamlılığını nesne ilişkilerinde bulur ve yaşamımız yalnızca bu bakımdan bir anlam kazanır; çünkü nesne ilişkileri olmaksızın ben gelişmez”*⁸¹

Nihal’in bu denli babasına tutkunluğunun üzerine, babasının da Bihter ile evlenmesi eklenince onun için tam bir trajedinin başlangıcı olmuştur, çünkü sevdiği nesneleri, en önemlisi de babasını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Dışlandığını hissederek Nihal, bu duyguları yaşarken aynı zamanda da ergenlik aşamasını da geçirmektedir. Nihal’i bu çağa geldiğini uyandıran, onun ergenliğini hissetmesini sağlayan kişi Bihter’dir. Nihal’in gerek çarşafa girmesinde gerekse giyinip kuşanmasında Bihter’in büyük katkısı olmuştur. Nihal’i çocukluktan olgunluğa geçiren etken Bihter’dir. Bu nedenle de kendi eliyle kendi sonunu hazırlamaktadır. İleride eliyle olgunlaştırdığı genç kız, kendi nesnesini elinden alacaktır.

Yasak Aşkın Meyvesinden Tadış: Tevarüs Eden Yazgı

Bihter’in Adnan Bey ile evliliği kabul etmesindeki en önemli etmenlerden bir tanesi annesidir demiştik. Çünkü annesinin Melih Bey takımından olması ve kendisinin de o takımdan birisi olarak anılması ile mutlu bir yaşam sürememe korkusuyla karşılaşan Bihter, annesinden kopma ve kocasına sadık bir kişi, iyi bir anne olma kararlılığıyla konağa gelir. Ancak bir süre sonra konakta gerek Nihal tarafından yapılanlar, gerekse konakta bulunan diğer insanların tutumu, Bihter’in düşlediği o ‘Cennet Bahçesi’ne kavuşamayacağını göstermektedir. Bihter, konakta kendisinin sevilmediğini ve bu yüzden de dışlandığını bilmektedir. Geldiği ilk günden beri Nihal’e kendisini sevdirmeye çabaları sonuçsuz kalmıştır. Artık Bihter kendisine önemli bir gerçeği itiraf etmek zorunda kalır. Evliliğinde mutlu değildir, konağın hiçbir zenginliği aşk ihtiyacını karşılayamamaktadır. Onun mutlu olabilmesi için ihtiyacı olan tek şeyin aşk olduğunu anlar.

Bihter’in bu düşüncelerinin açığa çıkmasına neden olan olay, toplu olarak gittikleri Göksu gezisinde yaşanan olaylarla başlar. Burada Adnan Bey’in yeğeni olan Behlül’ün, kız kardeşi Peyker’in ensesinden öpme girişimi, Peyker’in buna izin vermeyerek *‘Ben kocamı aldatmak düşüncesiyle evlenmedim’*⁸² diyerek cevap vermesi ve daha sonra annesi Firdevs Hanım ile Behlül’ün kur yapmaları gibi birçok olayı kamera objektifliği ile bilinçaltına kaydeder.

Akşam olduğunda, gündüz yaşananların yorgunluğuyla bir anlık yalnız kalma isteği ile odasına çıkan Bihter, burada kendisinin bilinçaltında yatan duyguları açığa çıkararak gerçekleriyle yüzleşir.

*“Yalnız kalmaya ihtiyacı vardı. Bu akşam kendisi de bir şey hissediyordu ki yapayalnız, odasının bütün samimi mahremiyeti içinde, benliğiyle baş başa kalmak, dinlenmek için ona ihtiyaç veriyordu.”*⁸³

*“Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: sevmek, evet, bütün saadet yalnız bununla istihsal edebilirdi [elde edilebilirdi]. Küçük, sefil, üryan bir oda, demir bir yatak, beyaz perdeler, iki hasır iskemle, işte yalnız bu kâdarcıkla fakir bir muaşaka [sevişme] hücresi; fakat sevmek, yarabbi! Sevmek istiyordu, hummalar içinde mecnun [delice] bir aşk ile sevecek bir mesut olacaktı. İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfun [gömülmüş] gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu.”*⁸⁴

*“Oh! Ne yanılmış idi!.. Ona sevmek, sevmek lazımdı, sevmeyecek olursa ölecekti. Fakat nasıl sevecek? Sevmek, bu artık kendisi için memnu [yasak], muhal [olanaksız] bir şey değil miydi?”*⁸⁵

⁷⁸ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.67.

⁷⁹ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.235.

⁸⁰ Guntrip, H.,(2003), s.15.

⁸¹ Guntrip, H.,(2003), s.14.

⁸² Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.128.

⁸³ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.197.

⁸⁴ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.211.

⁸⁵ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.218.

Bihter'in artık kendi gerçekleriyle yüzleşmesi, onun için yeni bir devrenin başlangıcıdır. Artık ihtiyacı olan aşkı, sevgiyi bulmak arzusu içerisinde. Ancak bu durum Bihter için o kadar da kolay gerçekleşmez. Çünkü evlenirken; annesine benzememek, eşine ve kocasına sadık kalmak, annesinden gelen yazgisına değil, Peyker gibi kocasına sadık kalmak isteyen Bihter, şu anda gerçeklerle yüzleştikten sonra her an annesi gibi olma korkusuyla baş başa kalır.

“Birden Peyker’in bir sözünü tahattur etti [hatırladı]. Ne diyordu? O kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmemiştir. Bunu söylerken gözlerinde ne celi [açık] ve ne hain bir mana vardı. Ne demek istiyordu? Başkaları, kendisi, Bihter, kocasına hıyanet etmek için mi evlenmişti, öyle mi? Bunu yapmayacaktı, bir Firdevs Hanım’a benzemeyecekti. Bu valide!.. Hayatının daimi bir zülli [yüz karası] idi.”⁸⁶

Bihter ne kadar annesinin yazgisından uzaklaşmak istese de sonuçta duygularına teslim olmuştur. Bihter'in bu duygu değişimini mekân içerisinde başarılı bir şekilde anlatan Halit Ziya Uşaklıgil, Bihter'in benliği ile çatışmasını olduğu gibi gözler önüne sermede de yine aynı başarıyı yakalamıştır. Bihter'in duygularına teslim olduğu mekân odasıdır.

“Hususıyla o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı.

Yalnız!..Yalnız!... Hatta işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter’le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler; o zaman yalnızlıktan, karanlıktan, sanki bütün mevcudiyetin yokluğundan arana şey; o uyku, o derin, tehi [boş],ziyasız, rüyasız, uyku, bir daha avdet etmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu.”⁸⁷

“Bihter bu serin gecenin karşısında işte böyle bir ateş hissediyor ve üşümek, üşümek istiyordu. Meselâ, şimdi, denizde, suyun içerisinde olsaydı... Rüzgâr hep hamle hamle püskürüyor, yakasından, omuzlarından girerek, sinesinden kayarak onu soğuk dudaklarla öpüyordu. Böyle, rüzgârın bu buseleriyle ihata edildikçe [sarıldıkça], daha ziyade öpülmek istiyordu.”⁸⁸

“İşitilmemek için yavaşça, iskemlenin üstüne çıkarak tavanda kandile, o eski mabetlere mahsus bir fenere benzeyen kandile uzandı, yaktı. Kandil evvelâ yanmıyor gibiydi, sonra birden ufak bir çıtırtı ile bir küçük ziya mevcesı ihtizaz etti [ışık dalgası titredi].”⁸⁹

“ Bu hafif ziya o koyu renklerin arasından donuklaşarak, siyahlaşarak, odayı yeşil denizlerin mülevven [renkli] gecelere boğulmuş bir mağaraya benzetiyordu ”⁹⁰

Burada karşımıza dört tane metafor çıkmaktadır. Bunlar sırasıyla ayna, rüzgâr, kandil(soba-ateş) ve mağaradır. Odasında ayna ile yüzleşmekten korkan Bihter, aslında diğer yönüyle yüzleşmekten yani arzularının karşısına çıkmaktan korkar. Çünkü arzularına yenik düşeceğinden korkmaktadır. İkinci unsur rüzgâr ise, Bihter'in arzularını ve bedenini tutuşturan unsur görevindedir. Nasıl saman alevini harlandırmak için bir rüzgârın rolü büyük ise, Bihter'in arzularını da buradaki rüzgâr tutuşturmuştur. Buradaki ateş Bihter'in kabaran arzudur. Bihter'in bedenini rüzgâr ile tutuşmasından sonra mezar olarak gördüğü odada kandili yakan Bihter, kendi vücudunun ateşiyle, arzularının ateşiyle odasındaki kandili yakar. Kandilin yanarken çıkardığı çıtırtı aslında Bihter'in arzularının, bilinçaltının kabuğunun çatlamasıyla ortaya çıkan aşk ateşinin çıtırtısıdır ve odayı bu ateşin ziyası aydınlatır. Buradaki kandilin, *odayı denizlerin renkli gecelere boğulmuş bir mağaraya benzetmesi* ise, Bihter'in mezarla özdeşleştirdiği odasının, arzularının egemen olmasıyla ana rahmi ile bütünleşmesidir. Denizler altındaki renkli mağara ana rahmidir. Denizin anne metaforu olarak kullanıldığını daha önce bahsetmiştik. Bihter'in arzularının egemen olmasıyla duyduğu haz, ana rahmindeki haz ile özdeştir. Önceden kendisine mezar olan odayı o, arzularıyla ana rahmine döndermiştir.

Bihter, kendisinin farkına ayna karşısında kendisini çıplak izlemesi ile varır. Bihter diğer yönünü, yani ayna karşısında yüzleşmekten koktuğu diğer Bihter'in doğumunu bu şekilde gerçekleştirmektedir. Onun çıplaklığı, Dünyaya geldiğindeki çıplaklığıyla özdeşleşerek yeni Bihter'e yeni hayat kazandırmaktadır. Ayna onun mutlak zıttını teşkil eder. Aynanın karşısına geçip bakınız, siz ne yaparsanız o size tam tersini yapacaktır. Siz sağ gözünüzü kapadığınızda, o, kendisinin sol gözünü kapayacaktır. Yani ne yaparsanız o mutlak tersini yapacaktır. Bihter için de ayna karşısındaki öteki yüzü böyledir. Kocasına sadık kalmak

⁸⁶ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.210.

⁸⁷ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.198.

⁸⁸ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.199.

⁸⁹Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.212.

⁹⁰Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.212.

isteyen, annesine benzememek isteyen, arzularına yenik düşmek istemeyen Bihter'in karşısına, bu ayna tarafından tam tersi bir yaradılışa doğru sürüklenen Bihter doğmuştur.

“kollarını kaldırarak bir çocuk koşuyor, ötede müphem bir çehre dudaklarında haris bir buse ile eğiliyor, bunu eliyle itmek istiyor, eli kalkmıyor, başını çekiyor zannediyor, fakat çekemiyor, o haris buse orada, işte geliyor ve bütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden, Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibe ile çekiyor, çekiyor, dudakları, kolları, kilitleniyor, takatını kıran, ciğerlerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyayla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı...”⁹¹

Artık Bihter arzularına yenik düşmüş ve onun esiri olmuş ve onunla bütünleşmiştir. Bu safhada Halid Ziya, Tanpınar'ın deyişiyle satranç oyununa benzeyen bu romanda, Bihter'in bu yeni haline karşılık Behlül'ü hamle olarak sürmesi romana yeni bir şekil katacaktır.

Behlül hayatı eğlenmekten ibaret sayan ve çevresindeki insanları da kendi eğlencesi için birer nesne sayan uçarı, çapkın ve genç kalma arzusu ile sürekli genç ve güzel kadınlarla birlikte olan ve onlarla bir demet oluşturmak isteyen biri olarak tanıtılır bize.

“Lâkin asıl şiir kadınlardır, bu çiçeklerden teşkil edilerek odanızın yaldızlı hücrelerinde rakik çiçekliklerde muattar hatıralarıyla size gülümseyen demetlerdir. Bence işte aşkın felsefesi bundan ibarettir: Bu demetlerden mümkün mertebe çok bağlayabilmek...”⁹²

“Bu demetler o kadar çoğalacak, o kadar çoğalacak ki nihayet odanın hücrelerinde boş yer kalmayacak. Odamda bunlardan o sevda mezheresini daima yaşatan bir hatıra mezheresi vücuda getireceğim”⁹³

Behlül'ün hayat felsefesinde demet olarak gördüğü kadınlardan bu kadar çok bağlayabilmek istemesi onun nesne ilişkilerinde tutarsızlığını ortaya koyduğu gibi, nesnelere karşı açgözlülüğünü de gözler önüne sermektedir. *Açgözlülük; nesneyi sürekli uyarın ama doyurulması imkânsız bir istektir. Hem öznenin ihtiyacından hem de nesnenin verebileceğinden fazlasına yönelen bir istek.*⁹⁴ Behlül'ün bu denli ilişkilere açık olması, Bihter'in de yeni bir aşka kendini hazırlaması, ikisi arasındaki ilişkiyi konakta kaçınılmaz kılacaktır. Bir gün Behlül'ün odasına sipariş ettiği şekerleri almaya giden Bihter, burada Behlül ile ilişkiye girerek kocasına ilk ihanetini etmiş olur.

“Şimdi, şu dakikada o Göksu âlemini takip eden gecenin kâbusuna benzeyen şey onu derin bir uçurumun içine yuvarlıyor zannediyordu.

Birden, son bir metanet [dayanıklılık] hamlesiyle döndü:

—Bırakınız beni, diyordu. Fakat Behlül bir şey söylemeyerek onu omuzlarında tutmuş, şimdi dudaklarının çılgın buseleriyle yüzünü, boynunu, dudaklarını, saçlarını örtüyordu

Ötede sobanın kırmızı gözleri büsbütün kirpiklerini indiriyor, dışarıda küçük küçük beyaz karlar müttemadi bir sükût ile bütün ufku beyaz dumanlara boğuyordu.”⁹⁵

Bihter ve Behlül artık yasak bir ilişkinin başlangıcını yapmakla birlikte yeni bir hayatın da başlangıcını da yapmışlardı. Onlar artık yasak aşkın meyvesinden yiyerek, cennet rahatlığı olan bu konaktan kovulmayı da göze almış oluyorlardı. Behlül bu ilişki için ilk başlarda Adnan Bey'e karşı vicdan muhakemesi yapsa da kendisini rahatlatmak için, asıl suçun Adnan Bey ile genç Bihter'in evlenmesine buluyordu.

“Birisinden kaçıyordu. Hissetti ki ancak birisinden, Adnan Bey'den kaçtığı için düşünmeden, yalnız sinirlerinin bir iradesiz ictinabı ile düşünmeksizin ağzından ret cevabı çıkıvermiş idi.

...Vicdanına karşı bunu itiraf ediyordu; lâkin sonra bir mazeret silsilesi buluyor, bu hıyaneti, vicdanı için azap olmak kabiliyetinden tecride çalışıyordu. Bu izdivaç dünyanın en çılgın bir şeyi idi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı. Şu halde onun ne kabahati olabilirdi? Kabahat asıl izdivacın idi. Hususıyla mademki o bu hıyanetin vukuu esbabını izhar [ihanetin gerçekleşmesinin sebeplerini hazırlamak] için bir şey yapmamış idi.”⁹⁶

Bihter için ise durum daha başkadır. O bu ilişki ile ilk aşk günahını tatmış oluyor ve tevarüs eden yazgısına, Firdevs Hanım'ın kızı olduğuna boyun eğiyordu. Onun için artık bu ilişki yüzünden annesinin yaşantısı ile bütünleşmiş, kendisini silinmeyecek şekilde lekelenmiş, pis ve murdar hisseder.

⁹¹Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.219.

⁹²Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.160.

⁹³Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.161.

⁹⁴ Klein, M., (1999), s.23.

⁹⁵Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.245.

⁹⁶Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.252.

“Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter’di, Artık bedbaht[mutsuz], bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinemeyecek bir leke ile televvüs etmiş [kirlenmiş], sefil, murdar [pis] bir mahlûk idi. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım’ın kızı olmuş idi.”⁹⁷

Bihter, Behlül’ü sevmediği halde bu ilişkiye girdiği için kendisini kirlenmiş hissetmekle beraber bu kirden ve günahattan ancak aşk ile arınacağına inanır. Bu yüzden bu ilişkiye benliğini koyar.

“Behlül’ün hatırasında tesadüfle temellük edilmiş [sahip olunmuş] bir sefile hükmünde kalamazdı; artık onun hayatına tasarruf etmeliydi [sahip olmalıydı], onun olmalıydı, onu sevmeliydi, sevmeye çalışmalıydı; bu aşk günahına öyle bir istikbal mecrası [gelecek yolu] tayin etmeliydi ki onu tenzil [alçaltmak] değil ila etsin [yüceltsin]. Evet, bunu yalnız aşk temizleyebilirdi.”⁹⁸

İhanetinden dolayı duyduğu suçluluk duygusu ile Behlül’ü içselleştiren Bihter, artık onu vazgeçilmez nesnesi konumuna getirir. Bu nedenle de bu ilişkinin kaybı Bihter’in ölümü demektir

“Artık kendi kendisine itiraf ediyordu ki Behlül’ü seviyor. Yavaş yavaş son endişeler, sevdasının ufkundan siliniyor, orada gittikçe incila kesp eden [parlaklık kazanan] bir münevver [aydınlık] sabah inkişaf ediyordu. Bu aşk günahının bütün memnu [yasak] lezzetleri onun garam atışını [aşk susuzluğunu] öyle mest ederek teskin ediyordu ki artık bu sevdanın haricinde kalan hayatı siliniyordu.”⁹⁹

Artık Bihter için Behlül vazgeçilmez bir nesne konumundadır. Öyle ki Behlül’ün bütün isteklerini yerine getirir ve ona karşı çıkmaz. Bu durum Behlül’ü rahatsız etmektedir çünkü o, bu şekilde kendisinin bütün isteklerini yerine getiren Bihter’i aşâğılık bir kadın olarak görür. Bu Behlül’ün nesne ilişkilerindeki tutarsızlığının bir bahanesidir. Bu nedenle de yeni arayışlara başlar. Artık bu ilişkiden sıkılmıştır.

Bu safhada Halid Ziya, yine bir satranç hamlesi ile Nihal’in olgun ve evlilik çağı gelmiş bir kız olarak ortaya çıkmasını sağlar. Nihal’in Bihter’e düşmanlığı ve nefreti gittikçe artmaktadır ve artık öyle bir duruma gelmiştir ki birbirlerinden saklamazlar ve açıkça ikisi de kozlarını ortaya koyarlar. Nihal’in evlilik çağının geldiğini ilk olarak katıldıkları bir düğün töreninde yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Nihal burada gördüğü merasimlerden sıkılmıştır çünkü evlenmek, hayatına bir başka erkek sokmak istemez. Onun hayatında idealleştirdiği tek nesnesi babasıdır ve ondan başkasını kabul etmek istemez. Bu Oedipus kompleksinin vermiş olduğu bir duygudur.

“--Genç kız, dedi; baba, bir çocuk genç kız olunca nihayet gelin olur, değil mi? Sizin haberiniz var mı? Ben karar verdim, bir daha değiştirilemeyecek bir karar: Küçük Nihal gelin olmayacak. Haniya bana küçükkken sorardınız: Nihal, kime varacaksın, derdiniz. Ben, şüphesiz, ciddî bir kanaatle: Size, derdim... Telâş etmeyiniz, şimdi o fikirde değilim, fakat sizin yanınızda kalacağım, anlıyor musunuz, baba? Her zaman sizinle beraber.”¹⁰⁰

Nihal bu duygular içinde babasına tamamen bağlı iken etrafındaki kişilerin, özellikle mürebbiyesinin konaktan uzaklaştırılması, Bülent’in odasının kendisinden ayrılması gibi daha birçok olayların üst üste gelmesiyle kendisini dışlanmış hissederek yalnızlık duygusuna kapılır. Onun bu mutsuzluğu içinde kendisine sevgisini verecek, mutsuzluğunu giderecek ve elinden tutarak kendisine yardımcı olacak bir sevgiye, şefkate ihtiyacı olduğuna karar verir.

“Ta kalbinde bir şey ona kendisini çekerek saçlarını gözyaşlarıyla ıslatacak şefik [sevecen] bir kalp aratıyordu. O şefkat kalbi, o kerem sinesi kimin olabilirdi? Bunu tayin edemiyordu; fakat biliyordu ki o, gözyaşları, o derin bir rahmet menbaından saçlarına akacak sıcak yaşlar, kalbinin, biçare mecruh [yaralı] kalbinin yaralarını yıkayacak, zehirlerini tathir edecek [temizleyecek] ve yalnız o vakit işte kendisini mahveden bu müthiş, bu ciğerlerini kavuran hummadan şifayab olacak [ateşten iyileşecek]”¹⁰¹

Burada, Nihal’in sevgiyi arama gayesi içerisine girmesi, Bihter’in hamlesi ile aynı değerdedir. Nihal, aradığı sevgi sinesinin kimin olacağını bilemezken, Firdevs Hanım sayesinde, konakta, Behlül ile ikisinin evlilik meselesi ilk başlarda şakayla daha sonra da ciddiyetle anılmıştır. Bihter ile ilişkisinden sıkılmış olan Behlül için bu durum kaçınılmaz bir fırsattır; çünkü hayat onun demetlerine ekleyeceği bir yeni çiçek daha sunmuştur.

Firdevs Hanım’ın Behlül’e “Nihal’i siz alacaksınız. Mademki ben öyle karar verdim” demesi ile konakta başlayan bu mevzu, Behlül’ün Nihal’i yeni nesne konumuna getirmesiyle ciddî bir duruma gelir. Bihter için bu durum artık trajedik bir hal almaktadır. Çünkü hayatta her şeyini bağladığı nesnesi, kendisine ve kendi

⁹⁷Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.255.

⁹⁸Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.257.

⁹⁹Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.271.

¹⁰⁰Uşaklıgil, H.Z., (2001), s.307.

¹⁰¹Uşaklıgil, H.Z., (2001), s.320.

mutluluğuna rakip olan iki dişil öge tarafından çalınmak istenmektedir. Birisi Firdevs Hanım, diğeri ise Nihal. Bu nesne kaybı korkusuyla iyice kıskançlığı artan ve uçuruma yaklaşan Bihter, artık bu ilişki için her şeyi feda etmeye razıdır.

Bihter'in bu hale gelmesinde şüphesiz Behlül'ün nesne ilişkilerindeki tutarsızlığı da rol oynamaktadır. Bihter'i saf dışı bırakan Behlül, Nihal ile yeni bir ilişki evresine girmeyi çoktan kabullenmiştir. "İlksel iyi nesneyi görece güvenli bir şekilde oturtamayan kişilerde, sevilen nesnenin yerine sık sık bir başkasını geçirme zorunluluğu doğar; çünkü hiç biri beklentileri tam karşılayamıyordur"¹⁰². Behlül'ün bu tutarsızlığı yeni ilişkilere yatkınlığı ile Nihal'e yönelmesi Bihter ile dışında olmayı gerektirir. "Şizoid kişiler; yakın ve iyi kişisel temaslar için duydukları eşit yoğunluktaki gereksinimler ve korkular arasında bir çatışma yaşarlar ve çoğu zaman uygulamada dönüşümlü olarak, gereksinimleri dolayısıyla bir ilişkinin içine, korkuları yüzünden de dışına sürüklenirler. Şizoid kişi, korkuları yüzünden kendisini herhangi bir şeye ya da kişiye hissederek, tam ve kalıcı biçimde veremez. En uzun süreli nesne ilişkileri coşkusal bakımdan yansız, çoğu kez de düpedüz zihinseldir. Kişi güvenilmez ve değişken olma eğilimindedir. Sahip olmadığı şeyleri ister ve sahip olduktan sonra ilgisini yitirip bunları kendinden uzaklaştırır"¹⁰³. Behlül'ün şizoid kişiliğinden kaynaklanan bu nesne tutarsızlığı Bihter'in trajedisini daha da körüklemiştir.

Firdevs Hanım'ın Behlül-Nihal evliliğini istemesinde, Bihter'i mutsuz etme ve ondan öç alma arzusu yatmaktadır. Bihter, Behlül'ü bu iki diş yüzünden kaybettiğine inanır. Buna karşılık olarak da Nihal, başta babası olmak üzere bütün sevdiklerini Bihter yüzünden kaybettiğine inanır. Özellikle Bihter'in bu evlilik düşüncesinde rahatsız olduğunu anlaması Nihal'ı sırf intikam alma arzusu ile bu evliliğe itecektir. Kendisini bu arzuya feda eder ve Behlül ile evlenmeyi onaylar.

Bihter Cennet Bahçesi ümidi ile geldiği bu konakta, yasak aşkın meyvesinden yedikten sonra buradan kovulma tehlikesiyle karşılaşmıştır. O, günahlarından arınma nesnesi olarak seçtiği Behlül'ü kaybederse, yeniden günahlarının kefaleti ile karşı karşıya kalacaktır. Artık Bihter, her şeyi feda etmeye hazırdır. Çünkü nesnesinden başka kaybedecek bir şeyi kalmamıştır. Onu kaybetmesi demek zaten ruhsal ölüm anlamına gelmektedir. Bihter yaşadığı hayal kırıklığının üstesinden gelemeyerek özkıyımına doğru sürüklenir.

"Olasılıkla hiç kimse kendisini öldürmek için gereken zihinsel enerjiyi, öncelikle bunu yapmakla aynı zamanda özdeşleştirmiş olduğu bir nesneyi de öldürmüyorsa ve ikinci olarak önceden başkasına yöneltilmiş bir ölüm isteğini kendisine doğru çevirmiyorsa bulamaz."¹⁰⁴

Bihter'in bu durumuna karşılık Behlül, her an Bihter'in kendisine misilleme yapacağı ve şeyi anlatacağı korkusuyla ondan kurtulmanın hesabını yapar. Bihter'in Behlül'e yazdığı bir notu Nihal'in görmesi ve konakta olanlardan haberdar olması ile felâket başlar.

"*Firdevs Hanım'ın kızı değil miydi? Kocasının evinden kovulmamış mıydı? Bu zillet hayatı boyunca boynuna dolanmış bir zincir idi ki onu boğuncaya kadar sürüklemek icap ediyordu.*"¹⁰⁵

"*Lâkin ne için yaşayacaktı? O zaman ölümü düşündü. Evet, ölecekti. Birden aklına bir şey geldi. Kocasının odasında, yataklığın yanında, küçük dolabın çekmecesinde, sedef kaplı kabzasıyla bir zarif oyuncuğa benzeyen bir şey vardı ki onun küçücük ağzını şuraya, işte kalbinin elim bir ceriha [yara] ile sızlayan şu noktasına koysa ve ancak bir saniyelik bir metanetle, yalnız küçük bir tazyik [baskı] ile dokunsa, her şey, her şey bitecekti. Ve o zaman yaşayan sefil bir mahlûk için diriğ edilen[esirgenen] merhamet bir ölü için diriğ olunmayacaktı...*"¹⁰⁶

"...artık kırılmaya müheyya [hazır], çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan [güçsüzlük] geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlûp etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı buldu."¹⁰⁷

Her şeyin ortaya çıkmasıyla birlikte, artık günahlarıyla baş başa kalan Bihter, kendisini Firdevs Hanım'ın kızı yapan her şeye, tevarüs eden yazgısına karşı gelmiş ve günahlarının bedelini, etinin arzularına boyun eğerek topladığı günahlarının bedelini, kendi cinayeti ile temizlemiştir. Bu sayede günahlarından arınmak istemiştir. Bihter'in kendisini öldürmesi, tüm nesnelerini kaybetmesi ile oluşan ruhsal ölümü ile gerçekleşmiştir. "*Fairbairn; şizoid bireyin sorununun, korkuyla geri çekilmesinin kişisel nesnelerle gerçek ilişkiler kurma yeteneksizliğiyle sonuçlanması olduğunu belirtmiştir. Bu öylesine büyük bir korkudur ve sonuçta yol açtığı yahtım öylesine mutlaktır ki, sonunda toptan tüm nesneleri ve böylelikle kendi benini de*

¹⁰² Klein, M., (1999), s.38.

¹⁰³ Guntrip, H.,(2003), s.58.

¹⁰⁴ Freud, S.,(1996),"Düş ve Sahne" *Olgu Öyküleri II*, Çev. Doç.Dr. Ayhan Eğrilmez, İstanbul, Panel Yayınları, s.222-240.

¹⁰⁵ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.506.

¹⁰⁶ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.507.

¹⁰⁷ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.511.

yitirmeyi göze alır”¹⁰⁸. Bihter’in bu nesnelerini kaybetmesi ve sonucunda da kendisini kaybetmeyi göze alması, onun ölme arzusu ile üstesinden gelemediği dünyadan geri çekilme şeklinde sonuçlanmıştır.

“Bir beni koruma savaşımının iki yönü vardır: Günlük yaşamdaki merkezi beni gerilemenin uğratacağı zararlardan koruma savaşımı ve temel libidinal beni, yani kişiliğin çekirdeğini, yıkıcı dış gerçeklik altında ezilmekten ya da incinmesinin mümkün olmadığı derinliklere çekildiği zaman geri dönülmez bir biçimde yitirilmekten koruma savaşımı.

Sorunun ikinci yönü, şizoid intihar sorunundaki trajik çelişkide ortaya çıkmaktadır. Ölme özlemi, beni üstesinden gelemediği bir dünyadan geri çekilme şeklindeki şizoid gereksinimi yansıtır. Depresif intihar öfkeli ve yıkıcı bir itkinin, şizoid intiharsa artık kabullenilemeyen gerçek yaşama karşı duygu donukluğunun sonucudur.”¹⁰⁹

Şizoid intihar, hastanın anlayış ve yardım görmekten umudunu tamamen yitirdiği vakalar dışında, gerçekte ölüm arzusu değildir. Bu vakalarda bile ölümün yeniden doğuşa giden bir yol olduğu şeklinde derin, bilinçdışı, gizli bir dilek söz konusudur. Depresif intiharda itici güç, öfke, saldırganlık, nefret ve nefret edilen sevgi nesnesinden uzaklaştırmak için kendiliğe yöneltilen, yani kendini öldürmeye yönelik yıkıcı bir itkiyken, şizoid intihar temelde kişinin kendisini baş edebilecek kadar güçlü hissetmediği bir durumdan kaçma, böylece bir bakıma ana rahmine geri dönme ve ileride yene de doğarak ikinci bir yaşama fırsatı yakalama özlemidir.¹¹⁰

Bihter hayatın kendisine yüklemiş olduğu tevarüs eden yazgıyı kaldırabilecek kadar güçlü değildir. Bu nedenle de böyle bir hayatı, annesinden kendisine kalan hayatı kabullenememiş ve intiharıyla günahlarından arınmak istemiştir. Silâhı tam kalbinin üstüne sıkması, hayatını cehenneme çeviren aşk duygularının mekânını yıkmak istemesindendir. İçselleştirdiği Behlül de bu mekândadır. Bihter’in kendisini vurmak istemesi aslında içselleştirdiği Behlül’ü de vurmak istemesinden de kaynaklanmaktadır. Bu şekilde hem arınacak hem de nesnesine olan nefretini de yansıtmış olacaktır.

Bihter’in ölümü, konak için yeni bir hayatın da başlangıcı olmuştur. Nihal ile Adnan Bey yeniden birbirlerinin yaşamlarındaki en önemli nesne konumuna gelmişlerdir. Birlikte yaşadıkları sürece cennet hayatını tadan bu baba ve kızı, araya başka nesnelerin de girmesiyle cehennem hayatına dönen yaşamlarında yeni bir başlangıç ile o eski cennet hayatını yeniden kurmak isterler. Bihter’in gelişyle cehenneme dönen konak, onun gidişyle yeniden cennete dönüşmektedir.

“Bülent mektepte geceleri kalmayacaktı. Yine bahçede uzun koşuşlar olacak, o küçük mutfağın parlak takımları arasında kitaplarda bulunmuş tarifnamelerle tatlılar yapılacaktı. Hayat yine onlar için müebbet bir bayram olacaktı, madem ki artık baba kızına, kızı babasına avdet etmişlerdi.”¹¹¹

Bu yeni başlangıç ile mutluluğa ulaşan Nihal, her an babasını yeniden kaybetmek korkusunu da içinde taşımaya devam etmektedir. Bu korku, onun geçmişinin kendisinde bıraktığı izin göstergesidir.

“Şimdi bu baba kız yaşamak için birbirine merbut [bağlı], muhtaç idiler. Bunu tekrar ederken zihninden bir şimşek süratiyle bir korku geçiyordu: Ya ikisinden biri yalnız kalırsa? Sonra bu korkudan kaçmak için babasını çekiyor:

—Artık kaçalım, diyordu ve gözlerini kapayarak, kalbi bir dua ile korkuya cevap veriyordu:

—Beraber, hep beraber, yaşarken ve ölürken...”¹¹²

Nihal için babasının olmadığı bir hayat zaten ruhsal ölüm demektir. Bu nedenle de babasıyla yaşamak ve onunla beraber ölmek istemektedir. Roman; Bihter’in trajik sonu ile biterken, Bihter, romandaki bütün karakterlerin kefaletini, kendisinin kefaletiyle birlikte ödemiştir.

Cennet-Cehennem-Cennet Kozmogonisi

Aşk-ı memnu; gerek karakterlerin isim tercihleriyle gerekse romanın kurgusu itibarıyla cennet-cehennem-cennet kozmogonisine dayanan bir romandır. Romanda kullanılan renk tonları ile birlikte çevre tasvirlerindeki temaların cennet ve cehennemi teşkil edecek şekilde düzenlendiklerini söylemek yanlış olmasa gerek.

Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı kitabında, bu dönem edebiyatçılarının dillerini yenilemek konusunda çaba gösterdiklerini belirterek aynı çabayı da kahramanlarına verdikleri isimlere de gösterdiklerini vurgular.¹¹³ Bu bakımdan bu dönemdeki isimlerin “Sühâ, Pervin, Vedad, Adnan,

¹⁰⁸ Guntrip, H.,(2003), s.54.

¹⁰⁹ Guntrip, H.,(2003), s.82.

¹¹⁰ Guntrip, H.,(2003), s.143.

¹¹¹ Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.512.

¹¹² Uşaklıgil, H.Z.,(2001),s.514.

¹¹³ Akyüz, K.,(1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkılâp kitabevi, s.115.

Bülend, Nihâl, Suad, Bihter, Cemil, Ferdi, Nevin, Nesrin, Vedide...” gibi daha önce kullanılmamış isimlerin bu eserlerde kullanıldığına değinir.

Aşk-ı memnu da iki ayrı evreni oluşturan iki ayrı ailenin başkışileri Adnan Bey ve Firdevs Hanım’ın isimleri cennet anlamına gelmektedir. Adnan Bey’in konağının tasvirleri ise cennetvâri olarak karşımıza çıkar. Bihter ise aradığı cennet hayatını orada bulabilmek umuduyla Adnan Bey ile evlenmeye karar verir. Ancak gittiği zaman aradığını bulamayan Bihter, aşk ihtiyacını karşılamak için kendisini yasak ilişkiye zorlayan Behlül’ün kışkırtmalarıyla da bu yasak ilişkinin içerisine girer. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hâlit Ziya Uşaklıgil(Mai ve Siyah ve Aşk-ı memnu üzerine)* adlı yazısında Behlül için “...bir çeşit kadın avcısı—Bible’nın hem yılanı, hem de bizzat ‘adulter’in kendisi’”¹¹⁴ benzetmesini yapmasından yola çıkarak, Behlül’ü Âdem ile Havva’nın cennetten kovulmasına neden olan yılan ile özdeşleştirmek mümkün olsa gerek. Beşir; isim anlamı ile müjde getiren, haberci anlamına gelmektedir. Romanın son bölümünde Beşir, Bihter’in sonunu hazırlayan haberi getirmekle birlikte aynı zamanda da Nihal’i babasına kavuşturan, aradaki nesneleri kaldıran haberi de getirmiştir.

Romanda ağırlıklı olarak kullanılan renkler; yeşil, sarı, mavi ve siyahtır. Bu renklerden başka Göksu ve kır yerlerinin tasvirinde de ırmak ve akarsuların da geçtiği görülür. Yeşil rengin kullanılması, cennet bahçelerini ve oradaki güzellikleri vurgulayarak romanda ironik bir cennet teması çizilmek istenmesindendir. Sarı rengin kullanılması ise “ateş”i temsil etmesindendir. Siyah ise mezar’ı ana rahmine geri dönüşü yani geldiği yere geri dönme olarak kullanılmaktadır. Mavi ise gökyüzünü temsil eder yani cennet’in mekânını. Bihter’in yaşadığı yasak ilişki günahıdır, yani kara leke. Günah ise cehennem demektir, yani ateş. Bütün bunlar dikkate alınırsa, romanda kullanılan renklerin gelişi güzel olmadığı, kurguyla uyum içerisinde olduğu görülecektir.

Bihter’in mutlu bir yaşam hayaliyle, cennet bahçesi umudu ile geldiği bu konakta işlerin istediği gibi gitmemesi ve aşk nesnesi yüzünden kocasını aldatması, konaktaki insanların konaktan uzaklaştırılması gibi daha birçok olaylar bir araya geldiği zaman Adnan Bey konağının başlangıçta cennet olan konağının yavaş yavaş cehenneme döndüğü görülür. Bu olaylar Bihter’in trajik sonu ile birlikte yeniden durgunlaşır ve eski haline döner. Bihter ile cehenneme dönen konak, Bihter’in ölümü ile yeniden cennete dönmektedir. Bu özellikleri ile ele alındığında bu romanın cennet-cehennem-cennet kozmogonisiyle uyduğu açık bir şekilde görülmektedir.

Sonuç olarak; yapılan çalışmada da görüldüğü üzere Halit Ziya Uşaklıgil’in bu iki romanındaki karakterler aşk ve nesne ilişkileri bakımından benzer özellikler taşımaktadır. İki romanın da kahramanları kendi idealleştirdikleri ve özdeşleştikleri nesneler uğruna kendilerini feda etmekten kaçınmamışlardır. Çünkü bu nesne ilişkilerinde benliğin yerini alan nesne için önüne geçilemeyecek bir davranıştır. İçsel nesneler dünyası kolayca bilinci basıp kontrol altına alabilirler. Bu insanın nesnesi ile var olması anlamına gelir. Aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde bu nesnelerin etkisi tartışılmazdır çünkü insan yaşamının anlamlılığını bu nesne ilişkilerinde bulur ve Klein’in de dediği gibi nesneler olmaksızın ben gelişmez.

Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında; kahramanların psikolojik yönlerinin ağır basması, aşk ve nesne ilişkilerinin belirli bir düzen içinde trajedik sonla bitmesi ve kahramanların özkıyımına sürüklenmesi bu romanlar üzerinde çalışma yapmak imkânı vermiştir. Özellikle Mai ve Siyah ile Aşk-ı Memnu romanındaki karakterlerin ruh çözümlemelerinin ustalıkla yapılması, bu karakterlere psikanalitik bakış açısıyla yaklaşmayı gerektirmiştir. Bu çalışmada bu roman kahramanlarının ruh çözümlemelerinden yola çıkarak bu romanlar üzerinde “Aşk ve Nesne İlişkileri” incelemesi yapılmış, kahramanların bu nesneler karşısındaki tutum ve davranışları incelenmeye çalışılmıştır.

Kaynakça

- Akyüz, Kenan, (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, s.115.
 Arslanoğlu, A.A, (2002), Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri, Ankara, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Master Tezi.
 Guntrip Harry, (2003), *Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*, İstanbul, Metis Yayınları.
 Klein, Melanie, (1999), *Haset ve Şükran*, İstanbul, Metis Yayınları.
 Tanpınar, A.A, (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları.
 Uşaklıgil, H.Z, (2001), *Aşk-ı Memnu*, İstanbul, Özgür Yayınları.
 Uşaklıgil, H.Z, (2001), *Mai ve Siyah*, İstanbul, Özgür Yayınları.

¹¹⁴ Tanpınar, A.H.,(1977),“Mai ve Siyah ve Aşk-ı Memnu”,*Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, s.290.

EDEBİYÂT-I CEDİDE KARŞISINDA AHMED RÂSİM

Ömrüm IŞIKAY

Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bölümü

ÖZET

19. yüzyıl sonu Fransız Sembolist şiirlerine alaycı, küçültücü olarak takılan “dekadan” sıfatını, Servet-i Fünûncuların farklılık yaratma adına işitilmemiş kelime ve tamlama üretmelerini ve bunları yazılarında kullanmalarını küçümsemek ve eleştirmek amacıyla *Ahmed Mithad Efendi* de Servet-i Fünûncuları nitelendirmek için yazılarında kullanmıştır. *Ahmed Mithad Efendi*’nin ardından *Ahmed Râsim Bey* de yazılarında bu sıfatı ve bu sıfatla birlikte “tek atan, topatan” kelimelerini kafiyeyle bir biçimde kullanmıştır.

Ahmed Râsim, Edebiyat-ı Cedîdecilerin yazı anlayışlarını ve onların bu amaçtaki çabalarını, kendi fikir hayatına göre irdelenmiş, Edebiyât-ı Cedîdecileri kendi bildiği doğru yola sevk etmeye çalışmıştır. Yaptıkları her hareketi mercek altına alan *Ahmed Râsim* bu bakımdan Edebiyat-ı Cedîdecileri yönlendirmiştir.

Bu çalışmamız, Edebiyat-ı Cedîdeciler karşı olan Ahmet Rasim’in düşüncelerini içermektedir. Çalışmamızda yer alan bazı yazıları şöyledir: *Leyâl-i Tetebbu*, *Şehir Mektupları*’ndan örnekler, *Tekâmül* ve *Terakki* gibi yazı dizilerinden örnekler bulunmaktadır.

ABSTRACT

Ahmed Mithad Efendi used the adjective “decadent”, which was used cynically about the 19th century French symbolist poetry, in the same manner to criticize Servet-i Funun poets. Servet-i Funun poets created unheard words and word groups in order to make a difference. After *Ahmed Mithad Efendi*, also Ahmed Rasim Bey used the word “decadent” together with the Turkish words “tek atan, topatan” which are rhymed in a way.

Ahmed Rasim, criticized the understanding and efforts of the members of the school of Edebiyat-ı Cedide, and tried to lead them to the true path that he knew. He looked into their every effort for this purpose.

Our study contains Ahmed Rasim’s ideas against Edebiyat-ı Cedide members. Some of his writings in our study are as follows: : Examples of writing series as *Leyâl-i Tetebbu*, examples from *City Letters* and *Tekâmül ve Terakki*.

Hem dil hem edebiyat düşünceleri bakımından dönem anlayışına tamamen sırtını dönmemekle birlikte, edebiyat düşüncelerinin hepsini de tamamen tasvip etmeyen Ahmed Râsim, yazıları ile edebiyat ve dil tartışmalarının içinde yer almış, fikirlerini çevresindekilere aktararak dönem edebiyatçılarına önemli bir ölçüde tesir etmiştir. *Mutavassıtin* yani *İlmîlular* grubunda yer aldığı belirli kaynaklarda yer alan Ahmed Râsim, döneminin “*Yazı makinesi*” sıfatı ile de anılmıştır. Kara mizah üslubuyla yazdığı *Eşkâl-i Zaman*, *Şehir Mektupları* gibi yazı dizisi eserlerinde üstâd, yaşadığı devrin ilim, kültür, fen gibi birçok özelliğini yansıtmıştır.

Dekadan ve *Dekadanizm*’ e gelince, 19. Yüzyıl sonu Fransa’da *Sembolist* şiir akımına bağlı gençlerin bir dergi etrafında toplanarak edebiyatı-şiiri- üst düzeye çıkarma çabası içersine giren bu gençlere verilen bir lakaptır. *Deka*, Fransızca’da on rakamına da karşılık gelmektedir. *Servet-i Fünûncular*, *Yeni Edebiyât-ı Cedîdeciler* veya *Edebiyât-ı Cedîdeciler* olarak anılan döneminin edebiyatçıları toplanış, amaç bakımından özellikle onlara benzemektedirler. *Ahmet Mithad Efendi*’nin bu terimi onlara yakıştırması ile *Ahmet Mithad Efendi* gibi düşünen yazarların dönem yazılarında ‘dekadanlar, dekanistler’ terimi yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır.

Servet-i Fünûncular Türk dilini, şiirde yetkin görmemiş bu sebeple bir edebiyat üst dili yaratmaya çalışmışlardır. *Ahmet Râsim*, *Servet-i Fünûncular*ın lisanı yeterli bulmamalarını ve bunu gidermek için lisanın unutulmuş içi boş terkiplerini yeniden kullanmaya başlamalarının, farklı dillerden kelime almalarının, lisanda kargaşalığa yol açtıklarını görmüş ve Türk lisanına olumsuz etkisini ortadan kaldırmaya, *Servet-i Fünûncuları* yönlendirmeye çalışmıştır. “*Sanat, sanat içindir.*” anlayışını benimseyen *Edebiyât-ı Cedîdecilerin* kafiye, redif gibi konularda tutarsız davranış ve tutum sergilemeleri, halkın kimisinin edebiyattan soğumasını sağlasamış; kimisinin de edebiyata olan ilgisini arttırmıştır. Dönemin eski - yeni tartışmaları diye de bilinen *Naci - Ekrem* tartışması da bu kargaşalığın patlak noktasını oluşturmuştur.

Hem aldığı klasik eğitimle hem de çağdaş düşüncesiyle ileri bakışlı olan *Ahmet Râsim*, *Servet-i Fünûncuları* nam-ı diğer *Edebiyât-ı Cedîdecileri* her fırsatta yazıları ile uyarmış, lisan üzerine düşünmüş, düşündürmüş, tetkik ve tenkit ile onların olgu ve olaylara doğru bakmasına yardımcı olmuştur. Geçmiş irdeleyip elekten geçiren *Ahmet Râsim* Türk lisanın geleceği konusundaki endişelerini yazılarında belirtmiştir. Hocası *Ahmet Mithad Efendi*'nin “dekadan” kelimesi gibi, Türk lisanı hakkında pervasız tutumlar sergileyen edebiyatçıları, “dekadan”la kafiye oluşturan “top atan, tek atan” sıfatlarıyla beraber eleştirmiş, onları bu alaycı sıfatlarla yazılarında küçümsemiştir. Yeniliğin yanında olan fakat bilinçsizce yenilik adına yapılan içi boş terakki çalışmalarından rahatsız olan Üstâd, elinden geldiğince bu kötü gidişati engellemeye çalışmıştır ki bir tenkitçi de böyle olmalıdır.

Üstâd sadece dönemin edebiyatçılarını değil tüm halkı hem lisan, hem dil, hem edebiyat, hem kültür, hem ilim adına bilgilendirmiş, bilinçlendirmiştir. Türk edebiyatında adı *İlmîlâr* grubu içerisinde anılan üstâdın önemli bir yerinin olduğunu da tarafımızdan düşünülmektedir.

Ahmet Râsim'in Yeni Edebiyât-ı Cedîdeciler ve Eski Edebiyat Hakkındaki Genel Düşünceleri

Servet-i Fünûn dergisinde bir şiiri veya bir eseri yayımlanan herkes kendisini *Servet-i Fünûnculardan* saymakta ve çevresinde de *Servet-i Fünuncu* olarak tanınmaya, ün salma hevesine bürünmektedir Bunlardan biri de bildirimizin devamında da göreceğimiz Âşık Coşkun'dur. *Edebiyat-ı Cedîde*'nin yaptıklarına karşı olmasının sebebi yenileşme çalışmalarının milli edebiyata bir yararı olmamasıdır. O kadar çok mevzu bahis olduğu için edebiyat-ı atîka taraftarânı hakkında konuşulacak bir söz de bulunmayan eski edebiyatın da artık önemini kalmadığını belirtmektedir üstâd yazılarında. Ancak edebiyatın mazisi her zaman edebiyatla iç içedir. Geçmiş yok sayan *Servet-i Fünûncular* taklitçilikle bir edebiyat yaratıldığı zannı içine düşmüşlerdir.

“*Bu şekil te'sîs-i müstemendât maksadıyla memâlik-i sâireye hicret eden efrat-ı Ecnebiyenin kondukları mahalde yaptıkları muhâlât-ı mefrûzaya benzer. Fakat ne tuhaf tesadüf? Bizde bu gibi mahallâta ekseriyetle yeni mahalle denir. Acaba Edebiyât-ı Hazıra'da bu nevi' bir tecelliye mazhariyetle 'Yeni Edebiyât-ı Cedîde' unvân-ı garbını bu yüzden mi iktisâb etti?'*”¹ *Edebiyât-ı Cedîde*'nin isimleri ile yaptıkları iş arasında bir tutarlılık olmadığını, aslında *Edebiyât-ı Cedîdeciler* isimlerinin başına ‘yeni’ sıfatını ekleyerek sadece isim değişikliği yaptıklarını, ortaya elle tutulur gözle görülür bir ürün çıkarmadıklarını, onların sadece kendilerini kandırdıklarını söyler *Ahmet Râsim*. Günlük yaşamdan benzer örnekler vererek yazılarında bunu göstermektedir.

“*Ezmine-i atîka edebiyatına numune olmak üzere isnâd edilen üç sebep onun için mucib-i kelâldir. Filhakika ezmine-i atîka zevk ve vezin için numuneler gösterir ve fazla olarak en büyük endişe-i pîşedir.*”² *Edebiyat-ı atîka* için sunulan örneklerdeki başarısızlığı *Ahmet Râsim*, üç sebebe bağlamaktadır. Zevk ve vezni dikkate alarak eserleri oluşturma bunun yanında da fazla san'at endişesi taşımasıdır.

“*Edebiyat-ı hazıra öyle mazik pür-ıztıraba girer şeylerden değildir.*”³ *Edebiyat-ı hâzıranın* ızdırıp çekecek hâli yoktur. O, sanat için sanat yapar. Hissiyatın egemen olmadığı bir edebiyat. Bu yüzden rotası, farklı arayışlar içinde devamlı değişmektedir. *Edebiyât-ı Cedîdecilerin* durmadan arayış içerisinde kulağa hoş gelen kelimelerle terkip yapma fikri yanlıştır. O kelimeler bize ait olmadığından ve içinde Türk hissiyatını bulundurmduğundan bizim milli edebiyatımızın da bir unsuru değildir.

“*Âsâr-ı cedîde dediğiniz makâlât ve eşâr arasında başlayan seyyiat-ı kalemiye bizi âlâ etmekten ziyâde inhiâtâ davet eylediği ve efkâr-ı frenkâneyi temeşşuk ederek fıkri-i taklidi ileriye sürenlerin bu hâline bizce (dekadanis) demek tabi bulunduğu için dekadan sıfatı o hâl ile muttasıf olanlara atfedildi.*”⁴ *Ahmet Râsim*, dönem edebiyatçılarının yenilik adına ortaya çıkardıkları eserlerin Türk edebiyatını yükselteceği yerde alçalttığından; bunları yapanlara ‘dekadanis’ ismi uygun bulunarak, onları nitelendirmek amacıyla kullanıldığını anlatmaktadır. *Edebiyât-ı Cedîdeciler* özellikle bu cepheden *Ahmet Râsim* tarafından eleştirilmiştir. *Süleyman Nesib Efendi* ile *Hüseyin Câhid*'in korumalığını yaptığı *Edebiyât-ı Cedîdecilere* karşılık olarak bir kez daha “dekadan” diyen *Ahmet Râsim* bunun haklılığını da ciddi yazılarıyla savunmuştur. Yine “*İki Söz Daha*”sında düşüncesini şöyle kaleme alan *Süleyman Nesib Bey*: “*Mutavassıtlar, bütün bu itirâzlarında infi'âlât-ı nefsiyelerine mağlûb oluyorlar. Mesela bazıları bunlardan lâıyk olmadıkları bir hürmet ve rağbete intizar ediyorlar. Bazıları da şu henüz dünkü çocukların –Evet, bunu itirâf etmelidir.- kendilerinin göremedikleri, yazamadıkları şeyleri, yeni bir nazar ile görerek parlak bir üslûp ile ifade ettiklerini müşahade edince kıskanıyorlar ben bu hakikati bütün yazılarında aynen görüyorum.*”

¹ Râsim, A., (1314b), “Dâiye-i Taklid”, *Pul Mecmuası*, S.15.

² Râsim, A., (1313b), “Leyâl-i Tettebbu”, *Malûmât*, S.120.

³ Râsim, A., (1313c), “Muhakemât-ı Edebiyye 2”, *Malûmât*, S.103.

⁴ Râsim, A., (1314h), “Tekâmül ve Terakki”, *Malûmât*, S.135, s.294-299.

diyerekkıskanç, yeniliği çekemeyen biri olarak *Ahmet Râsim*'e gönderme yapmakta ve üstadbunu, edebiyat-dil tartışmalarının bir bölümünü yayımladığı *Tekâmül ve Terakki* başlıklı yazı dizisinde ele alarak kendisinin kıskanç bir kişiliğe sahip olmadığını, olması gerektiğini göstermeye çalıştığını, kimsenin hürmetine ve ilgisine itibar etmediğini, sadece mesleğinin gerekliliğini de yerine getirdiğini söyler.

“*Sembolist sıfatına gelince evvelce dahi şerh ve izah ettiğimiz vecihle asar-ı cedîde dediğiniz eşâr ve makalât arasında kisret-i istiâre ile maglak, mühim ve müşevveş görünenlere bir atıf izâfi olarak söylenivermiştir.*”⁵ Sembolist, kavramının kimlere niye verildiğini açıklayan *Ahmet Râsim*'den bu kavramı, eserlerini oluştururken eserin dilinin ağır ve anlaşılmaz olmasını isteyen bunun yanında dile yeni elbiseler giydirmeye çalışarak anlatımda kapalılığı oluşturanlara da denildiğini öğreniyoruz.

Edebiyat-ı Cedîdecilerin Edebiyat Adına Lisan Üzerindeki Yaptıkları Çalışmalara Karşı Ahmet Râsim

“...
-Evet, lisân, büyüdüğe, yeni kelimelere muhtâc imiş. Meselâ, “tatlı” kelimesi pek eski kullanılmaz imiş. Onun yerine “nûşîn” kelimesi konulacakmış. Bundan sonra: Helvâ-yı nûşîn, nûşîn renk, nûşîn söz, nûşîn dil denilecek.

- Fenâ değil! Fakat, *Türkçesi* kalkıp *Farsçası* gelirse, dil yenilenmiş mi olur?

- Onu kalem sahiplerine sor. Hattâ geçen gün meşhûr Bourget(Burje)nin “*İdylle Tragique*” adlı eserini okurken bir yerinde “*caresse bleue*” (kares blö) deyişini görünce yeni edebiyatçılarımıza hak verdim.

İnsan bunu nasıl olur da “mai renkli okşayış” yahûd “Nüvâziş-i kebûd-renk” veyâ bakış mes'elesi olduğuna göre “nigâh-ı kebûd-fâm” diye tercüme etmez!”⁶ *Ahmet Râsim*'in bu uydurduğu kelime ve tamlamalar Servet-i Fünûncuların dil anlayışını eleştirmek ve alay etmek amaçlıdır. “*Türkçesi* kalkıp *Farsçası* gelirse, dil yenilenmiş mi olur?” sorusu ile *Ahmed Râsim*, okuyucuların düşünmesini de sağlamaktadır.

“*Arabî ve Farîsiye münhemik olanlar mesela mütenebbi ile Firdevsî'yi, Fransızca bilenler Hugo ile bir Malar-me'yi, Almancaya intisâb edenler bir şeyler ile bir Shopenhaurer'ı İngilizce okuyanlar bilmem kimi dillerine dolaya dolaya bu zevât-ı tarihiyenin – tabiriniz vecihle- lâyük hazm ve temsil olan olmayan ne kadar a'sârât-ı dimâğiyesi varsa cümlesini emmekte sebât ettiler. Artık döndürmek kâbil değil. Hatta içlerinde alafranga geçinenlerden bazıları zevk ve şiveyi bile inkâr ederek sizi bile (yeni bir his, eski bir sıfatla) tarz edilmez demeye mecbur ettiler. Siz de yeni bir hisse yeni bir sıfat bulmaya terakki zannederek tarik-i ma'kûsu ilzâm ettiniz. Siz zannediyorsunuz ki hissiyât-ı kudema tabi' olduğu gibi sıfât ve terâkib dahî kudema tabiidir.*”⁷ Yeni yetişmiş sanatçıların veya yetişen sanatçıların neye göre düşünüp hareket ettikleri, onların anlayışlarının nasıl oluştuğunu eleştirmektedir. *Tekâmül ve Terakki* yazısı ile de Batı hayranlığı ile yetişmiş olan *Recâizâde Mahmut Ekrem*'e gönderme vardır.

“*Hakayık-ı tabiyyeyi haber ederek bir hayâl-i garip, bir terkip-i garip ile tebliğ-i his etmeye sapıyorsunuz. Seviye-i ilmiyeden düşüyorsunuz.*”⁸ Garip hayâller, garip terkiplere hissi tebliğe çalışıyorsunuz. Bunu yaparken de ilim seviyesinden düşüyorsunuz, der *Ahmet Râsim*. Ona göre ilim seviyesi gerçeklikleri olduğu gibi aktarmaktır, gereksiz tamlama, benzetme ve hayâllere gerek yoktur. “*Bir kere lisanı umûmiyet nokta-i nazarından beraberce düşünelim. Acaba yeni fikir, yeni hiss, yeni hayâl kelimattan mı ibarettir ki teksir-i istiâre ve mecaze riayetle böyle müşevveşü'l-fikir olarak ve ifade edilecek hissi boğarak bir ucbiye-i hayâliyenin doğduğuna sevinelim. Bahusus saat-i semenfâm, nâyî zümriüt, şikeste-i reng-i sefâlet terâkib-i âdiyesinin ehemmiyeti nedir ki onların natık olacağı fikir ü his ü hayâl bizce makbul ve muteber bir fikr ü hiss ü hayâl olsun?*”⁹ Üstad, Cenab-ı Şahabeddin gibi böyle alışılmadık terkip yani terkip-i garip kullanmasının asıl zararı kendisinden başka kimsenin anlamamasıdır. Edebi eser, halkla iç içe olduğunda bir anlam bulur. Yoksa kendisi anlayıp, kendisi okuyacaksa şiir yazıp ortada şair olarak dolaşmanın ne anlamı vardır?

“*Lisanda her kelime manâyı hakikîsi itibarıyla müstemel değildir. Öyle kelimeler vardır ki manâyı mecâziyesi delaletiyle dâhil olduğu terkip veya cümlede başka bir vazîfe, başka bir şive ile ispat-ı vücut ederek ezhân-i kariînden başka bir mana tevellüt eder.*”¹⁰ Her kelimenin temel anlamı ile cümlede vücut

⁵ Râsim, A., (1314h), s.294-299.

⁶ Râsim, A., (1989), *Şehir Mektupları*, İstanbul, C.I., s.89-90.

⁷ Râsim, A., (1314h), s.294-299.

⁸ Râsim, A., (1314h), s.294-299 .

⁹ Râsim, A., (1314g), s.278-283.

¹⁰ Râsim, A., (1315d), “İcmâl-i Edebî 4”, *İrtika*, S.4, (26 Mart 1315 – 26 Zilka'de 1315).

bulacağı düşüncesinin yanlış olduğunu vurgulamaktadır. Kelimeler, cümledeki görev ve duruşları ile anlam esbabına büründüklerini buna göre anlam görevleriyle yüklenirler.

“Her lisan için sadelik bir meziyettir. Bir meziyet-i makbuledir. Fakat sadelikten maksat lisanları teşkil eden kelimâtın avâm ağzında yıpranmış olanların beni vasıta-i ifade etmek değildir.”¹¹ Sadelik, her lisan için önemlidir. Sadelikten maksat, halk ağzında eskimiş sözlerin kullanılması değildir. Lisan ıslahını yanlış anlayanlara sadelik anlayışının içi boşalmış, anlam bakımından bitmiş olan kelimelerin tekrar kullanılması değildir. “Bugün hangimiz Kemâl gibi lisanı zevâidden kurtaracak derece-i iktidârdayız? Bir de mütehakimâne ve mütehekkimâne meydana atılarak üslûb-ı beyan aynıyle insandır. Kaidelerini tabîr-i câiz ise üslûb fâtir-i hâzıra tatbik edenler bulunuyor. Bu nasıl şey?”¹² Lisanı fazlalıklardan kurtarmak bir meziyettir. Bunu Kemâl¹³ başarmıştır. Beyan edilen üslûp insanın kendisiyle özdeşleşir. Kullanılan dil de önemlidir. Dilde sadelik, dili fazlalıklardan kurtarmaktır. Dilin kullanılan kelimelerini bırakıp, pejmürdede kalan eski kelimelere yer vermek değildir.

“Bu mütalaaya göre edebiyatın hâli dahi mülkümüzde ıslahına ihtiyaç olan nakais cümlesinden değil midir? Öyle ise zann-ı acizânemizce esbab-ı ıslahı; ‘Evvela, kavaid-i lisanın mükemmel surette tedvin ve temhidi. Saniyen, kelimâtın istimal-i umumî dairesinde tehdidi. Salisen, imlâ ve manaca ecza-yı lisan beyitindeki irtibat-ı surûnin ittihad-ı hakiki hâline gelecek kadar teşyidi. Rabian, rabıt-ı kelâm ve ifade-i meram şivelerinin tabiat lisana tatbikan tadil ve tecdid. Hamsen, ifadenin hiss-i tabiyesinin hail olan külfetli sanatlardan tecridi suretlerinde ibarettir.’ Kanun-ı edebiyesiyle beyan etmiştir. Hâlbuki biz bu beş faide-i lisanıyeyi şu yakın zamanlarda bütün bütün terk etmeyiz.”¹⁴ Ahmet Râsim, bu beş maddenin yerine getirilmesiyle lisan ıslahının yerinde gerçekleşeceğini söylemektedir.

Mademki bugünkü lisan budur. Bunu ıslah etmeye mecburuz. Anadolu halkına okutacağız diye manasız şeyler yazmaktan ne faide-i mutasavverdir? Yazacak şey kalmadı mı? Yoksa hepsi bu manzumelerde mündemic bulunuyor da biz mi görmüyoruz?”¹⁵ Ahmet Râsim, Âşık Coşkun ve tayfasının yazdığı şiirlerin aslında bir fantezi olduğunu savunur. Anadolu halkının anlayacağı Türkçe şiirin Âşık Coşkun gibi şairlerin oluşturdukları şiirlerden mi ibaret olduğunu, yazacak başka şeylerin mi olmadığını sorar. Kısaca Ahmet Râsim’e göre bu yapılanların şiir için bir değeri yoktur ve Üstâd, lisanın ağırlığının fazla olduğu düşüncesinde lisanı ıslah etmekten yanadır. Lâkin, nasıl bir ıslah? Anlamsız ve bütünsel ilişkisi olmayan şiirlerle halkın karşısına çıkan ve kendilerini Servet-i Fünûncu sanan yazarlara Ahmet Râsim’in bir uyarısıdır. Servet-i Fünûnculara özenerek eser meydana getirenleri uyarmakta ve onları yönlendirmektedir.

“Anlaşılmıyor, anlayamıyoruz, anlamadan yazılıyor diye şu son zamanlarda bizde bile zuhûr eden ihtilâf meğer Fransa da hayali zamandan beridir mevzûbahis olmakta imiş. Fakat biz de menzûr olan cihât-ı ibhâm ve iğlak-ı sarf kelimenin tebdil-i ma’ânî etmesinden ve kelimenin ya hatâen veya amden başka bir kalbe erfâğ edilerek okunup anlaşılamayacak bir şekilde görünmesinden ibârettir. Fransa’da devrân eden ihtilâf ise bu kabilden olmayıp tedrîsât-ı felsefeye aittir.”¹⁶ Fransa’da yapılan lisan çalışmalarından bahsederek, örnek alınan ülkenin halini de gözler önüne seren üstad, Edebiyat-ı Cedîdecileri eleştirmiştir. Edebiyat-ı Cedîdeciler de bu eleştiriler sonucunda kendileri hakkında düşünmeye ve yaptıklarını sorgulamaya başlamıştır.

“O gibi terâkîbi icat eden fikr-i edebîye henüz vâkıf olmayanlar dermiyân edeceğiniz mütâlâtı mümkün değil anlamazlar.” diyorsunuz ki bundan maksudunuz “Servet-i Fünûn”da şiir yazan rûfekâyı meslek-i müstesnâ olduğu hâlde şu koca hey’et-i ictimâîye arasında sahip-i idrâk kimse bulunamadığını zamnen eşrâb etmektedir. Peki, buna da razı olalım.”¹⁷ Edebiyat-ı Cedîdecilerin yazılarını kendilerinden başka kimse anlamadığını söyler. Külfetli ve şatafatlı bir dilin ağırlığı altında halk ezilmiştir. Yine de Servet-i Fünûncular arasında dili sade olanlar da mevcuttu. Bazılarının dilinin sade olması dönem dilinin şatafatlı ve ağır olmadığı anlamına gelemmez. Mesela dönemde yazılarında sade bir dil kullananlardan biri de Hüseyin Câhid’dir, sade bir dil kullanmasının sebebini de kendisi şöyle: “Ra’uf’un, ben,im bu sadeliğimiz, doğrusunu isterseniz, cehaletimizden ileri geliyordu. Cenâb’ın Arabçasını, Fikretin kâmusunu bize veriniz, bak neler yazardık.”¹⁸ İtiraf etmektedir.

¹¹ Râsim, A., (1315d).

¹² Râsim, A., (1314e), “Leyâl-i Tettebbu -14”, *Malûmât*, S.130.

¹³ Bahsedilen kişi, *Namık Kemal*’dir.

¹⁴ Râsim, A., (1313c).

¹⁵ Râsim, A., (1315a), “Âşık Coşkun’a Mukabele”, *Malûmât*, S.177.

¹⁶ Râsim, A., (1314d), “Leyâl-i Tettebbu”, *Malûmât*, S.126.

¹⁷ Râsim, A., (1314g), “Tekâmül ve Terakkî”, *Malûmât*, S.134, s.278-283.

¹⁸ Câhid, H., (1935), s.133.

“O muallim-i edep eğer vicdanı, insafı, hammiyeti varsa itiraf eylesin ki bizim lisanımız Garp yolunda ne söylenir, ne de hâme-i beyana gelir. Biz garbın bugünkü şaşaa-i hayat fûrûz-ı mesaisinden istifâde etmeliyiz. Mademki Osmanlıca Arabî, Farîsiden isti'âne ederek tesis edilmiştir. Muhtevî olduğu hazâin-i kelimât ile her türlü makâsîd-i edebîye ve ulûmiyeyi Fransızca veya Almanca veya İngilizce kadar her zaman ifade edebilir.”¹⁹ Ahmet Râsım, Garbın lisanından veya kelimelerinden değil, onun çalışma şekillerinden yararlanmamız gerektiğini söyler. Osmanlıcanın hakikî bir dil olmadığını savunarak yeni bir edebiyat dili yaratmaya çalışanlara; Osmanlı lisanının ondan istediğimiz her şeye cevap verebilecek kudret ve yeterlilikte olduğunu söylemektedir üstâd. Bunun yanı sıra İngilizce vb gibi kelime hazinesinin yarısından fazlasını başka dillerden alınan bir dile muhtaç olmanın anlamını çözmemektedir.

“Eski lûgatlerden maneviyata ait olanı maddiyata, maddiyatamûtaallikolanı maneviyata hasır edilerek lisanen, taharrûren bir becayiş icrasından sonra terakib ve kelimât-ı cedîde diye öne sürülüyor. Meselâ ‘susamış’ tagyirini ifade eden teşne-lebterkibine hayîde nazırıyla bakılarak kıvrık dil veya lisan-ı yâbis tarzında yeniliği ile beraber soğuk terakib ve kelimâta râğbet ediliyor.”²⁰ Yenilik adına yapılan her şeyi kabul etmeyen Ahmet Râsım, dilimize yerleşen soğuk terkiplerin çoğaldığını eleştirmektedir. Yıpranmış ve içi boşalmış kelimelerin lisanda yer etmesi gereksiz bir uğraş olarak görmektedir Ahmet Râsım. “Edebiyât-ı Cedîde mahsûlâtı arasında mazhar-ı takdîr-iumûm olan parçalarla ihâle-i nazar-ı dikkat edilecek olursa görülür ki bedbaht terâkîbten hemen hiçbirisi yoktur. Hüseyin Cahid Bey’in terkîp-i bedbaht dediği düzme ve saçma sapan terâkîb-i mariza(!) Tebliğ-i hissiyatta matlûp olan kuvveti ihrâz edemediği içintayin-i mâhiyet-i teessürde uğradığı şaşkınlığa Acem’in vâsf-ı terkîbini, Arap’ın kelimât yardasını Türk’ün yanlışlar diye hüküm ettiği kâidesini siper ittihâz etmesidir.”²¹ Bedbaht terkipler Edebiyât-ı Cedîdecilerin mahsullerinde görülmemektedir. Hüseyin Câhid Bey terakib-i bedbâht diye adlandırdığı düzme ve saçma sapan terkipler ortaya koymaktadır. Hissiyat terkipleri istenilen başarıyı gösteremediği için farklı lisanın kullanımlarını almışlardır. Bunun sebebi Edebiyât-ı Cedîdecilerin Osmanlı lisanını yetersiz olarak görmesidir. Zaten Servet-i Fünûncular sanki ağız birliği edilmiş gibi suçu Osmanlı lisanı üzerine atmış, kendi çalışmalarına böylelikle bir haklılık payı getirmişlerdir. Hüseyin Cahid Bey, Edebiyât-ı Cedîdecilerin tenkitçiliğini üstlenmiş, Ahmet Râsım gibi Edebiyât-ı Cedîdecileri eleştiren, küçümseyen edebiyatçılara karşı yazılarıyla savunmaya geçmiştir. Hüseyin Câhid Bey, savunmalarını sözü dolambaçlı yola sokarak anlatmaktadır. Hâlbuki kendi hatıralarında: “Bütün kültürümü Garba ve bilhassa Fransa’ya borçluyum. Üzerimde şark eserlerinin hiçbir tesiri olmadı. Arapça ve acemce yazılmış bir şeyi okuyamazdık...Gençliğimden beri ne okumuşsam Fransızca’dır, ne öğrenmişsem o menba’dan gelmiştir.”²² Şeklinde bahsetmektedir. Buradaki itirafıyla, Servet-i Fünûn’da Fransız kültürünün etkisini rahatlıkla görebiliriz. Kendi kültürünü iyi bilmeyen özellikle nesirde Fransız kültürünün etkisini özellikle hissettiğimiz Hüseyin Câhid gibi yazarların hayatlarına bakıldığında Türk edebiyatı hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyor da denilebilir ki bu yazarlar öğrenme gibi bir gayret için de girmemektedirler. Bu davranışı onları elbetteki farklı kültür ve edebiyat arayışına yönlendirecekti. Ahmet Rasim, kendisini eleştiren Hüseyin Câhid’in yeterli bilgisi olmadığından da lafi dolamakla yazılarında meşgul olduğunu da anlatmaya çalışmaktadır.

“Tahavvûlât-ı edebiye nâmına bu ana kadar sarf edilen emekler, külâh değiştirmek kabilinden olarak milletin “müşahhas misâl zî-hayatı olan medeniyeti” papak yerine bir şapka vâzı etmekten başka bir eser teceddüt gösterememiş ve şive-i lisan-ı edeb bu dert, arıza-i lûknetle tutularak bizi çetrefil söylemekte muhtar bırakacak imiş.”²³ Edebiyatı değişim adına yapılanların yeterli olmadığını aynı şeyi farklı bir biçimde söyleme modasının oluştuğunu, lisan veya şive üzerine gidildiğini; bu yüzden lisanın da şaştığını, anlatımımızda tutuklukların yaşandığını söylemektedir. Değişim adına edebiyata yaklaşanlara, her değişimin bir gelişim olmadığını anlatmak için, edebiyattaki eksik bilgi ve düşüncelerinin edebiyata ve eserlere nasıl zarar verdiğini göstermeye çalışmaktadır, Ahmet Râsım.

Ahmet Râsım’de Mazi ve Mazinin Önemi

Servet-i Fünûncular kendilerinden önceki bütün edebiyat oluşumlarını yok saymış, geçmişi görmezlikten gelerek sadece Batılı tarzda bir edebiyatı yoktan var etme çabası içersine girmiştiler. Ne var ki Edebiyât-ı Cedîdecilerin bu tutumu onların içinde bulundukları kritik dönemi göz ardı etmesine sebep olmuş halka doğru gitme ve 700 yıllık Divân edebiyatı geleneği bir anda yok sayılmıştır. Ahmet Râsım önemli olanın

¹⁹ Râsım, A., (1313d), “Muhakemât-ı Edebiyye 3”, *Malûmât*, S.105, s.1093-1095.

²⁰ Râsım, A., (1313d), s.1093-1095.

²¹ Râsım, A., (1314b).

²² Câhid, H., (1935), *Edebî Hatıralar*, s. 32.

²³ Râsım, A., (1913), “Mütâlaât-ı Edebiyye – Edebî Millî”, *Resimli Gazete*, S.56.

geçmişten ders çıkararak, mazimizi tartarak ilerlemek olduğunu ancak bunun edebiyat gelişimine yardımcı olacağını savunmaktadır.

“Maziye red ile istikbâle koşmak, hiçbir yeri malûm olmayan bir sahrayı fesihte gece yarısı doğup, büyüyüp karanlıklar içinde öteye beriye seğırtmek gibi bir hareket-i serseriyeneden başka neye teşbih edilebilir?”²⁴ Maziye reddetmek anlamsızdır. Bir millet mazisi ile vardır ve onunla ilerlemektedir.

“Müfâhır ve asâr u seyyiat maziye tetkik u tahkik edemeden istikbale doğru ve hatta hâl içinde nasıl yürüyebilir?”²⁵ Ahmet Râsim, Mazi olmadan geleceğe nasıl bakabiliriz düşüncesini vurgulayarak, mazinin terakki için olması gerek yegâne şartlardan biri olduğunu belirtmek istemiştir.

“Kitab-ı edep ve marifette mazi geçmiş zaman diye tefsir edilmemiştir, oradaki manayı hakiki ve müfessiri mutahallî edeb u marifet olacak şahs-ı mütekellim ve muhatap veya gaibin hâl u istikbal denilen iki devr-i tettebbua duhulü için eyâdî-i eslâf ile kazanılmış, biriktirilmiş ve kuvvetul-zuhr olmak üzere ahlâfın himmet-i büleden terakkiperverânesine zamm u ilave edilmiş beri gün mesai olmak üzere zabt ve işaret kılınmıştır.”²⁶ Ahmet Râsim, ‘Edep ve Marifet’ adlı kitapta ‘mazi’ kelimesinin geçmiş zaman diye açıklanmadığını, ‘mazi’nin anlamının düşünce devirlerin dâhil olduğu şimdiki durum ve geleceklere kapsayan nesillerin nimetleri ile kazanılmış, oluşturulmuş Nesl-i Atî’nin yüksek lütuflarıyla ilerlemeyi sevenlerin duruşuna eklenerek ertesi günkü çalışma olduğunu söyler.

Edebiyatı Hissiyat ve Sanat

Türk edebiyatını oluşturan en önemli öge Türk hissiyatıdır. Sanat bu hissiyat etrafında değişimlerini geçirir. Ama Türklük ve Türk hissiyatı ile ele alınan eserler; Türk milli edebiyatına ancak katkıda bulunabilir. “Şimdiki fenn-i edeb, hayâlin ma’nâ-ı lağviyesini değiştirerek bir hakikati hüsn-i tasvir ve zerâfet-i eda ile tabir etmek sanatını meydana koymuştur. Artık hayâlden usanmak ve hakikate sarılmak zamanı hulul etmiştir.”²⁷ Şimdiki fen ve edep bizdeki hayâlin manasını değiştirmiştir. Artık hakikati güzel ve zarif edalarla tasvir etmeye yönelinmiştir. Abartılı hayâllerin bağlamından kurtularak doğallığa, hakikate geçme zamanının geldiğini söyleyen Ahmet Râsim’in savunduğu düşünceye göre; edebiyatta ilerlemek istiyorsak, ilim ve fenni dikkate almalıyız. Bu paragraftan istibdat döneminin sonlarına gelindiğini, hatta bu dönemin sona erdiğini anlıyoruz. Çünkü hayâl özellikle istibdât döneminin bir ruh parçası durumundadır. <başka yerler, başka dünyalar ve özgürlükler bu dönemin yazar ve şairlerinde hayâl unsuru fazlasıyla görülmektedir. İstibdat döneminin “hayâl” unsuru Tevfik Fikret’de “Ömr-i Muhayyel”, Hüseyin Câhid’de “Hayat-ı Muhayyel” olarak kendisini göstermiştir...

“Şiirde manâ-yı teessürâtı tafsilât-ı cüzî yesine varıncaya kadar tasvir etmek ve okuyana bir cihet-i te’sir bırakmamak insanı sıkır. Fakat ne dereceye kadar sıkarsa sıklıkla iğlâk ve ta’kîd ve ihâm kadar yormaz.”²⁸ Şiirde bütün detayına kadar her şeyi tasvir ederek okuyucuda bir tesir yönü bırakmamak insanı sıkır. Yalnız, anlam karışıklığı ve kelimenin uzak anlamını kasd etme gibi ağır söz sanatlarının kullanımı kadar insanı sıkımsaz. Üstad, okuyucu ile eser arasındaki durumu anlatarak, bir eserin okuyucuya hitap etmesi için nelere sahip olması gerektiğini belirtmiştir.

“Bizim öteden beri Türkçe şiir diye feryat ettiğimiz Türk hissiyatına ma’kes olacak âsâr-ı muhallidedir.”²⁹ Ahmet Râsim, Türklük hissiyatını en iyi Türkçe şiir yansıtır, der. Saçma sapan yazılan Türkçe şiirle denilen manzumeciklerin duyguları lekelediğini söyleyerek, Türkçe şiirin belli kaidelerinin olduğu hatırlatmaktadır.

“Şair, tabiatın dil-rebûde-i müessiri olduğu hâlde bir takım havarık-ı mu’alli-perver ibdâine çalışır; muzmerât-ı rûhiye ve hissiyesinin şiir hâsirine tercüman olmak ister; zebde-i ma’neviyatını, başka bir cihan-ı ulviyetin sehab-ı sairine karşı karşıya görünce müstağrik-ı elem olur.”³⁰ Şair, şiirini, oluştururken kendi lisanın sınırlarından her zaman yeni bir şiir çıkartmasını bilen ve şiiri böylelikle üst mertebelere taşıyan kişidir. Bir lisan ne kadar sınırlığa sahip olsa da o sınırlar içersinden şair yeniden doğmasını bilmelidir. Bu da hissiyat ile mümkündür. Şiir, hissiyatın olduğu yerdir.

“Bizim öteden beri Türkçe şiir diye feryat ettiğimiz Türk hissiyatına ma’kes olacak âsâr-ı muhallidedir.”³¹ Ahmet Râsim, Türklük hissiyatını en iyi Türkçe şiir yansıtır, der. Saçma sapan yazılan

²⁴ Râsim, A., (1314c), “Klasikler Meslesinin Verdiği Bir Fikr-i Edebî: Mazi, “Mülâhaza”, *Malûmat*, S.100, s.999-1000.

²⁵ Râsim, A., (1314c), s.999-1000.

²⁶ Râsim, A., (1314c), s.999-1000.

²⁷ Râsim, A., (1313g), “Muhâkemât-ı Edebiyye, Risâle-i Pejmürde Hakkında 3”, *Malûmât*, S.113.

²⁸ Râsim, A., (1314d).

²⁹ Râsim, A., (1315b), “İcmâl-i Edebî 2”, *İrtika*, S.2.

³⁰ Râsim, A., (1314a), “Asâr-ı Mensûre – Şâir”, *Malûmât*, S.126.

³¹ Râsim, A., (1315b).

Türkçe şiirlerin duyguları lekelediğini söyleyerek, Türkçe şiirin belli kaidelerinin olduğu hatırlatmaktadır. Kaidelerin dışına çıkıldığında anlamsız söz dizininin başka bir şeye rastlanılmadığını, şiirin de kalitesinin düştüğünü belirtmektedir.

“Bütün asâr-ı manzûme içinde birer nas-ı Tevrat hâlinde cilvekâr olarak, zihni daima maziye irca ve orada taharri-i nefais etmeğe icbar etmek en birinci kuvve-i edebiye addedilmektedir. Onun içindir ki, her zaman efkâr-ı cedideye tesadüf etmek bize müyesser olmuyor.”³² Bütün manzum eserlerde zihni geçmişe döndürerek orada, güzel şeyler aramaya zorlamak, edebiyatın en önemli kuvvetli yönü olarak kabul edilmektedir. Bu sebepten ötürü, manzum eserlerin, geçmişin dağınıklığında veya sabitliğinde yeni düşünceye rastlamanın kolay olmadığını söylemektedir *Ahmet Râsim*. Telmih sanatını değerlendiren yazar, maziye dönmenin gerekli olduğunu ama durmadan mazide güzel şeyler aramaya çalışmak, işte bu sanatı ve içeriği öldürmektedir. Divan edebiyatında güzeli aynı mazmunlarla anlatması gibi; yani benzer şeylerden bahsedile bahsedile sanatta sıkıntı oluşmaktadır. Şairler ve işte bu yönden *Edebiyât-ı Cedîdelerle* aynı fikirde olan *Ahmet Râsim*, Batının duygu ve düşüncelerine sanatına tamamen karşı değildir. Türk edebiyatına uygun olan Batının yenilik ve tarzlarının alınması taraftarı olan üstad, bu düşünce etrafında edebiyat tarihi kitaplarında *Mutavassıtın* yani *İlmîlular* grubu içerisinde gösterilmektedir.

Ahmet Râsim’in Edebiyat-ı Cedîdecilerin Şiir Anlayışına Karşı Durumu ve Düşünceleri

“Şimdilerde feza-ı hatırda ne anka, ne de şehbaz uçuyor... Ekser-i ahvâlde merâmımızı biz-zât kendimiz anlamaktan âciz olduğumuz hâlde başkalarına anlatmaya çalışmayalım.”³³ *Ahmet Râsim*, hatır sahasının değiştiğini söyler. Ayrıca kendi söylediğimizi anlamadığımız için başkalarına bir şey anlatmanın yanlış olduğu görüşündedir.

Edebiyat-ı Cedîde şair ve yazarlarının yaptığı manzum eserde yeni düşler, yeni kelimeler kısacası yenilik arayışının, dönem anlayışla uyumadığından kabul görmediğini belirtmektedir.

“Bir nazire şiir diyebilmek için herhâlde bir teşbih ve istiâreyi mutazammın olması lazım geleceği sözü biraz su götürür. Teşbih ve istiâreli öyle bayağı şeyler vardır ki sâde nazımlar onlara nispeten söve söve okunur.”³⁴ *Ahmet Râsim* bir nazirenin şiir sayılabilmesi için o nazirede benzetme ve istiârenin bulunması gerektiği şartını tamamen kabul etmemektedir.

“Mürûr-i eyyâm ile kuvve-i şairiyet büyümek.”³⁵ Şairlik için günlerin geçmesi değil, şiir aşamalarının geçilmesi gerekmektedir. Şiir; hayâl ve hakikat dünyasında olgunlaşmak gereklidir.

“Şiir, hakikat mertebesine her vakit yetişemez. Hakikat fâideleridir... Metindir. Şiirin medar-ı münferidi olan hayâl ise ‘bî-faide’ olsa bile ekseriyet için pek dil-nişin gelir. Öyle olsa idi dünyada şiir vücut bulmaz ve hatta hilkat-i âlemden beri şiirin hüküm sürmediği bir zaman ve mekân göstermek kabil olurdu.”³⁶ Hayâl ile oluşan şiir, her zaman hakikat mertebesine yetişememektedir. Ayrıca şiir, hayâl ekseriyesinde oluşur. Şiirde fayda aranmasa da insan gönlünde yer ettiği için genellikle hoşa gitmektedir. Şiirin hoşla gitmediğini söylüyorsak, dünyada şiirin hükmünü sürmediği bir yer ve mekân göstermemiz gerekmektedir.

“Himmetinizle teşekkül ettiği yine kendinizden menkûl olan *Edebiyat-ı Cedîde* bile tasvir-i hissiyâtta malûmat-ı cedîdeye istinâd etmeyerek kelime, terkîb, sıfat aramakla, bulamayınca hatıra ne gelirse onu kayd ve tahrîr etmekle iştigâl eylemektedir.”³⁷ *Edebiyat-ı Cedîde* ile yazarın edebi kullanımlarını karşılaştırır. *Edebiyat-ı Cedîde* hatırlarına ne kelime gelirse onu kullandıklarını söyler. Aslında onların yaptıkları sözlükten kelime arayıp bulmalar bir üst dil oluşturma hevesiyledir. Sanat, sanat adına yapılıp düşüncesinden beri gelmektedir.

“Ben yazmış olduğum makalede *Recep Beşe*, *Âşık Coşkun* gibi Türklüğü Türkçe yazmaktan, köyde, çayırda, pınar dibinde kaval çalışmaktan, desti ile ayran içmekten ve biraz daha incelediğini göstermek emeliyle ukul-ı selime erbâbının kabul edemeyeceği bir teşbihe riayet ederek dünyayı pire, güneşi fil olmak üzere yazmaktan ibaret zanneden bu zannı eserleriyle ispata yeltenen heveskârân-ı mukaledine karşı söylendim.”³⁸ *Ahmet Râsim*, *Âşık Coşkun* gibi heveskârların Türkçe şiir adına yaptıklarını kabul etmemektedir. Ona göre Türkçe şiir onların heveslerini karşılamak amacını taşımamaktadır. Şiir olarak ortaya çıkardıkları manzumeciklerin edebi değer taşımadığını da makalesinin geri kalanında belirtmiştir.

³² Râsim, A., (1313e), “Muhâkemât-ı Edebiyye, Risâle-i Pejmürde Hakkında”, *Malûmât*, S.111, s.1216.

³³ Râsim, A., (1313f), s.1233.

³⁴ Râsim, A., (1313a), “İcmâl-i Edebî”, *Malûmât*, S.120.

³⁵ Râsim, A., (1314h), s.294-299.

³⁶ Râsim, A., (1313f).

³⁷ Râsim, A., (1314i), “Tekâmül ve Terakkî”, *Malûmât*, S.136, s.320-322.

³⁸ Râsim, A., (1315a).

“Türkçe şiir yazmaya başlayan her ferd eline kalemi alıp, kafasını kafiye arayacağım diye tavana dikip çabalaya çabalaya “Nişanlı, Askere gitmiş” sernâmesiyle tatsız tuzsuz ve sizinkilere benzer surette hayide-i eda manzumeler tertip edecek olursa, o manzumeler ne okunur, ne de dinlenir.”³⁹ Ahmet Râsim, Türkçe şiir yazmak isteyen her heveslinin kafiye arayarak Türk hissiyatını göz önünde bulundurmeyen kişilerin Türk şiirine zarar verdiğini ve Türkçe şiir diye ortaya çıkarılanların eserlerin basit bir yapıda olduğunu gösterir. Üstad bu basitliği de çok sakıncalı bulur ve herkes bu tarzda basit şiirler meydana getirecek olursa onların ne okunacağını ne de dinleneceğini savunur.

“Bu hüküm indî değildir. İsterseniz Servet-i Fünûn’u zaman zaman takip ederek size deliller, hüccetler irâhe edeyim. Mamefih bu rücuda sizin şübbân-ı zekâ perverâne geri ilân eden muhâsen-i fikriyenizdendir. Yazdığınız müdafaa-name dahi bu fikr-i natiktir. Hatta ekserisinde mutavassitinin mülâhazâtını hüsn kabul ederek ispat-ı fazl ve hakkâniyet eylemişsiniz.” Mutavassitin grubu, düşünceleriyle Edebiyat-ı Cedîde’yi milli edebiyata yaklaştırmıştır. Bu hükmün kendi uydurduğu bir düşünce olmadığını Servet-i Fünûn dergisini takip ederek isteyenlere örnekler ve delillerle ispatlayabileceğini söyleyen Ahmet Râsim, Mutavassitin grubunun edebî düşünceye bu yönden önemli bir katkısı olduğunu özellikle belirttiğini görüyoruz.

Edebîyât-ı Cedîdecilerin Yenilik Adına Yaptıkları Taklidin Zararlı Olduğunu Anlatan Ahmet Râsim

“Zihninizi bütün taklit kaplamış... Bir yerde biz taklit etmiyoruz diyorsunuz. Diğer yerde taklit tabîdir diye feryat ediyorsunuz. Sizin yaptığınız şeye yani güzel bir mevzû elde edince onun üzerine yürüttüğünüz teessür-nâmelere taklit denir. Harfiyen olursa tercüme-i ıtlâk olunur. Eğer mevzûn muhali bildirilmezse sirkattir. Yalnız efkâr-ı müsterekede tavzih-i mahel etmeye hâcet yoktur.”⁴⁰ Edebiyat-ı Cedîdeciler, taklit içinde boğulmuşlardır. Ahmet Râsim, burada taklidin tanımını da vermektedir.

“Bugün hayâl ve hakikat âlemlerinde kopan vevle-i müsademat-ı efkâr, garbın mahasin-i edebîyesini bir sürat-ıberkiyye ile evcigîr-i i'tila etmekte ve mamure-i edeb ve irfanın her tarafında yeni olmasa bile, bağban-ı himmetin yed-mesaisiyleaşılı, nevi-i mütegayyir-iezhar ve günâ-gün yetişmektedir.”⁴¹ Hayâl ve hakikat, devamlı olarak birbirini takip eden iki arkadaşlardır. Değişim ve gelişim kaçınılmazdır ama unutulmamalıdır ki, her değişim bir gelişme değildir. Batının edebî güzellikleri karşısında kalan şair ve yazarların fikr-i çalkantılarından doğan hayâl ve hakikat adına yaptıkları ilerlemelerde farkında olmadan kendilerinde Batılı anlayışa sahip yazar tipi oluşturmuşlardır. Taklitçi bir yazar. Bu yüzden milli bir edebiyat oluşturmadaki gayretimiz boşa çıkmakta, ilerleme yönündeki çalışmalarımız başarısız kalmaktadır.

“Münharifenbaşka vadiye düşenlerimiz bizde edeb-i millînin kendi yazdıklarının meşk ve taklidi ile teessüs edebileceği fikrinde bulunurlar.”⁴² Taklit ile milli edebiyat oluşturulacağını sanan ve Batı edebiyatının şair ve yazarlarını onlar hakkında yetkin bir düşünceye sahip olmadan kendi mütaalalarına göre değerlendiren birçok edip vardır ki bu anlayış yanlıştır.

“Ne türlü bir icâb-ı tabiî ve riyâzi neticesi olduğu henüz keşif olunamayan bir sırr-ı garîp sebebiyle bunların hâsıl darbin neye müsâvî olduğu anlaşılamamış ve tarafımızdan fikr-i taklit aleyhine yürütülen makâlât-ı adîde üzerine cümlesi birer birer görünerek müdafaa-i zâtiyeye kalkışmıştır.”⁴³ Ahmet Râsim, Taklit fikrini savunmak için yazılmış makaleleri adi olarak nitelendirmektedir. Bu makale sahiplerinin hepsi Ahmet Râsim’in fikir taklitçiliğinin aleyhtarlığını yaptığı için de karşı saldırıya da geçmişlerdir.

“Fikr-i taklit hiçbir zaman makul olamaz, taklit ne mertebede güzellik hâsıl etse o güzellik yine sahtedir biz kendi güzelliğimizi gösterelim.”⁴⁴ Ahmet Râsim Bey, taklidin hiçbir zaman için geçerli olamayacağını söyler. Eser incelemesi yaparken, iyiye iyi; kötüye kötü diyerek esere olması gereken değerinin verilmesi gerektiğini, bunu Avrupaî tarz ve düşünceler ile Türk mütalaasıyla karıştırmamız gerektiğini belirtir.

“Hâyide hissiyât ve efkâr ve hayâlâtı terâkib-i Garbiye ve sakat cümlelerle kimseye ifâde edemezsiniz.”⁴⁵ Yıpranmış hayalleri, fikir ve duyguları Batının tamlama şekilleri ve sakat cümlelerle kimseye bir şey anlatamazsınız. Yenilik adına yapılan yeni şekilleri kullanarak yıpranmış kelimelere taze bir görünüm veremeyiz.

³⁹ Râsim, A., (1315a).

⁴⁰ Râsim, A., (1314i), s.320-322.

⁴¹ Râsim, A., (1313e), s.1216.

⁴² Râsim, A., (1313c).

⁴³ Râsim, A., (1314b).

⁴⁴ Râsim, A., (1314h), s.294-299.

⁴⁵ Râsim, A., (1314i), s.320-322.

“Fransız şairin kavâid-i sarfiye ve nahviyeden udûl etmediği hâlde maârifet-i ulûm ve fûnûn sâyesinde istediklerini ihsâs etmektedirler ki marifet-i hakikiyede ancak bu suretle gösterebilir.”⁴⁶ Edebiyât-ı Cedîde ve yandaşları tarafından örnek alınan Fransa edebîsini inceleyen Ahmet Râsım, Fransız şairleri dilin gramer kurallarına uymamalarına rağmen; ilim ve fen marifeti sayesinde istediklerini elde ettiğini ve gerçek marifetin de burada olduğunu söylemektedir. Buna göre üstad, edebiyatın ilerlemesinde ilim ve fennin önemli bir rol oynadığını söylemektedir. Ahmet Râsım’ın yine yenilik taraftarı ama yenilik adına yapılan taklitçiliğe karşı olduğunu görüyoruz. Bu dönem yazarlarında taklitçilik edebî esere zarar verecek şekilde benimsenmiştir.

“Fîlvâki edebiyât ve âsâr-ı şiiiriyemiz seyyie-i taklit ile hayliden hayliye rahne-dâr olmuş.”⁴⁷ Gerçekten edebiyat ve şiir eserimiz kötü taklitler ile epey bir zarar görmüştür.

“Biz edebiyatın devr-i tekâmülünde bulaştığımız hâlde siz bu devir arasındaki heyecanları, i’tidâlleri âdeta terakki zannederek bahiste ilzâm-ı şiddet ediyorsunuz. Bütün yenilikleri kendinize hasrederek efkâr-ı edebîyeye herkes varis olduklarını tahrifle, hayır yalnız zevat oluruz, diyorsunuz.”⁴⁸ diye Süleyman Nesîb’e seslenen üstad, yeniliği sadece kendilerinin bulduklarını hiç geçmişe dönüp bakmadıklarını söyler.

Millî Edebiyat ve Edebî Eser

Divân edebiyatının asırlara dayanan geçmişi bu edebiyatın Türk ruhu ve düşüncesiyle oluşmasına ortam hazırlamıştır. Bu anlamda millileşen Divân edebiyatı Servet-i Fünûncular döneminde hâkir görülmeye başlanmış bir üst dil ve edebiyat anlayışına geçilmiştir. Ama Divân edebiyatının tesirlerinden de tamamen kurtulamamışlardır.

“Benim fikrime gelince: Şark ile Garbın imtizâcından husûle gelecek edebiyât-ı müstakbele revîş-hâzır ile müyesser olamaz. Bu türlü bir edebî zuhûru için mutlaka şerâit-i âtiyye üssü’l-harekât ittihâz edilmelidir:

Fîkr-i intihâlin ebediyyen zihinlerden ihrâcî.

Avrupa edebiyatını bu derece-i müterakiyeye isâl eden müessirât-ı hâriciye ve dâhiliye ve zâtîyenin tettebbu ve tedkiki ile hüviyet ve maneviyetini anladıktan sonra onlar gibi düşünüp Türk gibi yazmalı. Yani ihtisâsât ve tasvirât bütün bir Türk ihtisâsât ve tasvirâtı olmalı.

Mademki, Şark ve Garb’ın ittihadından mütehasıl bir edebiyata mâlik olacağız. Şark edebiyatına da vukûf-ı tam hâsil ederek şimdi bizim vukûf ve irfânımız gibi insanı Mutavassûtın gürûhuna sokacak hâl-i mütereddîdâneyi izale etmeli. Hiç olmazsa Türklük hissiyatını benimsemeli.

Hissiyât-ı âliyei yalnız kendimiz için yazıp okumak tarîkini iltizâm etmeyerek, milletin muhtaç olduğu malûmât-ı umûmiyeyi yazılarımızla ta’îm ederek ve bunun için dahi ulûm ve fûnûn-ı edebîyeye ve ahvâl-i hissiye-i millete ve şerâit-i içtimaiyemizle âdât ve ahlâk-ı ümmete ittulâ’ hâsıl etmeliyiz. Tâ ki kalem dediğimiz nâşir-i irfân bizden ma’mul ettiği feyzi alsın.

Bizim terâkib-i cedide ihtirâiyle cebr-i tabiat değil, tebdil-i fikr ve meşreb ettiğimizi gösteren, reh-i nâ-refteye sapılmadan evvel düşünmek denilen hâlet-i dimağîyeye ceryân-ı tam vererek temin-i terakki edecek makâsîd âliye-i edebîyeye doğru akıp gitmeyi öğrenmeliyiz.

Bir yerde ulûm ve fûnûn terakki edemeyince, edebiyatın terakki ettiği görülmediği bedihiyât-ı tarihîyeden olduğunu ve bizde ise terakki etti denilen edebiyatın Frenk, Acem, Arap, Latin, Yunan vesâireden dökülüp gelen enkâzdan yapıma derme çatma bir şey bulunduğunu tarafeyn teslim eylediği cihetle evvela kendimiz bir tarîk-i mesâî keşf ederek bu yolda çalışmalıyız. Bu türlü çalışamazsak efkâr-ı sâire hamalı oluruz. O zaman hissiyât-ı edebîye namına Yeni Cami arzuhalçileri gibi daima bir başkasının efkâr ve mülâhazâtını yazmak tahlîkesine uğrarız. Onun için bu noktayı nazar-ı dikkat önünde bulundurmalıyız.

Mukaddeme-i âsâr-ı dehâ şimdiden sizin ve bize de taht-ı itirafımızda bulunan Frenk mukallidliğini ve Acem ve Arab taraftarlığını kimde görür isek derhal muâhezât-ı şedîde ile onu ortadan izâleye bezl-i makderet eylemeliyiz. Ta ki kıvam-ı hissiyât-ı millîyeye bu yüzden bir hâlel gelmesin. Yani, taklide tabii nazarıyla bakmaktan vazgeçerek efkâr-ı sâlime-i mücidâneye kuvvet vermeliyiz.

Üstâd-ı sahib-i kemâlin tehzîb ve ıslâh-ı lisân hakkındaki mütâlââtına bir vüsât-ı makûle vererek, dilimizi düzeltmeğe ve imlâmızı imlâyâ getirmeğe çabalamalıyız. Yoksa sizin, bizim şiir dediğimiz Leyâl-i Telâkki, vedâ’, tahattur, bilmem nere tahassüsâtı, “Sabaha Karşı”, “Zekâ”, “Deha” gibi söylenmelerle tesîs-i edeb edemeyiz. Fûnûn-ı edebîyenin her şubesinde muhtasin” yetiştirmeye gayret etmeliyiz.”⁴⁹ Ahmet

⁴⁶ Râsım, A., (1314h), s.294-299.

⁴⁷ Râsım, A., (1315c), “İcmâl-i Edebî 3”, İrtika, S.3.

⁴⁸ Râsım, A., (1314g), s.278-283.

⁴⁹ Râsım, A., (1314h), s.294-299.

Râsim, ideal bir edebiyat için gerekli olan koşulları yukarıdaki şekilde sıralamaktadır. Bu sekiz maddeyi kısaca açıklamak gerekirse; üstâd, edebiyatta ilerleme ve gelişmeyi amaçlamaktadır. Bunu başarmak için ancak Doğu-Batı sentezini oluşturmak gereklidir. Çünkü, *Ahmet Râsim*'in makalesine göre taklide bulaşmadan, onu doğal bir olgu olarak algılamaktan vazgeçerek Batının ve Doğunun eserlerinden faydalanmalı, sağlam icat fikirlerine yer vermeliyiz. Düşünce dünyamızı geliştirmeliyiz, fikrindedir. Üstad, bu maddelerle ne yapılması gerektiğini söylemekte dönemin arayış içerisindeki Batı taklitçisi yazar ve edebiyatçıları uyarmaktadır.

“*Erbâb-ı hakikati en adi hayâllere düşkün acize-i mütefekkirinden etmeğe kalkıştıkça, edebiyat-ı hazıramızda terakki aramak nasıl mümkün olabilir?*”⁵⁰ Milli edebiyatımızda ilerleme kaydetmek istiyorsak geçmişin banalleşmiş tasvirlerine, söz kalıplarına ve hayâllerine bağlı kalmayarak, özgün düşünce dünyamız içerisinde eserlerimizi oluşturmamız gerekmektedir. Yeniliğe kapalı olmayan Ahmet Râsim aslında taklitçiliğe, lisanın bozulmasına, Türk hissiyatının kaybolmasına karşıdır. Burada da görüldü gibi özgün düşünce dünyamız içerisinde Türk lisanıyla Türk hissiyatıyla eserlerimizi oluşturmamız gerekliliğini savunmaktadır.

“*Edebiyatta Terakki*” musâhabesinin hissiyâta taalluk eden kısımlarında münderic-i te’vilât bizce te’vîrât kadar muzırdır.”⁵¹ Hüseyin Câhid Bey’in “Edebiyatta Terakki” adlı konuşmasa maneviyata yani duygulara ulaşan, ona bağlı kalan bölümlerindeki sözü çevirmeler bizce yalan dolan kadar zararlıdır, der *Ahmet Râsim*. Edebî eserde sözü çevirmelerle ona farklı anlamlar vererek anlam kargaşalığı yapmanın doğru bir yol olmadığını, Hüseyin Câhid Bey’in tenkitçilik de yeterli olmadığını, üstad birkaç makalesinde örnekler vererek gösterir. “*Hüseyin Cahid’in kardeşimiz Servet-i Fünûn’da yazdığı bir makale-i intikâdiyede ismi tasrîh etmeniz “Meşâkkı Hayât”ı muâheze ederek eserin muzırr olduğunu alenen beyân ve bu bâbdaki eşkâr-ı zatiyesini de ityân eylediği hâlde onun daha göremediği kusurları ben kendi kendime yâd ederek edebiyâta sülûk edecek gençlerin pek çok tetbbuât ve tetkikatta bulunduktan sonra yazı yazmaya başlamaları icâb edeceğini her yerde mevzû-ı bahs etmeye cüret eyledim.*”⁵² *Ahmet Râsim*, kendisini eleştirebilen, yanlışlarını görüp kabul edebilen bir edip olarak anlatır. Hüseyin Câhid’in göremediği kusurlardan bahsetmiştir. Bunun yanında Hüseyin Cahid’in tam manasıyla tenkidi başaramadığını da söyler. Farklı bir edebiyat kültürüne kendi edebiyat kültüründen daha fazla vakıf olan birinin Milli edebiyat ve ortaya çıkarılan ürünler üzerine yorum yapmasının yanlış olduğunu ayrıca *Ahmet Râsim Bey*’in kendisinin daha çok yanlış bulabilecek ve kendisini bile eleştirebilme kudrette ve yeterlikte olduğunu belirtir.

“*Avrupa’da ve memâlik-i müterakiyede yetişen şairlerin eserlerini okuyalım. Okuyalım ama o âsâr-ı makbuleyi vücuda getiren tabâyi’i selimenin perveriş-yâb olduğu tarik-i tekâmül ve terakkiyi tetkik ederek...*”⁵³ Edebî eseri incelemek, okumak onun oluşumunu, gelişimini nasıl tamamladığını bilmek edebî eserleri yaratmada yeni yöntem ve tekniklerin kapısını aralayacaktır. Ayrıca okuduğumuz eserlerden de böylelikle faydalanma yoluna gidilebileceğimizi de göstermektedir, üstad.

“*Münharifenbaşka vadiye düşenlerimiz bizde edeb-i millînin kendi yazdıklarının meşk ve taklidi ile teessüs edebileceği fikrinde bulunurlar.*” Bizde edebî millîye hitap eden, kendi düşüncemizi yansıtan eserler olmadığından beğenilecek eserler bulamıyoruz. Ayrıca taklit fikri ile millî eser ortaya çıkaran kişilerin de yanlış olduğunu söyler *Ahmet Râsim*. Yine üstad, millî his ve düşünceden mahrum kalındıkça bu sorunun devam edeceğini, taklitçilikle oluşturulan eserlerin, taklit edildikleri yerin özelliğini aldığını bu yüzden de Türk edebî millisine bir katkıda bulunmayacağını, aksine edebî millimize zarar vereceğini anlatmaya çalışmaktadır.

“*Fransa edebiyatı nüfûz ve tesiri altında tesis-i mebâni-i edep etmeye kalkışacak ve bu türlü meyliyâtı redd eylemeyecek olursak yine asırlarca uğraşmaya mecbur buluruz. Kalıptan kalıba gireriz.*”⁵⁴ Önümüze çıkan her edebiyatı ve onun kaidelerini alırsak, o edebiyatların tesirinde kalmaya devam ederiz. Bunu göz önünde bulunduramamız gerektiğini, edebiyatımızda nasıl İran(Acem) edebiyatının etkisinin hâlâ devam ediyor olduğunu ve onu üzerimizden bir çırpıda silkeleyip atamadığımızı, şimdi etkisi altına gireceğimiz herhangi bir edebiyat veya edebiyattan ne derecede zarar göreceğimizi ve bir çırpıda kurtulamayacağımızı söylemektedir. *Ahmet Râsim*, engin bakışı ile döneminin edebiyatçıları uyarmaktadır.

⁵⁰ Râsim, A., (27 Teşrîn-i evvel 1313 – 14 Receb 1314), s.1216.

⁵¹ Râsim, A., (1314b).

⁵² Râsim, A., (1314g), s.278-283.

⁵³ Râsim, A., (1314h), s.294-299.

⁵⁴ Râsim, A., (1314i), s.320-322.

“Yoksa henüz tahkim esasına muktedir olmadığımız edeb-i millimizi şimdiler mukaddeme-i asarı görüldükçe cümlemizi dilhûn eden mübhemiyet ve muglakıyyet-i kutaya içinde bırakarak mahcup ve ahlâfa karşı rezil oluruz.”⁵⁵ Mazimizi bilmediğimiz için edeb-i millimizde tahkim esasına uyamıyoruz. Tahkîm esasına uyarak neden edebî eser oluşturmadığımızı sorgulayanlara Ahmet Râsim burada cevap vermiştir.

“Hiç olmazsa Avrupa âsârını okurken muhalledâta tesâdüf ettikçe nazar-ı intibâh ve ibret ile bakalım.”⁵⁶ Avrupa edebisinde şaheserlere tesadüf gelir de onları okuma şansı elde edersek, o şaheserlere ibret ile bakalım ayrıca onları inceleyelim, kendimize bir pay çıkartalım. Ahmet Râsim, eserlerden yine faydalı yerleri kendimize pay edelim, öğüdünü vermektedir. Nasıl ki önemli bir eseri okurken, beğendiğimiz satırları açıklayarak bir kâğıda not alıyorsak, ileri milletlerin eserlerine özellikle de şaheserlerine de öyle yapalım, demektedir.

“Servet-i Fünûn’un geçen hafta neşr olunan nüshâsında “Süleymân Nesib” imzâsı ve “İki Söz Daha” ser-levhâsıyla Yeni Edebiyât-ı Cedîde hakkında bir makale-i mufasssala münderic etti. Sahib-i makale nevresidegân-ı üdebâdan Siyret Bey Efendi’nin “Tâir-i Garîb” ser-levhâsıyla yazdığı manzumeyi Sully Prudhomme’un “Nidbrisé- Lâne-i Şikeste” ser-nâmeli manzûmesiyle mukayese ederek Tâir-i Garîb manzûmesini daha lâtif, daha rakîk ve müesser bulduğunu söylüyordu. “Tâir-i Garîb” musavvirâne yazılmış lâtif bir manzûme olduğu hâlde hemen baştan aşağıya kadar içinde bir iki teşbihten başka bir şey yok gibidir.”⁵⁷ Yeni olgunlaşmaya başlayan gençlerin, Siyret Bey ve Sully Prudhomme’un şiirlerini karşılaştırarak, Siyret Bey’in şiirini daha içten, daha doğal ve etkili bulduklarını söylemektedirler. Ahmet Râsim de Siyret Bey’in tasvir üzerine yazılmış hoş bir manzumesi olması kadar içinde bir iki teşbihten başka bir şey bulunmadığını söyler. Buradan kifâyetle bir şiirin güzelliğini içinde bulunan sanatların çokluğu belirlemez. Şiirin güzelliği bahsettiği doğallıktan yani hissiyatın yoğunluğundan anlaşılır.

“Bereket versin mutavassitin dediğiniz muharririn fakireye, bereket versin o müstehzilere ki sizi yavaş yavaş daire-i itidâle rücu’ etmeye mecbur eyleyerek âsâr-ı ahireniz de biraz vuzuh göstermeye sevk ettiler. Yoksa kelime ve histen mürekkep olmak üzere her hafta ortaya bir kavmiye çıkacak idi.”⁵⁸ Edebiyât-ı Cedîde ve taraftarları tarafından küçük görülen Mutavassitinler, daha fazla bir edebî millîde kayboluşun oluşmaması için, onların oluşturduğu eserleri biraz daha anlaşılır seviyede husûle gelmesinde vesile olmuşlardır.

Şehir Mektuplarında Edebiyat-ı Cedîdecilere göndermeler ve Ahmet Râsim’in Yazılarından Topatan, Dekadan’la İlgili Birkaç Örnek

Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi, kültür, dil ve millilik bakımından bize yabancı kalan veya ortaya çıkarılan ürünlerle Türk edebiyatına aitlik bildirmeme çaba içerisinde girip bu yapılanların yanlış olduğunu göremeyenlerin düştüğü durumlarda yani edebiyatta terakki meselesini halledeceğiz diye edebiyatımızı bulunmuş olduğu mevkiden daha aşağılara taşıyan Edebiyat-ı Cedîdecilere -topatan: toptan atan, kafadan atıp kelime vs. uydurmalar yapanlara; edebiyat ve kelimelerle top gibi oynayanlara, onu oyuncak edenlere- Ahmet Râsim’in kızgınlığını ve alaycılığını belli ettirmek için kullandığı sözlerdir.

“Vaaay!!... İstanbul’da bir su kabağı keşf edilmiş. Dekadanlar demiş ki: Bu kabak, öbür bal kabaklarından üstündür! Top (atanlar) demiş ki: Hayır, değildir! Zavallı su kabağı, birbirine zıd iki bakış önünde uzun müddet dura dura, kendinden geçmiş. Bereket versin, seze çeşitlerinden anlayan bir adam yetişmiş. O da bakmış. İçi çingir çingir ediyormuş. Sonunda demiş ki: bu hem bal kabağı, hem de su kabağı cinsindendir. İsterseniz size uydurarak, “Dekadan Kabağı” diyelim. İsterseniz, bildiğimiz kavuna yoldaş olmak üzere “Topatan Kabağı” diyelim. Fakat, ne çare! İntikâd ehlinin bilgili gözünce, her ikisini de ayırd etmek mümkün değil. Çünkü, yeni Nâilî-i Cedîd’imizin buyurduğu gibi:

Dekadanlar top atanlardır

Top atanlar dekadanlardır”⁵⁹ Yeni Nâilî-i Cedîd ve Şâir-i şirin-edâ Kebabçızâde Nidâ takma adları ile mizahlı şiirlerinde Dekadan olarak nitelendirdikleri Servet-i Fünûncuları alaycı ifadelerle onların yaptıkları çelişki ve yanlışlıkları iğnelemektedir. Yine aynı mektup içerisinde Kel Hasan’a da gönderme bulunmaktadır.

“Al tavanlı yüksek evde

Gelin mi oldun, gelin mi oldun?

Evvel sen benim idin,

⁵⁵ Râsim, A., (1314c), s.999-1000.

⁵⁶ Râsim, A., (1314h), s.294-299.

⁵⁷ Râsim, A., (29.01.1313 – 29 Kânûn-i Sâni 1313).

⁵⁸ Râsim, A., (1314h), s.294-299.

⁵⁹ Râsim, A., (1989), s.116-117.

Şimdi ellerin mi oldun?

Manzûmeisnde vezin ve kafiye olmadığını iddiâ edenlerin:

Boynuma kabak takarım,

Hovardayı gözünden çıkarım.

A dinga dinga din kabak

... sevdiği kıza bak.

Şarkısındaki kafiyelerin mukayyed olduğuna karar verdiklerini Karşı gazeteleri yazıyorlar.”⁶⁰Üstâd kafiye tartışmalarını ve Türkçe şiir diye ortaya çıkarılan manzumecikleri ne kadar kalitesiz ve Türk hissiyatından uzak olduğunu anlatmak amacıyla buraya almıştır. Ayrıca üstad bu şiirlerin günlerce üzerinde bahsinin açıldığını Türk sanatının ve edebî millisinin nasıl bir çıkmaza sokulduğuna da işaret etmektedir. “Kandil günü gök kandil olup gezme sokakta; bayram günü meyhânede yat, kalma konakta.”⁶¹Kafiye göz için değil ses içindir anlayışına karşılık alaycı bir havada yazdığı beyittir.

“Tâze Havâdis:

Cinâsa ve cinâs düşürmeğe meyil ve arzûları ile tanınmış olan (Eskiler alayyim!) tâcirlerinin ,bundan böyle (Eskiler satalim!) adıyla anonim bir şirket kurmaya karar verdikleri ve durumu İştayn, Mayer, Viktor, Tiring mağazaları ile bütün yeni edebiyatçılara haber verdikleri işitilmiştir. Heveskârlar sokağa çıkmayın!”⁶² Ahmet Râsim daha düne kadar cinasa, kafiye kısıcası Divân edebiyatına düşkün olan ve bu edebiyat anlayışı ile eserlerini oluşturan kişilerin bugün hiç alakası yokmuş gibi Divân edebiyatını yok saymaları ve bazı gazeteler aracılığı ile durumu bütün halka ilan etmelerini eleştirmektedir. “Bütün yeni şâirlerin bir araya gelerek: (kar yağdı, kar bastı, kar topu, karlı dağ ben aştım geldim, kar gibi beyaz, karfiçe, karlık, kartal, karga) başlıkları ile manzûmeler yazacağı duyulduğundan Baba Yaver’in kar helvasından ferâgat ettiği söyleniyor.”⁶³Dönemin şairlerinin neredeyse çoğunda görülen “kar” mazmunu veya kelimesi çok sevilen kelimelerindendir. Baba Yaver mahlası ile Ahmet Râsim onlara gönderme yapmaktadır.

“...Kezâ: Eskilere âid eserlerin çokluğu ve İkdâm’da dekadancılar aleyhine yürüten kimselerin himmeti dolayısıyla, çatışma olmasını önleyecek çâreler aranıyormuş. Her iki koleksiyon da salon köşelerine konularak teşhîr edilecekmış.”⁶⁴Edebiyât-ı Cedîdecilerin kendilerini koruma çabası içerisinde olduklarını dile getirmektedir.

“Dekadan ve Dekadanlar meselesi uzadıkça, dikkat ve rağbet kulağı da uzanıp gidiyor. Hattâ Arapça “Dekadan” sözü için Larousse(Lârus), Litre(Litre) Bêcherel (Beşerel) gibi ciddi sözlüklere başvurarak bu muammâyı çözmek arzusunu yenemeyen azimli bir kişi, dizgini ve palanı toparlayıp, ortaya bir sığa modası çıkardı:

Keyife keyif verir şu kahvenin kaynaması

Eşegi çileden çıakır sıpanın oynaması

Bilmem, şu müstesna beyit vezinli mi değil mi?”⁶⁵Edebiyât-ı Cedîdecilerin başvurdıkları yolların ne kadar aciz olduğunu alaycı bir dille anlatmaya çalışan Üstâd, vezin meselesini yeniden açarak onarlı sorgulamaktadır?

“Bin kere yazıklar olsun! Çaycı Hâcî Reşîd ile Büyük İsmâil’in Dekadan olsuklarına yanıp yakılarak, sinem âh, vâhlarla dolup oşalmakta iken, bir de Şâir-i şîrin-edâ Kebâbcıâde Nidâ Bey’in bu meşhur mesleğe girdiğini duydum. Bakın Tercî’i Hayâl-i Zümrüdîn-fâm (Zümrüd Renkli Hayâl Üzerine Tercî) adıyla yazmış olduğu manzûme bu rivâyeti tasdik etmiyor mu?

Elimde penbe kalem zümrüdîn hayâl ederim

Gözümde mâi siyeh bir lûnet ve arjante

Yanımda bir küme evrak fikri ogmante

Eder ve tb’-ı şegaf-dâra imtisâl ederim

Yeşil hayâl penbe iktidârımla

Zemîni, bahrı, semâyı, mükevvenâtı bütün

Ve diz növiyem epokta teferrüd etmek için

⁶⁰ Râsim, A.,(1989), s.57-58.

⁶¹ Râsim, A.,(1989), s. 57-58.

⁶² Râsim, A.,(1989), s. 52.

⁶³ Râsim, A.,(1989), s. 54.

⁶⁴ Râsim, A.,(1989), s. 81.

⁶⁵ Râsim, A.,(1989), s. 129-30.

*Nikât-ı bûkalemûn reng-i iştihârımla
Elimde penbe pülüm zümrüdîn hayâl ederim*

*Gözümde ince yeşil tek lünetle setâser
Yanımda bir yığın evrak-ı intihâlâtı
Karıştırdır durumum... penbe iştigâlâtı
Niçin, neden edelim terk söyle ey Yâver*

Devâm ederse bu hâl Üsküdar'a dek giderim."⁶⁶ Ahmet Râsim Servet-i Fünûn şiirleri ile eğlenmek amaçlı yazdığı bu şiir onların neden Dekadan sıfatını da hak ettiğini göstermektedir. Şiir de geçen Fransızca ve diğer lisanlara ait kelime ve terkipler Edebiyât-ı Cedîdecilerin Alafranga ve taklide fazla kapıldıklarının da bir göstergesidir. Ahmet Râsim'in bu makalede mektuplarından bir kaçından örnek vermekle yetindiğimiz Şehir Mektupları'nın çoğunda Servet-i Fünûnculara ve kendisini Servet-i Fünûncu olarak nitelendirenlere göndermelerde bulunmuştur.

Ahmet Râsim'in Düşüncelerinden Bazı Derlemeler

Yaptığımız lisans tez çalışmamızda yer alan Ahmet Râsim'in düşüncelerinden yola çıkarak hazırladığımız mesajlara göre; Türk milleti kendi edebiyatına, kendi içine yönelerek oluşturulabilecektir, çevre edebiyatları taklit ederek değil. Ayrıca farklı kişilerin düşüncelerini taklit ederek onunla bir eser oluşturmaya kalkmak da edebî millîmize zarar verir.

Bir milletin edebî eserlerinden, onu oluşturan fikri güzellikleri anlaşılabilir. Yalnız fikr-i güzellikleri oluşturan da ilim ve fendir. *Ahmet Râsim*, ilim ve fen ışığında yürüyenlerin muvaffakiyete ulaştığını ve ulûm u fûnûn sayesinde edebiyatta ilerleme ve gelişmenin kaydedilebileceğini, söylemektedir

Ahmet Râsim, *Romantizm* akımına dayanarak şairin düşünce dünyasına ulaşamayan, kendisinden ayrılıp yabancılaşan fikirlerini iyi bir şekilde tahayyül ettiğini söyleyen Batı şairlerinin düşüncelerine de yer vererek, örnek aldığımız Batı edebiyatının aksaklıklarını göstermeye çalışır. Bunun yanında Semantizm etkisinde verilmiş ürünler hüznü içermektedir. Kariler, bu tarzdaki eserleri okudukça insanların meramını da anlıyorlardı. Şimdi ise okunan eserlerden kimse bir şey anlamamakta, his yavaş yavaş kaybolmaktadır. Duygular eserlerde yerini abartılı ve sahte hayâllere –garib hayallere- bırakmaktadır.

Üslûp, insanı temsil eden yönü olarak husûle gelir ve insanı meziyet derecesine ve kıymetliliğiyle gösterir. Ana dilin konuştuğu yerde sanat kendisini gösterir, çünkü sanat ile lisan ayrılmaz bir bütündür. Sanat dille yapılır, üslûp da onlara şekil verir. Edebinin mahiyeti üslûpla ortaya çıkar. Üslûp edebinin şeklidir. Üslûp eserin giysisidir.

Ahmet Râsim'e göre; şiirde veya herhangi bir sanat eserinde önemli olan, ifadenin kendi doğası içinde yazılmasıdır. Ayrıca ifade oluşturulurken, tabiatın kendisi ile zıtlık oluşturmadığına dikkat edilmesi gerekir. Bu şekilde oluşturulan ve oluşturulmaya çalışılan ifade-i mahsus ile seviyeyi ilimden düşüğümüzü belirtir ki bu yapılanların Avrupa'nın düşünce şekliyle alakalı olduğunu söyler.

Türkçe şiir yaratma arzusunda girdiğimiz yolda rehberimiz olmadan ilerleyemeyiz. Ahmet Râsim'e göre, rehber Türk hissiyatıdır. Üslûp ve lisan da bunu takip eder. Eğer faydalı bir iş yapmak istiyorsak başka lisan ve üslûplara yönelmememiz gerektiğini belirtir. Başkalarındaki bir fikir ne kadar güzel olursa olsun onun anlaşılma ve anlatımında gözetilecek yön sahibinde hâsıl eden tesirin muhatapta hâsıl etmek kuvveti ve kudretini gösteremiyorsa doğal önemini kaybeder. Okuyucuda fikr-i hissiyatı uyandırmak da çok önemlidir.

Ahmet Râsim'e göre bir eserin milli olması için taklit unsuru taşımaması gerekmektedir bunun yanında şive ve selikamıza yani güzel söz ve yazma istidadımıza uymayan batı usûlüne göre şekil alan eserlerimiz milli olmaktan çıkmıştır. Batı yenilik adına ortaya çıkardığı eserleri bizim kültürümüze empoze ederek, zaten taklit aşamasında kalan milli edebimizi yok etmeye çalışmaktadır. *Ahmet Râsim*, taklidin hiçbir zaman için geçerli olamayacağını söyler. Eser incelemesi yaparken iyiye iyi, kötüye kötü diyerek esere kendi değerini vermemizi, Avrupaî tarz ve düşünceler ile Türk mütalaasını karıştırmamız gerektiğini belirtir.

Ahmet Râsim, Batı'nın asıl amacını görmemizi, onların lisanını taklit ederek, kendi lisanımızı diğer lisanlara feda etmememiz gerektiğini öğütler. Üstad, ilerleme konusunda ne yapılabileceğini de belirlemiştir. Ona göre taklitle edebi ilerleme gösterilemez. Başka bir lisan ve edebisini taklit eden milletin ne edebisine ne de lisanına bir yararı olur. Burada önemli olan, ilerleme yöntemlerini belirlemektir. Batının yaptıklarını aynen almak yerine, yararımıza olanları almamızı, milli şuurumuzu kaybetmeden edebiyatta ve lisan da terakkiyi gerçekleştirebileceğimizi ve bu konuda da okullar kurmamız gerektiğini tavsiye etmektedir. Ahmet

⁶⁶ Râsim, A.,(1989), s. 158-159.

Râsim’e göre ilerlemenin önündeki tek engelin, taklit fikri olduğudur. Üstad, taklit fikrini savunmak için yazılmış makaleleri ise; adi olarak nitelendirmektedir.

Maziye bakarak edebî millimize bir yöntem çizebiliriz. Mazi ile istikbâl arasında seviye sanıldığı kadar uzak değildir. Geçmişteki gelişim ve oluşumları oluşturarak edebî millimizi geliştirmeye yardımcı olabiliriz. Mazi bizde bir birikim torbasıdır. İçinden istediğimizi alarak rahatlıkla kullanabiliriz. Yine bununla birlikte milli tarihle milli edep ve edebî tarz birbirlerine bağlıdır. Bilindik kavimlerde oluşmuş olan hükümetlerde lisan meselesi denilen uyumsuzluk geçmişten ders çıkarılmadığı için oluşmuştur.

Yukarıda ele aldığımız Ahmet Râsim’in düşünceleri bize gerçek bir Türk edebiyatının, eserinin, kültürünün, dilinin nasıl olması gerektiğini açıklamakta, anlatmaktadır.

Sonuç

Edebiyat anlayışlarının yanı sıra lisanın sadeliğine önem veren bazı hevesli gençlerin lisanı bozarak, onu uzun yıllar etkisinden kurtaramayacakları bir duruma sokacaklarını önceden görebilen *Ahmet Râsim*’in Batı akımlarının Anadolu’daki yankısı karşısında tutumu sert olmamakla beraber edebiyat namına her şeyi almadığımız gerektiğini söyler. İnce elleyip sık dokuyan üstad, iyi olanı seçmeli ve bunun da ilim ve fen ışığında akla yatkın edebiyat kaideleriyle olması gerektiğini söyler.

Ahmet Râsim, Türk hissiyatıyla oluşturulmuş bir Türk edebiyatı istemekte, hem eser hem de lisan yönünden taklide gitme fikrini de kabul etmemektedir. Özellikle taklide kesinlikle müsaade vermeyen yazarımız, geçmişini yok sayan *Edebiyât-ı Cedîdecileri* bazen sert, bazen alaycı, bazen ciddi telakki yazılarıyla ele almış onları yermiştir.

Bildirimizin tamamında da görüldüğü üzere *Ahmet Rasim*, uyarıcı ve yol gösterici bir konumdadır. *Ahmet Râsim*, hocası *Ahmet Mithad Efendi*’nin yolundan giderek, bir bakıma milli edebiyatımızın Türk hissiyatının ve Türk lisanın koruyuculuğunu da üstlenmiştir.

Ahmet Râsim, kara mizah üslubuyla insanlara sunma yolunu tercih ettiğinden “*Eşkâl-i Zaman*”, “*Şehir Mektupları*” gibi eserleriyle daha çok ön plana çıkmış “*Şehir Mektupçusu*” olarak tanınmış; ama ciddi bir edebiyat düşünürü veya eleştirmeni olarak kabul görmemiştir. Makalelerinden örnekler verdiğimiz *Ahmet Râsim*, bizce döneminin önemli bir kritikçisidir. Bu anlamda *Ahmet Râsim*’e gereken unvan ve önemin verilmesi düşüncesindeyiz.

Kaynakça

- İşıkay, Ömrüm (2009), “Ahmet Râsim’in Edebiyat Yazıları ve Değerlendirme”, Tez Danışmanı: Metin Kayahan Özgül, Gazi Üniversitesi yayımlanmamış lisans tezi, Ankara.
- Câhid, Hüseyin(1935), Edebî Hatıralar, s. 32.
- Râsim, Ahmet (1314a), “Asâr-ı Mensûre – Şâir”, *Malûmât*, S.126.
- Râsim, Ahmet (1315a), “Âşık Coşkun’a Mukabele”, *Malûmât*, S.177.
- Râsim, Ahmet (1314b), “Dâiye-i Taklid”, *Pul Mecmuası*, S.15.
- Râsim, Ahmet (1313a), “İcmâl-i Edebî”, *Malûmât*, S.120.
- Râsim, Ahmet (1315b), “İcmâl-i Edebî 2”, *İrtika*, S.2.
- Râsim, Ahmet (1315c), “İcmâl-i Edebî 3”, *İrtika*, S.3.
- Râsim, Ahmet (1315d), “İcmâl-i Edebî 4”, *İrtika*, S.4.
- Râsim, Ahmet (1314c), “Klasikler Meslesinin Verdiği Bir Fikr-i Mülâhaza”, *Malûmat*, S.100, s.999-1000.
- Râsim, Ahmet (1313b), “Leyâl-i Tettebbu”, *Malûmât*, S.120.
- Râsim, Ahmet (1314d), “Leyâl-i Tettebbu”, *Malûmât*, S.126.
- Râsim, Ahmet (1314e), “Leyâl-i Tettebbu -14”, *Malûmât*, S.130.
- Râsim, Ahmet (1314f), “Leyâl-i Tettebbu”, *Malûmât*, S.134, s.278-283.
- Râsim, Ahmet (1313c), “Muhakemât-ı Edebiyye 2”, *Malûmât*, S.103.
- Râsim, Ahmet (1313d), “Muhakemât-ı Edebiyye 3”, *Malûmât*, S.105, s.1093-1095.
- Râsim, Ahmet (1313e), “Muhâkemât-ı Edebiyye, Risâle-i Pejmürde Hakkında”, *Malûmât*, S.111, s.1216.
- Râsim, Ahmet(1313f), “Muhâkemât-ı Edebiyye, Risâle-i Pejmürde Hakkında 2”, *Malûmât*, S.112, s.1233.
- Râsim, Ahmet (1313g), “Muhâkemât-ı Edebiyye, Risâle-i Pejmürde Hakkında 3”, *Malûmât*, S.113.
- Râsim, Ahmet (1913), “Mütâlaât-ı Edebiyye – Edebî Millî”, *Resimli Gazete*, S.56.
- Râsim, Ahmet (1989), *Şehir Mektupları*, Hazırlayan: Ahmet Kabaklı, İstanbul.
- Râsim, Ahmet (1314g), “Tekâmül ve Terakki”, *Malûmât*, S.134, s.278-283.
- Râsim, Ahmet (1314h), “Tekâmül ve Terakki”, *Malûmât*, S.135, s.294-299.
- Râsim, Ahmet (1314i), “Tekâmül ve Terakki”, *Malûmât*, S.136, s.320-322.

YAKUP KADRI’NİN *KİRALIK KONAK* VE *BİR SÜRGÜN* ROMANLARINDA YER ALAN FRANSIZCA UNSURLAR

Perihan KAYA

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Dili

ÖZET

Türk edebiyatının önemli simalarından biri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-13 Aralık 1974) roman, hikâye, mensur şiir, anı gibi edebiyatın çeşitli dallarında eserler ortaya koymuş bir yazarımızdır.

Edebi yaşantısına Fransız yazarlarını ve Servet-i Fünûn’un usta kalemlerini okuyarak başlayan Karaosmanoğlu, II. Meşrutiyet’i, 31 Mart olayını, Balkan savaşlarını ve Birinci Dünya Savaşı’nı gördükten sonra uzun yıllar benimsediği “sanat şahsi ve muhteremdir” anlayışını bir kenara bırakıp, sanatçının birtakım toplumsal görevlerinin bulunduğu farkına varır. Yine aynı dönemlerde, II. Meşrutiyet sonrası ortaya çıkan fikir hareketlerinden biri olan Türkçülüğün tesirinde kalarak milli meselelere hassasiyetle eğilir ve özellikle dilde sadeleşme hareketinin en ateşli savunucularından biri olur.

Buna rağmen, İskenderiye’de bulunduğu dönemde iyi derecede öğrendiği Fransızcadan hayatı boyunca vazgeçemez; kaleme aldığı eserlerine Fransızca kelime ve gramer kurallarını yansıtmaktan geri kalmaz. Özellikle *Bir Sürgün* adlı romanında Fransızca unsurlara çok sık yer verdiği gerekçesiyle şiddetli eleştirilere maruz kalır.

Bu çalışmamızda, Yakup Kadri’nin *Kıralık Konak* ve *Bir Sürgün* adlı romanlarında yer alan Fransızca unsurları ortaya koymaya, Türkçülük akımının tesiri altında kalarak dilde sadeleşmeyi savunan Yakup Kadri’yi Fransızcaya sıkıca bağlayan etkenleri sorgulamaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Yakup Kadri, *Kıralık Konak*, *Bir Sürgün*, Fransızca.

ABSTRACT

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889 – 13 December 1974) who is one of the important personalities of Turkish literature; is our writer who presented works in various fields of the literature such as novel, story, prose poem, memory etc.

Karaosmanoğlu who started his literary life with reading the works of French writers and Servet-i Fünûn’s master works; stopped the understanding of ‘The art is individual and honorable’ and he realized that an artist had got some social duties after he had seen II. constitutionalism and 31st March Event, Balkan Wars and First World War. Also in the same terms; he focused on the national problems sensitively after being impressed by Turkism which is one of the idea movements that emerged after II. Constitutionalism and he became one of the most enthusiastic defenders for especially in simplifying the language.

Despite that, he could not give up French which he learnt very well in the term he stayed in Alexandria, and he could not give up reflecting French words and gramer rules during all his life. He was criticised strongly with the reason he gave place for French items especially in his “*A Deportation*” named novel.

In our this study, we will work to query the factors which connect French and Yakup Kadri strictly who defended presenting French items in his “*Rent House*” and “*A Deportation*” named novels and who defended simplifying in the language.

Key Words: Yakup Kadri, *Rent House*, *A Deportation*, French.

1.YAKUP KADRI’NİN HAYATI (1889-13 Aralık 1974)

1889¹ yılında Kahire’de dünyaya gelen Yakup Kadri’nin babası Karaosmanoğlu Abdülkadir Bey’dir. Karaosmanoğlu ailesi Türk tarihinde önemli bir yere sahip eski ve köklü bir ailedir. 17. yüzyıl sonlarında Osmanlı Devleti’nin merkezi kuvvetinin zayıfladığı zamanlarda itibar kazanmış Karaosmanoğlu ailesi, 17. yüzyılın tamamı ile 19. yüzyılın bir kısmında Anadolu’da Saruhan eyaletinde hüküm sürmüşlerdir.² Yakup Kadri’nin annesi Mısır Hıdivi İsmail Paşa’nın saray halkından olan İkbâl Hanım’dır.

Yakup Kadri’nin çocukluğu bir rüya ve efsane ülkesi olarak hatırladığı Mısır’ın Kahire şehrinde geçer. Altı yaşındayken ailesiyle birlikte, asıl memleketleri olan Manisa’ya dönerler. İlköğrenimini Manisa’da

¹Bu konuda Hasan Ali Yücel’in *Edebiyat Tarihimizden* adlı kitabında Yakup Kadri’den aldığı mektubun cevabı şöyledir: “Bana doğduğum güne ve yıla dair hatıramı soruyorsunuz. O Allah’ın belası yılın 1889 ve meşum günün 27 Mart olmasından başka hiçbir şey bilmediğim gibi annemden de buna dair dikkate değer hiçbir şey işitmiş değilim.” Ancak Hasan Ali Yücel yaptığı araştırmasında resmi sicilde doğum yerini Mısır, doğum tarihini de 1305 Rumî olarak tespit etmiştir. Buna göre Y. Kadri’nin doğum tarihi 8 Nisan 1889’dur.

²Aktaş, Ş., (1987), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.1-2.

Fevziye İptidai Mektebi'nde tamamlar. Ancak ailesi İzmir'e taşınınca, İzmir'de bir süre idadiye devam eder (1905). Edebiyata olan ilgisi bu yıllarda başlar. İzmir'de aralarında Şahabettin Süleyman, Ömer Seyfettin, Baha Tevfik ve Memduh Süleyman'ın da bulunduğu genç bir edebiyatçı grubuyla tanışır; onların toplandıkları Askerî Kırathane'ye gitmeye başlar. Bu sayede edebiyata olan ilgi ve merakı iyice artar. Babasının ani ölümü üzerine ailesiyle birlikte İzmir'den ayrılarak Mısır'a dönmek zorunda kalırlar. Burada bir müddet "Frèreler Mektebi"ne (Fransız Papaz Okulu), bir müddet İsviçre Lisesi'ne devam eder. Bu dönemde tamamen Fransız edebiyatına yönelen Yakup Kadri, Fransızca eğitim veren okulda geliştirdiği Fransızcasıyla bazı Fransız edebiyatçıları okumaya başlar. Yakup Kadri aynı zamanda hem şair hem profesör olan Henri Lamon'dan Fransız Edebiyatı dersleri alır.³

1908 yılında ailesiyle birlikte İstanbul'a gelir ve burada Hukuk Mektebi'ne kaydolur. II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda arkadaşları Refik Halit, Faik Ali, Müfit Ratip ve Şahabettin Süleyman ile Fecr-i Ati topluluğunu oluşturur. Bu dönemde, Fransız edebiyatı etkisindedir.

1912 ile 1918 yılları arasında, Fecr-i Ati topluluğunun "Sanat şahsi ve muhteremdir." prensibinden sıyrılarak toplumsal ve politik etkilere, yaşamla ve ulusal temalarla ilgilendiğini görürüz.

Mütareke döneminde *İkdam* gazetesinde yazdığı siyasî nitelikli yazılarıyla Anadolu'da Mustafa Kemal'in önderliğinde başlayan Millî Mücadele hareketine destek verir. Mustafa Kemal'in daveti üzerine 1921 yılında Ankara'ya gider ve Millî Mücadeleye fiilen katılır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Mardin (1923-31) ve Manisa (1931-34) milletvekili olarak TBMM'ye girer. 1934 yılında Tiran (Arnavutluk) elçiliğine atanır. Daha sonra sırasıyla Prag (Çekoslovakya-1935), Lahey (Hollanda-1939), Bern (Belçika-1942, 1951) ve Tahran (İran-1949) elçiliklerinde görev yapar. 1961-65 yılları arasında Manisa milletvekilliği yapar. 1965 yılında politikadan tamamen ayrılma kararı alır. Bu arada *Ulus* gazetesinde başyazarlık yapmaya başlar. Son olarak Anadolu Ajansı yönetim kurulu başkanlığı görevini yürüttükten sonra, 13 Aralık 1974 yılında vefat eder.

2.YAKUP KADRI'NİN "KİRALIK KONAK" VE "BİR SÜRGÜN" ROMANLARI

Roman, hikaye, mensur şiir, hatıra, monografi, tiyatro gibi edebiyatımız çeşitli türlerinde birçok eser vermiş, gazetecilik yapmış, siyasetle uğraşmış çok yönlü bir yazar olan Yakup Kadri aynı zamanda edebiyatımız önde gelen simalarından biridir. Yakup Kadri'nin bildirimize konu olan 1922 yılında yazdığı *Kıralık Konak* ve 1937 yılında yazdığı *Bir Sürgün* romanları hakkında bilgi vermeden önce Yakup Kadri'nin romancılığı hakkında birkaç söz söylemek yerinde olacaktır.

Yakup Kadri his ve fikir bakımından, döneminin diğer edebiyatçıları gibi içinde bulunduğu toplumun buhranlarını kendi şahsında da yaşamış, doğu-batı, eski-yeni, hayal- hakikat çatışmalarıyla geçen çalkantılı bir dönemin yazarıdır. Bizde Tanzimat'la beraber Fransa'ya ve Fransa'dan gelen her şeye karşı bir hayranlığın başlamasıyla, edebiyatımız da örnek olarak kendisine Fransız edebiyatını seçmiştir. Bu seçişte şüphesiz, insanlara hürriyet bağışlayan Fransız ihtilali ve bu ihtilalin prensiplerinin Fransız kültürüyle yakından temas etme fırsatı bulmuş bazı gençlerin kafasında ve ruhunda yarattığı uyanmayı göz önünde tutmalıyız. Nitekim bildirimize de konu olan Fransız edebiyatına karşı duyulan hayranlığın tesirinin ne dereceye kadar vardığını ayrıca sorgulayacağız.

Mizaç olarak daima bir arayış içinde olan Yakup Kadri'nin kendisinin de kabul ettiği gibi Fransız realist ve natüralistlerini örnek alarak 1920-1937 yılları arasında kaleme aldığı ilk dönem romanlarında, daima bozulan toplum ve kişileri konu almış, kahramanlarını da kendi hayal dünyalarında canlandırdıkları ile toplum gerçeklerinin çarpışmasından doğan hayal kırıklığına uğramış kişilerden seçmiştir. Bu romanlarında toplumumuzun Tanzimat'tan bu yana geçirdiği siyasal ve toplumsal evreleri, birbirini tamamlayan bir roman zinciri içinde tasvir etmiş olduğunu görürüz. Batı medeniyetiyle karşılaşan insanımızın değişme çizgisini bu eserlerden takip etmek mümkündür.

Yakup Kadri, 1920'den sonra Yeni Lisan hareketinin ilkelerini, yani "konuşma dilinin yazı dili olması" ilkesini tasvip etmiş olmasına rağmen, romanlarında geleneksel kültürün etkiyle Arapça-Farsça kelime ve tamlamalarla birlikte esmekte olan yenilik rüzgarının etkisiyle Fransızca kelime ve hatta cümlelere yer vermekten geri kalmamıştır.

2.1.Kıralık Konak

Türk romanının köşe taşlarından biri olarak kabul edilen *Kıralık Konak* (1922), Yakup Kadri'nin ilk romanıdır. *Kıralık Konak*, toplumun bütün kesimlerinde görülen yapısal bir çözülüşün insanların yaşayışına yansıyan çöküntüsünün romanıdır. Yakup Kadri, değer yargılarının alt üst olduğu bir dönemi, kuşaklar arası çatışmayı odak alarak anlatır. Roman XIX. yüzyılın ortalarından itibaren toplumumuzun maruz kaldığı

³Aktaş, Ş., (1987), s.10-11.

toplumsal değişiklikler sonucunda eski kültürü temsil eden konak hayatının çöküşü ve yerini yeni kültürü temsil eden apartmanda yaşayış tarzına bırakışını ele alır. Konak hayatı, geleneğe bağlı yaşam biçimini, apartman hayatı ise Batıya özentili sonucu ortaya çıkmış yaşam şeklini anlatır. Ve geleneğin yeniliğe feda edilmesi ile roman sonlanır.

Temeldeki çatışma eski-yeni, Doğu-Batı, alaturka-alafranga kavramlarıyla açıklanabilir. Tanzimat'tan I. Dünya Savaşı'na kadar yetişen üç kuşak arasındaki anlayış, düşünme ve yaşayış farklılığı üzerine kurulu olan romanda Naim Bey eskiyi, Doğuyu yani birinci kuşağı; Servet Bey Doğu- Batı çatışması arasında kalmış 2. kuşağı; Seniha ise Batıyı, yeni kültürü yani 3. kuşağı temsil eder.

2.2. Bir Sürgün

Yakup Kadri'nin 1937'de yazdığı *Bir Sürgün* romanı çöküşe doğru giden Osmanlı Devleti'nde II. Abdülhamit'in baskılı yönetimi içinde yetişen aydın neslin bunalımlarını konu alır. Toplumdaki değişim ve Batı etkisi yüzünden kültür kurumlarımızın yozlaşması ve dolayısıyla sağlıklı bir eğitim ve öğretim alamayan bu suretle de ne içinde bulundukları Türk toplumuna ayak uyduran, ne de hayran oldukları Batı medeniyetini anlayabilen bir neslin sancıları anlatılır.

Roman, Batı özellikle Fransa ve Paris hayranlığıyla yetişen kendi kültür ve değerlerini idrak edememiş Doktor Hikmet'in dramını ele alır. Kitaplardan okuyarak öğrendiği ve hayran olduğu Batıyı, yakından görmesiyle bu materyalist medeniyetin iç yüzünün ve çürümüş değerlerinin farkına varışı romanın çatısını oluşturur.

Yakup Kadri, *Bir Sürgün*'de ülke dışında diplomat olarak kaldığı yıllarda edindiği izlenimlerini oldukça usta bir biçimde kullanarak romanda yansıtmıştır. Paris'teki Türklerle ilgili bazı ayrıntıları verdiği romanında aynı zamanda, yurt dışında siyasi faaliyet gösteren, bu amaçla bir araya gelmiş grupların da, hem bir portresini, hem de bir eleştirisini açıkça vermektedir.

3. KİRALIK KONAK VE BİR SÜRGÜN ROMANLARINDA YER ALAN FRANSIZCA UNSURLAR

3.1. Kiralık Konak'ta yer alan Fransızca Unsurlar

Batıya öykünme ve bu öykünmenin yarattığı topluma yabancılaşma olgusu, dünya görüşünün, buna bağlı olarak da yaşama biçiminin değişmesi, insanlar arası ilişkilerdeki yozlaşma ve bu durumun dile de yansması ile *Kiralık Konak*'ta birçok Fransızca kelime ve bazen de cümle kullanımı karşımıza çıkar. Cümlelerin başına veya sonuna Fransızca ibareler eklenerek iki dilli cümleler oluşturulduğu da görülür:

Romanda yer alan Fransızca unsurları şöyle sıralayabiliriz⁴: *aktris* (s. 48), *Ami de la maison* [ev arkadaşı] (s. 155), *aperatif* (s. 54), *Arnuvo* [bir çeşit süsleme sanatı, akıcı biçimler, simetri, asimetri] (s. 11), *au revoir* [hoşçakal] (s. 27), *bonjour* [günaydın] (s. 79), *budvar* [kabul odası] (s. 141), *concierge* [kapıcı] (s. 142), *dantela* (s. 142), *dekolte* (s. 211), *ekarte* [bir çeşit kağıt oyunu] (s. 70), *etajer* [raflı dolap] (s. 118), *frank* (s. 29), *fumoir* [sigara odası] (s. 141), *fümüvar* [sigara odası] (s. 143), *gitar* (s. 171), *giyotin* (s. 19), *histerik* (s. 130), *jest* (s. 95), *kaloş* (s. 11), *kostüm* (s. 15), *kür* (s. 29), *letarji* [derin uyku] (s. 12), *levanten* (s. 119), *lüstrin* [parlak] (s. 11), *monşer* (s. 54, 187), *otoman* [sedir şeklinde kanepe] (s. 196), *palas* (s. 29), *penyuvar* [sabahlık] (s.21), *piket* [bir iskambil oyunu] (s. 70), *piyero* [soytarı] (s. 54, 55), *Psalti* (s. 196), *redingot* [resmi bir erkek ceketi] (s. 10, 11,120), *reverans* (s.27), *robdöşambır* [sabahlık] (s. 73), *rokoko* [bir mimari türü] (s.11), *rop* [çoğu tek parça kadın giysisi] (s.170), *Salle a manger* [yemek odası salonu] (s. 141), *smokin* (s. 211), *suare* (s. 15), *şanso* (s. 65), *şezlong* (s. 21), *tamperaman* [tezcanlılık, atılganlık] (s. 16), (s.26), *vals* (s. 25), *veston* [erkek ceketi] (s. 152), *vualet* [örtü] (s. 116)...

Romandan yer alan Fransızca cümleler ise şunlardır:

Ah! J'an ai soupe ma chère [Ah, orası da bıkınlık verdi hayatım] (s. 44)

Ah! le filou! [Ah düzenbaz] (s. 38)

Hanımlar, efendiler, au revoir! (s.27)

rokoko-laştı (s. 11) kelimesinde ise bir Fransızca kelimeye Türkçe ek getirilmiştir.

3.2. Bir Sürgün'de yer alan Fransızca Unsurlar

Yakup Kadri, olayları Fransa'da geçen *Bir Sürgün* adlı romanında ise oldukça fazla yabancı kelime kullanmıştır. Burada kullandığı yabancı kelimeler sebebiyle döneminde bile birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Ancak bu kullanımının roman kahramanı Doktor Hikmet'in yaşadığı kültürel çöküntüyle ilgili karşıtlıkları verebilmek adına yapıldığı söylenmiştir. Doktor Hikmet tam anlamıyla Fransız hayranıdır ve bu Fransız dilini kendi dilinden üstün tutacak bir hayranlık seviyesindedir. Böylesine bir hayranlık abartıyı da

⁴Çalışmamız romanın şu baskısından yararlanılarak oluşturulmuştur: Karaosmanoğlu, Y. K., (2008), *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 217 s.

beraberinde getirir. Yakup Kadri eserinde yalnız kelimelerle yetinmeyip bir hayli Fransızca cümle de kullanmış, roman kahramanlarını zaman zaman Fransızca konuşturmuştur.

Romanda yer alan Fransızca unsurlar şunlardır⁵: *Abajoli* (s. 13), *abajur* (s. 249), *absent* (s. 79, 80), *abstraction* [soyutlama] (s. 162), *abstractionculuk* (s. 222), *Affaire* [Dreyfus meselesi] (s. 49), *ai, ai* [ay, ay] (s. 88, 89), *altruist* [iyiliksever] (s. 275), *ambriyoner* [tek hücreli] (s. 222), *amour* [aşk, sevgi] (s. 197), *anakronik* [çağa uymayan] (s. 213, 247), *anomali* [sapıklık, anormallik] (s. 119), *antichambre* [giriş, bekleme odası] (s.305), *anticlerical* [kilisenin egemenliğine karşı] (s. 50), *antişambr* [giriş, bekleme odası] (s. 238), *antuziyazım* [çoşkunluk, taşkınlık] (s. 37), *apéritif* (s. 79, 327), *aquarium* (s. 88), *aquilin* [kartal] (s. 193), *aristokratik* (s. 94), *arrondissement* [ilçe] (s. 119), *art* [sanat] (s.316), *attouchement* [dağlama] (s. 272), *attraction* [oyalama, ilgi çekme] (s. 144), *au revoir* [hoşçakal] (s. 77, 155, 158, 302), *auto-analiz* [özeleştir] (s. 167), *banliyö* [yörekent] (s. 46), *boa* [boyun kürkü] (s. 255), *bohème* [entelektüel, marjinal bir alt kültür] (s. 152, 270, 307)), *bohème intellectuelle* (s.311), *bomb* [âlem yapma] (s. 101), *bon sens* [sağduyu] (s.285), *bonsoir* [merhaba] (s. 77, 158), *bookmaker* [Bahis defteri tutan adam, at yarışlarında bahis yazmanı] (s. 184, 232), *Bosphore* [Boğaziçi] (s. 233), *bourgeois* [burjuva] (s. 182, 211), *burjuva* (s. 107, 179), *capituler* [teslim olmak; uzlaşmak, boyun eğmek] (s. 214), *carnassier* [etobur] (s. 182), *cavité* [metinde hasta ciğerdeki oyuk ya da mikrobun tahrip ettiği yer anlamında] (s. 278), *chambellan* [mabeyinci] (s. 233), *chambre garnie* [mobilyalı kiralık oda] (s. 130), *chansonier* [şanson kitabı] (s. 88), *clown* [soytarı] (s. 152, 172), *complication* [karışıklık] (s.289), *comtesse* [kontes] (s. 172, 173), *connaissanceur* [usta, uzman] (s. 144), *coupepapiper* [kağıt kesici] (s. 169), *criterium* [ölçüt, kriter] (s. 135), *croissant* [ay çöreği] (s.310), *crue* [çıktı] (s.293), *déception* [düş kırıklıkları] (s. 199), *dedikas* [ithaf] (s. 154), *définition* [tanım] (s. 179), *delirium tremens* [alkolizmin yol açtığı bir hastalık durumu] (s. 190, 191), *désillusion* [hayal, koruntu] (s. 125), *dessinateur humoristique* [esprili ressam](s. 225), *devanture* [vitrin] (s. 143), *diagnostik* [teşhis] (s. 276), *Dr. en Droit* [Hukuk doktoru] (s. 110), *Dr. en Medecine* [Tıp doktoru] (s. 110), *draconien* [Eski Atinalı yasa koruyucusu Dracan'ın yasaları gibi sert] (s. 43), *ebstret* [soyut] (s. 125), *egoisma* [bencillik](s. 161), *egoistçe* (s. 46), *ekipaj* [şatafatlı araba] (s. 87), *eklektik* [seçmeci] (s. 96), *entpent* [ne yapacağını bilemeyerek] (s. 65), *épatant* [şaşılacak, şaşılası] (s. 227), *esprit* [espri] (s. 160), *etalaj* (s. 149), *etat major* [üst yönetim] (s.319), *exotique* [başka memleketin özelliklerini taşıyan, yabancı, alışılmamış] (s. 89), *exploitation* [işletme] (s. 213), *exterritorialité* [diplomatik dokunulmazlık] (s. 24), *face à main* [uzun saplı gözlük] (s. 171), *farmason* [mason] (s. 43), *feerik* [masalsı] (s. 126, 236), *fer forgé* [dövme demir] (s.308), *fetich* [fetiş, aşırı ilgi, saplantı] (s. 211), *fétichiste* [fetişizme müptela kişi, fetişist] (s. 210), *feutre şapka* [fötr şapka, keçe şapka] (s. 127), *fiksiyon* [kurgu, kurmaca] (s. 119), *fondan şekerleme* (s. 248, 265), *fonograf* [sesyazar, gramofon] (s. 173), *frambuaz* [ahududu] (s. 20), *fumisterie* [aldatmaca, dalavere] (s. 154), *futuriste* [fütütris, gelecekçi](s. 145), *garnie* [kiralık mobilyalı ev] (s. 91), *geneologi* [şecere] (s. 169), *getto* [bir kentin herhangi bir azınlıkça yerleşilen bölümüne genel olarak verilen ad] (s.319), *goblen* [bir tür işlenmiş kumaş] (s. 105), *grand seigneur* [büyük insan] (s. 233), *gravure* [ağaç, taş, metal bir levhanın oyularak işlenmesi ile bunun bir yüzeye basılması tekniği ve bu teknikle yapılmış resim] (s. 60), *grotesk* [Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu] (s. 177), *grotesque* [grotesk] (s. 210), *heterogen* (s. 169), *histerik* (s. 133), *Hotel particulier* (s. 104, 233), *Institut* (s.319), *idée* [fikir, düşünce] (s. 166, 210), *industriel* (s. 164), *instinct* [içgüdü, sezgi] (s. 229), *instinet* [içgüdü] (s. 228), *internist* [dahiliyecisi](s. 269), *jambon* (s. 128), *jest* (s. 136, 154), *Jeune Turc* [Genç Türkler] (s. 25, 299, 312), *jüp* [etek, eteklik] (s. 191), *kakofoni* [ses uyumsuzluğu.] (s. 89), *kamlot* [işporta malı, tapon malı](s. 88), *karikatür* (s. 107), *katakomb* [yer altı mahzeni, mağara kilisesi](s.319), *katastroft* [felaket, yıkım] (s. 65), *kotlet* [pirzola](s.327), *kriterium* [kriter] (s. 164), *kurunu vusta* [orta çağ] (s. 26), *Le Roi Lear* [Kral Lear] (s. 258), *lejislatör* [yasa koyucu] (s. 229, 308), *Les Amants singuliers* [acayip âşıkları] (s.289), *luxe* [lüks] (s. 211), *lüstrin* [parlak, cilalı] (s. 127), *majüskül* [büyük (harf)] (s. 210), *manşon* [kürk, el kürkü] (s. 199), *méchante* [kötü, sert] (s.291), *melon şapka* (s. 134), *merci* [sağol] (s.321), *merveilleux* [harika] (s. 227), *messagerie* (s. 16), *messagerie maritime* (s. 22), *metrdotel* [şef garson.](s. 31), *mizantrop* [insandan kaçan] (s. 234), *monden* [yüksek sosyete yaşamını seven](s. 171), *mondla* [çevre] (s. 179), *Mongolik* [Moğol tipli] (s. 65), *monokl* [tek göze takılan okuma camı](s. 174) *monsieur* [bay] (s. 77, 158), *monumental* [anıtsal, çok büyük] (s. 235), *motör* (s. 32), *muslin* [bir tür kumaş türü] (s. 105), *mystificateur* [mistikleştiren] (s.289), *mystique* (s.289), *nihilist* (s. 223), *Nouvelle Héloïse* (s.290), *nüans* [ayırta, fark] (s. 252), *oberj* [han] (s.286), *oberjist* [hancı] (s.286), *omnibüs* [şehirlerde yolcu taşıyan atlı araba] (s. 113), *opinion* [düşünce, fikir] (s. 264), *optimizma* [iyimserlik] (s.120,

⁵ Çalışmamız romanın şu baskısından yararlanılarak oluşturulmuştur: Karaosmanoğlu, Y. K., (2009), *Bir Sürgün*, İletişim Yayınları, İstanbul, 328 s.

107), *oracle* [keramet] (s. 203), *otoman* [sedir biçiminde kanepeler] (s. 101), *otomat* [robot] (s. 70), *palais* [palas] (s. 122), *pardesü* (s. 95), *pasaport* (s. 21), *pesimizma* [kötümserlik] (s. 39, 181), *plastro* [gömleğin üzerindeki göğüslük] (s. 48), *plastron* [erkek giyiminde, gömleğin göğüs tarafının üzerine takılan parça] (s. 175), *pleb* [halk tabakası, avam] (s. 209), *poisse* [şansızlık] (s. 224), *populaire* (s. 92, 210), *porche* [kapı sunması] (s. 138), *portrait* [portre] (s. 145, 146, 225), *pretorienler* [yüksek hakimler sınıfı] (s. 209), *processus* [süreç] (s. 217), *proletarya* [emekçi] (s. 180, 209, 312), *provocation* [takrik] (s. 33), Quartier Latin [Latin bölgesi], (s. 34), *raffiné* [arıtılmış] (s. 118), *raté* [başarısız] (s. 182), *redingot* [resmi bir erkek ceketi] (s. 175), *relief* [kabartma] (s. 87), *rendez-vous* [randevu] (s. 97, 104, 138, 173), *restauration* [yenileme] (s. 211), *réveille-matin* [çalar saat] (s. 260), *revolüsyoner* [devrimci] (s. 223), *revue* [dergi] (s. 89), *robe de chambre* [sabahlık] (s. 129), *romanesk* [duygusal, düşü] (s. 160, 303), *sabot* [tahta papuç] (s. 224), *sadique* [sadistçe] (s. 232), *Satyre* [Yunan mitolojisindeki yarısı insan yarısı keçi ve cinsel güdülerini güçlü yarı tanrıların adı] (s. 196), *sentimental* [duygusal] (s. 223, 250), *septizma* [kuşkuculuk] (s. 231), *service* (s. 314), *siluet* (s. 94), *snob* [hoppa] (s. 179, 275, 307), *snobisma* [züppelik] (s. 159), *soirée* [gece toplantısı] (s. 178), *sonnet* [sone] (s. 17), *sou* [metelik] (s. 194), *sous-main* (s. 79), *spirituel* [nüktedan] (s. 275), strüktür [yapı] (s. 166), *surprise* (s. 292), *şansoniyeye* (s. 89), *şezlong* (s. 27, 321), şimendifer [tren] (s. 49), *şop* [büyük bira bardağı] (s. 13), *tabldot* (s. 31), *teatral* (s. 154), *Tête de Turc* [herkesin olur olmaz kızdığı kimse, şamar oğlanı] (s. 159), *tortikoli* [boyun tutulması] (s. 174), *Tour Eiffel* [Eyfel kulesi] (s. 235), *tragedya* (s. 126), *tragique* [üzülme] (s. 298), *trapeze* [yamuk] (s. 182), *tricher* [hile yapmak] (s. 284), *tröst* [güven] (s. 215), *truc* [hüner] (s. 210), *tuyau* [tiyo, sağlam haber] (s. 184), *unité* [bir olma] (s. 226), *utopie* [düşülke] (s. 26), *ürn* [eski zaman kavanozu] (s. 229), *valet* [uşak] (s. 105), *vantilâtör* (s. 28), *veranda* [camlı taraça] (s. 123), *vestibül* [giriş, hol] (s. 23, 151, 248, 301), *Vieux Turc* [Yaşlı Türkler] (s. 25)

Romadan yer Fransızca cümleler şunlardır:

Ah, Mais mon pauvre Monsieur [Ah, amma zavallı Bayım] (s. 110)

Ah, mon Dieu, mon Dieu [Ah, Tanrım, Tanrım] (s. 190)

Au revoir, cher collègue! [Görüşmek üzere sevgili meslektaşım] (s. 272)

-Bonsoir docteur. [İyi akşamlar doktor]

-Bonsoir Mademoiselle... [İyi akşamlar Bayan] (s. 245)

Bonsoir Mam zelle, bonsoir Monsieur. Ungentil petit coin; voulez-vous? (s. 249) İyi akşamlar Bayan, iyi akşamlar bayım. Size layık değil ama şöyle bir köşemiz var ister misiniz?

Bonsoir quand meme. [İyi akşamlar gene de] (s. 258)

C'est ça; c'est ça... [bekle; bekle...](s. 141)

C'est Güberte qui va poser. [Gilberte poz verecek.] (s. 227)

Chère madame [Sevgili madam] (s. 175)

Comme je sais que vous êtes bon, aimant et tendre, vous payé de la même monnaie. [Sizin iyi, şefkatli ve sevgi dolu olduğunuzu bildiğimden, size aynı şekilde davranacağım ben de.] (s. 284)

-Croyez-moi chère; vous avez une mine splendide...

-Madame, permettez-moi de vous dire que vous êtes d'une élégance inouïe, insense...

-Toujours plein d'esprit...

-Avec vos afçons délicieuses de dire...

-Etiez-vous à la première de Bernstein?

-C'était vraiment merveilleux!...

-Oou, cette année la mode est aux chapeaux immenses gigantesques...

-Il a un teuf teuf de quarante chevaux.

- Que dites-vous? Et, pourquoi faire?

[İnanın bana canım ışı ışı görünüyorsunuz....

-Hanımefendi, görülmemiş, beklenmedik bir zerafete sahip olduğunuzu söylemeye izin veriniz...

-Her zaman nüktelisiniz.

-Ne tatlı biçimde söylüyorsunuz...

-Bernstein'in ilk gösterisini izlediniz mi?

-Gerçekten olağanüstüydü!

-Evet bu yıl dev gibi şapkalar moda...

-Kırk beygir gücünde bir otomobil var.

- Ne diyorsunuz? Ama ne yapmak için?] (s. 173, 174)

De quoi écrire. [Yazı levazımı getiriniz] (s. 79)

Donnez-moi de quoi écrire. [Bana yazı levazımı getiriniz!](s. 79)

- Et pourquoi done* [o da niçin] (s. 250)
Faismoi du mal [Acıt beni!] (s. 195)
Je suis tout â fait nature [Tamamıyla doğalım] (s.285)
Je suis une brave fille et sage comme une image [benim neyimi kıskanacaksınız] (s. 252)
J'en ai assez, vous savez! [Bıktım artık, biliyormusunuz?] (s. 271)
Laissez donc cet air d'enterrement. [Şu cenazedeymiş halini bıraksanıza] (s. 253)
Liberté, Liberté chérie [özgürlük, sevgili özgürlük] (s. 210)
Mais c'est énorme; c'est eruel. Ne trouvezvous pas? [Aman bu korkunç; acımasız. Siz de öyle bulmuyormusunuz?] (s. 173)
Mais, mais, mon bon Monsieur. [Fakat fakat benim iyi yürekli bayım.] (s. 50)
Moi, je suis tout â fait nature! [Ben tümüyle doğalım.] (s.284)
Mon Lieu, mon Dieu, la vie est lâ. Simple et tranquille... [Tanrım, Tanrım, hayat işte orda/Basit ve sakin...] (s.288)
Mon mari est dans L'administration [Kocam yöneticilik yaşamına atılıyor.] (s. 49)
Mon rêve familial. [Benim alışılmış rüyam.] (s.206)
Nous irons à Paris, tous les deux /... tous les deux. [Paris'e gideceğiz, her ikimizde / ... her ikimizde.] (s. 153)
On ne badine pas avec l'amour. [Aşkla şaka olmaz.] (s. 284, 285)
O toi qui j'eusses aimée, o toi quel le savais. [Ey sen ki sevmiştim seni, ey sen ki bilirdin bunu.] (s.)
On veut vous coller Arlette! [Size Arlette'i yamamak istiyorlar.] (s.305)
Peperé Loubet sentait l'aïl [Lonbet Dede sarmaşık kokuyordu.] (s. 88, 89)
Pourquoi cette lampe à demi morte,
M'éblouit-elle de clarté
.....
..... qui sonne?
..... personne!
O solitude, O pauvreté!...
[Neden bu yarı yarıya ölgün lamba/ışığıyla gözümü almakta./...../.....kapıyı kim çalıyor?/..... kimse!/Ey yalnızlık, ey.] (s.206)
prince chartmant [masallardaki yakışıklı prens] (s. 193)
Saisissant tableau de meurs exotiques [yabancı törelerden çarpıcı bir tablosu] (s. 88)
St-elle brune ou blonde? Je l'ignore. [Sarışın mı kumral mı bilmiyorum.] (s.206)
Vous êtes méchant. [Çok kötüsünüz] (s. 254)
Vous faites le lâche ou le tricheur. [Ya alçakça ya da hilekarca davranıyorsunuz.] (s.284)
Vous serez payé de la même monnaie. [Size de aynı şekilde davranacağım.] (s.285)
Zut alors [Hay Allah kahretsin] (s. 22)
Görüldüğü gibi bir hayli Fransızca kelime ve cümlelerin kullanıldığı romanda, dikkati çeken bir diğer kullanım ise Türkçe kelimelerle Fransızca kelimeleri birleştirerek karışık dilli kelime veya kelime grupları oluşturulmasıdır:
exposer de etmiyor [sergi de açmıyor] (s. 145)
jurnal yazmak için (s.313)
kit addetmiyorum (s. 247)
mentorluk hizmeti [yol gösterici hizmet] (s. 168)
plagia-cı [taklikçi, eser hırsızı] (s. 153)
prezante edeyim (s. 97)
redingot-lu (s. 127, 175)
teatral tavırlar (s. 136)
yüksek monde [yüksek sosyete] (s. 168)

4. SONUÇ

Yakup Kadri aldığı Fransızca eğitim sayesinde Fransız şair ve yazarlarını yakından takip etme imkanı bulmuş, döneminin birçok yazarında olduğu gibi o da bir Fransız edebiyatı hayranı olarak bu edebiyatın etkisinde yazarlığa adım atmıştır.

İlk romanı olan *Kıralık Konak*'tan başlayarak o dönemdeki Batı özentisinin boyutunu adeta gülünçlüğüne göstermek için roman kişilerine abartılı olarak fazlaca Fransızca kelime ve hatta cümle kullandırmış ve bu özentinin derecesini gösterebilmek adına, diyebiliriz ki bu özentinin seviyesini dilde

kullandığı Fransızca kelime hatta cümlelerin çokluğu ile anlatmaya çalışmıştır. Ne kadar çok Fransızca kelime ve cümle kullanılmışsa o derecede özentinin var olduğunu gösterme çabası içine girmiştir. Yoksa dilde sadeleşme taraftarı olan ve konuşma dilinin yazı dili haline gelmesini savunan yazarlarımızdan olan Yakup Kadri'nin bu derece Fransızca kelime hatta cümle kullanması başka türlü izah edilemez. Ancak burada şunu inkar edemeyiz ki Batı özentisinin derecesini dile yüklediği Fransızca kelime ve cümlelerle anlatmağa çalışırken aslında Yakup Kadri metinlerinin anlaşılabilirliğini zora sokmuştur.

İlk bölümü hariç diğer bölümleri yurt dışında özellikle Paris'te geçen *Bir Sürgün*'de ise Fransızca kelimeler ve ifadeler hat safhaya ulaşmıştır. Zira romanda herkes Fransızca konuştuğuna göre bütün söylenen şeylerin ya sırf Fransızca ya da sırf Türkçe nakledilmesi gerekirken Türkçe metnin içine Fransızca kelime ve cümleler serpiştirilmiştir. Bu konuda birçok eleştiriye maruz kalan Yakup Kadri konuyla ilgili olarak kendisine yazılan yabancı bir okurunun mektubuna yazdığı cevap mektubunda şöyle bir savunma yapar: “*Bir Sürgün*’e bazı Fransızca konuşmalar katmam Türk okurlarımla eleştirmecilerim gibi sizi de hayrete düşürmüştür. Beni buna mecbur eden Parislinin kendine özgü ve arada bir argo’ya kaçan şivesini Türkçeye çeviremeyişiştir. Şayet, çevirseydim, bana öyle geliyor ki Paris’in ve hele Quirtier Latin’in havasını veremeyecektim. Nitekim Leon Tolsyoi *Harf ve Sulh* şaheserinin baş taraflarında Petersburg kibarlarını kendi aralarında bile zaman zaman Fransızca konuşturmasaydı, o şehrin ve şehirdeki aristokratik salonların ne kadar kozmopolit bir karakter taşıdığını anlayabilir miydik?” Yalnız, Yakup Kadri’nin burada göz ardı ettiği şey, Fransızca bilmeyenlerin eserin bazı bölümlerini anlamada zorlanacak olmalarıdır.

Kaynakça

- Aktaş, Şerif, (1987), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, (2008), *Kıralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, (2009), *Bir Sürgün*, İletişim Yayınları, İstanbul.
Yücel, Hasan Ali, (1957), *Edebiyat Tarihimizden I*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU’NUN YABAN ROMANINDA ŞİİRSEL DİL

Gülden SÜRÜCÜ

Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Edebiyat araştırmacılarının ve eleştirmenlerinin çoğunun edebi türler üzerindeki nazariyesini, genel olarak, eserin sanatsal yönünden çok araştırmacıyı kuşatmış olan edebi birikim, zihniyet, ideoloji ve hedeflerinin yönü belirlemiştir. Bu şekilde edebiyat dünyamıza kazandırılmış olan birçok yazının zemininde, sanatsal olanı yakalama arzusu olmamıştır. Oysa esas olan, yaratılmış eseri bütün hüviyetiyle kuşatmış olan sanatsal yönü ortaya koymaktır. Bu sanatsal yön, esere dâhil olan ve eserin var ettiği her şeydir: tem, dil, ileti vs. Ben bu çalışmamda; edebi türlerin değerlendirilişine ve edebi türlere yaklaşımda yeni bakış açıları oluşturmak niyetiyle Yakup Kadri’nin *Yaban* romanının üslubundaki sanatsal söylemi vurgulamaya çalıştım. *Yaban*, bugüne kadar belirli noktalarıyla dikkatleri üzerine çekmiş, çeşitli eleştiriler almış; ancak sanatsal yönü kuvvetli olan bir eser olmasına rağmen sanatsal bakıştan mahrum kalmıştır. Bu sanatsal yön, onun daha çok dil ve dili kullanışındaki gizil yapıdan kaynaklanmıştır. Eser, alışkın olmadığımız bir roman diline sahiptir. Bu dil, günlük dilin üstünde, çağrışımlarla okuyucunun zihninde yeni alanlar yaratan bir üst dildir. *Yaban*’ın yazarı, var ettiği gerçekliğinde, olayları algılayış ve şekillendirmesinde sanatsal imge ve sembollere sıkça başvurur. İmge ve sembollerin sınırsız alanında yazar, okuyucunun zihninde iki gerçekliği birden yaratır. Bunlardan biri, romanın gerçekliği; ikincisi, roman içinde, romanı da var eden sanatın gerçekliğidir. Kısacası *Yaban*, üslubuyla sanatsal ve şiirseli yakalamıştır.

Anahtar Kelimeler: Yakup Kadri, *Yaban*, dil, üslup, imge, şiirsellik.

ABSTRACT

Most of the researchers and reviewers’ points of view have been attracted; generally, by the literary accumulation, thinking, ideology and their aim’s direction; more than by literarity of the art of work. Due to the fact that most of the art of work which are created have had no desire for reaching the literary one. Nevertheless it’s fundamental that the literary work, which is created, must completely bring up the literary view. This literary view is everything which is created by the art of work and belongs to the art of work: theme, language, subject etc... I Tried to demonstrate the literary saying of style of Yakup Kadri in his novel called “*Yaban*” for forming new points in evaluation and thinking of the literary views. *Yaban*, in most points ways, has attracted most of the people and has criticized by them, however, it has been lack of literary view although it has been a work of art which has had effective literary line. This literary line has caused mostly, of the secret way in his language and his using of this language. This art of work has an unusual novel language. This language is an upper language which creates new spaces in reader’s mind with associations. The author of *Yaban* often uses the literary image and symbols for perceiving and explaining the matters, in the truth which was realized in the novel of *Yaban*. In limitless space of images and symbols, the author has created two reality in reader’s mind at the same time. First of these realities is the reality of novel; and the second one is the reality of the art which not only places in novel but also creates the novel itself. In this way, *Yaban*, with its style, has caught the literary and poetical one.

Key Words: Yakup Kadri, *Yaban*, language, style, image and poeticality.

Yakup Kadri’nin *Yaban* romanı, edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenleri tarafından çeşitli yönleriyle eleştirilmiştir. Özellikle yazarın, köy insanıyla ilgili realist-natüralist yaklaşımla öne sürdüğü yargıları tepki toplamıştır. Buradan hareketle sanatta ve özellikle de romanda gerçeklik kavramının edebiyatımızda tam anlamıyla içinin doldurulamadığını söyleyebiliriz. Sanat ve özellikle kurmaca bir tür olan roman, kendi gerçekliğine sahiptir. Kurgulanmış ve yeniden yaratılmış bu dünyada yaşatılan gerçekler, o dünyaya aittir. Bu dünya gerçekliği ile sanatın gerçekliğini birebir bağdaştırmak, sanata ve içinde bulunduğumuz dünyanın gerçekliğine aykırıdır. Romanda kurulan, tasarlanan gerçekler yaşamdan beslenir; lakin bu beslenme asıl gerçekliği sanat içinde yeniden var eder. Asıl olan şudur ki, sanat yeni bir dünya arayışı ve var edilidir. Kahraman, çevre ve hareket romanda kendi içinde var olandır. Romandaki dünya, dış dünyanın önüne geçen, var olandan hareketle onu etkileyendir. İnsan, varlığı temel yapısı içinde, yaşam gerçekliğini tam olarak kavrayamazken, sanat gerçekliğine kesin tanımlar getirmeye çalışması çok da anlamlı değildir. Sanat yeniden yaratılandır ve tanrısalıdır. Sanatın değerlendirilişi bu manada biraz da beklenti işidir. Beklenenin bulunmaması ya da var olanın olumsuzlanması, onu sanatsal değerlendirilisten ayrı düşürmüştür. Bireyin toplumsal öğreti ve ideolojilerle kuşatılması, sanatı da kuşatmıştır. Oysa sanat, yalnızca sanata aittir. Roman da ciddi sanatsal türlerden biridir. Onun da değerlendirilişi ve ortaya konuluşundaki bakış, tüm çıplaklığı ile

sanatsal olmalıdır. Gerçeklik kavramının sanatı değerlendirmede ölçüt olamayacağını, sanatın kendi içinde yenedünya arayışı olduğunu kavramak, sanat gerçekliğinin farkına varmaktır. Romanda hayvana benzetilen insanın gerçekliği sadece roman oluşuyla ilgilidir ve iletilmek istenen, diriltilmek istenen fikrin malzemesidir. F.Kafka'nın böceğe dönüşen kahramanı romanın ana yapısını destekleyen roman gerçekliğine ait bir kurgudur. Bunu hayatla bağdaştırmak ve gerçek hayatta karşılığını aramak derin bir sanat eksikliğidir. Değinmek istediğim nokta, bu zamana kadar Yaban romanının genellikle bu gerçekçilik noktasında eleştirilere maruz kalması, ancak sanatsal yönünün yeterince ortaya konmamasıdır. Ben bu bildirimde romanın dil bağlamında sanatsal yönüne değinmeğe çalışacağım.

Bu anlamda, romanın konusunun dışında fark edilmesinin zaruri olduğunu düşündüğüm husus, romanın alıştığımız roman dilini aşıp şiirle yaklaşan dilidir. Dil, basit manada bir iletişim aracıdır, lakin insan basit iletişimi geçmek zorunda olan derin bir varlıktır. Doğanın en derin varlığıdır. Kendini tanımlamak, tanıtmanın yanında kendi dışındaki dünyayı da tanımlamak zorundadır. Bu nedenle iletişim dilini geçmeli, aşmalıdır. Kendi dilinde yeni dil kurmalıdır, yeni bir üst dil yaratmalıdır. Algıların derinleştiği, imgeleştiği sembolik bir dil ihtiyacı doğar, işte bu ihtiyacı sanat karşılar. Edebiyat sanatı. Dile anlam yükleyen ve anlamı da yeniden şekillendiren, üst dili kurgulayan ve insanı orada yeniden yaratan alandır. Bu manada edebi türler içinde roman ve şiir dili farklılıklar içerse de birbirinden tam bağımsız hareket etmez, birbirinden beslenen ve birbirini destekleyen alanlardır. Zira ikisinde de insan gerçekliği sanat gerçekliği ile verilmeye çalışılır. Şiirde asıl olan dil malzemesini en genişletilmiş manada, içinde varoluşun tüm sürecini barındıran(bu varoluştan kasıt düşünce, sezgi, algılar, duyular, tasarımlar, düş gücü, çağrışımlar, coşkular, bilinçaltı, zaman, mekân ve insanı saran her şey)ve bu süreç ideolojik de olsa şiirde bireyselleşen, fikri aşan durumdadır. Yani şiir meseleyi, fikri, gerçeği barındırır da onun ötesi ve asıl meselesi dildir. Ancak, manayı da barındıran bir dildir. Buradaki mana fikir olarak algılanmamalıdır, zira köklü fikrim şudur ki sanatta ifade alanına kavuşmuş bir ideoloji, artık ideoloji değildir, sanattır. Sanat kendi ideolojisini kurmuştur tıpkı gerçekliğini kurduğu gibi. Sanatta dile gelen her şey artık hayatın değil sanatın bir parçasıdır, dil de sanatsal söyleme tabiidir.

Yaban romanı dil bağlamında kendi içinde derinleşen ve imgeleşen bir dile sahiptir. Roman, kendi içinde şiirselleşen, alegorik unsuru barındıran ve bunu yaparken de konuyla bağdaşan bütünsel bir alan kurar. Bu dilsel yapı, genel roman dilinde pek sık karşılaşmadığımız sanatsala ve şiirle yaklaşan özgün bir dildir. Bilindiği gibi romanın ana dil yapısını ören, onu ifade alanına taşıyan temel unsur tasvir yöntemidir. Bu yöntem daha çok gösterme tekniği ile hareket alanına kavuşur. Roman kahraman ve çevresinin tüm varlık hususiyetleri, bu tekniklerle okuyucunun gözleri önüne taşınır ve bu taşıma yazarın bakış açısıyla yeni bir varlık alanı, romanda yeni bir dil varlığı doğurur. Var olan modeller, dış dünya şekilleri bu yeni dil varlığında yeni formlara tabiidir artık. Dil bu süreçte sembolleşen ve gerçekliğini kendi kurandır. İtibari âlemde, itibari olan yalnızca dış dünyanın mime sisle yeniden kurulması değil, dilin de yeniden yaratılmasıdır. Eseri meydana getiren kelime varlığı, şekilsel yanıyla birer ses kümesidir, birer dil malzemesidir; ancak kelime varlığı, romanda dilden çok mana bakımından hüviyet kazanır. Yani, kelime varlığının dilbilimsel çağrışımının yanında dil, içselleştirilmiş sembolik bir form kazanır. İşte bu noktada Yaban romanı genel dil analizi yanında sembolik ve alegorik çağrışımlarıyla roman dilini aşan ve şiirselleşen bir boyuta dâhil olur. Dilin günlük biçimi değil sezdirdiği, düşündürdüğü var ettiği hayal âlemi romana dâhil olur. Bu itibari âlemde, romanın diliyle okuyucu arasında bir aynileşme, kavram ve kelimelerin çağrışımı ile sanatkar ve okur arasında gizli bir bağ kurulmaktadır. Bu bağ, eserin dilinde var olan sembol ve alegorik ifadelerin ürünüdür. Saussure' ün dil-söz(langage-parole) ayrımı bu noktada yerindedir. Ferdileşen dil söze dönüşür ve sanat eseri içinde hudutlarını genişletir. Dil, eserde sapsımlara tabiidir. Bu sapma ve genişleme söz varlığını gerçekleştirir. Dil, içinde yeni bir mana âlemi yaratır. Romanda bir tabii dil seviyesi bir de mana birlikleri seviyesi oluşur. Bu bakış tarzı Stylistik adı verilen disiplinin konusudur. Bu diyalektik yaklaşımda Yaban daha çok mana birliği ve seviyesi üzerinde durmak gerekir. Romanda bir araya getirilmiş kelimelerin çağrışımsal yanı tabii dilden daha üsttedir. Bu çağrışımsal yolla metinle aynileşen insan metine dâhil olur. Dilin, söze dönüşmesindeki mucize de bu çoğulluktur. Yazar -metin -okuyucu birlikteliğidir. Bu birlikteliği sağlayan ana potansiyel, itibari metin ve dilin her okuyucuda yeniden yaratılmasıdır. Okudukça çoğalan bir yapıya bürünen metin, okuyucuya geniş mana âlemi sunar. İşte sunulan bu mana âleminin ana malzemesi dil, dili de geçen sözdür.

Roman üzerinden hareketle belirlemeye çalıştığım hususları romandan alıntılarla temellendirmek ve örneklendirmek yerinde olacaktır. Şiir dilinde, kavramların gerçek anlamının yanında bazen gerçek anlamının olabildiğince dışında ve bazen de ondan tamamen bağımsız hareket etmesi, herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Bu tabii dilin dışına çıkmanın, belirli lügat kullanımının yanında belagat sanatının

orijinal imkânlarının kullanımının da şekillendirdiği göz ardı edilemez. Yani, şiir dilinde edebi sanatların varlığını, kavramlar arası ilişkiyi destekleyen ve bağ kuran yapıyı kelimenin donanımsal yapısı sağlar. Bu donanımsal yapı dilde bütünlüğü barındırır. Yani kelimenin söze dönüşümü bir terkip işidir. Yaban'da da düz yazı içinde bir terkip, gizli bir şiirsel yapının varlığı söz konusudur. Romanın henüz başındayken romanın üslubu bize dildeki çarpıcılığı, sapmaları ve çağrışımı yansıtır.

*“Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır.”*¹ Cümlesinin şiirsel formu ve ifadesi, barındırdığı paradoksta gizlidir. İntiharın şuurlu hali, iradeli ve uzun bir sürece bağlanması cümleyi şiirle yaklaştıran ana yapıdır. İntihar “kavramının çağrışımı intihara meyilli insanlarda bulantı ile beraber gelir içinde şuur iradeyi barındırmaz ve zamansal olarak da anlık bir dilimi işgal eder. Sürekliliğinin olması bir oluş halinde verilmesi yine şiirle yakın dilin getirdiğidir. Burada şiirsel ortaya koyan, birleşimi gerçekleştirerek, bütüne erişen yapıyı kuran ana kelimeler *“intihar, şuur, irade, sürekli”* kelimeleri ve bunların terkibinden doğan çağrışımsal muhayyel alandır. İntihar kavramının, paradoksal sıfatlarla ifade alanına taşınması ve ortaya koyduğu *“sürekli”* kavramının bir varoluşu da içinde getirdiği şiirle yaklaşan bir başka sürecin kanıtıdır. Yazar; hayat alanının, seçtiği yaşam biçiminin tanımını bir nevi aforizmalastırmış ve yaşam biçiminin tanımını yaparken yoruma açık hale sokmuştur. Bu yoruma açık hale geliş metin-yazar-okur birleşimini dilsel olarak sağlamıştır. Yazar metin içinde seçtiği yaşam biçimini şiirsel ifade etmiştir. İntihar artık bu süreçte hem yaşamının parçası hem de kendine belirlediği yolun açık adresidir. İntihar kavramının varoluşsal süreçte bulantı, tiksinti kavramlarıyla ilişkilendirmek konuyu dağıtır. Bu kavramın doğuşunu ve nedenlerini belirtmek, dilbilimsel tanım getirmek yersizdir. İntihar kelimesine, roman içinde sahip olduğu tanımıyla yaklaşmak gerekir. Sanata dâhil olan kelime varlığı da artık tanımını içinde bulunduğu metnin yapısından ve iletilişin şekline alır. İntihar burada şiirsel ifadesinde süreklileşmiş bir yaşam formudur. Yazar, bu kavramı romanın bütünsel manada gelişimine de uygun düşürmüştür. Romanın başında verilen dilin gizilgücünde var olan anlam, romanın sonunda varılan noktayı ciddi olarak destekler. Yani yaratılan, hissettirmeye çalışılan muhayyel alan romanı içeriği ile de destekler.

*“Cihan savaşında kolumu kaybetmezden önce bütün şiir kabiliyetimi, bütün sade dilliliğimi kaybetmiş bulunuyordum. Korkunç, iğrenç ve yalçın gerçek parmaklarının ucundaki kan ve alınının ortasındaki çamurla çoktan bana görünmüştü. Biliyordum ki, toprak katı ve tabiat zalimdir.”*²

Yazar, başına gelen hadiseyi kolunu kaybediş olayını, derinleştirmiş insan ve tabiat arasında bağım kurarak ve cümle vurgusunu da barındırarak gerçekleştirmiştir. Bu bölümde var olan ve gür sesle okunmaya müsait olan kısım *“parmaklarının ucundaki kan ve alınının ortasındaki çamur”* ifadesinin çağrışımsal olarak yansıtılıp, bu yansıma dâhilinde de insan ve tabiatla yapılan yakıştırmada aranmalıdır. Toprağın katılığı ve insanın zalimliği parmaktaki kanı, alındaki çamuru destekleyen ifadelerdir. Yazarın sahip olduğu dil, ifade alanına taşınırken bütünsel işlemiştir. Bir önceki yaklaşım bir sonraki felsefi kanıları doğurmuş ve metnin dilsel olarak birlikteliği sağlanmıştır. Bu durum, kelime ve kavramların birbirinden beslenmesi ve desteklenmesi, şiir sanatının en mühim hassasiyetidir. Bu durumu romanda yakalayan yazar, söylem içerisinde dili söze yaklaştırmış kavramların felsefi süreçlerini de başlatmıştır. *Korkunç, iğrenç ve yalçın gerçek* de bir sonraki bölümü içinde taşıyan sıfatlardır. Bu gerçeği niteleyen sıfatlar yazarın panoramasını çizdiği asli gerçekliğin sıfatlarıdır. Bu hususta, korkunç ve iğrenç çağrışımsal olarak var olan gerçekliği, yalçın gerçek de insan ve tabiatı destekler. İnsanın zalimliği ve tabiatın katılığı yalçın birer gerçekliktir. Yazar kullandığı kelimelerle, roman içinde üst dil kurmuş ve bu üst dil içinde derin aforizma ve felsefi buluşlara da gitmiştir. Bunu yazarken ne denli bilinçli bunu amaçlamıştır bunu kestirmek güç de olsa güç olmayan ve gün gibi açıkta duran bir şey vardır ki yazar, romanda şiirseli yakalamıştır. Bunu yakalarken de romanın bütünselliğine ana konusuna aykırı düşürmemiştir.

Yazar roman içinde, vardığı tanım ve yaptığı tasvirlerde tabiat varlıklarının niteliklerinden ve bize sunduğu nimetlerden olabildiğince faydalanmayı bilmiştir. *“Türk köylüsünün ruhu, durgun ve derin bir sudur. Bunun dibinde ne var? Yalçın bir kaya mı, balçık yığını mı bir yumuşak kum tabakası mı? Keşfetmek mümkün değildir.”*³

Yazar gördüğü bir alanı roman dünyasına taşırken içselleştirmiştir. Ruhu, durgun ve derin bir su olan köylünün resmini tabiatlaştırmış ve okuyucunun dikkatini köylüden çok, dil üzerinde toplamıştır. Okuyucu yazarın çizdiği köylü portresine değil onu çizdiği imge dünyasına dalmıştır. Yazar, geniş bir muhayyel dünya yakalamıştır. Tabiatla ait suya ait olan bazı durumları insan tabiatına taşımıştır. Suyun durgunluğu, insanın

¹Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),*Yaban*,İstanbul, İletişim Yayınları, s. 17.

²Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002), s. 18.

³Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002), s. 20.

durgunluğuna eştir artık. Bilmeliyiz ki evreni kuşatan her şey de bir uyum ve düzen vardır. Tabiat ve insan arasındaki bu akıl almaz uyumu fark eden yazar, bunu sanatsal söylemle ifade etmiştir. Ruh hallerinin tabiata, tabiatın da insan ruhuna yansması sanatın önemli parçasıdır. Şiirde daha çok yakalanan bu durum, romanda gerçekleşmiştir. Tabiat ve insan arasındaki bağ ve etkileşimi doğallığını bozmadan varlıkları nitelemekte kullanmıştır. "Yalçın bir kaya, balçık yığını, yumuşak bir kum tabakası" ifadeleri de çağrışımsal olarak köylüyü nitelerken, kelimelerin gerçek anlamını aşır tasvir boyutunda insana verilmiştir. Yalçın bir kayadır köylü önyargılar barındırır, bazen bir balçık yığınıdır varlığından habersiz, bazen de yumuşak bir kum tabakasıdır köylümüz. Burada dikkat edilmesi ve fark edilmesi gereken köylünün bunları taşıyıp taşımadığı değil, bunun dilsel ifadesidir. Sanatsal bakış açısidir. Yani, mana birliğini kuvvetlendiren dil ögesidir. Edebi esere ister dil ister içerik olarak yaklaşımlar değişmeyen asli tavrın sanat gerçekliği ile hayat gerçekliğinin eş tutulmayacağıdır. Hayat, sanata dâhil olduğunda artık bildiğimiz, yaşadığımız o gerçek dış dünya değil, sanatkar tarafından bize sunulmuş olan itibari alandır ve bu alan kendi içinde bütünlüğe, değerlendirmeye tabiidir. Bunun dışında sanata yaklaşım onun asli değerini düşürür. Sanat, hayat gerçekliğinden ve katı ideolojilerden ayrı düşünülmelidir. Zira hayat gerçeği ve ideoloji sanata girdiği an da artık sanatın bir parçasıdır hayatın ya da ideolojinin değil.

"Kendileri çekildikten sonra kokuları havada kalan dilber ve nadide kadınlar, sesleri bir ana sesinden daha yakın, daha dokunaklı arkadaşlar, nur çehreli ihtiyarlar, coşkun suya benzeyen berrak gözlü, Dante'nin beatrisi, petrarka'nın leonorası, romeo'lar julietta'lar ve daha birçok tatlı hayaller...kimi yatağının üstünde yan yana,kimi bir küçük çocuk gibi benim kucağında ,kimi bir iskemlede tek başına ,kimi ayakta ,kimi pencerenin kenarında dirseğine dayanmış;kimi odanın içinde bir aşağı beş yukarı dolaşarak benimle sabah ederler;ve sabaha kadar,havada kutsal bir orkestranın yankıları dalgalanır ve Yaradanlarla yaratıkların el ele verip hep bir arada raks ettikleri sezilir."⁴

Romana "bir insan ve hayat görüşünün felsefesi"olarak bakan yazar, bu bölümde kurgu içinde kurgu yaratarak görseli, muhayyel alanla bağdaştırmıştır. Odasına çekilen kahramanın düş gücünü, ruhunun hareket alanını mitolojik aşklarla derinleştirmiştir. Yazarın ruh dünyasının kapıları ardına kadar okuyucuya açılmıştır. Onun ruhunda var olan imgeler, şiirsel söylemle okuyucunun bilincine aktarılmış ve okuyucu bu kısımda var olan sahneyi tüm açıklığı ile duyumsamıştır. Başka hiçbir dil yoktur sanatkarı da aşan okuyucuyla dolaysız buluşan, sanatkarın hayallerini okuyucuya aksettiren, işte bu dil şiir dilidir. İşte burada realist-natüralist olandan arınmış, romantizmi yaşatmış şiirsel söylem vardır. Bu söylemin şekilsele olan yakınlığı da dikkat çeken ayrı bir durumdur.

*Kendileri çekildikten sonra
Kokuları havada kalan dilber
Ve nadide kadınlar
Sesleri bir ana sesinden daha yakın
Daha dokunaklı arkadaşlar
Nur çehreli ihtiyarlar
Coşkun suya benzeyen berrak gözlü
Dante'nin beatrisi petrarka'nın leonorası
Julietta'lar ve daha birçok tatlı hayaller
Kimi yatağının üstünde yan yana
Kimi bir küçük çocuk gibi benim kucağında
Kimi bir iskemlede tek başına
Kimi ayakta kimi pencerenin kenarında
Dirseğine dayanmış
Kimi odanın içinde bir aşağı beş yukarı dolaşarak
Benimle sabah ederler
Ve sabaha kadar
Havada kutsal bir orkestranın
Yankıları dalgalanır
Ve Yaradanlarla yaratıkların el ele verip
Hep bir arada raks ettikleri sezilir...*

Düz yazının roman dilinin, şiirsel ifadesi ve formu. Yaratılanın içinde yeniden yaratma eylemidir sanat. İnsanın dışavurumunun imgesel olana dönüşümü, sembolik ifadelerle insan ruhunun dışa taşınmasıdır. Şiir;

⁴Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.22.

tarihsel gelişimi içinde, çağlar boyunca üzerinde düşünülmüş ve yorum getirilmeye çalışılmış, her tanımın biraz eksik kaldığı bir oluşumdur. Yazar, bu bölümde tabii dilin sınırlarını oldukça aşan ve okurun zihninde sahnelenen bir dünya inşa etmiştir, şiirsel bir dünya. Şiirde var olan bütünsel anlamın, bu bölümdeki varlığı, insanı şaşırtan tüm derinliği ile gözler önüne oradan da bilincin merkezine taşınmasıdır. Romanda düz yazı ile ifade alanına kavuşan bu ifadeler, şekil değiştirdiğinde ve değiştirirken de bütünlüğünü koruduğunda, ciddi manada şiirsel söylem içinde değerlendirilebilir. Yazar-okuyucu birlikteliği, iletişimi, dilin söze dönüştüğü ayrımında gizlidir. Söze dönüşen dil, açık dil haline gelir. Romanın bu kısmını okurken okuyucu eminim yazarın ruhuyla eşleşmiştir. Ritmin bütünsel çağrışımı ve müzikal bütünlüğü şiirsel olarak değerlendirildiğinde, bu bölüm roman içinde bir kısım değil de gerçek bir şiir hüviyetine kavuşur. “Şiir estetik, anlamsal, sessel, organik, tarihsel, toplumsal bir örgütlenmedir.”⁵ Bu tanımdan yola çıkarak yazarın yukarıda metinden alınmış olan kısmı şiirsel söylemi derinleştirir. Yazar, imgelem dünyasının gizilgücünden faydalanarak insan algılarını harekete geçirir. Günlük hayatta insanı harekete geçiren algılar, sanat alanında ruhu harekete geçirir. Bu hareket imgelemin gizilgücünden doğar. Bu gizilgüç sanatı evrensele taşıyandır aynı zamanda. Şiirsel söylem anlatmayı yadsır bunun yerine çağrışımı koyar. İştâ anlatma ve gösterme teknikleriyle kalıplaşan roman sanatında, çağrışımsal söylemin izleri. Şiirsel söylemden beklenen estetik ürpermeyi, yazar burada yaratmıştır. Kısacası bu parça insan duyularını coşturan bunu yaparken de tek bir duyuda değil tüm duyularda birleşen bir yapı arz eder. Bir şairin ruh izleri vardır. Bizler bir romanı okurken romana dair çevreyi, mekânları ve kahramanları, işleve sahip tüm unsurları bilmek isteriz “*bilmek*” kelimesi dilbilimsel manada ilk anlamına sahiptir. Yani roman dünyasında dil üzerinde, genel olarak anlaşılıp anlaşılmadığına, akıcılığına ve sadeliğine, içeriğe dâhiliğine ve bütünlüğüne bakılır. Kullanılan kelimeler var olanı tasvirdir (ancak var olan değildir, tasvir yeni bir dünya yaratmıştır.) Roman içinde imgelem üzerinde pek düşünülmez. Var olan imgeler, genel ayrımında betimleyici bir özelliğe sahiptir simgeyi barındırmaz, simgeye sahip olsa da roman içinde kendi mana alanını oluşturur. Yani romanın dünyasına has ve romanı tamamlayan bir şekil alır, oysa şiir söyleminde şiir dünyasına ait simgeler evrenseli yakalayandır. Genelleşmiş, çoğullanmış bir simge olmaz çoğu zaman roman dilinde; ancak şiir bu durumu barındırır.

“...*elinde ufak bir çapa ile, bir adam, bu kanalların çizdiği geniş dörtgenler arasında, güya, bir tabiat mezhebinin ibadetini yapıyormuş gibi yavaşça eğilip kalkar, durur, çömelir ve siz bir asma çardağının altında, bu alemin rehavetli bir seyircisisinizdir. Havada sulanmış toprak kokuyordu...*”⁶ Roman dilinde var olan tasviri, varlığı içinde algılarız ve bu tasvir geniş duyuları barındırmaz. Şiirsel söylemin içinde derin bir imge dünyası gizlidir. Sadece o an oluşmuş bir alanı değil, bu alanın sınırlarını aşan okuyucuda tamamlanan gizli bir dünya vardır. Romanda görseleşen metalar, romanın çizdiği alanla somutlaşır ve bu alanda yaşam izleri taşır. Yani romanın girişinde ya da çeşitli kısımlarında geniş boyutlu bir tasvir, romanın boyutlarında yaşar okuyucu onun dışında yeni muhayyel alan kurmaz. Örneğin; Balzac “Goriot Baba’da” Vauguer Pansiyonu’nun betimlenmesi okuyucunun zihninde yeni bir pansiyon görüntüsü yaratmak için değil var olanı yaşatmak içindir. Balzac, burada insanların sahip oldukları gerçekliği, pansiyonla birleştirmiş desteklemiştir, okuyucu da yeni bir imge yaratmamıştır. Şiirsel dil ise, var ettiğinin dışında da bir varlık alanına sahiptir. Yukarıdaki bölümü yazıma dahil edişimdeki nokta ; var olan tabii durumun , zihinlerde çağrışımına neden olmasıdır. Basit manada bir insan hareketinin, dille birleşerek nasıl kutsala yaklaştığı sanatsal söylemin gücüdür. Dilin imkanları insanı nereye sürüklediğidir. Biz bu noktada artık elinde çapasıyla işini yapan bir köylü değil, sırtında yırtık çuluyla tabiata ibadet eden bir derviş imgesi görürüz. Tabiatın kutsallaştırılmış yönü ve bizim buna seyirci kalışımız sadece yazarın değil herkesin tavrı olmuştur. Şiirsel dil, böyle bir bütünlüğe ve çoğunluğa sahiptir. Şiirsel söylem içinde kelimeler ilk anlamını soyunur ve yeni anlamlara bürünür. Bütünsel güç ve çağrışımsal dünyanın zenginliğidir bu. İnsanın kendine, kendi olmayanlara, tabiata, dünyaya egemen oluş biçimidir sanat. Dil de yaratmış olduğu imge dünyasıyla bu egemen oluş şekillerinden biridir.

Roman içinde dikkat çeken önemli noktalardan biri de varlıkların başka unsurlarla aralarında kurulan bağın, çarpıcı benzetmelerle sağlanmasıdır. “...*lakin, bu köy, bir çöl ortasında, bir konak kadar bile yüreğime güven vermiyor. Bir konak, mesafe içinde bir hareketi gösterir. Bugün, burada iseniz yarın bir vahanın kenarına erişeceksiniz. Öbür gün, bir büyük nehrin suları sizi karşılayacaktır. Oysa, orta Anadolu’da bir köy donmuş bir konaktır. Siz, mesafe içinde, dehşetten donmuşsunuzdur. Gerçekten, eski bir Hitit harabesine benzeyen bu köyde, insanların toprak altından henüz çıkarılmış kırık dökük heykellerden farkı ne?*”⁷

⁵ İnce, Ö., (1995), *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul, Can Yayınları, s. 14.

⁶ Karaosmanoğlu, Y. K., (2002), s. 29.

⁷ Karaosmanoğlu, Y. K., (2002), s. 32.

Romanın eleştiri almasına neden olan en önemli noktası, köy insanını ve yaşam biçimini roman içinde küçümsemesiydi. Ben bu bildirimde bu eleştirilerin nedenlerini ve gerçekliğini gösterme çabası gütmüyorum, asli amacım sanatı, sanat gerçekliği sınırlarında değerlendirmek ve dış dünya gerçekliği ile sanatın gerçekliğini bağdaştırmaya çalışmayı önlemeye çalışmak. Yukarıda romandan aldığım kısmı, dış dünya gerçekliği ve çevresi itibarıyla değil sanatsal söylem içinde değerlendirmek romanın dilsel başarısındaki bazı dikkat çekici noktaları barındırdığını göstermek gayretiyle seçtim. Sanatı, katı realite ve dış dünya öğretileriyle değerlendirmeye çalışmak, sanat eserinin asli değerini yitirmesine nedendir. Yazarın roman içindeki dili, dış dünya gerçekliğini de aşmış yeni bir söylem gücü yaratmıştır. Sanat içinde var olan gerçeklik, nesnel gerçekliği değil özneli yaşatır. Bu nedenle bu gerçekliği yazarın gerçekliği olarak değerlendirmek gerekir. Bu nesnel gerçekliğin dönüşümüdür. Romanın bu kısmı, yazarın içinde bulunduğu zamanın ve mekânın algısını bize yansıtır.

İnsanın, çevresindeki nesne ve varlıklarla arasında, maddi ihtiyaç dışında, manasal bir gerçeklik vardır ve herkes bu nesnelerle kendi mana gerçekliğini kurar. Bu mana o çevre ve insanlar arasında derin birer bağa dönüşür ve herkes bu bağın ondaki şekliyle nesne ve çevresini yorumlar. İşte Yakup Kadri de içinde bulunduğu nesnel gerçeklik bağlarını, ondaki manasıyla yorumlamıştır.

Köy, onun için donmuş bir konaktır ve mesafe, içinde donmuş yutulmuş bir hisse sahiptir. Köy Hitit harabesi ve köylülerde kırık dökük heykellerdir. Nesneler, var olduğu çevrenin insanla olan bağının gerçekliğidir. Dikkat çeken husus, şairin ne düşündüğünü ve hissettiğini bizim de tam olarak duyumsamamızdır. Bunu bize sağlayan dildeki çarpıcılık ve benzetmelerin gücüdür. Burada önemli olan söylemin gerçekliği değil, dildeki güçtür. Yazar, algısındaki derinliği dilsel olarak yerinde kullanmıştır. Romanın dilindeki güç bu bütünlükten gelmektedir. Romandaki dil, romanın ana yapısına aykırı düşmemiştir. Kullanılan ifade ve benzetmeler dilsel bağ içinde güçlü ve bütündür. Zihinlerde canlanan köylü silüetleri değil, Hitit harabeleri ve kırık dökük heykellerdir. Dil gerçekliği geçmiş çağrışıma erişmiştir.

“...üç yaşında, dört yaşında yavrular görüyorum. Hepsi, yüzlerine, kırk yaşında bir adam maskesi takmış gibi. Yürüyüşlerinde bile olgun bir adam ağırlığı var. Arkalarından bakarken, onlara, birtakım kederli cüceler denebilir...”⁸ Bazen şair asıl söylemek istediğini tek bir cümleyle şiirin sonuna yerleştirir ve ondan öncekiler bu sonu hazırlayan ve destekleyen geçiş kelimeleri gibidir. Burada da şairane tavır sonda söylenmiş ve alegorikleşmiş cüceler kelimesidir. Tüm metinde, bize çocukların soyut tavırlarını somutlaştıran, görselleştiren sembolik söylem cüceler ifadesi, gerçek manada fiziki tasvirden çok ruhani tasvirdir. Bunu değerli kılan da alegorisidir. Soyutu somuta dönüştürmenin en iyi yollarından biri alegoridir, burada da bu yolun kullanıldığını görüyoruz. Çocukluklarını bilmeyen, yaşamayan çocuklar çevrenin kasveti altında ve imkânsızlıklar içinde büyümüşlerdir; lakin fizikleri bu büyümeye erişememiştir yazar, buna en iyi ifadeyi bulmuştur: Cüce! Ruhlarında ağır düşünceler ve kederleriyle onlar çocuklar.

“Bu insan dışısında yeni gördüğüm bir haldir. Herhangi bir genç erkek isteği ve sıcak ilgisi karşısında, yumuşayıp eriyen yahut cinsi güreşe davet eden bir öfke ile irkilip gerilen kadın vücudu, burada ilk defa olarak bütün manasıyla donuyor. Bir kadın çelikten burç gibi meydan okur bir mukavemet timsali haline geliyor. Bekâret burada bir zırh gibidir.”⁹

Bir zaman kesitinin, zamandan bağımsız genelleşmiş bir kadın hareketinin aksini ifadeye çalışan yazar, bu anı tasvirini romandaki kadından hareketle vermiştir. Ancak bu hareket evrensel yakın bir kadın söylemi doğurmuş, bir çıkarıma dayanmıştır. Kadının ürkekliğini belirleyen durumları bölgesel nedenlere bağlamış ve bekâreti dilin olanaklarıyla sembolleştirmiş ve doğasına uygun bir yakıştırma kullanmıştır. “Zırh”. Romanın dilinin güzelliği, bir nevi içerikten gelen, zaman ve mekânla bağlı söylemdir. Tasvir ve yakıştırmaların var olanı desteklemesi, roman gerçekliğine uyan kelime ve kavramların roman dışında da aforizmalaşmaya uygun düşürülmesi, romanın en önemli dil özelliğidir. Okuyucunun zihninde yeni çağrışımsal dünyanın yanında, evrenseli barındıran söylemlere yol açması da ayrı bir taraftır. Kırsal yaşam biçiminde kadının en önemli zırhı ve değer ölçütü bekâretidir. Yazarın evrenseli vardığı nokta burasıdır. Roman içinde ayrıca değerlendirilmeye değer birçok hususun olduğunun da bir ifadesidir.

Yazar içindeki aşkı tasvir ederken bedeninin, ruhunun kuşatılmışlığını anlatır ve bunu içinde bulunduğu çevreyle bütünleştirir. İçindeki sıcaklık tabiatın sıcaklığıyla birleşince artık çöl ortasındadır. “Bu gönül faciası, bendeki sevdalı tahayyüllere yeni bir renk verdi. İki günde bir Dulcine’nin köyünün yolunu boyluyordum. Bu sıcak yaz günlerinde iki köy arasındaki gidip gelmeler epeyce yordu. Bazı günler, bu gezinti bir çöl yolculuğu kadar zahmetli oluyor. Toprak ayaklarımın altında, bir volkanın fişkirmaları gibi sert ve

⁸Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.38.

⁹Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.50.

sıcaktı. Güneş denilen ağır ve büyük ateş küresini, omuzlarımin üzerinde, tek başıma, ben taşıyormuşum gibi gökyüzünün bütün yaz ağırlığını sırtıma abanmış hissediyorum.”¹⁰

Yazarın dildeki asli başarısı, içinde bulunduğu durumu okuyucuya aktarırken okuyucuyu kendi durumuna dâhil etmesidir. Kullanılan kelimelerin, yapılan tasvirlerin canlılığı okuyucuya taşınır. O köy yollarında yazarla yürüyen binlerce okurun ayak sesini duyar gibiyiz. Herkes kendi Dulcine’si için güneş denilen ağır ve büyük ateş küresini omuzlamış, gökyüzünün bütün yaz ağırlığını sırtına abanmış gibidir. Yazar, çevrenin onda bıraktığı intibaları okuyucuya aktarırken günlük dilin sınırlarını zorlamıştır. “günlük dilde yazar bunu ifade etseydi; “güneş bu köy yolunda bütün vücudumu yaktı kavurdu”ifadesini seçerdi ve biz bu cümleden sadece yazarın bedensel acısını çıkarırdık, Oysa yazar bedenini saran sıcak ruhsal durumu ile özdeşleştirmiştir. “gökyüzünün bütün yaz ağırlığını sırtıma abanmış hissediyorum”. Bu ifade biçimi, kelimelerin birbirini desteklemesi kendi içinde gizil güce sahiptir. Bu gizil güç, okurken bizi kuşatan ve bu kısım üzerinde yoğunlaşmayı gerekli kılan şiirsel söyleme aittir. İnsan zihninin nesneye, nesnenin de insan zihnine armağanıdır şiirsel söylem. Tabii nesnelerin yeniden adlandırılışı ve işlenişidir. Yazar da güneşin kızgınlığını, gökyüzünün ağırlığını bu söylemlerle yaşıtmıştır okuyucu zihninde.

Yazıklar olsun!

Seni sevmesini bilmeyenlere

Ey gamlı ülke

Seni sevip senin sessiz dramın içinde gömülüp gitmekten korku çekenlere

Taşın toprağın ne bitmez bir sabır ve mukavemet hazinesidir

İnsan senin göğsünde ya destanî bir kahramanlığa erer

*Ya da en ilahi mizaçlı velilerin feragat ve mahviyet derecesine varır*¹¹

Vatansever bir ozanın vatanına karşı hisleri var bu cümlelerde. Şiir formunda yazdığım bölümler, kendi içinde bütünlüğe ve şiirsel manaya sahiptirler. Bu nedenledir ki kendinden önceki ve sonraki bölümlerden bağımsız şekle ve manaya bürünürler. Bir yazarın cümlelerinden çok, gür sesli ve coşkulu hisli bir ozanın, kaleminden dökülmüş mısralar gibidir. Cümlelerin kendi arasındaki birlikten doğan genel bir tem belirlemiştir. Burada da tem “vatan aşkıdır”. Yazar bunu bir roman içinde başarmıştır. Şair; dünyayı ve insanı imgesel olarak kavrar ve bu kavrayışı yansıtırken, kurgu ve gerçeğin izdüşümsel coşkusu da yaşatır. Burada da gerçeğin izdüşümsel coşkusu sanattır. Kişileştirilmiş, şahsiyet verilmiş bir vatandan bahseder yazar ve vatanın meziyetlerinden. Bunu yaparken de tıpkı bir şair gibi teşbih, istiare, teşhis gibi belagat sanatlarından faydalanır; ancak şiirsel söyleme yaklaşım noktası, bu belagat sanatlarını kullanmasında değil genel yapılanmada bütünlük ve coşkuyu barındırmasındadır.

Benzetiş istiare... Benzetiş istiare...

*“Fakat hayatta böyle bir şey yok. Hayat ve gerçek Salih Ağa’nın ayaklarında; hayat ve gerçek, Zeynep kadının buruşukluklarında; hayat ve gerçek muhtarın kırçıl sakalında; hayat ve gerçek İsmail’in yuvarlak gözlerindedir.”*¹²

Sosyalist bir şairin tüm duyarlılığı ile hayatı insanı ve geçiği tanımlaması var gibidir. Yani hayatın asıl gerçekliğini vurguyla şiirsel olanla birleştirmiştir. Söylemdeki güç, sembolik ve alegorik olanda gizlidir. *Ayaklar, buruşukluklar, sakal, gözler*. Bunlar hayatın ve gerçeğin sembolik tanımlarıdır. Asıl olan bunların çağrışımlarıdır. Bu semboller yazar ile okur arasında düşünsel, toplumsal ve coşkusal bağdır. Yazar ve okuru ortak payda da düşünmeye ve hissetmeye yönelten ve aracı olan bu sembolik tanımlar, okurun zihninde derin çağrışımlar yaratır. Şiirsel söylemin en büyük etkisi çağrışımın, zihinde yeni imgelerle birleşmesidir. Bu ifadeler insanların hayat karşısında almış oldukları tavrın ve hayat biçimlerinin ipuçlarıdır bu yüzden sembolleşmişlerdir. Yazar, roman içinde bu sembolik ifadelerle üst dil içinde okuyucu zihninde evrensel imgeler oluşturmuştur. Yazar kendi özerk evrenini tanımlarken kullandığı sembollerle okuyucuyla beraber evrenselleşmiştir. Sanatsal imge; soyut fikir, düşünce ve hisleri somut olarak ifade etme yetisidir. *Ayaklar, buruşukluklar, sakal ve gözler* hayatın somut sembolik ifadeleridir. İnsanlar, içinde yaşadıkları ve kendilerini kuşatan evreni değişik biçimlerle tanımlamışlardır. Dini imgeler, bilimin mantıksal imgeleri ve sanatın artistik imgeleriyle. Yakup Kadri de hayatı ve gerçeği artistik imgelerle sanatsal imgelerle tanımlamıştır.

“Bir akşamüstü evin damında oturuyorum. Erguvani denilecek kadar kızıl bir aydınlık içinde, birtakım delice hülyalara dalmışım...”...bu köyde, bütün hayvanların, davarların dönme saatidir. Arka tepelerden

¹⁰Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002), s. 59.

¹¹Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002), s. 66.

¹²Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s. 69.

inen mandaların ayak sesleri, katı bir satır üzerine bir yaz yağmurunun düşüşünü andırıyor. Kuzular meliyor anaları, onlara cevap veriyor. Derken bir eşek anırmaya başlıyor. Yakındaki bir kümeden, bir tüneme hazırlığının bütün küçük gıt gıdıkları geliyor ve uzaktan uzağa köpekler havlıyor.”¹³

Yazar bundan sonra gelen kısımda ilahi var oluşun alegorisini kullanıyor. “Nuh’un gemisi dolmakta...”¹⁴

Yazar erguvani bir akşam aydınlığında damın üzerinden sanki köyde olup bitene değil, ilahi kurtuluşun neferi olan Nuh’un gemisine bakmaktadır. Hayvanların akşam vakti yaptıkları içgüdüsel dönüşüm hareketlerini tufandan kurtulmak için gemiye sığınan hayvanlar olarak algılar. Bu algı geniş değişmeceli algıyı çağırıştırır zihinlerde. Yaşam, bir tufan algısı ve yaşayanlarda bu tufanın zulmünden kaçan, herkesin kendine bir Nuh gemisi inşa ettiği âlemdir. Şair yüksek bir tepeden âleme ilahi bir varlık gibi bakandır. Sanatkar tanrısaldir deyimini destekleyen bir bakış, bir algıdır. Yazar, o damın üzerinden âleme bakan bir şair formu kazanmıştır. Nesnel gerçekliği düşsel olana alegoriye çevirmiştir.

Sanat sırf görünürdeki gerçeği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı gerçekliğin bir benzeri olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelerinden bir hayli farklılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarılan izlenim ve kavramların özümlemişinden de farklılık taşır; insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresindeki dünyaya olan tavrını yansıtır. Zihinsel ve düşünsel etkinliğin özel bir biçimi, insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, eninde sonunda gerçeklikten çıkarılır; ama belli bir ölçüde de gerçeklikten bağımsızdır. Yakup Kadri gerçeklikten bu noktada faydalanmış ondan bağımsız hareket etmemiş ancak ondan çok da farklı bir dünya algısı yaratmıştır. Var olan gerçek algıdan geri dönüşümsel algıya geçmiş ve izlediği gerçeği geçmişle birleştirmiş bunu da okuyucunun zihninde yansımalarla var etmiştir. Yazar şimdinin algısıyla geçmiş olay algısını derinleştirmiştir. Sanat genel tanımlar üzerinden geçmiş-şimdi-gelecek bağını da kurgular. Yazar, roman içinde zamansal devinimini, sahip olduğu şairane ruha borçludur. Romanın geneline sinmiş gizli bir şair ruhu sezilir.

“Bu kadınları, ben, düğünlerde raks ederken de görmüştüm, hareketleri hiç bu kadar ahenkli değildi. dibek başında bu kol sallayışlar, yalak kenarında bu eğilip kalkışalar, yük altında bu iki büklüm oluşlar benim üzerimde, eski Mısır ve Yunan taşlarında gördüğüm ritmik pozlar derecesinde bir etki yapıyor.”¹⁵ Bu bölüm, sanatsal bakışın, ruhun insanı katı gerçeklikten uzaklaştırıp yeni dünya içinde varlığını kurmaya çalıştığının ispatı gibidir. Şair gibi yazmasak da şair gibi düşünmek ve algılamak estetiği hayatımıza katan önemli bir yöntemdir. Şair ve sanatkar dünyayı farklı algılayan ve yansıtır. Köylü kadınlarının hayat mücadelesi içinde, mecburi fiziki tavırlarını, Mısır ve Yunan taşlarındaki ritmik pozlarla birleştirmek bir şair ruhun işidir. Mitolojinin kapıları şaire ardına kadar açıktır.

Yazarın roman içindeki bakışından da anlaşıldığı gibi, var olan dünyayı kavrayışındaki imgesel ve alegorik düzen yazarın kendi ağzından da vurgulanmıştır. “Onu geç tanıdığım için çok müteessirim. Erken tanımama da hiç imkân yoktu. Gerçi, bazı akşamlar onun, uzak tepelerden sürüsüyle beraber köye dönüşünü seyrettiğim olurdu. Fakat ona ancak bir alegori nazarıyla bakardım. Yakup’un oğullarından biri... Kısas-ı Enbiya şahısları sırasında geçen bütün küçük çobanlardan onu ayırmak lüzumunu hissetmezdim. Fakat bir gün onu yakından görüp tanıyınca, ne kadar belli bir kişiliği olduğunu anladım.”¹⁶ Gündelik algının, dilde sembole dönüşümü ve çağrışımsal olanın yolunu açması, zihinlerde yeni görünümlere bürünmesi sanatsal bakışın ürünüdür. Yazar yaşadığı Anadolu köyünde hem kendi ruhunda hem de okuyucunun ruhunda yeni algıların yeşermesini sağlamıştır. Var olan gerçekliği sanatlaştırmıştır. “Yakup’un oğullarından biriydi Anadolu bozkırlarından dönen çoban. Tepelerden toz bulanık havayla inişi yazar da bu alegoriyi oluşturmuştur. Demokritos:”Bilge bir ruhun mekânı bütün evrendir” demişti çağlar öncesinde. Yakup Kadri’nin Anadolu köyünde tüm evrene sahip olduğunu görmekteyiz. Onun için var olan her şey; ağaçlar, kuşlar, insanlar, nehir, çocuklar, çevre, kadınlar ruhunun bilgeliğini ortaya koyduğu araçlar, imgesini uyandıran varlıklardır. Zihinsel uyanışı sağlayan söyleme sahiptir yazar. Evreni kuşatmış olan tüm varlıklarda, ilahi gızi barındıran ipuçları vardır. Evrenin kuşanmışlığına anlam getirmeye çalışan insan da bu gizli gücü bulma çabası daha yoğundur işte bu çaba insanoğlunda var olanın ötesine geçmeyi gerekli kılmıştır. Romanın üslubunda günlük dilin ötesine geçen bir söylem hâkimdir.

Yazar, Hasan’ı tasvir ederken kullandığı benzetme ve yakıştırmalar, yazarın ruhundaki sanatsal yönü gösterir. “Bundan başka Hasan, bir genç Tanrı kadar güzeldir. Gözleri bir ceylanın gözlerinden daha cazibeli. Narin çizgili, armudi yüzü ve ince dudakları eski Flaman ressamlarının çizmekten çok

¹³Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s. 83.

¹⁴Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.84.

¹⁵Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.88.

¹⁶Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.112.

*hoşlandıkları portrelerin rikkatinden bir şey saklıyor.*¹⁷ İnsan var oluş sürecinde bu evren içinde asli varlığını, algılarıyla ve bu algılara ruhsal tanım getirmesiyle kurar ve bu tanımlar, çıkarsamalar insanın donanmışlığının eseridir. İnsanı saran dış dünya, kültür, yaşam biçimi, çevre ve diğer insanlar var oluş sürecinde kendini tanımlamasını sağlayan ve kendi dışındakilere de anlam veren birer araçtır. Yazar kendi dışındakileri tanımlarken ve tasvir ederken sahip olduğu sanatsal donanımdan ve bakıştan faydalanmıştır. Hasan’ın yüzünün, Flaman ressamlarının çizmekten hoşlandığı portreye denk tutulması, yazarın sanatsal donanımını veren ve bizi de bu evrene dâhil eden yakıştırma değildir. Sanatsal duyuş ve düşünüş sanatsal söylemi beraberinde getirmiştir. Antik çağda güzelliği güzellik tanrıcaları temsil ederdi. Yazarın Hasan’ın güzelliğini bize bu imgelerle sunuşu, mitolojiden faydalanışı, varlıklara sanatsal bakışının bir diğer ifadesidir. Hasan’ın güzelliği bizim zihnimizde bir genç tanrı ve ressamların resmettikleri güzellik kadar bir giz taşıyor artık. Yazar zihnimizde ifadeleriyle böyle bir çağrışımı yaratmıştır.

Yazar, Hasan’ı, çoban Hasan’ı, evrensel çoban sembolüyle özdeşleştirmiştir. *“İhtimal, Virgilius’un çobanları da bunun kadar basitti. Bunun gibi, bir duruştan, bir bakıştan, bir kımıldanıştan ibaretti.”*¹⁸ İnsan kendi dışındaki varlıkları günlük hayatta bir şeyle bağlantı kurarak ifade etmeyi kullanır. Ancak sanatsal söyleme sahip olanlar herkes de aynı imgeyi uyandırır. Virgilius’un çobanları herkesin zihninde var olan imgeyi ortaya çıkarır. Sanatın gücü çoğunluktadır. Yazar ortak imge dünyası kurmuştur.

Yazar ruhunun derinliklerini ifade alanına taşırken Türk masalı âşıklarının halinden yararlanmayı ihmal etmemiştir. Sonunda zafer olan bir yolculuğa, tıpkı sonunda aşkının vuslatına varma gibi düşünmüştür.

*“Öyle bir şey olursa, buradan İzmir’e doğru yayan yola çıkacağım. Tıpkı eski Türk masallarında sevgilisini aramağa çıkan demir çarıklı âşıklar gibi, durmadan, dinlenmeden gideceğim. Gece toprak üstünde yatacağım. Gündüz, kuru ekmeğimi kemire kemire yürüyeceğim. Hiçbir köye uğramayacağım. Hiçbir kalabalık içine karışmayacağım. Kendi sevincimin, kendi hayalimin billurdan zırhı içinde mavi körfeze doğru ilerleyeceğim. öyle ki, İzmir’e vardığım gün sahilin herhangi bir noktasında yüzükoyun düşeceğim. Ve orada tuzlu su ile ıslanmış toprağı koklayarak saatlerce kalacağım.”*¹⁹

Âşıklar nasıl kavuşma arzusuyla yollara düşmüşse o çılgın âşıklar, yazar da tıpkı sevgilisine kavuşmak için, vatanına kavuşmak için, yalın ayak yollara düşme hayalinin bu tarihsel sembolle özdeşleştirmiştir. Şiîrsel söylemin derinliğinden çok, ruhunu bulduğumuz bu kısımda ”aşkın “her ne yönde olursa olsun insan ruhunu harekete geçiren büyük itici güç olduğunu ve evrenin boynuna takılan bir aşk kemendi ile döndüğünü hissetmekteyiz. Burada yazarın aşkı ile âşıkların aşkını kesiştiği, birbirine bağlandığı noktanın özelliğidir. yazar vatan aşkını bir şiirde olduğu kadar estetik ve bağimsal vermiştir.

Romanın bütün üslubuna sinmiş, içinde şiîrsel gizi saklayan ve her özdeşimde okurun ruhunda yeni heyecanların kapsını açan ve onu derinden kuşatan, sembol ve imgelerle yeni hislere kavuşturan sanatsal söylem vardır. Bu sanatsal söylem, yer yer şiîrsel forma bürünürken, bu forma girmese de ruhi boyutuyla bizi etkileyen ve günlük dili aşmayı başarmış, kendi içinde üst dili kurmuştur. Romanın üslubu sessel ve anlamsal olarak birbirini tamamlarken bu tamamlamanın tıpkı şiirdeki gibi içerikle bağını da kurmuştur. Yapılan benzetme, istiare, metinler arası alıntıların bağı romanın içeriği ile oldukça ilişkilidir.

Romanı okurken, okuduğumuz bazı bölümlerde durup düşünme gerekliliğini roman kendisi doğuruyor. Durup, kendi hayatımız üzerinde düşünüyoruz. Bu düşünüş şiîrsel söylemin çağrışımsal dünyası ile olmasa da, yani ruhumuzu kanatlandırmasa da bizi düşünmeye sevk eden ciddi bölümleri romanın, hem üslup yönünden hem de içerik yönünden varlığı yadsınamaz bir gerçektir. Romanın kahramanından çıkıp, bizim hayat algımız oluyor algılanan durumlar. *“...iyi ki gitmedim; Çünkü her hayatın kendine göre bir başlayışı, bir bitişi vardır. Bunu değiştirmek kimsenin elinde değildir ve olmamalıdır. Hayat, bölünmez bir şeydir. Onun belirli ve mukadder mimarisini değiştirebilir miyiz? Değiştirmek elimizde midir? Ve değiştirirsek güzel, iyi bir iş mi olur? Sanki kendi kendini seyreden, kendi için oynayan sessiz bir aktördüm. Bir tragedya aktörüydüm. Şimdi son perdeyi oynayacağım sırada birdenbire rolümü değiştirip bir başka adam mı olayım? Yok, hamlet gibi başladım hamlet gibi bitireceğim. Birdenbire, yüzümün kara silip, dayak tiryakisi bir topal uşak, bir kambur âşık, bir korkak ihtiyar makyajı yapamam.”*²⁰

İçinde bulunduğu hayatı bir tragedyanın parçası olarak gören yazar bunu ifade ederken bizim hayattaki durumumuzun şekli konusunda bizi düşündürür. Bunu yaparken de insanın hayatı ve insanı sahnede yorumladığı tiyatrodan güç alır. Kendi hayatının oyunun bir parçası olarak görür ve o artık bu oyunda

¹⁷Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.113.

¹⁸Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.115-116.

¹⁹Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.118-119.

²⁰Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.132-133.

hamlettir. Hayata öyle başlamış ve öyle sonlandıracaktır. Bu söylemin derinliği; hayat, bölünmez bir şeydir derken güçlü bir filozof gibidir. Olaylardan, yaşadıklarından kendi hayatını manasını özümserken burada bizim de manalar aramamıza öncülük eder. Üslubundaki şiirsel söylemin yanında düşünme yönümüzü hareket ettiren, keskin bir hayat avcısı filozof gibi tavır takınır ve bizi bu düşünce âleminde var eder. Romanın gidişatının izdüşümü olan bu kısımlar, romandan bağımsız da düşünmeye müsait, kendi içinde manayı barındıran güçlü yapılarıdır.

Yazar genel üslubunu, sanat kültüründeki rikkatle donatmıştır. Yaşadığı yerde her şey ve herkes onda sanatsal duruşun, dışı vurumun ifadesidir. Çobandaki eda flaman ressamı gibi gızi gibidir, köylüler Hitit heykellerinden birer parça, kendisi Hamlet'ten başkası değildir, emine Friky heykelinin pozunda var olmuştur. Her kahraman roman içinde yeni kahramanlarla yazarın gözünde canlanmıştır. Varlıklar arasındaki bu alıntılar bizim ruhumuzu harekete geçiren şiirsel imgeler ve semboller gibidir.

İnsan bazen, içinde onu alabildiğince kuşatmış gerçeklikten arınır ve sadece kendi gerçekliğinin pervanesi olur. Hayat kendi gerçeğine, insan kendi gerçeğine döner. Romanda herkesin kendi, gerçekliğine döndüğü zamanların ifadesi; *"bir müddet bütün köylüler gibi şu uyuyan sıgırtımaç gibi ben de, varlığımızı çevirmiş olan ateşten çemberi unuturum. Kaygısız ve engin tabiatın kucagında, ben de, kaygısız ve engin bir şey olurum."*²¹

Tabiatın enginliğinin bulaşıcılığı yazarı etkiler ve kendine çevirir. Sanatta da tabiatın enginliğinin bulaşıcılığı vardır ve tüm evren sanatın gücü etrafında döner. Kimi esrarengiz bir melodinin, kimi soysuzca soyunmuş bir kadın gibi tabiatın resmine bir ressamın fırçasından bakar, kimi bir oyunun parçasıdır sahnede, kimi bir şiirdir kelimelerin sessiz akışında. Yakup Kadri de romanın en derin yerlerine insanı ve sanatı gizlemiştir. İnsan hayatın tüm gerçekliğine rağmen hep kendi gerçekliğini yaşar. Bu gerçekliği yaşamının en iyi yolu sanattır. Yazar roman içinde kurguladığı dünyayı kendi gerçekliğinde kurmuştur. Algılar, etkileşim ve çağrışımsal dünya yaratılışı var olan gerçeklikten hareketle, yani nesnelerden hareketle, özneli yaratmıştır. Bu yaratım dilin imgeye ve sembole dönüştüğü evrensel yaklaştığı günlük dilden arındığı, yan anlamlara tabii olduğu süreçlerde gerçekleşir.

*"Hiçbir zaman insan gözleri bu kadar dile gelmemiştir, Emine'nin duru ve solgun yüzü üstünde, bunlar alevden iki ses gibi... ve bu seste, büyük sahne orkestrasının bütün perdeleri, bütün beste ve ahenk ayrıntıları var. Sanki dramatik musikinin bütün kadın kahramanları her biri kendine mahsus ıstırapla kıvrınarak, haykırarak, gözünün önünden geçiyorlar. Ben, yangın zifiri ve insan kemiği kokan bu trajedinin içinden bu ezeli facia sembollerine doğru uzanıyorum ve onların hepsi Emine'dedir. ne kadar da süzölmüş! sanki bir usta sanatkarın görülmez eli, dün gecedeki beri, bu yüzü, bu yanakları, uzun bir perhiz ve çileden sonra İsa'nın tasviri önünde dua eden sıtmal azizlerin yanakları gibi çukurlaştırmıştır. Alnına derin bir düşüncenin asil gölgesi düşmüştü."*²²

Emine'nin gözlerinde sahne orkestrasının bütün perdelerini gören, dramatik musikinin ıstırap dolu kadınlarının haykırışını duyan, yüzünde İsa'nın tasviri önünde, sıtmal azizlerin yüzlerinin çukurluğunu gören bir bakış ve algı sanatsal algıdan başkası değildir. Bu sanatsal coşkunun yayılışı, insan bedenini ve ruhunun işgalinin resmidir. Okurun zihni bu süreçte Emine'nin gözlerinden çok, sıtmal kadınların İsa'ya dua edişleri ve dramatik musikinin kadın haykırışlarını duyar. Var olanın ötesine geçen bir zaman dilimi başlar okurun ruhunda. Sanatsal söylemin asli çıkış noktası var olandan olmayana akışta başlamasıdır. Gerçekliğin insan ruhuna yansımalarının yansımalarıdır Y. Kadri'nin çizdiği portre ve bu çizilen şey evrenseli yaşatır kendi düzleminde. Yazar kahramanın gözlerinde büyük bir sanat alanı doğurmuştur.

Genel olarak roman var ettiği kurgu içinde yeni kurgular yaratmıştır. Sahip olduğu söylemle zihinleri kanatlandırmış orda çağrışımsal dünyanın yolunu açmıştır. Romana bu yönde bakış ve değerlendirilme onun sanatsal yanını ortaya çıkarmak içindir. Sanatsal olana bakışın şeklini değiştirmek ve sanatı kendi ölçülerıyla değerlendirmek, sanatta var olanı diriltmek içindir. Yakup Kadri'nin Yaban romanı üzerinden hareketle edebiyatımızda bakış açılarının cıplaklığını da sağlamak, sanata katı ideolojik pencereden değil saf algılarla bakmanın yolunu da açmak amaçlanmıştır.

Kaynakça

İnce, Özdemir, (1995), *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul, Can Yayınları.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, (2002), *Yaban*, İstanbul, İletişim Yayınları.

²¹Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002),s.170.171.

²²Karaosmanoğlu, Y. K.,(2002), s. 189.

İMPARATORLUĞUN DİL PROJESİ OLARAK OSMANLICA¹

İsmail Teoman GÜNEŞ

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

ÖZET

Osmanlıca, Türkçenin Oğuz Lehçesinin XIV. ve XX. yy arasındaki yazı dilinin adıdır. Bu yazı dili, Türkçenin en uzun süre varlığını sürdürmüş koludur. Bu dönemde oldukça önemli eserler ortaya konulmuş olsa da Osmanlıca yoğun eleştirilere maruz kalmaktadır. Yapılan eleştiriler, Osmanlıcanın Arapça ve Farsça'nın etkisi altında çok fazla kalmış olması ile ilgilidir. Türkçe o dönemde Arapça ve Farsça'dan fazlasıyla etkilenmiştir, ama unutulmamalıdır ki bu yazı dili bir imparatorluk yazı dilidir. İmparatorlukların kültürel yapısını ulus devlet perspektifinden incelediğimizde bir zihniyet hatası yaptığımız muhakkaktır. Ulus devletler farklılıklardan varlık dayanaklarını yaratırken, imparatorluklar çok uluslu devletler oldukları için, varlık sebeplerini farklılıklar değil benzerlikler üzerine kurmuşlardır. İnsanların bir arada yaşayabilmeleri için en temel koşul dil birliği olduğuna göre imparatorluk ilk önce dil birliğini sağlamalıdır. Bu politika çoğu zaman bir imparatorluk iç güdüsü gibi ortaya çıkarken, kimi zaman da bilinçli olarak yürütülen bir çalışmadır. Dünyadaki ilk yapma dil olan "Baleybilen" in Osmanlı Devleti'nde oluşturulması da bir tesadüf değildir. Toplumdaki kozmopolit yapı dile de yansımaktadır. Her imparatorluk, klasikleşme döneminde başka dillerin etkisine girebilir, örneğin İngilizce; %50 Latince, %15 Yunanca, %25 Anglo-Saxon, %10 diğer dillerden kelimesi bulunan bir dildir, yani söz varlığının ancak dörtte biri kendi ulusuna ait olmasına rağmen dünya dili olmuştur. Osmanlıca da sosyolojik gerçeklerden uzaklaşmadan incelenmelidir.

ABSTRACT

Ottoman Turkish is the name of written language of Turkish's Oğuz Dialect between XIV. and XX. centuries. This written language is the longest survived arm of Turkish. During this period although important studies have been put forward, Ottoman Turkish has been subject to strong criticism. Those criticisms have been in the direction of Ottoman Turkish have been under the influence of Arabic and Persian too much. Turkish had been impressed from Arabic and Persian at that time, but it should be noted that this written language is the written language of an empire. If we examine cultural structure of empires from the perspective of a nation-state, it is sure that we make a mentality mistake. While nation states create their presence basis on differences, empires that are multinational states should build their presence on similarities instead of differences. Empire should first ensure the linguistic unity because it is the main requirement of people living together. This policy quite often occurs as an imperial instinct and sometimes it is a purposely executed study. It is not a coincidence that the first artificial language in the world "Baleybilen" has been composed in Ottoman Empire.

Cosmopolitan structure of society passes through the language. Every empire in the becoming classic period may enter the influence of other languages, for example, English has words from other languages as of 50% Latin, 15% Greek, 25% Anglo-Saxon, 10% from other languages, namely that although only one-fourth of vocabularies belongs to their own nation it has been the world language. Ottoman Turkish should be examined by not keeping away from the sociological facts.

Eski Ahitte yer alan bir hikayeye göre insanlar Babilde Tanrı katına kadar yükselecek bir kule yapmaya girişmişler ve o zamana kadar görülmemiş büyüklükte bir kule yapmaya muvaffak da olmuşlardır ama Tanrı onların bu küstahlığını kuleyi yıkarak cezalandırmıştır. Tanrının asıl cezası onların dillerini karıştırmak olmuştur ki bir daha böyle bir kule yapabilmek için bir araya gelemesinler. O günden sonra da insanlar ne zaman büyük bir iş yapmak için bir araya gelseler; özellikle aynı devletin çatısı altında yaşamaya çalışsalar dil ayrılığı ciddi sorunlar yaratmıştır.

Tarihin tanık olduğu ilk devletlerde değil ama çeşitli milletleri bünyesinde barındıran kozmopolit imparatorluklarda dil ayrılığı çözülmesi meşakkatli meselelere sebep olmuştur. İnsan kalabalığını millet yapan en önemli özellik dil olduğundan, imparatorluklar aynı bayrak altında yaşayan tebaalarını tek millete dönüştürmek istediklerinde tebaalarının farklı dillerle konuşmaları bu girişimleri engellemiştir. Dil ayrılığını ortadan kaldırmak için imparatorluklar resmi dillerini öğretme gayesi gütmüşlerse de başarıya ulaşamamışlardır. Başka bir dilin anadili olarak kabul edilmesi de o milletin milli bilincinin sona ermesi

¹Bugünkü literatüre göre 15. yy. ve 19. yy. arasında Osmanlı Devletinde kullanılan dile "Osmanlı Türkçesi" denilmektedir. Bu makalede "Osmanlıca" oluşturulmaya çalışılan yapma dile verilen isimdir. Osmanlıca, devletin bilinçli olarak düzenlediği yapma bir üst kültür dilidir. Bunun dışında imparatorlukta halkın kullandığı dil Türkçedir, bir isim vermek gerekirse dönemin siyasi yapısına uygun olarak Osmanlı Türkçesi denilmelidir.

demek olduğundan, söz konusu halk başka bir dili öğrenmeye şiddetle direnecektir. Böyle bir durumda geriye kalan tek ve en akıllıca seçenek ise sınırlar dahilindeki her kültürün ve dilin, mozayığın bir parçasını oluşturduğu ortak bir medeniyet yaratmaktır.

Osmanlı Devleti bir beylik olarak kurulduğunda konuşulan tek dil Türkçe, arı bir özellik gösteriyordu çünkü devletin kültürü henüz kozmopolitleşmemiş İslami göçebe Türk kültürü idi. Fakat devletin sınırları genişleyip, birbiri ardına farklı dilleri konuşan halklar ülkeye katılmaya başladıkça ortak bir dile bağlı ortak kültür oluşturma fikri filizlendi. Bu beylik o kadar kısa bir süre içinde o kadar fazla genişlemişti ki yazı dili oluşturmaya dahi vakitleri olmamıştı. Anadolu Selçuklulardan kalan yazı dili geleneği de çok kuvvetli değildi.

İleri bir medeniyet basamağına ulaşmış toplumlar, bu medeniyeti devam ettirmek ve geliştirmek için dillerinden faydalanmak zorundadırlar. Bu toplumların genel kavramları belirten kelimelere, soyut kelimelere, düşüncenin eklemelerini belirtecek kıvrak cümlelere ihtiyacı vardır. Bir medeniyetin ifade vasıtası olmaya elverişli bu gibi diller medeniyet dilleridir. Bunların sayısı azdır. Yazıları olan dillerdir bunlar, yazı sistemleri bu gibi diller için ortaya çıkmıştır. Medeniyet dilleri az sayıda olduğundan, yazı sistemleri de sayıca sınırlıdır.²

Batıda o dönemde medeniyet dili olarak Latince kullanılmaktaydı, doğuda ise Arapça medeniyet diliydi. Zaten yazı sistemi daha önce alınan Arapça da, Selçuklular ve onların halefleri Anadolu Selçukluları tarafından gerek bilim kitaplarında, gerek resmi yazışmalarda, özellikle kanun maddelerinde yoğunluklu olarak kullanılmıştı. Edebiyatta ise Farsça geçerli dildi. Selçuklu yönetim sistemine Arapçanın ne kadar zuhur ettiğini, Konya’da, devlet zayıflayıp da merkezi yönetim gücünü kaybedince yönetimi ele geçiren Karamanoğlu Mehmet Beyin resmi yazışmalarda ve edebiyatta kullanılan dilin anlaşılmasından dolayı “şimden gerü hiç kimesne kapıda, divanda, mecliste, seyranda Türk dilinden özge söz söylemeye” emrini vermesinden anlıyoruz. Şüphesiz bu iyi yürekli girişim, ne kadar kalıcı olabilmıştır? Osmanogulları gibi Selçuklular da yani aslında Oğuzlar da bir yazı dili oluşturmamışlar kendilerini o zamanki dünyanın efendisi olarak bulmuşlardı ve yazılı geleneğe muhtaçlardı. Küçük bir devlet belki yazı dili geleneği olmadan yönetilebilir ama kusursuz yazılı kanunları, sadece temayüllere göre hareket edemeyecek kadar kurumsal bir bürokrasisi, kültürlerin ve dillerin mozayığı olan bir sanatı ve her milletten gelen sanatçıları ile binlerce kilometre uzaktan gelip aynı pazarda malını satmak isteyen yüzlerce değişik dili konuşan tüccarıyla bir imparatorluk nasıl yazılı geleneği olmayan bir dille yönetilebilirdi? Selçuklular ve onların ardından Osmanlılar da yazılı geleneği olan dilleri ithal ederek bu sorunu çözmeye çalıştılar. Kanun ve bilim dili Arapça, edebiyat dili Farsça...

Bugünün bakış açısıyla biz bu seçimi yargılıyoruz ama gözden kaçırdığımız konu şu; gelenek ve devamlılık isteyen devlet yönetimi ile onun temeli olan kanun yazımı gibi ciddi bir işte yapılacak en küçük hata, haksızlıklara, kavgaya, kabileler hatta devletler arası çatışmaya yol açabileceğinden kanunların değiştirilmesi aşırı titizlik gösterilmesi gereken bir konudur.

2010 yılı içinde olduğumuz şu günlerde cumhuriyetin ilanının üzerinden seksen yedi yıl geçtiği halde, üçüncü maddesi Türkiye Cumhuriyetinin dili Türkçedir diyen anayasaya göre hazırlanmış bir kanun maddesinde - mülkiyete, mülkiyetin gayri ayni haklara ve müşterek bir arzın hissedarları veya birbirine muttasıl gayrimenkullerin sahipleri arasında bunlardan birinin veya bir kaçının o gayrimenkul üzerinde mevcut veya inşa edilecek binanın, muayyen bir katından veya dairesinden yahut müstakillen istimaline elverişli bir bölümünden munhasıran istifadesini temin gayesiyle Medeni Kanunun 753 üncü maddesi hükümlerine göre irtifak hakkı tesisine veya tesisi vadine mütedair resmi senetler tapu sicil müdürü veya tapu sicil görevlileri tarafından tanzim edilir.³ - %23 Türkçe, %77 yabancı kelimeler görüyoruz.

Kullanılan Türkçe kelimelerin de; bir, birbirine, arasında, bunlardan, birinin, bir kaçının, o, üzerinde, edilecek, katından, göre, görevlileri⁴ kelimeleri olduğu düşünülürse ki kanunun genel niteliğini etkilemeyen bu kelimeler de çıkarılırsa kullanılan Türkçe yüzdesinin daha fazla düşeceği görülebilir.

Biz bile sadece dilimizin Türkçeleştirilmesinden sorumlu kurumlarımıza rağmen bu terimlerin yerine Türkçelerini koyamıyorsak devlet yönetiminde yabancı kültür ithalini yapan Selçukluları ve Osmanlıları acımasızca eleştirmemeliyiz. Bizim kültür ithalini yaptığımız Araplar da kanunlarını yazarken Hamurrabi kanunlarını temel almışlardı, Hamurrabi de Sümer yazılı kanunlarının mirasını kullanmıştı. Sümerler de kanunlarını oluştururken başka bir toplumu temel aldılar mı bilmiyoruz ama kültürlerini oluştururken başka

²Vendryes, J., (2001), *Dil ve Düşünce*, çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yay., s.94.

³T.C. Tapu Kanunu Madde 26.

⁴Tapu kelimesi Yunanca “topos” yer, mahal anlamına gelen kelime kaynaklı olabileceğinden Türkçe sayılmadı.

toplumların kültür unsurlarını ve bu unsurlara ait kelimeleri de aldıklarını biliyoruz. Mezopotamya bölgesinde varlığını sürdürmüş Sümer Devleti çok uluslu topraklar üzerinde kurulmuş olmalıydı. Mezopotamya coğrafi konumu gereği Asya'dan Avrupa'ya, Kafkaslardan hariç tek geçiş güzergahı olduğu için tarihin her döneminde etnik olarak kozmopolit bir yapıda olmuştur. Sümer kültürünün gelişmişliğinden de devletin kozmopolit bir imparatorluk olduğu anlaşılabılır. Her imparatorluk da mahiyetindeki toplumlardan aldığı kelimeleri diline katar. Sümercede tespit edilmiş 162 Türkçe kelime bulunmaktadır.⁵

Her imparatorluk beraber yaşadığı toplumlardan kelimeler alır, hatta kimi zaman bu durum o kadar büyük bir boyuta ulaşır ki dil “lingua franca” halini alabilir. Tarihte Hint Avrupa gramerini temel alan; çeşitli Roman dillerinden, Yunanca, Arapça ve Türkçe'den kelimeleri bulunan bir dil, Akdeniz limanlarında ticarete, Cezayir'de efendi ile kölelerin anlaşmasında, Tunus'ta siyasette, Moliere'in “Kibarlık Budalası” eserinde Goldoni ve Calderon'un diyaloglarında kullanılmıştır. Tarihte bu kadar karışık bir yapıya sahip olmasa da bazı toplumlara ait diller lingua franca olabilmektedir. Ortak dile her zaman ihtiyaç duyulmuştur.

Bu nedenle tarih içinde lingua francalar ortaya çıkmıştır. Klasik ve Ortaçağ'da Latince, çeşitli yüzyıllar boyunca Fransızca, Afrika'nın birçok yerinde Svahili ve Yirminci Yüzyılın özellikle ikinci yarısında İngilizce bu konumu elde etmiştir.⁶

İngilizce bu konumunu acaba nasıl elde etmiştir? Tek bir kökene dayanarak mı? İngilizce %50 Latince, %15 Yunanca, %25 Anglo-Sakson, %10 diğer dillerden oluşan bir dildir.⁷

Mesela, aşağı yukarı VI. Yüzyıldan itibaren klasik Latince Fransızların edebi dili olmuştur. Bu dil aşağı yukarı XVII. Yüzyıla kadar bütün Batı Avrupa bilginlerinin tabii dili durumundadır ve Katolik kilisesinin de dili olarak kalmıştır. Bütün Ortaçağ boyunca bilginler ve okur yazarlar aralarında Latince kullanmışlardır. Bütün aydınlar iki dilli olduklarından, kullandıkları Fransızcaya Latince kelimeler aktarmışlar ve bu kelimeleri az çok Fransızcaya uydurmuşlardır. Böylece gündelik Fransızca bazı bakımlardan Latinceleşmiştir. İngilizcede de durum aynı. Bugün bu dil, İngilizceleşmiş biçimlerine rağmen hemen göze çarpan Latince kelimelerle dolu. Fransızca sıfatların yanında, Latince soyut isimler kullanılır. Çünkü Fransızca türemenin dar kalıplara uyması gerekir: mesela “aveugle” (kör) sıfatından “körlük” niteliğini belirten bir kelime türetilmediğinden Latince'den türetilmiş bir kelime kullanılır: “cecite” (“coeus”tan “coecitas”: körlük). Yine, “humble” (mütevazı) ün soyut ismi doğrudan doğruya “humble” sıfatından yapılmıştır. Fransızca “humilite” biçiminde bünyesine uydurduğu Latince “humalitas”ı almıştır. Görülüyor ki Latince bilmeyen bir Fransız soyut kelimeyi nasıl yapacağını pek kestiremez.⁸

Bu durumun bir benzerini Osmanlıcada da görürüz. Hükm fiilinin fa'il kalıbına girmeden nasıl hakim olabileceği ve mef'ul kalıbına girmeden nasıl mahkum olabileceğini hatta mef'ale kalıbına girmeden nasıl mahkeme olacağını Arapça bilmeyen bir kişi kolayca anlayamaz.

Fransızca ve İngilizce bünyesine kattıklarıyla dünya dili olabilmektedir. Osmanlıca da aslında lingua franca olma yolunda ilerliyordu. Ulus devlet perspektifinden baktığımızda Türkçe'nin bu hale gelmesi korkunçtur ama dünya dili olmak için ilerlenecek yol bellidir.

Lingua francalar anadilleri farklı olan insanlar arasında iletişimi sağlayan yabancı dillerdir. Yabancı dil olmalarına rağmen dünya dilidir.

Bir anlamda olmak üzere dünyadaki insanların %92'si için yabancı olan bir dilin dünyanın dili olduğu iddia edilemez denilebilir. Ama bir başka anlamda da, eğer o dil farklı dil ve kültür gruplarının iletişimde kullanılmaktaysa, eğer o dil bir dünya lingua franca'sı ise veya dilbilimi terimleriyle ifade edilecek olursa, eğer o dil Dünyanın iletişimde Temel Dil konumundaysa (DİTD) o zaman o dilin dünya dili olduğu söylenebilir.⁹

Osmanlıca da bir lingua franca olma yoluna girmiştir ama tam anlamıyla başarılı olamamıştır. Bunda şüphesiz üç farklı dil ailesinden mürekkep bir lisan yaratmanın olanaksızlığı rol oynamıştır. Ayrıca bir dilin lingua franca olabilmesi için bazı şartları da taşımaması gerekir.

Önde gelen dil bilimcilerden Joshua Fishman'ın da gözlemlediği gibi, bir dilin lingua franca veya DİTD olarak kabul edilme olasılığı, eğer o dil belirli bir etnik grupla, dinle veya ideolojiyle tanımlanmamışsa daha yüksektir.¹⁰

⁵Tuna, O. N., (1997), *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi İle Türk Dili'nin Yaşı Meselesi*, Ankara, TDK yay., s.30.

⁶Huntington, S. P., *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, çev. Mehmet Turhan, Y. Z. Cem Soydemir, (2006), İstanbul, Okyanus Yay., s.78.

⁷Sezer, A., (2007), *Word Power for Proficiency in English*, Ankara, Pelikan Yay., s.64.

⁸Vendryes, J., (2001), çev. Berke Vardar, s.79-80.

⁹Huntington, S. P., (2006), s. 77-78.

¹⁰Huntington, S. P., (2006), s. 79.

Türklerin ise tarih sahnesinde oynadıkları rol bellidir. İmparatorluk içindeki birbirlerine karşı devamlı savaşıma hazır Katolik ve Ortodoksların her koşulda birleşecekleri Müslüman bir düşman; Müslümanların, ise Ankara Savaşında yanında Macar şövalyelerle savaşan Yıldırım Bayezid ve Hristiyan kökenli devşirme yeniçeri ordusuyla hatırlayacakları “öteki” Müslümanlar yani Türkler...

Bütün bunlara rağmen Osmanlıca başarılı olamamış mıdır? Şu durum biraz da olsa başarılı olduğunu göstermektedir. Hırvatlar, Hırvatçayı kendi dilleri kabul edip dillerini Türkçe ve diğer yabancı sözcüklerden temizlemeye çalışmaktadırlar. Buna karşın, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Balkanlar’da 450 yıllık varlığının bir sonucu olan aynı Türkçe ve Arapça dil tortuları Bosna’da yeniden moda olmuştur.”¹¹

Ulus devlet perspektifinden baktığımızda kaçıracağımız bir başka ayrıntı da Hırvatistan’da Osmanlıca silinmeye çalışılırken, Bosna’da neden yeniden canlanmaktadır? Din, farklı ulusları her zaman dilden daha fazla birleştiren bir güç olmuştur. Arapça, İslamiyet’in dili olduğu için bu kadar yoğun Türkçe ve Farsçaya tesir edebilmiştir. Dinin günlük hayata etkisi, şerri hukukla devlet katına etkisi, Arapçayı hep önemli bir konumda tutabilmiştir.

Genellikle hem medeniyet hem de dini bakımdan birlik gösteren yerlerde medeniyet dili dini dildir ve bu durum dini dilin yayılma gücünü artırır. Buna en iyi örnek Arapçadır. Müslümanların dini dili olan Arapçanın Türkler, İranlılar ve Müslümanlığı kabul eden öbür toplumlarca tanınmasından sonra, Türklerin İranlıların ve söz konusu öbür toplumların yazı dilleri Arapça kelimelerle ve Arapçadan örnek alınarak yapılan deyimlerle dolmuştur. Yine Budizmin yayılması da, Budizm tarafından yazı dili olarak kullanılan Hindistan’ın iki dilinden Sanskritçe, Palice - yayılmasına yol açmıştır.¹²

Uygur Türkleri de Budizm’i kabul ettikten sonra Köktürkçede olmayan Sanskritçe kelimeleri almışlardır.

Köktürkçe ile Uygurca arasında asıl önemli fark söz varlığında ortaya çıkar. Köktürkçenin söz varlığında Türkçe kökenli kelimeler hakimdir; Çince veya Soğdakçadan girmiş olan alıntı kelimeler çok azdır. Köktürk metinlerinde bozkır yaşayışı, savaşçılık ve devlet düzeniyle ilgili kelimeler ağırlıktadır. Uygur metinlerinde ise Maniheizm ve Burkancılıkla¹³ ilgili kelimeler hakimdir. Bunlar da Sanskritçe, Çince ve Soğdakçadan alınmıştır.¹⁴

Etkileşimden söz ederken, doğal olarak karşılıklı etkinin olması gereklidir. Türkçedeki -lı, -lu ekinin Sanskritçedeki varlığından söz edilebilir.¹⁵

Sanskritçe de kültürel üstünlüğünü çevresindeki kültürlerden aldıklarıyla elde etmiştir. Türklerin dış dünyaya açık olduğu zamanlarla tarihlerindeki yükseliş dönemleri kesişmektedir. Uygur kültürünün Türk ve dünya kültürü tarihindeki yeri bellidir. Bunu da ortak bir dini çerçeve içine girdikleri Hint kültürü etkileşimiyle sağlamışlardır. Ortaçağ boyunca aynı dine mensup insanlar, aynı milletten sayılıyordu. Millet de zaten arasında din birliği olan insanlar topluluğu demek olduğundan etimolojik olarak da uyusmaktadır.

Dinin dile etkisini şurada da açıkça görebiliriz. Hristiyanlık Roma İmparatorluğunun batısına yayılmaya başlayınca Hristiyanlığın öz dili olan Yunanca Hristiyanların Latincesini büyük ölçüde etkiler: o kadar ki, bu Latince klasik Latinceden bile daha çok Yunancalaşır. Hristiyanlık dünya dini olduktan sonra Latince Hristiyanlığın resmi dili haline gelir. Batı Avrupa’nın bilgin dili olur ve o bölgedeki bütün dillerde derin izler bırakır. Bu diller Latinceden soyut kelimeler ve karmaşık, ince düşünceleri anlatmaya yarayan cümle örnekleri almışlardır. İngilizce de Fransızca da Latinceyle doludur. Bunun sonucu olarak garip bir durum çıkar ortaya, Fransızcadaki gibi: bu dilde soyut kelimeler edebiyat Latincesinden gelir, gündelik dilin kelimeleri ise halk Latincesinden.¹⁶

Aynı durumu Osmanlıca da görmek mümkündür. Medeniyet dili olarak kullanılmış Arapçadan çok az kelime günlük dile sirayet etmişken, edebiyat ve bilim dilinde Arapçanın asıl tesirini görürüz. Bu durum halkın bilim dilini anlamaması gibi bir sorunu yaratmıştır. Hem dönem aydınları, hem de bugünün aydınları tarafından bilim dili ile halk dili arasındaki kopukluk acımasızca eleştirilmiştir. Şu paragrafta da bugünün bilim dilinden bir bölüm bulunmaktadır.

Portalkanaldaki hepatik arterlerin preterminal dalları, daha alt dalları aracılığıyla, çeşitli şekillerde kanı sinuzoitlere iletirler. Bu yollardan en çok görüleni, arteryel kapillerlerin, interlobüler hepatik kanallar etrafında pleksuslar yaparak hepatik portal ven dallarına, inlet venüllerine veya doğrudan hepatik sinuzoitlere dökülmesidir. Arteryel kanın bir kısmı da, böyle bir kapiller ağına uğramadan doğrudan sinuzoitlere dökülür,

¹¹Huntington, S. P., (2006), s. 83

¹²Vendryes, J., (2001), s.95.

¹³Budizm.

¹⁴Ercilasun, A. B., (2005), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Ankara, Akçağ Yay., s. 278-279.

¹⁵Kaya, K., (2005), *Hindistan’da Diller*, Ankara, İmge Kitabevi, s. 83.

¹⁶Vendryes, J., (2001)s.95.

fakat bu, toplam akışın çok küçük bir kısmını oluşturur. Dolayısıyla sinuzoitlerde hem venöz kan, hem arteriyel kan bulunur. Arteriyel kanın hepatosit beslenmesiyle ilgili olduğu düşünülmektedir.¹⁷

Bilim ve sanat dili her zaman günlük dilden farklıdır ve onu bugün de anlamak belirli bir eğitim gerektirmektedir. Buna bezer olarak günümüz şiirini belli bir düzeyde edebiyat disiplinine sahip olmadan anlamak çok da olanaklı değildir.

Günlük dil ile belli bir alana özgü dil arasında farklar oluşması doğaldır ama asıl sorun bu teknik dil hangi medeniyet çemberinin alanına dahil olunarak oluşturulacaktır? Bizim zamanımızdan beş yüz sene evvel yazılan eserlere bakarak ecdadımızın ne kadar da fazla yüzünü doğuya çevirdiğini görerek yaptığımız eleştiri ile, günümüzden beş yüz yıl sonra yaşayan torunlarımızın bizim şimdi yazdığımız eserlere bakıp yüzümüzü ne kadar da fazla batıya çevirdiğimizi gördüklerinde yapacakları eleştirinin kalibresi farklı mı olacaktır?

Dünyada kendini dışa kapayarak, kozmopolitliğe karşı çıkarak yükselmiş bir medeniyet yoktur. Asıl unsurlar kaybedilmedikten sonra dışardan alınan her unsur medeniyeti daha çeşitli, daha zengin ve daha büyük kılacaktır. Osmanlı medeniyetinin de büyüklüğünü başka yerde aramak yanlıştır.

Osmanlı, ortak bir kültür yaratırken bunun ortak bir dilden geçeceğini pek tabii ki biliyordu. Klasik dönem sanatçıları aruzu kullanabilmek için Arapça ve Farsça sözleri dilimize sokmuşlardı ama aslında Türkçenin omurgası altında, Arap ve Fars şiirinin zengin yönlerinden yararlanarak klasik bir doğu şiiri yaratmışlar hatta doğu şiirinin dünyadaki en üstün örneklerini vermişlerdir. Cemşid, Hurşid, Rüstem, Simurg, Leyla, Mecnun ne kadar sadece Fars ve Arap şiirinin milli kahramanları gibi gözükse de her şeyi arabesk nakışlar gibi birbirine karıştıran şark edebiyatı, Arapça yazılan ve Hint masal geleneğine uygun olarak birbirinin içinde anlatılan masallardan mürekkep Bin Bir Gece Masallarında başrolleri Şehriyar ve Şehrazat adlı iki Farsî'ye vererek ne kadar girift bir kompozisyon olduğunu ispat etmiştir. Bu kadar klasik bir edebiyat geleneğinin bir anda kendisini okuyucuya sunması beklenmemelidir. İyi bir okuyucu ise divan edebiyatının Türkçenin omurgası üzerine kurulduğunu rahatlıkla anlayabilir. Fuzulî'nin gazellerini okurken, Baki'nin gazellerini okurken o Arapça, Farsça sözlerin altında Türkçenin tatlı sesini duymuyor musunuz?¹⁸

İmparatorluğun şairlerinin Arapça ve Farsçaya bu kadar fazla önem vermesi belki bir tesadüf olabilir ama devlet katında Arapçanın ve Farsçanın bu kadar ısrarla kullanılması belli bir politikanın sonucudur.

Zaten böyle bir politikanın imparatorluğun düşünen beyinlerinde hep var olduğunu dünyadaki ilk yapma dilin Osmanlı İmparatorluğunda oluşturulmasından rahatlıkla anlayabiliriz.

Muhyî-i Gülşenî, "Baleybelen" adlı yapma dilini 1574 yılında oluşturduktan sonra, Avrupa'da ilk yapma dilin oluşturulması için 305 yıl sonrasını yani 1879 yılını beklemek gerekecekti. Dünya'daki ilk yapma dilin Martin Schleyer adlı Katolik bir rahip tarafından oluşturulan Volapük olduğu sanılmaktaydı ama Baleybelen'in ortaya çıkarılıp bilim dünyasına kazandırılmasından sonra bu yanlış bilgi değişmiştir. Zaten Osmanlıca da böyle tek bir kişi tarafından kaleme alınmasa da aslında zaman içinde oluşturulan bir yapma dildir.

1900'de, Evrensel Paris Sergisi dolayısıyla bir uluslar arası yardımcı dil kabul edecek bir kurul oluşturuldu. Karar metni böyle bir dilin aşağıdaki koşulları yerine getirmesi gerektiğini benimsedi.

Toplumsal yaşamın olağan ilişkilerine, ticari alışverişlere ve bilimsel-felsefi ilişkilere hizmet edebilecek durumda olmak;

Temel eğitim görmüş herkesin ve özellikle *Avrupa uygarlığından* kişilerin kolayca öğrenebileceği nitelikleri taşımak;

Ulusal dillerden biri olmamak.¹⁹

Osmanlıca, bu kriterlere göre toplum yaşamında kullanılmaya elverişliliğiyle, Akdeniz ticaretinde kullanılan terimleri barındırmasıyla, doğu bilimi ve felsefesinin kavramlarını benimsemesiyle ve Türklere aitmiş gibi görünse de gerçekte hiçbir ulusa ait olmamasıyla yapma bir dilde bulunması gereken özellikleri bulundurmaktadır. Buna ilaveten *Avrupa uygarlığından* kişilerin kolayca öğrenebileceği nitelikleri taşıması gerekir maddesi çıkarılıp yerine *Doğu uygarlığı* ibaresi konulursa kriterlere tam olarak uyduğu görülür. Ama yine de bilinçli bir çaba ürünü olmadığı için yapma dillerin en önemli özelliği olan kolay öğrenilme yönü eksiktir.

¹⁷Aydın, S., (1990), *Hypericum Perforatum'un Hepatoprotektif Etkileri*, Eskişehir, A. Ü. Sağ. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yük. Lis. Tezi., s.5

¹⁸Ataç, N., (1946), *Günlerin Getirdiği*, İstanbul, Akba Kitapevi, s.34.

¹⁹Yaguello, M., (2008), *Hayali Diller*, İstanbul, YKY yay., s. 98-99.

Muhyi, bir yapma dilde kolay öğrenilme özelliğinin olması gerektiğini biliyordu ki “Türkinün kava’idi çokdur, amma Baleybelende bir ka’ide üzere zabt olındı”²⁰ düşüncesiyle hareket ederek yapma dilini oluşturmuştur.

Muhyi’nin salt bir yazı dili peşinde koşmadığı, Baleybelen’i konuşma dili haline getirmek için de çaba gösterdiğini görüyoruz. Öğrenimi kolaylaştırmak için yapma bir dilin daha başında, alışılmadık bir biçimde ses hadiselerine yer verir. Mühim bir yekun tutan ve kurala bağlanan ses hadiseleri onun “dilde en az emek kanunu”nu benimsediğinin kanıtıdır.²¹

Baleybelenin söz diziminde Arapçadan, kelime gruplarında Farsçadan, genel yapı bilgisinde Türkçe ve Farsçadan yararlanıldığı görülür. Bu niteliğiyle Ural-Altay, Hint-Avrupa ve Sami dillerinin ayıklanarak Baleybelen’de bir terkip meydana getirildiği söylenebilir.²²

Baleybelenin yapısında Osmanlıcanın etkisi rahatlıkla fark edilebilir. Muhyi Osmanlı toplumunu ortak paydada birleştirebilecek bir proje ortaya koymuştur.

Zaten ilk yapma dil oluşturucusu Muhyiyi dışarıda bırakırsak, Yapma dil oluşturucusu, çoğunlukla Orta Avrupa kökenli, tarih boyunca bölünmüş ve parçalanmış bir ülkenin yurttaşdır: XX. yüzyılın eşiğinde birçok dil yaratıcısı Rus İmparatorluğu’ndan ya da Avusturya-Macaristan İmparatorluğundan çıkmıştır.²³

Kaynakça

- Ataç, Nurullah, (1946), *Günlerin Getirdiği*, İstanbul, Akba Kitapevi.
- Aydın, Süleyman, (1990), *Hypericum Perforatum’un Hepatoprotektif Etkileri*, , Eskişehir, A. Ü. Sağ. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yük. Lis. Tezi.
- Ercilasun, Ahmet Bican, (2005), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Ankara, Akçağ Yay..
- Kaya, Korhan, (2005), *Hindistan’da Diller*, Ankara, İmge Kitabevi.
- Koç, Mustafa, (2005), *Baleybelen Muhyi-i Gülşeni İlk Yapma Dil*, İstanbul, Klasik Yay..
- Huntington, Samuel P., çev. Mehmet Turhan, Y. Z. Cem Soydemir, (2006), *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, İstanbul, Okyanus Yay..
- Sezer, Ayhan, (2007), *Word Power for Proficiency in English*, Ankara, Pelikan Yay..
- T.C. Tapu Kanunu, <http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/585.html>
- Tuna, Osman Nedim, (1997), *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi İle Türk Dili’nin Yaşı Meselesi*, Ankara, TDK yay..
- Vendryes, Joseph, çev. Berke Vardar, (2001), *Dil ve Düşünce*, İstanbul , Multilingual Yay..
- Yaguello, Marina, çev. Necmettin K. Sevil, (2008), *Hayali Diller*, İstanbul, YKY yay..

²⁰Koç, M., (2005), *Baleybelen Muhyi-i Gülşeni İlk Yapma Dil*, İstanbul, Klasik Yay., s. 67.

²¹Koç, M., (2005), s. 79.

²²Koç, M., (2005), s. 67.

²³Yaguello, M., (2008), s. 40.

YABIZ-YABLAĞ KAVRAM İŞARETLERİ ÜZERİNE

Nurullah ŞAHİN

Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilimdalı

ÖZET

Bu bildiride Türkçenin en eski dönemlerinden beri kullanılan "yabız", "yablağ" sözcüklerinin ve "yabız yablağ" ikilemesinin, Türk dilinin en eski metinlerinden yola çıkarak tarihi ve çağdaş Türk lehçeleriyle başta Altay dili olmak üzere diğer dillerdeki kullanım biçimleri dikkatlere sunulacaktır. Mümkün olduğu kadar sözcüklerin etimolojisi üzerinde durulacak ve bilim adamları tarafından ortaya konan görüşler değerlendirilerek sözcüklerin kökenleriyle ilgili görüşlerimize yer verilecektir.

ABSTRACT

In this notice, the forms of use of the words "yabız" and "yablağ" and the reduplication of "yabız yablağ", which have been used since the ancient times of Turkish language, in the ancient and modern dialects of Turkish language starting from the oldest texts of Turkish language as well as in other languages, principally the Altai language, will be presented. The focus will be placed on the etymology of the words as much as possible and the views of scientists will be considered and our opinions regarding the origins of the words will be included.

1.GİRİŞ

"Türkçe şu an dünya üzerinde konuşulmakta olan 3000'i aşkın dil arasında, oldukça zengin bir kütüphanesi olan, bilinen 1500 küsur yıllık kesintisiz tarihiyle altı kıtadan ikisine yayılmış sayılı konuşma ve yazı dillerinden birisidir."¹

"Türkçe, çağlar aşan, değişik kıtalara yayılan, değişik topraklarda yeni lehçeler, diller doğuran güçlü, engin bir dildir. Türkçenin sözcük varlığını ve zenginliğini bütün dönemleriyle, geçirdiği ses, biçim ve anlam değişimleriyle ve bazıları dile dönüşmüş bütün lehçeleriyle birlikte ele almak belki bir ömür sürecek bir çalışmaya gereksinim duyar.

Tarih boyunca geçirdiği evreleri, değişik çağlara ve ülkelere yayılmış ürünlerini, bugünkü lehçe ve ağızlarını kısaca gözden geçirirsek, kuralı ve güçlü bir dil olan Türkçenin aynı zamanda zengin bir sözcük varlığına sahip bulunduğu ortaya çıkar."²

"Sibirya'nın Kuzey Buz Denizi kıyılarından iç bölgelerine doğru, geniş bir alanda konuşulan ve Türkiye Türkçesinden çok uzaklaşmış bulunan Yakutçadan Kazakistan'daki Kazakçaya, İran ortalarındaki Halaç Türkçesine, Kırım Tatarcasından Moldovya'nın güneyiyle Ukrayna'nın bir bölgesindeki, ülkemizin lehçesine çok yakın olan Gagavuz Türkçesine kadar pek çok ülke ve bölgede Türkçe yaşamaktadır. Binlerce yıl süren ve hala devam eden tarihi serüveninde bir ırmak gibi geçtiği her yerden ve bölgeden bünyesine çeşitli zenginlikleri katan Türkçe, zengin bir sözcük varlığı ve anlam varlığıyla dünyanın en önemli ve büyük dilleri arasında yerini almıştır.

Bugün bir yazın dili olarak konuştuğumuz Türkiye Türkçesi, tıpkı Latince gibi, diller doğuran bir ana dilin kollarından, torunlarından biridir. Bu ana dil, bilginlerin Ana Türkçe, Ön Türkçe, İlk Türkçe adını verdikleri en eski dönemden bu yana gelen ve Anadolu'da gelişen Türkiye Türkçesinin de atasıdır." Bilginler tarafından Ana Türkçe olarak adlandırılan Türkçe, tıpkı Latince gibi birçok büyük dil doğurmuş büyük ve güçlü bir dildir."³

Çok eski, çok güçlü bir dil olan Türkçenin elimizde bulunan en eski ürünleri Orhun ve Yenisey yazıtlarıdır. Bugünkü Moğolistan'da bulunan bu yazıtlar üzerinde yapılan incelemeler bize Türkçenin

¹Gemalmaz, E., (2010), *Türkçenin Derin Yapısı*, Yayına Hazırlayanlar: Alyılmaz, C. ; Mert, O., Ankara, Belen Yayıncılık.

²Aksan, D., (2001), *Türkçenin Gücü*, Ankara, Bilgi Yayınevi.

³Aksan, D., (1996), *Türkçenin Sözcük Varlığı*, Ankara, Engin Yayınevi.

geçmişinin bu yazıtlardan çok daha eskilere gittiğini göstermektedir. Bununla ilgili olarak Cengiz ALYILMAZ, “Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu” adlı eserinde şunları söylemektedir:

“II. Köktürk Kağanlığı döneminin kağan ve kumandanları tarafından diktirilen ve Türk milletinin tarihi, yaşayışı ve inancı hakkında değerli bilgileri içeren Orhun Yazıtları, türk dilinin tarihlendirilmesi söz konusu olduğunda, genelde araştırmacılar tarafından en eski yazılı belgeler olarak gösterilir. Öncelikle şunu açıkça belirtmek gerekir ki: Türk yaşayışının, inanışının ve dehasının mahsulü olan Orhun Yazıtları, Türk dilinin, Türk kültür ve medeniyetinin ilk eserleri değildir. Yazıtlarda vericilerin(Türk kağan ve kumandanlarının) alıcıya(Türk millete) mesajlarını iletirken edebi dilin bütün imkanlarından yararlandıkları; deyim, vecize, atasözü seviyesindeki kalıplaşmış dil öğelerini ve bunların yapımında kullanılan edebi dile ait kavram işaretlerini ustaca kullandıkları görülür. Bir dilin iletişim dili olmasının ötesinde, deyim, vecize, atasözü seviyesinde anlamlı dil öğeleri üretebilmesi, edebiyat ve sanat dili olabilmesi için en az 2-3 bin yıllık bir geçmişe ve birikime sahip olması gerekir. Bu düşünceden hareketle 732-735 yılları arasında vücuda getirilen Orhun Yazıtlarının Türkçenin ilk eserleri olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca Orhun Yazıtlarındaki metinlerin yazılışında belirli bir imlânın uygulandığı dikkati çekmektedir. Alfabenin belirginleşmesinin, yazıda kuralların ortaya çıkmasının ve uygulanmasının arkasında da binlerce yıllık bir geçmişin olduğu inkâr edilemez bir gerçektir.

Orhun Yazıtları yerleşik hayat geçmiş olan Türk milletinin en kapsamlı ve en mükemmel yazılı belgeleridir. Kıpçak ve Oğuz grubu dil özelliklerini bünyesinde barındıran Ortak Türkçeyle yazılmışlardır. Dolayısıyla bu yazıtların öncesi mutlaka olmalıdır. Zira Yenisey, Altay ve Moğolistan yazıtlarının bir kısmının Orhun yazıtlarından daha önceki döneme ait oldukları bilim dünyasınca da kabul edilen bir gerçektir.”⁴

ALYILMAZ’ın konuyla ilgili aktardıkları Orhun Yazıtlarının öncesiyle ilgili aydınlatıcı bilgiler sunmakta ve önemli bakış açılarını işaret etmektedir.

Yine bu konuyla ilgili çeşitli incelemeler yapan Doğan AKSAN, “Köktürkçenin 8. yüzyıldan çok daha önceye uzanan, daha başka ürünleri bulunması gereken bir dil niteliği taşıdığı ve bir yazı dilinin başlangıç çağı olmadığı”⁵ düşüncesini ortaya koyar. Aksan’a göre bir yazı dilinin ne kadar geriye götürülebileceğinin kriterleri şunlardır:

İleri Öğeler

Soyut Kavramlar

Çok Anlamlılık

Tam Eş Anlamlılar

Anlatımbilim(stilistik) – leksikoloji

Çeşitli yazılarında ve Anlambilimi ve Türk Anlambilimi(Ankara 1971) adlı kitabında bu ölçütleri Köktürk Yazıtlarının sözcüğüne uygulayan Aksan, yukarıda verdiğimiz kanaate varmıştır.

Yukarıda Türkçenin gücü, büyüklüğü, sözcüğü ve anlam zenginliği gibi konularla alakalı olarak bazı bilim adamlarının görüşleri ışığında kısaca bilgiler sunmaya çalıştık. Biz de bu çalışmamızda “yavuz”, “yabak” sözcüklerinin ve “yabız yabak” ikilemesinin Türk dilinin en eski metinlerinden yola çıkarak tarihi ve çağdaş Türk lehçeleriyle başta Altay dili olmak üzere diğer dillerdeki kullanım biçimlerini ele alacağız. Mümkün olduğu kadar sözcüklerin etimolojisi üzerinde duracak ve bilim adamları tarafından ortaya konan görüşler değerlendirilerek sözcüklerin kökenleriyle ilgili görüşlerimize yer vereceğiz. Bu çalışmamızla Türkçenin büyük sözcüğüne ve anlam zenginliğine küçük bir örnek sunmaya çalışacağız.

2.TÜRKÇENİN TARİHİ DÖNEMLERİNDE “YAVUZ”

Türkçenin tarihi dönemlerinde yavuz sözcüğünü ele aldığımızda sözcüğün “yavuz, yavız, yavaz, yabız, yawuz” gibi farklı şekillerle karşımıza çıktığını görürüz. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz:

Türkçede geçerli olan “dudak ünsüzleri, birlikte kullanıldıkları ünlüleri yuvarlaklaştırır; ünsüzleri ise dudaksılaştırır.” kuralı, yukarıda işaret edilen durumu bize açıklar.

Örneğin:

Çamır > Çamur (-ı- > -u-)

Yağmır > Yağmur (-ı- > -u-)

Anbar > Ambar (-n- > -m-)

Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi “yavuz” sözcüğünde de;

Yavız > Yavuz (-ı- > -u-)

⁴ Alyılmaz, C., (2005), *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*, Ankara, Kurmay.

⁵ Aksan, D., (1996).

Yavaz > Yavuz (-a- > -u-)

gösterilen ses değışiklikleri neticesinde bahsi geçen faklı şekillerdeki kullanımlar ortaya çıkmıştır.

2.1 ESKİ TÜRKÇE DÖNEMİ

Eski Türkçe döneminin eserlerini incelediğimizde yavuz sözcüğünün “yavuz, yavız, yabız, yawuz” gibi faklı şekillerde karşımıza çıktığını görmekteyiz. Bu kullanımların hepsi bu dönem eserlerinde aynı anlamı (fena, kötü) karşılar.

2.1.1 KÖKTÜRK DÖNEMİ

Türkçenin en eski temel kaynaklarından biri olan Orhun yazıtlarında sözcük şöyle geçmektedir:

(BK D32) Yadağ yabız boltı. ((türklerin) piyadesi bozuldu.)

(BK D32) Biz az ertimiz, yabız ertimiz.(biz az durumda idik, kötü durumda idik)

Yazıtlarda “yabız” şekliyle kullanılan sözcük sadece Bilge Kağan yazıtının doğu yüzünün 32. satırında geçmektedir. Burada kötü, kötüleşmek, bozulmak anlamlarında kullanılan sözcük Köl Tigin ve Tonyukuk yazıtlarında geçmemektedir.

Yavuz sözcüğü ayrıca Yenisey yazıtlarından olan Kejeelig-Hovu(Malov E45) yazıtında da geçmektedir:

Yabız! Ig! Kümülümün bädük kıltım. Äsizim ä! Bökm[ädım...].

Ne kötü(fena)! Halkımı çoğalttım(yücelttim, büyüttüm) (ancak) ne yazık! Doymadım.

Burada da “yabız” şekliyle kullanılan sözcük kötü, fena anlamına gelmektedir.

Ongin, küli çor (ihe Hüşötü), toryat (Terhin), Moyun Çor (Şine Us), Suci, Uyuk-Torlok (Molov E1), Uyuk-Turan (Molov E3), Barık III. (Molov E7), I.Elegest (Molov E10), Berge (Molov E11), Çaa-Höl I. (Molov E13), Çaa-Höl IV. (Molov E16), Çaa-Höl V. (Molov E17), Oznaçannaye (Molov E25), Açura (Molov E26), I.Atınköl (Molov E28), II.Altınköl (Molov E29), Kızıl-Çıraa II. (Molov E44), Abakan (Molov E48), II.Bay-Bulun (I. Tuva, Molov E49) yazıtlarında yavuz sözcüğüne rastlanmamaktadır.

2.1.2 UYGUR DÖNEMİ

Eski Uygurcada “yavız” şeklinde kullanılan sözcük yazıtlardaki anlamına paralel olarak burada da fena, kötü anlamlarında kullanılmıştır.

Uygur döneminde Böğü Kağan’ın Maniheizm’i devletin ve milletin resmi dini olarak kabul etmesinden sonra bu dinin tesirinde ortaya çıkan ve gelişen Manici\Burkancı Uygur edebiyatının en önemli mensur eserleri Çatikler ve Sudurlardır.

2.1.2.1 ÇATIKLERDE “YAVUZ”

Çatikler(Hintçe: Jâtaka), daha ziyade Budalar’ın hayat hikayelerini ve Budalık’taki mertebeleri konu alır.

Budizmin tesirinde ortaya çıkan ve gelişen Budacı/Burkancı(Budist) Uygur edebiyatının önemli çatiklerinden(jâtaka) biri olan Maytrısimit adlı eserde ise yavuz sözcüğü “yavız ve yavaz” şekliyle şu şekilde kullanılmıştır:

Yavaz öğretig- -leringe inçe (kötü işleri ve davranışları sebebiyle şöyle düşünürler.)

-kı yavaz ed tavarlarığ satıgka(kötü malları satılsın)

Yavaz iş işlep yazısar.. kim yime(kötü iş işleyip günahkar olsalar)

(bizing) yavaz kılınçımıznu uqzun((bizim) kötü amellerimizi bilsin)

Bulğuluğ erdi..antağ yavız kılınçlar(ulaşacak idi. (fakat) bunca kötü ameller)

Tınlıqlar ilki- (-t)eki yavız(yaratıklar evvel zamandaki kötü)

Maytrısimit’te yukarıdaki şekillerde geçen yavuz sözcüğü burada da “fena, kötü” anlamlarına gelmektedir.

Burkancı Uygur edebiyatının en önemli çatiklerinden bir diğeri olan Çaştani Bey hikayesinde ise sözcük “yavız” şeklinde tek bir yerde geçmekte ve Maytrısimit’te olduğu gibi burada da “kötü” anlamına gelmektedir:

.....balıkdağı yavız irü blgü.(.....şehirdeki kötü alamet(ler) işaret-)

Bu dönem edebiyatı içerisinde yer alan ve Burkancı Uygur edebiyatının önemli Çatiklerinden olan; Prens Kalyanamkara ve Papamkara, Dantipali Bey, Maymunlar Beyi Hikayesi, Mukaddes Tavşan Hikayesi, Huastuanıft ve Manighaika(Türkische Turfantexte VI) adlı eserlerde “yavuz” sözcüğü geçmemektedir.

2.1.2.2 SUDURLAR(SUTRALAR)DA “YAVUZ”

Burkancı Uygur edebiyatının diğeri mensur eserlerini ise Sudurlar(sutralar) oluşturmaktadır. Budizmin esaslarını ve kaidelerini anlatan bu eserlerin en bilinenlerinden birisi Altun Yaruk adlı eserdir.

Altun Yaruk’ta yavuz sözcüğü şöyle geçmektedir:

eşitelim tip tiyişdiler. ançağınça anası

hatun idiz kalgıta yatıp

uóıyur erken, ertingü yavız tül
tüşedi. emigi túbüre bıçılur bolur,
azıǵ tışleri aǵızında ƙongurulup
(işidelim deyip konuştular; bu esnada anası hatun şehirde yüksek bir kulede yatıp uyurken gayet fena bir
düş gördü. -güya- göksu dibine kadar bıçılıyor.)

Bu dönem edebiyatının önemli Sudurlarından bir diğeri olan “Kuanşı İm Puser” adlı eserde ise “yavuz”
sözcüğüne rastlanmamaktadır.

Uygur edebiyatının en önemli eserlerinden bir başkası ise; 9.yy. başlarına ait olduğu tahmin edilen, eski
Türk runik yazısı ile kitap biçiminde yazılmış ve bize kadar gelebilmiş tek eski Türkçe yapıt olan “İrk Bitig”
adlı eserdir. Uygur diyalekti ile yazılan bu eser 65 fılın kısa yorumları ile kısa bir hatimeden oluşmaktadır.

İrk Bitig’i incelediğimizde ise “yavuz” sözcüğünün bu eserde “yabız” şekliyle 4 yerde kullanıldığını
görürüz:

Er abka barmış. Tagda kamılmış. Tengride Erklig tir.

Ança bilingler: Yabız ol.

(Adam(ın biri) ava gitmiş. Dağda (yürürken) düşmüş. Kudretli (Tanrı) göklerde, der.

Öylece biliniz: (bu fıl) kötüdür.)

“Yavuz” sözcüğü eserde geçtiği 4 yerin tümünde de “Yabız ol-“ şekliyle “kötü” anlamında
kullanılmıştır.

2.1.3 KARAHANLI DÖNEMİ

Bu dönemin en önemli temel eserleri şunlardır:

Kaşgarlı Mahmud’un Divan ü Lügati’t-Türk adlı eseri

Yusuf Hashacib’in Kutadgu Bilig adlı eseri

Edip Ahmet Yükneci’nin Atebetü’l-Hakayık adlı eseri

2.1.3.1. DİVAN Ü LÜGATİ’T-TÜRK’TE “YAVUZ”

Türkçenin en temel kaynaklarından biri olan Divan ü Lügati’t-Türk(DLT)’ ü incelediğimizde ise
“yavuz” sözcüğü karşımıza aşağıdaki şekil ve anlamlarıyla çıkar:

Yavuz: herhangi bir şeyin kötü, rezil olanı

Yavuzladı: ol yavuzladı neng (o, bir şeyin kötü olduğunu düşündü.)

Yavuzlandı: ol atıg yavuzlandı (o, atı(başka bir şeyi de olabilir) kötü buldu.)

Yavuzlar, Yavuzlanür, Yavuzlanmaq

2.1.3.2. KUTADGU BİLİĞ’DE “YAVUZ”

Türkçenin ve Karahanlı döneminin temel kaynaklarından bir diğeri olan Kutadgu Bilig’de ise sözcük
“yavuz” şeklinde şu yerlerde geçmektedir:

(321) biliglike bilgi tükel ton aş ol

Biligsiz kılınçı yavuz koldaş ol

(bilgili insan için onun bilgisi kafi bir yiyecek ve giyecektir; bilgisizin hareketi onun kötü
arkadaşıdır)

(332) buşaklık bile erke övke yavuz

Bu iki bile tutçı emger et öz

(hiddet ve öfke insan için fenadır; bu ikisinin yüzünden vücut daima eziyet çeker)

(704) özini küdezse ayı ertmese

Yavuz yunçığ işke yakın turmasa

(kendisini gözetmeli ve hiçbir zaman ifrata gitmemeli; kötü ve çirkin işlere yaklaşmamalıdır.)

(1668) biri arkuk erse bu kılkı yavuz

Takı biri yalğan tüzer erse söz

(biri kötü tabiatlı ve inatçı olmak, biri yalan söylemektir)

(2241) vezir bolsa ilke yaragsız yavuz

Ol il budnı buzlor çıgay bayı tüz

(işe yaramayan, fena biri memlekete vezir olursa; o memleket halkı, fakiri ve zengini hepsi
bozulur)

(2639) yalavaç yavuz bolsa kıvçak kavı

Siziksiz Türker anda begler suvı

(elçi kötü; kof ve boş olursa, onun gittiği yerde şüphesiz beylerin itibarı kaybolur.)

(3417) ked erke bolur kör yağı belgülüg

Yavuzka yağı yok yavuz er ölüg

(iyi insanın düşmanı belli olur; kötünün düşmanı yoktur kötü adam zaten ölüdür)
(3599) bu yavlağ asuğluğ turur bu et öz

Semiz tutsa artuk bolur bu yavuz

(Bu vücut böyle tıynettedir. Onu kuvvetlendirirsen daha çok kötüleşir.)

Kutadgu Bilig’de 13 beyitte geçen sözcük tüm beyitlerde yukarıdaki anlamlarıyla(kötü, fena, kötüleşme, bozulma) aynı olarak kullanılmıştır.

2.1.3.3. ATEBETÜ’L-HAKAYİK’TA “YAVUZ”

Atebetü’l Hakayik’ta “yavuz” sözcüğü “yavuz” şeklinde iki yerde kullanılmıştır. Eski Türkçe dönemi eserlerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi sözcük, Atebetü’l Hakayik’ta da “fena, kötü” anlamlarında kullanılmıştır.

(215) yılan yumşak erken yavuz fi’l iter

(yılan yumuşak olduğu halde kötülük yapar)

(301) harislik ma erke yavuz haslet ol

(harislikte insan için kötü bir huydur.)

Yukarıdaki bilgilerin ışığında şunu söyleyebiliriz ki: “yavuz” sözcüğü eski Türkçe döneminde halk arasında ve bu dönem eserlerinde yaygın olarak kullanılan bir sözcüktür. Bu dönemde kelime her ne kadar “yavuz, yavız, yabız, yawuz, yavaz” gibi farklı şekilleriyle karşımıza çıksa da bu şekillerin tümünde “fena, kötü, çirkin” anlamlarına karşılık gelmektedir ve bu dönemin tüm eserlerinde bu anlamlarıyla kullanılmıştır.

2.2 ORTA TÜRKÇE DÖNEMİ

2.2.1 KIPÇAK TÜRKÇESİ DÖNEMİ

Kıpçak Türkçesi sözlüğüne baktığımızda “yavuz” sözcüğünün kötü, fena, vahşi anlamlarında karşılık bulduğunu görürüz. Bu dönemin önemli eserlerinden olan “Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugâlî”, “Et-Tuhfetü’z-Zekiyye fi’l Lugati’t-Türkiyye”, “İrşadü’l-Müluk ve’s-Selatin” ve “Baytaratü’l-Vazih” adlı eserlerde “yavuz” sözcüğü yukarıda olduğu gibi “kötü, fena” anlamlarında kullanılmıştır.

Yine bu dönemin önemli eserlerinden olan Kitâbu’l-İdrâk li Lisâni’l Etrâk” adlı eserde ise “yavuz” sözcüğü “vahşi” anlamında kullanılmıştır.

Ayrıca “Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugâlî” adlı eserde “yavuz” sözcüğü “yavuzla-“ şeklinde geçmekte ve “kötülemek, yermek” anlamında kullanılmaktadır.

“İrşadü’l-Müluk ve’s-Selatin” adlı eserde ise “yavuzluk” şeklinde geçmekte olan “yavuz” sözcüğü “kötülük, fenalık” anlamlarında kullanılmıştır.

Dönemin At ve atçılıkla ilgili eserlerinden birisi olan “Baytaratü’l-Vazih” adlı eserde “yavuzrak” haliyle geçmekte olan “yavuz” sözcüğü burada ise “kötüce, daha kötü” anlamlarında kullanılmıştır.

Kıpçak Türkçesi döneminin en önemli ve en önde gelen edebi eseri Seyf-i Sarayî’nin “Kitab Gülistan Bi’t-Türki” adlı eseridir.

“yavuz” sözcüğü bu eserde ise “yavuz” ve “yavuzluk” şekliyle aşağıdaki yerlerde geçmektedir:

yavuzğa eygülikni kılmak-lık eyledür bil(29\8)

bu oğlan ol yavuzlar arsında kıpsa anlardan(26\4)

lûṭ-ning ivdeşi yavuzlarğa uyğan üçün cehenneme kitti(27\1)

ḥikmet ol kişi kim yavuzlar bilen(334\4)

yavuzlarğa rahmet kılgıl eygülerge rahmeting dāyim(353\5)

terbiyet-durur şūretinde yavuzluk ‘alāmeti yok(26\8)

“yavuz” sözcüğü yukarıda geçtiği dizelerin tümünde “kötü, fesat, kötülük” anlamlarında kullanılmıştır.

Yine bu dönemin önemli eserlerinden olan “Ed-Durretü’l Mudiyye Fi’l Lugati’t-Türkiyye” ve “Kitâb Fi ‘İlm An-Nuşşâb” adlı eserlerde ise “yavuz” sözcüğünün kullanımına rastlanılmamaktadır.

2.2.2 HAREZM TÜRKÇESİ DÖNEMİ

Bu dönemin en önemli eserlerinden birisi Zemahşeri’nin “Mukaddimetü’l Edeb” adlı eseridir. Arapça sözcük ve kısa cümlelerden ibaret pratik bir sözlük niteliği taşıyan eserde “yavuz” sözcüğü “kötü” anlamında aşağıdaki yerlerde kullanılmıştır:

yavuz sezig etti anga (ona kötü zanda bulundu)

yavuz kıldı yarmaqlarını

yavuz işdin yala yapmak

yavuz fâl kıldı anıng birle, kıt-suz yora etti anıng birle

kıt-suz yora tutındı andın, yavuz fâl tuttı andın

yavuz laḳab aydıṣ-tılar, ünleşti-ler, yavuz laḳab uruştilar

Yine bu eserde “yavuz” sözcüğü “yavuzla-(ayıplamak, kötü saymak)” ve “yavuzluk(kötülük)” olmak üzere iki farklı şekilde daha kullanılmaktadır.

Bu dönem Türkçesinin bir diğer eseri ise göçmen Türklere dini bilgileri öğretmek amacıyla kaleme alınmış olan İslam’ın “Mu’înü’l-Mürîd” adlı eseridir. “yavuz” sözcüğü bu eserde “yavuzluk” şeklinde aşağıda verilen tek bir yerde kullanılmıştır:

Yavuzluknı edgün yürügül yuya

Bu satırda da “yavuz” sözcüğü tarihi anlam seyrine paralel olarak “kötülük” anlamıyla kullanılmıştır.

2.2.3 ESKİ ANADOLU TÜRKÇESİ DÖNEMİ

Eski Anadolu Türkçesi döneminin ve belki de bütün Türk dilinin en güzel ve en temel eserlerinden birisi ya da birincisi Dede Korkut kitabıdır. Konu bakımından baştan başa Türk milli ve içtimai hayatının bir aynası durumunda olan eserde “yavuz” sözcüğü “fena, kötü, yaman, müthiş” anlamlarıyla aşağıdaki iki yerde geçmektedir:

Dede Korkut hay oğul Karçar adama uş bögelek kibi bunludur, ol bir yavuz canavardur,(87-13)

Yavuz yirlere yiltendün kayıda döngil(176-2)

Sadece Eski Anadolu Türkçesi döneminin değil, yazıldığı günden beri tüm dönemlerin en beğenilen eserlerinden birisi de Süleyman Çelebi tarafından yazılan ve asıl adı “Vesilet-ün-Necat” olan Mevlîd’tir. Türk edebiyatının dini konuda en beğenilen ve en çok okunan eseri olan Mevlîd’te “yavuz” sözcüğü “fena, kötü” anlamlarıyla kullanılmıştır.

Bu dönemin bir diğer önemli eseri ise Mevlana’nın oğlu büyük mutasavvıf şair Sultan Veled’in Türkçe Manzumeleri’dir. Bu manzumelerde “yavuz” sözcüğü “kötü, kötülük” anlamlarında yedi farklı yerde kullanılmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır:

Kim ölürsen bu gün, diri ola;

ol, kim ölmez, yarın yavuz ola.(I\5)

gendüden yavuzı gidermekdür,

ol, kim etmez bunu, ne ırakdur!(I\9)

Gendüzünden yavuzluğu sürgil,

ne nese den, ki Hağ degül, durgıl.(I\11)

Dini-Tasavvufî Türk Edebiyatının ilk ve önemli temsilcilerinden olan Yunus Emre dini ve insani fikirleriyle üniversal bir şöhrete ulaşmıştır. Bilindiği gibi Anadolu Türklüğü 13. yüzyılda siyasi ve ekonomik meseleler yüzünden bir bunalım çağını yaşamıştır. İşte böyle bir çağda Yunus, insanlığı tanış olmaya, birliğe, sevgiye, ilme ve ahlaka davet etmektedir. Edebiyat tarihimizde kendine has bir tarzın kurucusu olarak bilinen Yunus, bu tarzıyla kendinden sonra gelen birçok şairi de etkilemiştir.

“yavuz” sözcüğü Yunus’un şiirlerinin toplandığı “Risalet’ün Nushiyye” adlı eserde “kötü, fena, yaman, kara yağız” anlamlarında aşağıdaki yerlerde kullanılmıştır:

Zinhar gönül evinden dutma yavuz endişe(228)

İy bana eyü diyen benem kamudan yavuz(85)

Bu dönemin bir diğer önemli eseri ise Sinan Paşa’nın Türkçe eserlerinin birincisi olan “Tazarru’name” adlı eserdir.

“yavuz” sözcüğü “Tazarru’name” adlı eserde geçmemektedir.

Eski Anadolu Türkçesinin önemli eserlerinden birisi de Keykavus’un “Kabusname” adlı eseridir. “yavuz” sözcüğü bu eserde “yavuz, yavuzluk” şekillerinde yer almakta ve “merhametsiz, fena, kötü, ahlaksız, şerirlik, fenalık, zulüm” anlamlarında kullanılmıştır.

2.3. YENİ TÜRKÇE VE STANDART TÜRKİYE TÜRKÇESİ(STT)NDE “YAVUZ”

“yavuz” sözcüğü aşağıda da görüleceği üzere STT de eski anlamlarıyla beraber ve tarihi anlam seyrinin aksine “iyi, güzel, hoş, yiğit, mert, ...” anlamlarını da karşılar hale gelmiştir. Bunun nedeni ise Osmanlı Devletinin büyük padişahlarından birisi olan Yavuz Sultan Selim Han’dır. “yavuz” sözcüğü Sultan Selim’den sonra anlam iyileşmesine uğrayarak yukarıda belirttiğimiz anlamları karşılar hale gelmiştir. Aşağıda örnekler sunacağımız eserlerde de bu durumu açıkça görebiliriz.

Günümüzde “yavuz” sözcüğünün anlamını ve kullanış şekillerini öğrenmek için başvuracağımız eserlerin başında Türk Dil Kurumu(TDK)nun sözlüğü gelir.

TDK’nın sözlüğünde “yavuz” sözcüğünün üç anlamı verilmiştir:

Yavuz(1): kötü, fena (yavaş atın tekmesi yavuz olur.)

Yavuz(2): güçlü, çetin

Yavuz(3): iyi, gürbüz, güzel

“çok cevherli öküzmüş, bol yedir de hele bak, ne yavuz mal olur.” (Refik Halit KARAY)

Yavuz hırsız ev sahibini bastırır. (biri, suçunu zarar verdiği kimseye yüklediğinde söylenen bir söz)

“yavuz hırsız ev sahibini bastırır sözüne uygun olarak açtı ağzını, yumdu gözünü” (Hüseyin Rahmi GÜRPINAR)

Ayrıca TDK'nın sözlüğünde yukarıdakilere ek olarak “yavuz” sözcüğüyle ilgili şunlar da yer almaktadır:

Yavuzca: yavuz bir biçimde

Yavuzlanma: yavuzlanmak işi veya durumu

Yavuzlanmak: 1) yavuz gibi olmak, yavuz durumuna gelmek 2) sertleşmek, çetinleşmek, kabadayılaşmak

Yavuzlaşma: yavuzlaşmak işi

Yavuzlaşmak: 1) yavuz duruma gelmek 2) sertleşmek, kabadayılaşmak

Yavuzluk: yavuz olma durumu, yavuzca davranış

Ötüken Türkçe Sözlük adlı eserde ise “yavuz” sözcüğü;

Yavaz: kötü, yavuz, fena

Yavız: 1) kötü, fena 2) sert, keskin, yabani 3) iyi, güzel, iyi huylu

Yaviz: iyi, güzel, iyi huylu

Yavuz: 1) kötü, fena 2) pek sert, haşin, gaddar, azgın, keskin, güçlü, çetin, şiddetli, yaman 3) kalitesiz 4) yabani 5) (köpek için) ısırgan, saldırgan 6) kötülük, fenalık

Yavuz(2): 1) iyi, güzel, olağanüstü 2) benzerlerinden üstün, gürbüz 3) iyi, güzel huylu 4) yiğit, mert 5) becerikli, çalışkan 6) eli açık, cömert

Yavuzca: biraz iyi ve güzel olan, yavuz gibi

Yavuzarak: çok kötü, en fena

Yavuzlamak: kötü bulmak, kötülemek, kötü saymak

Yavuzlanma: yavuzlanmak eylemi

Yavuzlaşmak: 1) yavuz durum almak 2) sertleşmek, kabalaşmak 3) iyi ve güzel olmak, güzel huylu hale gelmek

Yavuzluk: 1) yavuz olma durumu 2) yavuzca davranış 3) kötülük, fenalık 4) huysuzluk, azgınlık 5) sertlik, keskinlik, haşinlik 6) iyilik, güzellik, seçkin ve iyi huylu olma

Yavuzrak: en kötü, pek fena

Şekillerinde geçmektedir.

Büyük Türk Sözlüğü(Hayat Yayınları) ne baktığımızda ise “yavuz” sözcüğü “şiddetli, pek sert, yaman” anlamlarına karşılık gelmektedir. Yine aynı eserde ayrıca “yavuzluk” sözcüğü “sertlik, şiddet, yamanlık” anlamlarında verilmiştir.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU'nun Türkçe Sözlük adlı eserinde ise “yavuz” sözcüğü aşağıdaki gibi geçmektedir:

Yavuz: 1) kötü 2) güçlü, çetin, keskin, sert 3) yiğit, mert 4) benzerlerinden üstün, iyi, güzel 5) (köpekler için) saldırgan, ısıran

Ör: yavuz bir köpekleri vardı.

Yavuz at yemini artırır (işini iyi yürüten kimse bunun ödülünü görür.)

Yavuz hırsız ev sahibini bastırır (suçlu kişi, şarlatan ve edepsizce, zarar verdiği kimseyi susturur, suçunu ona yükler.)

Yavuzca: 1) biraz yavuz 2) yavuz bir biçimde olan

Yavuzlaşma: yavuzlaşmak eylemi

Yavuzlaşmak: 1) yavuz duruma gelmek, yığıllemek 2) kabadayılaşmak, sertleşmek

Yavuzluk: 1) yavuz olma durumu 2) yavuzca yaraşır davranış

Sözcükle ilgili olarak TDK'nın Derleme Sözlüğüne baktığımızda ise sözcüğün bölgelere ve kullanılan ağızlara göre “yavuz, yaviz, yavız” gibi farklı şekillerde karşımıza çıktığını görürüz. “yavuz” sözcüğü Derleme Sözlüğünde aşağıdaki anlamlara karşılık olarak kullanılmıştır.

İyi, güzel, iyi huylu (Afyon, İzmir, Manisa, Muğla, Tokat, Sivas, Bilecik ve çevreleri)

Yiğit, mert (Eğridir, Isparta, Sivas, Gaziantep ve çevreleri)

Eli açık (Gaziantep)

Becerikli, çalışkan (Aydın, Manisa, Muğla, Kütahya)

Sert, keskin, yabani (Isparta, Tokat, Eskişehir, Samsun, Trabzon, Sivas, Kayseri, Niğde, Mersin)

Isırgan (köpekler için). (Isparta, Bursa, Antalya)

STT de sözcükle ilgili olarak başvurabileceğimiz bir diğer kaynak ise TDK nın Yeni Tarama Sözlüğü adlı eseridir. Söz konusu eserde “yavuz” sözcüğü kötü, fena, sert, azgın, keskin, güçlü, çetin, yaman, şiddetli, kötülük, fenalık gibi anlamlarda kullanılmış ve devamında aşağıdaki örnekler verilmiştir:

baş: dik kafalı, hırçın, serkeş
dil: nazar değmesine sebep olacak kötü sözü
dil virmek: acı sözler söylemek
dirlüklü: geçimsiz, huysuz
du’a: beddua, ilenç
gönüllü: kötü niyetli, bozuk vicdanlı
göz: kem nazar, değen göz
güman iletmek: kötü düşünce beslemek, suizanda bulunmak
hül: kötü huylu, kötü yaratılışlı
iş: suç, günah, seyyiat
işlü: fesatçı, kötü davranışlı
itmek: kötü iş yapmak, kötü harekette bulunmak
kılmak: ifsat etmek, bozmak, kötü duruma getirmek
sanıcı: bedhah, kötü yürekli
şanlı: kötü düşünceli
şanmak: kötülük dilemek, kötü niyet beslemek
yel: sert rüzgar, fırtına, kasırga
yollı: kötü gidişli
yavuzlamak: kötülemek
yavuzlanmak: kızmak, azgınlaşmak
yavuzluk: kötülük, fenalık, huysuzluk, azgınlık, sertlik, haşinlik
a uğratmak: kötü duruma düşürmek
eylemek: fenalık yapmak, kötü davranışta bulunmak, çatışmak, maraza etmek
yavuzrak: en fena, en kötü

2.4. TARİHİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİNDE “YAVUZ”

Sözcüğün tarihi ve çağdaş Türk lehçelerinde ki kullanış şekillerine baktığımızda şunları söyleyebiliriz:

Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü adlı eserde “yavuz” kelimesi ise “yavız” şeklinde geçer ve fena, kötü anlamlarına gelir.

Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü adlı eserde ise sözcük şu anlamlarda kullanılmıştır:

Yavuz: kötü kalpli, zalim
Yavuzlanmak: hiddetlenmek, hırslanmak
Yavuzluk: kötülük, zalimlik
“yavuz” sözcüğünün Kıpçak Türkçesindeki karşılığı ise;
Yavuz: kötü, fena, vahşi
Yavuz: fena, kötü
Yavuzla- : azarlamak, kötü davranmak

Şeklindedir.

“yavuz” sözcüğü Azeri Türkçesinde ise farklı iki anlama karşılık gelecek şekilde kullanılmaktadır.

Şiddetli, çok sert ve yaman

Maharetli, üstad

Çağatay Türkçesinde “javuz” şeklinde geçen sözcük “pakize, güzel, müstesna” anlamlarında kullanılmıştır.

Sözcüğün Gagavuz Türkçesindeki kullanımı ise “yavuz” şeklinde olup “tıknaz sığır” anlamına gelmektedir.

Ayrıca Kazakça, Kırgızca, Altayca, Çuvaşca, Kumanca, Özbekçe, Karaçayca ve Karayimcede “yavuz” sözcüğüne rastlanmamaktadır.

2.5. KELİMENİN KÖKENİYLE İLGİLİ GÖRÜŞLER

Clauson’un etimolojik sözlüğü “yavuz” sözcüğünün kötü, fena anlamındaki “yav” isim kökünden türediğini belirtmektedir. Sözcüğün Türkçede “kötü, fena, kötülük, fenalık” gibi anlamlara karşılık geldiğini belirten Clauson “yavuz” sözcüğünün aynı zamanda Osmanlı padişahlarından Yavuz Sultan Selim Han’ın da ismi olduğunu vurgular. Ayrıca sözcüğün tarihi süreçte ifade ettiği “kötü, fena” anlamlarının yanı sıra Sultan Selim’le beraber “iyi, güzel, yiğit, mert” gibi anlamları da karşılar hale geldiğini söyler.

“Drevmetyurskiy Slovar” adlı etimolojik sözlükte de Clauson’ın etimolojik sözlüğüne paralel olarak sözcüğün kötü, fena anlamlarına geldiği ve Sultan Selim’le beraber anlam iyileşmesine uğrayarak sözcüğün iyi, güzel, yiğit gibi anlamları da kazandığı söylenmektedir.

Tuncer GÜLENSOY ise “Köken Bilgisi Sözlüğü” adlı eserinde “yavuz” sözcüğünün halk dilinde kullanılan Türkçe bir sözcük olduğunu ve sözcüğün “kötü, fena, güçlü, çetin, iyi, güzel” gibi anlamlara geldiğini belirtir. GÜLENSOY aynı eserinde sözcüğün “yavuz, yabız, yavaz, yafuz, yawuz, yavız, yavız” gibi farklı şekillerinin üzerinde durur. GÜLENSOY’a göre sözcük yav-(kötülemek) fiil kökünden türemiş bir isimdir.

Yav- + (ı)z

Konuyla ilgili olarak M. ERDAL ise sözcüğün yavrı-(kötüleşmek) fiil kökünden türediğini söyler. Şöyle ki:

Yavrı-z (/r/ düşmesi ile)

Talat TEKİN ise “samriz” ve “yavriz” gibi sözcüklerde hece başındaki /r/ ünsüzünün düşmesi kolay kolay açıklanamaz diyerek, bu görüşe itiraz eder.

Yine ERDAL’a göre;

yavrı- “kötüleşmek” > yavız + I- [son ses /z/ kendiliğinden /r/ ye dönüşmüştür.]

TEKİN’e göre bu açıklama da inandırıcı değildir. “Samriz ve Yavız sözcüklerindeki son ses /z/ ünsüzü {+I} eki ya da ünlüsü önünde niye /r/ ye değişsin?” diye sorar.

Konuyla ilgili olarak görüşlerine başvurduğumuz Cengiz ALYILMAZ ise “yavuz” sözcüğünün kötü, fena, çirkin anlamındaki “yav” isim kökünden türediğini belirtir.

yav + (ı)z

NIŞANYAN ise “yavuz” sözcüğüyle ilgili olarak sözcüğün Türkçe olduğunu ve “kötü, fena, kötülük, fenalık” gibi anlamlara geldiğini söylemekle yetinmektedir.

3. TÜRKÇENİN TARİHİ DÖNEMLERİNDE “YAVLAK”:

3.1. ESKİ TÜRKÇE DÖNEMİ

Eski Türkçe dönemini incelediğimizde “yavlak” sözcüğünün Köktürk döneminde “yablak” Uygur ve Karahanlı Türkçesi döneminde ise “yavlak” biçimde karşımıza çıktığını görürüz. Sözcük bu dönem halkı arasında ve eserlerinde “fena, kötü, çirkin, kötülük, nifak, düşman, düşmanlık, kuvvet, şiddetli, husumet, vb.” anlamlarında kullanılmıştır.

3.1.1 KÖKTÜRK DÖNEMİ

Bu dönemin en önemli yazılı eserleri olan Orhun yazıtlarında sözcük şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

(KT G7) Irak erser yablak ağı birür. (orada kötü niyetli kimseler şöyle akıl verirlermiş)

(KT D5) Yablak kağan olurmuş erinç (kötü hakanlar tahta oturmuş şüphesiz)

(KT D23) Küregüngen için, igidmiş bilge kağanın ermiş barmış edgü elinge kentü yangıltı, yablak kigürtüg. (itaatsizliğin yüzünden seni besleyip doyurmuş olan akıllı hakanın ile bağımsız ve müreffeh devletine karşı kendin hata ettin, nifak soktun.)

(KT D24) Bilmedük için, yablakın için, eçim kağan uça bardı: (cahil olduğunuz için, kötü olduğunuz içi amcam kağan öldü)

(KT D39) Yablak kişi er..... (kötü kişiler)

(KT K7) Yablak boltaçı erti. (perişan olacak idi)

(KT K11) Eki Şad ulayı iniygünüm, oğlanım, beglerim, bodunum közi kaşı yablak boltaçı tip sakıntım.(iki şad başta olmak üzere kardeşlerimin, oğullarımın, beylerimin ve halkımın gözleri kaşları berbat olacak diye kaygılandım)

(BK K5) Irak erser yablak ağı birür. (orada kötü niyetli kimseler şöyle akıl verirlermiş)

(BK D6) Yablak kağan olurmuş erinç (kötü hakanlar tahta oturmuş şüphesiz)

(BK D19) Küregüngen için, igidmiş bilge kağanın ermiş barmış edgü elinge kentü yangıltı, yablak kigürtüg. (itaatsizliğin yüzünden seni besleyip doyurmuş olan akıllı hakanın ile bağımsız ve müreffeh devletine karşı kendin hata ettin, nifak soktun.)

(BK D20) Bilmedük için, yablakın için, eçim kağan uça bardı: (cahil olduğunuz için, kötü olduğunuz içi amcam kağan öldü)

(BK D30) Üçünç Çuş başıta süngüşdüm. Türük bodun adak kamsattı, yablak (üçüncü olarak Çuş ırmağı başında savaştım. Türk halkının ayağı sendeledi, fena)

Köl Tigin yazıtında 7, Bilge Kağan yazıtında ise 5 yerde karşımıza çıkan yavlak sözcüğüne Tonyukuk yazıtında rastlanmamaktadır.

759-760 yıllarında yazılan Moyun Çor(Şine Usu) yazıtında ise “yavlak” sözcüğü “yablak” şeklinde 3 ayrı yerde geçmektedir. Bunlar:

(K 11) Üç Karluk yablak sakınıp tüzä bardı, kur(ı)ya, On Ok(k)a kirti. Lagzın yılka t[okıdım]......Tay BilgäTotokug

(D 5) Tay BilgäTotok yablakın üçün, bir eki atlıg yablakın üçün, kara bodunum, öltüñ yitdiñ. “Yana içik ölmäçi yitmäçi sän!” tidim. “Yiçä işig küçüg birgil!” tidim. Eki ay kütdüm, kälmedi. Säkizinç ay bir yanıka sü yorıyın tidim. ...

Ongin, küli çor (ihe Hüşötü), toryat (Terhin), Suci, Uyuk-Torlok (Molov E1), Uyuk-Turan (Molov E3), Barık III. (Molov E7), I.Elegest (Molov E10), Berge (Molov E11), Çaa-Höl I. (Molov E13), Çaa-Höl IV. (Molov E16), Çaa-Höl V. (Molov E17), Oznaçannaye (Molov E25), Açura (Molov E26), I.Atıñköl (Molov E28), II.Altıñköl (Molov E29), Kızıl-Çıraa II. (Molov E44), Kejelig-Havu (Molov E45), Abakan (Molov E48), II.Bay-Bulun (I. Tuva, Molov E49) yazıtlarında “yablak” sözcüğüne rastlanmamaktadır.

3.1.2 UYGUR DÖNEMİ

Yavlak sözcüğü Eski Uygur Türkçesinde de yazıtlarda olduğu gibi “kötü, fena, yavuz, düşmanca, vb.” anlamlarında kullanılmıştır.

Bu dönemin en önemli eserlerini Budacı\Burkancı Uygur edebiyatının yazar ve şairleri vermişlerdir. Bu eserlerin en önemlilerini de daha önce de belirttiğimiz gibi “Çatikler” ve “Sudurlar” oluşturmaktadır.

3.1.2.1 ÇATIKLERDE “YAVLAK”

Burkancı Uygur edebiyatının en önemli Çatiklerinden birisi “Prens Kalyanamkara ve Papamkara” hikâyesidir. Bu eserde 3 yerde geçen “yavlak” sözcüğü geçtiği tüm yerlerde “kötü, fena” anlamlarında kullanılmıştır.

İçim tegin ölüm yer-kä barır näg(ü)lüg qalır-m(ä)n, t(ä)ngirim, m(ä)n y(i)mä barayın, ädgü y(a)vl(a)q bulsar, birlä bulalım tep y(i)mä xangı oyul xilınçı y(a)vlaq üçün s(ä)vmäz ärti,

(ağabeyim prens ölüm yerine varır ben niye kalırım, efendim ben de gideyim iyi(de) fena(da) balsa(gelse) beraber bulalım der. Babası oğlu kötü(fena) ahlaklı olduğu için sevmezdi.)

ädgü y(a)vl(a)q bälğürkinçä qınlıkta yatzun

(iyi fena(kötü) belirinceye kadar hapishanede yatsın.)

Burkancı Uygur edebiyatının bir diğer önemli Çatığı ise “Çaştani Bey” hikâyesidir. Bu eserde diğerlerinin aksine cümle içinde farklı görev ve anlamlarda kullanılan “yavlak” sözcüğü Çaştani Bey hikâyesinde tam 6 yerde karşımıza çıkmaktadır.

(8) meñiz tutup-p yavlaqqatıg (benizleri korkunç bir hal almış, yavlak sert)

Burada zarf görevini üstlenen “yavlak” sözcüğü “pek, ziyade, aşırı” anlamlarına gelecek biçimde kullanılmıştır.

(34) küçlüg yavlaq savın eşidip övkelerinte (güçlü, şiddetli sözlerini işitince öfkelerinden...)

(187) anta oq ol rakşaz [b!] yvlaq tıñ yañkılıg (tam o anda o rakşasa şiddetli avazı aksedici...)

(235) yaqın belingteg yavlaq ün (yakın, korkunç, pek şiddetli, ses)

(240) –tünrek yavlaq ün turdı. Anta (tün şiddetli bir ses yükseldi. Orada ...)

Yukarıda ki cümlelerde ise sıfat görevinde kullanılan “yavlak” burada “şiddetli, kuvvetli” anlamlarını ifade etmektedir.

(285) turup qalın yekler-niñ yavlaqın ömetin (durup) layüad şeytanların düşmanlığını düşünmeden(hesaba katmadan)

Bu cümlede ise isim görevinde kullanılan sözcük “husumet, kötülük, düşmanlık” gibi anlamlara gelmektedir.

Bu dönem edebiyatının en önemli Çatiklerinden birisi de “Maytrısimit” adlı eserdir. Uygurca iptidai bir dram olan bu eserde “yavlak” sözcüğü 13 farklı yerde geçmekte olup hepsinde de “fena ve kötü” anlamlarına karşılık gelmektedir.

yavlaq törülerig yıdı yoqı birle(ve fena unsurları, teferruatına kadar hepsini (yıdı yoqı birle))

ayıg yavlaq tüşlerin teginmişlerin(kötü akıbetlerine (nasıl) duçar olduklarını)

...(ilki)deki yavlaq ögretig(...vaktiyle kötü talim)

ayıg yavlaqqılınçımıznı uqmazunlar(bizim kötü amellerimizi bilmesinler)

yavlaq körksüz kılınçlar kıltımız(fena ve kötü ameller işledik)

yavlaq utılıg erser...bu biş tü(rlüg) (kötü amellerle çevrilmiş ve)

(ötrü) tınlıg ayıg yavlaq tsuy(sonra bir yaratık kötü, günah(işlese))

...ayıg yavlaq törülerig(kötü alışkanlıkları)

...erserler... edgü ayıg yavlağ(...iseler, iyiliğe karşı kötülük, fenalık)
 -sar nızvanılarda yavlağ tağı negü(ihtiraslardan daha da kötüsü nasıl)
 inçip biş çöbik yavlağ ö(dler) (fakat beş kötü devire)
 yavlağkılınç kıl-//? (kötü amel işle- ...)

Burkancı Uygur edebiyatının önemli eserlerinden olan “Dantipali Bey Hikayesi”nde “kötü, korkunç, zarar verici, yaman” anlamlarıyla kullanılan “yavuz” sözcüğü eserde aşağıdaki yerlerde geçmektedir:

-gülük yavlağ ünin kıkıruşup (üzere?) haşin sesle bağırışılar,)
 yavlağ ünin kıkıruşu alaķırdı-lar. Ol (haşin ses(ler)le bağırşarak ortalığı altüst ettiler.O)
 y(a)vlağ ört yalın ilig begig (korkunç alev, hana...)

Yine bu dönemin önemli Çatiklerinden olan Manighaika(Türkische Turfantexte VI) adlı eserde “yablak” ve “yavlağ” şekilleriyle 2 yerde geçen sözcük bu eserde de “kötü, fena, hayırsız” anlamlarında aşağıdaki yerlerde kullanılmıştır.

kan irinng arığsız yablak (kan, irin, bulanık, murdar)

y(a)lak iri er(ür)...../// (hayırsız fal dır)

“Yavlağ” sözcüğü Huastuanıft adlı eserde ise şu yerlerde geçmektedir:

tengrig bilmetin anıg yavlağ biligin (tanrıyı bilmeden, kötü, yaman düşünüşle)

sevinççe yorıp yavlağ iş tuş adaş (aşkına göre yaşayıp kötü eş, dost, akran)

“yavlağ” sözcüğü;

“Maymunlar Beyi Hikayesi” ve “Mukaddes Tavşan Hikayesi” adlı eserlerde ise geçmemektedir.

3.1.2.2. SUDURLARDA “YAVLAK”

Bu dönemin en önemli Sudurlarından birisi “Kuanşı İm Pusar”dır. Sözcük bu eserde 6 yerde geçmektedir.

yir suvda tolu yavlağ yek içgek erser kelip (memleketlerde bir çok kötü devler bulunsa gelip)

ol kişi tapa kungırtı yavlağ közin körü umağaylar (o kimseye karşı kızgın ve kötü bakışlarla bakamazlar)

yir suvda sansız tümen yağı yavlağkuvrap (memleketlerde sayısız yol kesiciler toplansa ve)

ol ķalın yağı yavlağ ara ķalın satığcılar yolayı ertegeli saķınsar ķorķunçluğ(bu bir sürü yol kesici arasından bir çok satıcı yola çıkıp geçmeyi düşünseler; korkup)

yağı yavlağta ozğay sizler tip tiser ... ol ķamağ (yol kesicilerde kurtulursunuz! Diye söylese o bütün)

ol ķalın erüş yağı yavlağta ozar ķurtulurlar (o kalabalık yol kesicilerden geçer kurtulurlar)

Bu eserde “yavlağ” sözcüğü “kötü, fena” anlamlarının yanı sıra “yağı” sözcüğü ile birlikte kullanılarak “yol kesici” anlamını karşılar hale gelmiştir.

Altun Yaruk adlı eserde ise “yavlağ” sözcüğü şu yerlerde geçmektedir:

bu arığ semek içinte ķadır yavlağ keyikler bar bolup, biz yoķaōguluķ emgengülük bolmalım tip. İkintisi tigin inçe tip tidi: eşitü y(a)rılıķazun içim-e,

(bu orman içinde sert, fena geyikler (var) olup, biz mahvolmayalım (deyip). İkinci prens şöyle dedi: lütfen dinle kardeşim,)

neçe keō uzanıp igittim erser yme ķ(a)ltı yavlağ yağı törüşinçe yanturu mini kemişü utup sevinçsiz utlısız ķıltı mening ķüçümin.

(bunca zamandan beri beslememe rağmen fena bir düşman gibi beni mağlup ederek (beni) mutsuz yaptı, bana nankörlük etti.)

isig öz alım çı-larım-ning yavlağ ķōngülleri şeşilz- ün tip tiyü, ünümin ıdı üzmetin ķıkıra bartım.

(hayat alacaklılarımın fena gönülleri yumuşasın diyerek, sesimi hiç kesmeden bağırarak yürüdüm.)

yavlağ törü (fena kanun)

ķoptın singar yağısız yavlağsız erti. (her tarafı düşmansız idi.)

“yavlağ” sözcüğü “Altun Yaruk” adlı eserde de bilinen anlamlarında kullanılmıştır.

Uygur edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan İrk Bitig adlı eserde ise “yavlağ” sözcüğü tam 15 yerde “yablak ol-“ şeklinde kullanılmıştır. Sözcük eserde kullanıldığı 15 yerin hepsinde de “kötü, fena” anlamlarında kullanılmıştır.

Adıgılı tonguzlı ārt üze sokuşmış ermiş. Adıgıng karnı yarılmış, tonguzung azığı sınmış tir.

Ança biling: Yablak ol.

((bir) ayı ile (bir) domuz (bir) dağ geçidinde çarpışmışlar imiş. Ayının karnı yarılmış, domuzun azı dişleri kırılmış, der.

Öylece bilin: (bu fal) kötüdür.)

3.1.3. KARAHANLI DÖNEMİ

Bu dönemin en önemli eserleri aynı zamanda Türkçenin temel kaynakları arasında yer alan, aşağıda isimleri geçen üç eserdir:

Kaşgarlı Mahmud'un Divan ü Lügati't-Türk adlı eseri

Yusuf Hashacib'in Kutadgu Bilig adlı eseri

Edip Ahmet Yükneki'nin Atebetü'l-Hakayık adlı eseri

3.1.3.1. DİVAN Ü LÜGATİ'T-TÜRK'TE “YAVLAK”

Divan ü Lügati't-Türk(DLT) Karahanlı Türkçesi döneminin en önemli başucu kaynaklarının başında gelir. “yavlak” sözcüğü DLT'de şöyle açıklanmıştır:

Yawlak: Kötü, değersiz

Yawlak kişi: huyu kötü kişi

Yawlak: Kötü, düşkün. Her şeyin kötüsü. Oğuzca ve Kıpçakca. Şu beyitte de gelmiştir:

Külse kişi yüziğe körklüğ yüzün körüngil

Yawlak ködhez tılınğni edhgü sawıg tilengil

(birisi yüzüne gülerek gelse, güler yüzle görün. Kötülükten dilini gözet; iyi şöret dile)

Yawlak: “Yawlak Sarıg” bir beyin adı idi. “yawlak” kelimesi aslında şiddetli, pek katı anlamındadır.

Yawlak katıg yıgaç: çok sert ağaç

3.1.3.2. KUTADGU BİLİĞ'DE “YAVLAK”

Kuatadgu Bilig'de “yawlak” sözcüğü aşağıdaki yerlerde ve aşağıdaki anlamlarıyla kullanılmıştır:

(194) budun tili yawlak sini sözlegey

Kişi kılı kirtüç etingni yigey

(halkın dili kötüdür, seni çekiştirir; insanın tabiatı kıskançtır, etini yer)

(1179) ne yawlak neng ol bu ölüm tormakı

ne yawlak erür bu kişig urmakı

(bu ölüm pençesi ne kötü bir şeydir; onun insana çarpması ne kadar fena oluyor)

(1534) körü borsa yalnguk bu erks izlikin

Nelük munça yawlak kötürdi eğin

(insanın bu aczine dikkatle bakarsan, kötülerin niçin bu kadar gurur getirdiklerine hayret edersin)

(1537) ne tengsiz ölüm sen ay yawlak ölüm

Tusulmaz sanga itse tük ming tolum

(ey kötü ölüm sen ne eşi benzeri olmayan bir şeysin ki yüzbinlerce silahın sana karşı bir tek

faydası yoktur)

(2692) kızıl til kara başka yawlak yağı

Bu yawlak yağ belde inçin salın

(kırmızı dil kara başın amansız düşmanıdır; bu kötü düşmanı sıkı tut ve huzur içinde yaşa)

(3591) bularda idi sarp bu yawlak yağı

Et özdin tegir ol öküşrek çağı

(bunlar arsında en sert ve kötü düşman vücuttur, en çok gürültü de ondan çıkar)

(3599) bu yawlak osuglug turur bu et öz

Semiz tutsa artuk bolur bu yavuz

(bu vücut böyle kötü bir tiyettedir; onu kuvvetlendirirsen daha çok kötüleşir)

(3970) ayur ay kadaşım ne erki iging

Mini munça yawlak ederdi beging

(sonra ey kardeşi senin ne eksigin var ki beyin beni bu kadar ısrarla takip ediyor dedi.)

(4651) boğuz övkesi bolsa yawlak bolur

Öçep kek sürer ölse ötrü kalur

(boğaz meselesinden doğan öfke çok fena bir şeydir; insan ölünceye kadar kin ve intikam besler)

(6360) neçe edgü kılşa et özke seve

Angar ança yawlak kılur bu cefa

(bir kimse ne kadar vücudu sever ve ona iyilik ederse o da ona o kadar kötülük ve cefa eder)

Bu eserde 10 yerde geçen “yawlak” sözcüğü burada da alışılmış anlamlarında(fena, kötü) kullanılmıştır.

3.1.3.3. ATEBETÜ'L-HAKAYIK'TA “YAVLAK”

Bu dönemin bir diğer önemli eseri olan Yükneki'nin Atebetü'l –Hakayık adlı eserinde ise “yawlak” sözcüğüne rastlanmamaktadır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında ve “yavlak” sözcüğünün Eski Türkçe dönemi eserlerinde ki geçiş yerlerine bakarak şunu söyleyebiliriz ki: “yavlak” sözcüğü Eski Türkçe döneminde yaygın olarak kullanılan ve bu dönem eserlerinde işlenen bir sözcüktür. Bu dönem eserlerinde “yavlak” ve “yablak” versiyonu olmak üzere iki şekilde kullanılan sözcük “kötü, fena, korkunç, yaman, hayırsız, murdar, vb.” anlamlarına karşılık gelmektedir.

3.2. ORTA TÜRKÇE DÖNEMİ

3.2.1. KIPÇAK TÜRKÇESİ DÖNEMİ

“yavlak” sözcüğünün Kıpçak Türkçesindeki anlamına bakacak olursak sözcüğün “kötü, fena” anlamlarının yanı sıra “büyük, azim, korkunç” anlamlarında da kullanıldığını görürüz.

Bu dönem eserlerinden “Kitābu Bulgatū’l-Müştāk Fi Lügati’t-Türk Ve’l-Kıfçak” adlı sözlük eserde “yavlak” sözcüğü “büyük, azim, korkunç” anlamlarında kullanılmıştır.

Bu dönemin önemli eserlerinden olan “Kitāb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugalî”, “Ed-Durret’ü’l-Mudiyye Fi’l Lügati’t-Türkiyye”, “Kitābu’l-İdrāk li Lisāni’l Etrāk” ve “Kitāb Fi ‘İlm An-Nuşşāb” adlı eserlerde “yavlak” sözcüğüne rastlanılmamaktadır.

Ayrıca bu dönemin en önemli edebi eseri olan “Kitab Gülistan Bi’t-Türki” adlı eserde de “yavlak” sözcüğünün kullanımına rastlanılmamaktadır.

3.2.2 HAREZM TÜRKÇESİ DÖNEMİ

Bu dönem Türkçesinin en önemli kaynaklarından biri olan Mukaddimetü’l-Edeb adlı eserde “yavlak” sözcüğüne rastlanılmamaktadır.

3.2.3. ESKİ ANADOLU TÜRKÇESİ DÖNEMİ

“yavlak” sözcüğünün bu dönemdeki en güzel kullanım örneklerini bulabileceğimiz eserlerden birisi hiç şüphesiz Yunus’un “Risalet’ün Nushiyye” adlı divanıdır. Divanda “yavlak” sözcüğünün geçiş yerleri şöyledir:

Yavlak acayib geldi bana dünya içinde bu hal (118)

İy gafil açgil gözünü fikrün yavlak uzatmagıl (124)

Gideridüm ben yol sıra yavlak uzamış bir ağaç (13)

Yukarıda divandaki geçiş yerleri verilen “yavlak” sözcüğü burada “pek, çok, gayet” anlamlarında kullanılmıştır.

Bu dönem Türkçesinin önemli eserlerinden olan Süleyman Çelebi’nin “Vesiletü’n-Necat”, Sultan Veled’in Türkçe Manzumeleri, Dede Korkut Hikayeleri, Sinan Paşa’nın

“Tazarru’name” ve Keykavus’un “Kabusname” adlı eserlerinde “yavlak” sözcüğü geçmemektedir.

3.3. YENİ TÜRKÇE VE STANDART TÜRKİYE TÜRKÇESİ(STT)NDE “YAVLAK”

Orhun Yazıtlarından günümüze Türkiye Türkçesinin söz varlığını içeren Ötügen Türkçe Sözlük adlı eserde “yavlak” sözcüğünün geçiş şekli şöyledir:

Yavlak: 1) kötü, fena, uğursuz 2) pek, çok, çok fazla, gayet 3) düşmanca 4) alışılmamış, yabansı 5) kötülük, nifak, düşmanlık

Yavlak: uzun, uzamış

Bu dönem içerisinde sözcüğün geçiş ve kullanış yerleri ile ilgili bakmamız gereken en önemli yerlerden biri TDK’nın Türkçe Sözlüğüdür.

TDK Türkçe Sözlük, Türkçe Sözlük(Ali PÜSKÜLLÜOĞLU), Türkçe Sözlük(Hayat Yayınları) adlı eserlerde “yavlak” sözcüğünün kullanımına rastlanılmamaktadır.

Sözcükle ilgili olarak TDK’nın Derleme Sözlüğüne baktığımızda ise “yavlak”la ilgili şunlar karşımıza çıkmaktadır:

Çok, çok fazla (Afyon, Isparta)

Uğursuz (Bolu, Samsun)

Alışılmamış, yabansı (Kars)

Görüldüğü gibi “yavlak” sözcüğü yukarıda verilen anlamlarıyla yukarıda verilen bölgelerde kullanılmaktadır.

STT de sözcükle ilgili olarak başvurabileceğimiz bir diğer kaynak ise TDK’nın Yeni Tarama Sözlüğü adlı eseridir. Bu kaynak eserde ise yavlak kelimesi “pek, çok, gayet” anlamlarına karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır.

3.4. TARİHİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİNDE “YAVLAK”

Sözcüğün tarihi ve çağdaş Türk lehçelerinde ki kullanış şekillerine baktığımızda şunları söyleyebiliriz:

“yavlak” kelimesi, Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü adlı eserde “fena, kötü, yavuz, düşmanca” anlamlarında kullanılmıştır. Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü adlı eserde ise “yavlak” kelimesinin geçiş yeri ve anlamına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır.

Çağatay Türkçesinde ise sözcük “javlak” şekliyle karşımıza çıkar. Sözcük Çağatay Türkçesinde “düşmanı çok olan mahl, garib, acib” anlamlarına gelmektedir.

Kazak Türkçesini incelediğimizde ise;
Düşman olmak anlamında “cavlasuv”;
Düşmanlık etmek, hücum etmek, istila etmek anlamında “cavlav”;
Düşmanlık anlamında “cavlıq”;
sözcükleri kullanılmaktadır.

“yavlak” sözcüğü Kıpçak Türkçesinde ise aynı şekliyle “büyük, korkunç” anlamlarında kullanılmaktadır.

Ayrıca Azerice, Kırgızca, Altayca, Çuvaşca, Gagavuzca, Kumanca, Özbekçe, Karaçayca ve Karayimcede “yavlak” sözcüğüne rastlanmamaktadır.

3.5. KELİMENİN KÖKENİYLE İLGİLİ GÖRÜŞLER

“yavlak” sözcüğü ile ilgili olarak Clauson’un ve Slovar’ın etimolojik sözlüğünde söylenenler “yavuz” sözcüğü ile ilgili olarak söylenenlerle paralellik arz eder. Her iki etimolojik sözlükte “yavlak” sözcüğünün “yavuz” sözcüğü gibi kötü, fena anlamına gelen “yav” isim kökünden türediğini belirtirler. Ayrıca “yavlak” sözcüğünün de “yavuz” sözcüğü gibi Osmanlı padişahlarından Sultan Selim Han’dan sonra anlam değişikliğine uğrayarak “kötü, fena” anlamlarının yanı sıra “yiğit, iyi, güzel” gibi anlamları da karşılar hale geldiğini belirtirler.

“yavlak” sözcüğünün kökeniyle ilgili olarak GÜLENSOY ise sözcüğün “çok, çok fazla, uğursuz, alışılmamış, yabansı, kötü, pek, düşmanlık, yavuz” gibi anlamları sözcüğün tarihi süreç içinde kazandığı anlamlar olarak sıralar ve sözcüğün “yavuz” sözcüğü gibi “yav-“ fiil kökünden türediğini söyler.

yav-la-k şeklinde sözcüğü tahlil eder.

ALYILMAZ ise konuyla ilgili olarak sözcüğün “yav” isim kökünden türediğini belirtir. ALYILMAZ’ göre sözcük “yav” isim kökünün {-la} isimden fiil yapım ekini ve sonrasında {-k} fiilden isim yapım ekini alarak oluşmuştur.

yav + la - k

NİŞANYAN ise “yavlak” sözcüğünün “kötü, gaddar” anlamlarına gelen Türkçe bir sözcük olduğunu ifade eder ve “yavlak” sözcüğünü “yavuz” sözcüğünün karşılığında kullanır.

4. “YABIZ YABLAK” İKİLEMESİ

“yavuz” ve “yavlak” sözcükleri yukarıda da görüldüğü gibi Türkçenin en eski tarihi devirlerinden beri birlikte kullanılan ve çoğu zaman birbirlerinin anlamlarının yerini tutan iki sözcüktür. Tarihi anlam gelişimleri açısından birbiriyle hemen hemen aynı çizgide ilerleyen bu iki sözcük Türkçenin birçok lehçesinde ve Anadolu’nun birçok ağzında halen daha kullanılmaktadır. Aynı kökten türeyen bu iki sözcüğün tarihi süreçte ki kullanımları ve anlamları öylesine birbirine yakındır ki Türkçenin en eski yazılı eserlerinden biri olan Orhun Yazıtlarında bu iki sözcük bir araya gelerek “yoksul sefil, çok kötü” anlamlarına gelen “yabız yablak” ikilemesini oluşturmuşlardır.

(KT D26) neng yılsıg bodunka olurmam. İçre aşsız, taşra tonsuz, yabız yablak bodunta üze olurtum

(ben hiç de zengin ve müreffeh bir halk üzerine hükümdar olmadım. Tam tersine karnı aç, sırtı çıplak, yoksul ve sefil bir halk üzerine hükümdar oldum)

(BK D21) neng yılsıg bodunka olurmam. İçre aşsız, taşra tonsuz, yabız yablak bodunta üze olurtum

(ben hiç de zengin ve müreffeh bir halk üzerine hükümdar olmadım. Tam tersine karnı aç, sırtı çıplak, yoksul ve sefil bir halk üzerine hükümdar oldum)

Yukarıda örneklerinin de verildiği “yabız yablak” ikilemesi Clauson’un ve Slovar’ın etimolojik sözlüklerinde de belirtilmiş ve bu ikileme örnekleriyle beraber adı geçen eserlerde yer almıştır.

5. SONUÇ

Türkçe, bugün dünya üzerinde konuşulmakta olan dillerin en zenginlerinden biridir. 1500 küsur yıllık kesintisiz tarihiyle dünyanın değişik kıtalarına ve bölgelerine yayılmış ve buralarda yeni lehçeler, diller doğurmuş güçlü ve engin bir dildir Türkçe.

“Binlerce yıl süren ve hala devam eden tarihi serüveninde bir ırmak gibi geçtiği her yerden ve bölgeden bünyesine çeşitli zenginlikleri katan Türkçe, zengin bir sözvarlığı ve anlam varlığıyla dünyanın en önemli ve büyük dilleri arasında yerini almıştır.”(Doğan AKSAN)

Bizde bu çalışmamızda Türkçenin çağlar aşan engin sözvarlığına ve kavram zenginliğine küçük bir örnek sunmaya çalıştık.

“yavuz” ve “yavlak” sözcükleri binlerce yıllık geçmişleriyle Türkçenin eşsiz sözvarlığına gösterilebilecek küçük birer örneklerdir.

“yavuz” ve “yavlak” sözcükleri tarihi süreç içinde beraber gelişmiş ve çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılmış iki sözcüktür. Bu iki sözcükte ALYILMAZ’ın ifade ettiği gibi “yav” isim kökünden, yapım ve çekim ekleri alarak türemiş sözcüklerdir. Tarihi anlamsal gelişimleri birbirleriyle çok yakın olan bu iki sözcük bir araya gelerek “yabız yablak” ikilemesini oluşturmuşlardır. Bu ikileme de Türkçenin en eski yazılı eserlerinden biri olan Orhun Yazıtlarında kullanılmıştır.

Kaynakça

- (Ruşadan Aktaranlar) Doğru, Abdülmecit – Kaymak, İsmail (1991), *Gagavuz Türkçesinin Sözlüğü*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksan, Doğan, (1996), *Türkçenin Sözvarlığı*, Ankara, Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan, (2001), *Türkçenin Gücü*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Aksan, Doğan, (2002), *Anadilimizin Söz Denizinde*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Aksan, Doğan, (2003), *Türkiye Türkçesinin Dünyu Bugünü Yarını*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Alyılmaz, Cengiz (2005), *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*, Ankara : Kurmay.
- Arat, R. Rahmeti (1979), *Kutadgu Bilig III. İndeks*, Meşre Hazırlayanlar : Kemal Eraslan; Osman F.Sertkaya; Nuri Yüce, İstanbul : Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü.
- Arat, R. Rahmeti (1988), *Kutadgu Bilig II. Çeviri*, Ankara : TDK.
- Arat, R. Rahmeti (1991), *Kutadgu Bilig I. Metin*, Ankara : TDK.
- Arat, R. Rahmeti (1992), *Atebetü'l Hakayık* Ankara : TDK.
- Atalay, Besim (1999), *Divanü Lügati't Türk Tercümesi I, II, III, IV*, Ankara, TDK.
- Bayram,B, (2007), *Sözlük(Çuvaş Türkçesi-Türkiye Türkçesi)*, Konya, Tablet Yayınları.
- Caferoğlu, Ahmet (1968), *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul : Enderun.
- Clauson, Sir Gerard (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford at the clorendan, oreas.
- Çağatay, S. Ş., (1945), *Altun Yaruk'tan İki Parça*, Ankara, TTK.
- Çağbayır,Y, (2007), *Ötüken Türkçe Sözlük*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Çelebi,S-Hazırlayan: Alangu,T, (1958), *Mevlüt*, İstanbul, Yeditepe Yayınları.
- Çelebi,S-Hazırlayan: Timurtaş,F, (1980), *Mevlid*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çev. Aytaç, Kemal (1992), *Kuman Türkçesi Sözlüğü – Codex Cumanicus'un Türkçe Söz Dizini*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Derleme Sözlüğü* (1978), TDK Basımı, Ankara.
- Develi, Hayati (1983), *Azeri Türkçesi Lugatı (Mezuniyet Tezi-Gözden Geçirilmiş 3.baskı – Tez Sorumlusu E.Gemalmaz)* Erzurum.
- Eraslan, K, (1993), *Divan-ı Hikmet'ten Seçmeler*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ercilasun, Ahmet Bican, (2004), *Başlangıçtan 20. Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, Ahmet Bican (1991), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü Klavuz Kitap I.*, Ankara.
- Ergin, Muharrem, (1963), *Dede Korkut Kitabı II(İndeks-Gramer)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ergin, Muharrem, (1964), *Dede Korkut Kitabı(Metin-Sözlük)*, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Eyüpoğlu, İ. Z., (1988), *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, İstanbul, Sosyal Yayınları.
- Gemalmaz, Efrasiyab – Yayıma Hazırlayanlar: Alyılmaz,C ; Mert,O., (2010), *Türkçenin Derin Yapısı*, Ankara, Belen Yayıncılık.
- Gürsoy, Emine – Duranlı, Muvaffak (1999), *Altayca – Türkçe Sözlük* Ankara : TDK.
- Kahraman, A, (1972), *Süleyman Çelebi ve Mevlid*, İstanbul, Toker Yayınları.
- Keykavus - Hazırlayan: Gökyay,O.Ş, (2006), *Kabusname*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Kuvalski, Todevsz – Çev. Aytaç, Kemal (1996), *Karayim Lehçesi Sözlüğü*, Ankara, Engin Yayınevi.
- Mansuroğlu, M, (1958), *Sultan Vele'd'in Türkçe Manzumeleri*, İstanbul, Pulhan Maatbası.
- Müller,W.K., Gabain,A:V - Çev. Himran,S., (1945), *Çaştani Bey Hikayesi*, İstanbul, Bürhaneddin Erenler Basımevi.
- Müller,W.K., Gabain,A:V - Çev. Himran,S., (1946), *Uygurca Üç Hikaye*, İstanbul, İbrahim Horoz Basımevi .
- Naçipoviç, Naip Emir – Çev. Kurban, İklil (1995), *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü*, Ankara.
- Nadelyaev,V.M.,vd, *Drevmetyurskiy Slovar* (1969), Leningrat.
- Orkun, H.N., (1940), *Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikayesinin Uygurcası*, İstanbul, Alaeddin Kırıl Basımevi.
- Öner, M, (1998), *Bugünkü Kıpçak Türkçesi*, Ankara, TDK.
- Öztopçu, K-Editör: Ölmez,M, (2002), *Kitab Fi 'ilm An-Nuşşab*, İstanbul, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi:34
- Özyetin, A. M, (2001), *Ebu Hayyan Kitabı'l-İdrak li Lisani'l Etrak Fiil: Tarihi-Karşılaştırmalı Bir Gramer ve Sözlük Denemesi*, Ankara, Köksav.
- Paovonen, H (1950), *Çuvaş Sözlüğü*, TDK Çevirisi, İstanbul, TDK.
- Prohle, Wilhem – Çev. Aytaç, Kemal (1991), *Karaçay Türkçesi Sözlüğü*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Püsküllüoğlu,A, (1995), *Türkçe Sözlük*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Rado, Ş - Ergin,M., *Büyük Türk Sözlüğü*, İstanbul, Hayat Yayınları.

- Sarayı, S - Hazırlayan: Karamanlıoğlu,A.F, (1989), *Gülistan Tercümesi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sinan Paşa - Hazırlayan: Tulum, A.M, (1971), *Tazarru'name*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Tarama Sözlüğü* (1971), Ankara : TDK.
- Tatçı, Mustafa, (1990), *Yunus Emre Divanı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tekin, Talat (2003), *Orhun Türkçesi Grameri*, İstanbul : Türk Dili Araştırmaları Dizisi.
- Tekin, Talat (2003), *Orhun Yazıtları Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, İstanbul : Yıldız Dil ve Edebiyatı.
- Tekin, Talat (2008), *Orhun Yazıtları*, Ankara : TDK.
- Tekin, Ş, (1960), *Uygurca Metinler 1*, Ankara, TTK.
- Tekin, Ş, (1960), *Uygurca Metinler 2 Maytrısimit*, Ankara, Sevinç Matbaası.
- Tekin, T, (2004), *İrk Bitig*, Ankara, Öncü Kitap.
- Timurtaş, K. F, (1980), *Yunus Emre Divanı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Toparlı, Recep (1993), *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*, Erzurum, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Toparlı, Recep, (1988), *Mu'inü'l-Mürid*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Toparlı, Recep, (1991), *Ed-Durretü'l Mudiyye Fi'l Lugati't-Türkiye*, Erzurum, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Toparlı, Recep; Çöğenli,M.S; Yanık,N.H, (2000), *Kitab-ı Mecmu-ı Tercüman-ı Türki ve Acemi ve Mugali*, Ankara.
- Türkçe Sözlük*, (1981), Ankara, TDK.
- Türkçe Sözlük*, (2005), Ankara, TDK.
- Von Le Coq, A. - Çev. Himran,S, *Huastuanift*, Ankara, TDK.
- Von Le Coq, A. - Çev. Kösearif,F, (1936), *Manighaika(Türkische Turfantexte VI)*, İstanbul, Devlet Basımevi.
- Yusuf, B. - Tulum,M.M, (1994), *Sözlük*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Yüce, N, (1988), *Mukaddimetü'l-Edeb*, Ankara, TDK.

“EVET, HAYIR” SÖYLEMİ ÜZERİNE

Zeliha TUĞUZ

Mersin Üniversitesi , Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada Türkiye Türkçesindeki “evet, hayır” sözcüklerinin işlevleri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın amacı bu sözcüklerin Türkiye Türkçesine ne gibi anlam zenginliği kazandırdığını ortaya koymaktır. Verileri oluşturma aşamasında konuyla ilgili dil bilgisi eserleri ve makaleler de taranmıştır. Konuyla ilgili değerlendirmeleri incelerken yazı dilinde işlevleri açıklanan “evet, hayır” sözcüklerinin konuşma dilindeki anlam çeşitliliğini ortaya koymak için farklı yaş gruplarındaki farklı meslek gruplarına mensup kişilerin konuyla ilgili görüşlerine de yer verilmiştir.

ABSTRACT

This paper studies the functions of “yes, no” words in modern Turkish. The paper tries to exhibit the variety of meaning that these words bring in to Modern Turkish. While gathering data grammar works and essays were searched. In order to show the varieties of the meaning that these words show in daily language, the views of people in different ages who has different jobs were put forward.

Evet, hayır sözcüklerinin türüyle ilgili çalışmalara pek rastlanılmamakla beraber kaynaklarda bu sözcükler zarf, edat ya da ünlem başlığı altında sınıflandırılmıştır. Ayrıca yapılan araştırmalarda bu sözcük türlerinin işlevleriyle ilgili herhangi bir çalışmaya ulaşılamamıştır.

Türk Dil Kurumunun Güncel Türkçe Sözlük’ünde *evet* ile ilgili olarak şu bilgiler verilmiştir: 1. “Öyledir” anlamında kullanılan bir doğrulama veya onaylama sözü, olur, oldu, peki, tamam, ya, belki, ha, he: “*Evet, bu bahsin en canlı noktası buradadır.*” (Y. K. Beyatlı) 2. Olumlu cümlelerde anlamı pekiştiren bir söz. 3. Sözü açan veya bağlayan bir söz: *Evet, işverenlik görevini hiç de başarıyla yerine getiremiyordum. İlk tekdiri almıştım.*

Türkiye Türkçesi Ağzları Sözlüğü’ünde “acele, çabuk”, Divanü Lügati’t-Türk’te “(Kıpçak, Tuhsı, Oğuz, Yağma) evet, peki”, BSTS / Kılıçoynu Terimleri Sözlüğü’nde “Karşılaşmaya hazır olan yarışmacıların, dürtüş ya da vuruşu gören yan yargıcının yönelttiği soruya verdikleri olumlu yanıt.”, Tarama Sözlüğü (1967)’nde “ancak, fakat, lâkin, amma” bilgileri verilmiştir.

Hayır ile ilgili olarak da Güncel Türkçe Sözlük’te 1. “Yok, öyle değil, olmaz” anlamlarında onamama, inkâr bildiren bir söz: *Para var mı? -Hayır.-Yorgun musunuz? -Hayır.* 2. Olumsuz cümlelerde anlamı pekiştiren bir söz: “*Hayır, zaferimiz bir masal olmayacak.*” (F. R. Atay), Türkiye Türkçesi Ağzları Sözlüğü’ünde “hayır, olmaz”, BSTS / Kılıçoynu Terimleri Sözlüğü’nde Hazır olmayan yarışmacılarla, dürtüş ya da vuruşu görmeyen yan yargıcıların, başyargıcının yönelttiği soruya verdikleri olumsuz yanıt.” bilgileri verilmiştir.

Dil Bilgisi Kitaplarında “Evet, Hayır” Sözcüklerinin İşlevleri

Zeynep Korkmaz “evet, hayır” sözcüklerini ünlem başlığı altında ele almış, “Cevap verme, onaylama, kabullenme, red, inkar, gizleme” bildiren ünlemler başlığı altında vermiştir.¹

Süer Eker², Recep Toparlı³, “evet, hayır” sözcüklerini onay veya ret ifade eden cevap edatları başlığı altında vermeyi uygun bulmuş, incelenen diğer dil bilgisi kitaplarında olduğu gibi bu sözcüklerin işlevlerine değinmemiştir.

Tahsin Banguoğlu, diğer dil bilgisi kitaplarından farklı olarak bu sözcükleri “Gerçekleme Zarfları” olarak incelemeyi doğru bulmuştur. Doğrudan doğruya sıfatın varlığı-yokluğu, fiilin olup bitmesi ile ilgili

¹Korkmaz, Z., (2007), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Ankara, TDK Yay. , s.1183

²Eker, S., (2006), *Çağdaş Türk Dili*, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 361.

³Toparlı, R., (2000), *Türk Dili ve Kompozisyon*, Ankara, s.90.

zarflara gerçekleştirme zarfları (adverbe de verification) demiş, bu zarfların “Gerçek mi? Olur mu?” sorularını karşıladığını belirtmiştir.⁴

Nurettin Koç⁵ ve Muhittin Bilgin Banguoğlu gibi bu sözcükleri zarf olarak kabul etmiş, sorulara karşılık olarak kullanılan “Yanıt Belirteci” başlığı altında incelemeyi uygun görmüştür. Ayrıca bu sözcüklerin birer cümle değerinde olan belirteçler olduğunu da belirtmiştir.

Tufan Demir, “evet, hayır” ve soru cümlelerinin yerine geçen sözleri “Cevap Belirteci” olarak adlandırmış, bu sözcüklerin işlevlerine değinmemiştir.⁶

Muharrem Ergin, tasdik veya ret ifade eden “evet, hayır”ı “Cevap edatları” başlığı altında vermiş; bunların başlı başına kullanılan ve ifade taşıyan, yanındaki kelimelere bağlanmayan edatlar olduğunu söylemiştir.⁷

Tuncer Gülensoy, “evet, hayır”ı Ünlem Edatlarının kabul veya ret ifade eden “Cevap Edatları” başlığı altında göstermiştir. İşleviyle ilgili herhangi bir açıklama yapmamıştır.⁸

Nurettin Demir- Emine Yılmaz, cevap işlevli ünlemlere “evet, hayır”ı örnek göstermiştir. Bu bilgi dışında herhangi bir vermemiştir.⁹

Necmettin Hacıeminoğlu, “Türk Dilinde Edatlar” adlı kitabında “Bağlama Edatları” bölümünde Kaşgarlı’dan beri rastlanan “evet” sözcüğünün aslında bir cevap edatı olduğunu, Batı Türkçesinin Eski Anadolu ve Osmanlıca devrelerinde “bağlama edatı” Türkiye Türkçesinde ise “cümle başı edatı” olarak da kullanıldığını belirtmiştir. Türkiye Türkçesinde “evet” *fakat ancak* anlamını ve bağlama edatı işlevini yitirmiş, sadece cümle başı ve cevap edatı olarak *peki* anlamında kullanılmakta olduğunu belirtmiştir. Kuvvetlendirme edatları başlığı altında “evet”in *elbette, muhakkak* anlamında tekit görevi de gördüğünü söylemiştir. “Hayır” sözcüğünün Arapça olduğunu ve “Cevap Edatları” başlığı altında ret ve inkar edatı olduğunu vurgulamıştır.¹⁰

Feyza Hepçilingirler, Tahir Nejat Gencan, Muhittin Bilgin, Neşe Atabay- Sevgi Özel- İbrahim Kutluk, Mehmet Hemgirmen, Atilla Özkırımlı gibi dilbilimciler “evet, hayır” sözcüklerine değinmemişlerdir.

Taranan Metinlerde Evet Hayır Sözcüklerinin İşlevleri

Cevap verme

Bir soruya, bir isteğe, bir söz veya yazıya verilen karşılık, yanıt.

- Yaşamınızda başka biri yok değil mi?
- Sizin için üzgünüm ama var. Kendinizi çok mu yalnız hissediyorsunuz?
- Evet.¹¹

- İşitiyor musun?
- Hayır.
- İşitiyorsun biliyorum. Beni bekliyor muydun?
- Evet. Geleceğini biliyordum.
- Haydi yaz bir satır da gönder beni.
- Gitmek istiyor musun?
- Hayır.¹²

Onaylama

Kişinin dile getirilen yargıyı olumlaması ya da ilgili görüşe katılması, tasdik.

- Doğru!.. Ne önemi olabilir. Tutuklandık işte.
- Evet! Doğru merkeze göndermem istendi.¹³

“Demek senin yüzünden ben o manifestoyu yazdım vapurda?”

Hırs Nefs Hanım volta atarak devam ediyor anlatmaya:

⁴Banguoğlu, T., (2007), *Türkçenin Grameri*, Ankara TDK Yayınları, s. 372.

⁵Koç, N., (1990), *Yeni Dilbilgisi*, İstanbul, İnkilap Kitabevi, s. 132.

⁶Demir, T., (2006), *Türkçe Dilbilgisi*, Ankara, Kurmay Yayınevi, s. 246.

⁷Ergin, M., (1993), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Yayınları, s. 351.

⁸Gülensoy, T., (1995), *Türkçe El Kitabı*, Kayseri, Bizim Gençlik Yayınları, s. 200.

⁹Demir, N., Yılmaz E., (2003), *Türk Dili El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s.200.

¹⁰Hacıeminoğlu, N., (1984), *Türk Dilinde Edatlar*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 146, 240, 243, 291.

¹¹Öngören, M., T., (1996), *Senaryo ve Yapım*, İstanbul, Alan Yayıncılık, s. 78.

¹²Ayvaz, Ü., (1995), *Toplu Oyunları 1*, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Oyun Dizisi 43, s. 155.

¹³Toy, E., (2009), *Toplu Oyunları 1*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s.100.

“Evet benim yüzümden. Sandım ki böylece kapatırım bu meseleyi.”¹⁴

Kabullenme

Bir şeye isteyerek veya istemeyerek razı olmak, istemeyerek kendine mal etmek.

Yitirmek güzeldi... Yitirdikten sonra anlamak ve bulmak daha güzeldi. Evet, ben suçluyum. Aşkî kûçümseyen benim.¹⁵

Bacanak bana kalsa... Ben seni bu işe hiç karıştırmazdım ya...

Cemil gözlerini kıstı:

- Korkar diye mi? Sesi birden değişmişti. Yoksa, “Yüzüne gözüne bulaştırır” diye mi?
- Halt etmişsin... karıştırmazdım. Çünkü herifi kaçıırken sana danışmadık...
- Delirdin mi alık Arap?

- Danışmadık, evet...¹⁶

Durumu Geçştirme

Söz konusu olan durumu ya da olayı uzatmamak, olay çözülmeden yeni bir konuya geçmek.

- Tüh yahu tiyatro metnini unuttum, olmamalıydı ama oldu.
- Biz böyle bir şey yapsaydık ne olurdu, sayın yönetmenim?
- Evet evet, hadi başlayalım.¹⁷

Kabul Etme

Öneriyi uygun bulmak, benimsemek.

- ...Bana kalsa, çok sevinirim... Demek istiyorum ki... Neriman bilmem ki ne der?
- Siz “evet” diyorsanız, Neriman’ın ne dediğini anlamak kolay.¹⁸

... O kadar büyük ki, şimdi düşünürken kendisi bile şaşırıyordu. Evet, büyük bir cesaret göstermiş, Babıali’de, daha herkes korkuyla şüpheden uyuşuk dururken, “Yaşasın hürriyet!..” diye haykırmıştı.¹⁹

Farkına varma

Değişmek, başkalaşmak, anlamak, sezmek,

- Atlar yakında mı?
- Bahçenin arkasında. Nasıl anladın?
- Solumalarını işitiyorum.
- Solumuyorlar ki!
- Yum gözlerini, dinle.
- Eveeeeeet!²⁰

-Tanıştırıyım sizi... Maksut Bey... Tanırsınız belki... Mutlaka duymuşsunuzdur adını... “Dayı” derleri “Sipahi” derler.

Münir bıyık altından gülerken yol verdi. Köşke doğru yürürlerken Maksut’a yan gözle baktı:

- Evet, gözüm ısırtıyor gibi...²¹

Fark Etmek

Ayırt etmek, birkaç şeyi birbirinden ayıran niteliği anlamak.

- Beyaz tarak orada, bak ana.
- Evet, büyükkannen vermişti, düğünde.²²

Birden Necib’in: “ Hep kabahat daima aynı hayatı sürmekte...” sözü kulaklarını yırttı. Evet, değişmek lazım değil mi idi?²³

¹⁴Şafak, E., (2007), *Siyah Süt*, İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık, s.172.

¹⁵Ersöz, C., (2002), *Yine Seninle Geldi Hayat*, İstanbul, Gendaş Kültür Yay., s.64.

¹⁶Tahir, K., (2008), *Yorgun Savaşçı*, İstanbul, İthaki Yayınları, s. 53.

¹⁷Arslan, C., (2003), *Mahpusluk Zor Zanaat*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s. 14.

¹⁸Tahir, K., (2008), s. 43.

¹⁹Seyfettin, Ö., (1998), *Seçilmiş Hikayeler*, İstanbul, Cem Yayınevi, s. 62.

²⁰Ayvaz, Ü., (1995), s. 148.

²¹Tahir, K., (2008), s. 67.

²²Ayvaz, Ü., (1995), s. 132.

²³Rauf, M., (2000), *Eylül*, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları, s.23.

İnkâr

Yaptığı bir işi veya söylediği bir sözü kabul etmemekte direnmek.

- Hasta imişsiniz diye haber aldım.

- Hayır! Söyleyiniz bakalım sizin amurét blond ile nasıl gidiyorsunuz?²⁴

- Anneler çocuğunu görmese de durumlarından haber alırlar. Bana kimse bir şey söylemedi, ben kendim anladım. Oturuşundan, kalkışından, yemenden, içmenden, her halinden öyle anlaşıyor.

- Hayır. Hayır. Sıkılmıyorum.²⁵

Başlangıç Söylemi

Dinleyici ya da okuyucuların ilgisini uyandıracak sözlerle konuya girmeye uygun söz.

“Evet beyler, cumartesi sabahı ala şafakta atımı çalıp da getirmeyen hırsızların başları kalenin burcunda bütün Osmanlı tebalarının gözleri önünde vurulacaktır... ilan etsinler.”²⁶

Evet, kelimelerin altındaki kelimeyi, yüzlerin altındaki yüzü biliyorum ama, ben seni içimde hissederken, sana inanmışken şehrin her tarafında yanan bir ışık vardı.²⁷

Pekiştirme

Etkiyi güçlendirmek, sağlamlaştırmak, kuvvetlendirmek, sıkılaştırmak, etkinin yinelenmesi olasılığını artırmak.

İçimizdeki o katili ortaya çıkardı... Mahvolmamak için mahvetmek zorunda olduğumuz... evet... İçimizdeki katil...²⁸

Evet, böyle konuşurlar. Hep konuşurlar. Yıllardır tanıyor onları. Susarak, gözlerini kapayarak otursalar bile, duyar konuşmalarını.²⁹

Haykırma

Telaşla ve yüksek sesle bağlamak.

Böyle giyinmeyince vermezler miymiş?

- Bana gizliden verecekler. Yattı mı aklın?

- Hayır! Yalan söylüyorsunuz!³⁰

İtiraz

Bir düşünce ya da kararın karşısını ileri sürmek.

- Bildiğin tulumbacı reislerinden değil canım... Ben şaka etmek için öyle diyorum. Deniz itfaiye taburunda Yüzbaşı İsmail Hakkı... Tanırsın!

- Hayır, tanımam.³¹

- Bu kadar kişiyi içine alacak bir ahır Sulukule’de değil İstanbul’da bile yok. Sakın rakamlarda bir yanlışlık olmasın...

- Hayır, hayır...³²

Karşı çıkma

Bir düşünce veya kararı benimsemeyerek karşı çıkmak.

- O çok mutsuz. Bırakalım uçup gitsin.

- Hayır, o hep bizimle kalsın!³³

- Korkarım öğrencim bir kadına tutulmuş olmalı.

- Hayır, pek de öyle değil.³⁴

²⁴Erkem, R. M., (1992), *Araba Sevdası*, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları, s. 129.

²⁵Erkem, R. M., (1992), s. 162.

²⁶Kemal, Y., (2001) *Ağrıdaki Efşanesi*, İstanbul, Adam Yayıncılık, s. 64.

²⁷Ersöz, C., (2002), *Yine Seninle Geldi Hayat*, İstanbul, Gendaş Kültür Yay., arka kapak

²⁸Ersöz, C., (2002), s. 68.

²⁹Meriç, N., (1991), *Bir Kara Derin Kuyu*, İstanbul, Can Yayıncılık, s. 38.

³⁰Tahir, K., (2008), s. 38.

³¹Tahir, K., (2008), s. 55.

³²Seyfettin, Ö., (1998), s. 48.

³³Maraşlı, S., (2003), *Bana Bir Masal Anlat*, İstanbul, Erdem Yayınları, s. 90.

³⁴Erkem, R. M., (1992), s. 53.

Seslenme

Çağırarak, -e söz yöneltmek.

Evet, ey hande-i ezel-perrân

Ey kadınlık hayali, ey sevdâ³⁵

(Apartmanın kapıcısı başıyla tasdik işareti yapar.)

REİS BEY - Evet! Size ait olan bu ceket Londra malıdır. Tahsilinizi yarım bırakıp döndüğünüz yerin malı...³⁶

Heyecan

Sevinç, korku, kızgınlık, üzüntü, kıskançlık, sevgi gibi sebeplerle ortaya çıkan güçlü ve geçici duygu durumu.

- Bin dokuz yüz otuz üç neyin nesî, demiştik biz az önce değil mi?

- Evet!... Evet bildiniz.'den bir televizyon kazandınız!³⁷

REİS BEY – Polise ifadenizde şöyle demişsiniz; Ben vakadan ir gece evvel, apartmandan, şimdi üzerimde gördüğünüz elbiseyle çıktım, şu ana kadar da eve uğramadım. İri siyah kareli ceketim gardiropadır. Ararsanız bulursunuz.

MAHKUM – (Ayağa kalkar) Evet, evet!³⁸

Uyarı

İhtar, bir kimseye bir davranışta bulunmamasını söylemek.

Yemek için meyvelere doğru ilerlemiş. Meyşa:

- Hayır onları yememeliyiz. Ne olduğunu bilmiyoruz, zararlı olabilirler.³⁹

Sonuç, Sonuçlandırma

Sonuca ulaştırmak, bitirmek, neticelendirmek, intaç etmek.

Evet, bunlar benim eylemimin cezasıdır. Sizi gördüğüm zaman güzelliğinize bakmaya cesaret etmemeli, yüreğimi sevdâ pençenize yakalatmamalıydım.⁴⁰

“Ne büyük acılar ne de büyük sevinçler öldürür insanı, bu yüzden bu acı ve sevinçler, küçük küçük değersiz şeylerden oluşmuş muazzam bir sisle sarılı gözüdürler. Evet, işte hayat dediğin bir sis olup olacağı.”⁴¹

Zaman Kazandırma

Konuya hakim olunmadığı ya da bilginin hemen hatırlanmadığı durumda kendisine zammı tanımak.

Kağıt böylece elden ele döndüğü sürece, şu yolda bir konuşma yapılmıştı:

- Ben bir şey anlayamadım, şuna siz de bakınız.

- Evet, bersiye. İşitmediğim bir sözcük. Hüsnü Bey'e bir soralım, belki o bilir.⁴²

- Kariyi ne yapacaksın? Niçin “sivil gelsin” diye bana haber yolladın? Niçin “sivil gelsin” diye bana haber yolladın? Neden “silahını alsın yanına” dedin?..

- Evet... Hele bir cigara yak ki...⁴³

Çaresizlik

Çıkar yol bulamayan bir biçimde, umarsızlık.

- Bırakın Cemil Abi...

- Cemil bu sese ürpererek kırmızı dudaklı yarı açık ağza, menekşeye benzeyen kadın kokusuna eğildi.

- Bırakın, hayır.

- Dur, bak ne diyeceğim...⁴⁴

³⁵ Haşim, A., (2000), *Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları, s. 18.

³⁶ Kısakürek, N. F., (1999), *Reis Bey*, İstanbul, b.d. Yayınları, s. 29.

³⁷ Toy, E., (2009), s. 16.

³⁸ Kısakürek, N. F., (1999), s. 47.

³⁹ Maraşlı, S., (2003), s. 61.

⁴⁰ Erkem, R. M., (1992), s. 63.

⁴¹ Altan, A., (2004), *İçimizde Bir Yer*, İstanbul, Alkım Yayınevi, s.50.

⁴² Erkem, R.M., (1992), s. 124.

⁴³ Tahir, K., (2008), s. 53.

⁴⁴ Tahir, K., (2008), s. 18.

Telaş

Herhangi bir endişeden ileri gelen acelecilik.

Süreyya gülererek “Gitmeye ihtimal kalmasın diye yapar.” diyordu; sonra soruyordu: -Annem niçin gelmiyor?

Suad, hep o anlatırken elindeki notlarla meşgul, başını kaldırdı: -Evet, evet hanımefendi gelecekti, söz vermişti.⁴⁵

Eylemin Devamlılığını Sağlama

Kesintiye uğratmadan eylemin (konuşmanın) sürdürülmesine destek olmak.

- Baktın ki birini kovalıyorlar... Baktın ki vuruşma başladı... Tabancayı kaptın...

- Evet...

- Kız bıraksaydı, koşacaktın...

- Kız bıraksa değil, tabanca boş olmasa...

- Hele bir filinta geçseydi eline pencereden girişecektin?..

- Evet...⁴⁶

- Doktor, “Evet” diyecek de...

- Evet...

- Dedi diyelim... Hani karı? ⁴⁷

Eylemi Sonlandırma

Eylemi (konuşmayı) uzatmadan bitirmek.

- İclâl bu kış hep sizden bahsetti. Boğazda tek başına bir evde oturuyor diye...

- Evet, garip bir tesadüf oldu. Birkaç yaz evvel İhsan ağabeyim çok güzel bir ev bulmuştu. Kış gelince onlar taşındılar, ben kaldım.⁴⁸

“Metin! Hemen gönder mektubu. Bekliyorum.” “Olur Turgut. Burada rahat konuşamıyorum.” “Anladım. Unutma, her şeyi yazacaksın. Yazacak ne varsa hepsini. Onu bir parça sevmişsen...” “Evet Turgut anlıyorum.” “Hiçbir şey anladığın yok.”⁴⁹

Sevinç

İstenen ya ad hoş giden bir durumun, olayın olmasıyla duyulan coşku.

- Bahçede konuştuğunuz öyle mi?

- Evet efendim bahçede ah!

- Havuz başında olacak

- Evet! Evet! Ah! Siz nereden biliyorsunuz?

- Siz ona bir demet çiçek verdiniz galiba...

Ah! Evet! Bir çiçek, ma pourflör! (Benim zavallı çiçeğim)⁵⁰

Hatırlama, hatırlatma

Anımsama, anımsatma, hatırlatma.

- İsmi duyulunca şöhreti bir anda, telgraflarla dünyanın her köşesine yayılmayacak mıydı?

- Fakat ismi?

- Evet, sabah olmadan ismini, asıl kendi ismini bulmalıydı.⁵¹

“Sahi güzel bir şey bulursak... Suad ne kadar sevinecek değil mi?” Evet, Suad...⁵²

Düşünceyi Destekleme

Birinin ya ad kendisinin düşüncesine katılarak ona güç vermek.

“Bitişikteki mimarın karısı. Bu sitenin mimarlarından.” “Öyle mi! Çok genç bir kadın kocasına göre.” “Yok canım, tam tersi. Yaşını göstermiyor. Belki büyük bile kocasından.” “Boylu boslu, öyle bıyıkları, hali tavrı falan da, Ekrem Bey, yoksa genç daha. Aslan gibi maşallah.” “Evet evet. Karısı yaşını göstermiyor.”⁵³

⁴⁵ Rauf, M., (2000), s. 99.

⁴⁶ Tahir, K., (2008), s. 111.

⁴⁷ Tahir, K., (2008), s. 58.

⁴⁸ Tampınar, A. H., (2000), *Huzur*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 76.

⁴⁹ Atay, O., (2000), *Tutunamayanlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 406.

⁵⁰ Ünlü, M., (2009), *Türkçede Öykü Roman Seçki*, İstanbul, İnkılap Yayınları, s. 33.

⁵¹ Seyfettin, Ö., (1998), s. 62.

⁵² Rauf, M., (2000), s. 43.

Yarın’ın yüzü dünden bugüne gelip geçenler izinden gidilerek bulunacak değil mi? Evet, evet, ‘asıl olaylardır sonuçları belirleyecek olan’⁵⁴

İstek

Yerine getirilmesi istenen şey, bir şeye duyulan arzu.

- Gerçekten çok üzıldüm bu olanlara.

- Hayır, üzülme.⁵⁵

Kesinlik

Değişmeyen, kuşkuya yer bırakmayan, geri dönülmeleyen değişmez.

Zavallı kadın yanlışlık olmasın diye oğluna dikkatli dikkatli baktı. Hayır hiç şüphesi yoktu. İşte... Oydu! Tam kendisiydi.⁵⁶

Düzeltilme

Hatayı gidermek, onarmak, yanlışlıktan kurtarmak, doğrultmak.

- Galiba biraz da yamyam

- Hayır, sadece katil, yahut telaşlı katil, yani müntehir!..⁵⁷

Sanılır ki, Mecnun’un Leyla’ya “eğer ben bensem, sen kimsin” sorusunu sorması deliliktendir.

Hayır, bu “emin” olmaktır.⁵⁸

“Maalesef” Anlamında

“Üzülerek söylüyorum ki, ne yazık ki” anlamında.

- Kötü... Doktor Münir gazeteyi indirerek gözlüğünün üstünden baktı. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Wilson İzmir’le dolaylarının Yunanlılara verilmesini onaylamış...

- Yok canım!

- Evet... Kötü bu haber...⁵⁹

Evet, kimseye söylemeye, hatta düşünmeye bile cesaret edemiyordu. Oyun bittiği cihetle akşamdan sonra yine bohçasını koltuğuna alarak geldiği yoldan muhterizane evine avdet ediyordu.⁶⁰

Alay Etme

Eğlenmek, gır gır geçmek.

- Ooo! Saat bir, bu zamana kadar uyumak için insan miskin olmalı. Hele ben buranın asıl sabahını severim. Şehrin harlıtısı içinde yaşadıkça insana biraz sükûn, biraz kır, bir iki kuş sesi pek hoş geliyor.

- Evet, burada geçici olduğunu bildiğin için sana öyle gelir.⁶¹(E, 26)

Günlük Konuşmalarda Evet Hayır Sözcüklerinin İşlevleri

Onaylama

Toplumca onaylanmayı sevdiğimiz, onay alırken de verirken de keyif duyduğumuz için rahat bir tonlamayla “Eveeet.” Deriz. Bunu bir bakıma zevk almak için yaparız. (Emine Ataman, Eğitim Koordinatörü, 54)

Onaylamayı Güçlendirme

Meditasyon amaçlı yapılan bir söylem. Yaşça büyük öğretmenler jest ve mimiklerle kafasını sallayarak “Eveet.” der. Bu şekilde söylemek onaylamayı güçlendirir. (Şerif Yıldız, Matematik Öğretmeni, 36)

Kabullenme

İnsan kötü bir olay yaşayıp bunun sebeplerini düşünce, “Evet, evet... Kendim ettim kendim buldum.” der. (Bedia Merve Arıkan, Balerin, 18)

Reddetme

Hoşlandığınız bir kıza arkadaşlık teklif ettiğinizde size “Hayır.” diyebilir. Bu sadece bir cevap değil aynı zamanda sizi geri çevirdiğinin yani reddettiğinin göstergesidir. (Sinan Kalay, Müzisyen, 28)

⁵³ Meriç, N., (1991), s. 37.

⁵⁴ Ağaoğlu, A., (2004), *Damla Damla*, İstanbul, Adalet Alkım Yayınevi, s. 131.

⁵⁵ Maraşlı, S., (2003), s. 117.

⁵⁶ Seyfettin, Ö., (1998), s. 53.

⁵⁷ Haşim, A., (2000), s. 85.

⁵⁸ Sadri, I., (2007), *Aşk 29 harfdir*, İstanbul, Timaş Yayınları, s. 33.

⁵⁹ Tahir, K., (2008), s. 137.

⁶⁰ Kaplan, M., (1997), *Hikaye Tahlilleri*, İstanbul, Dergah Yayınları, s. 19.

⁶¹ Rauf, M., (2000), s. 26.

Beğenme

Kızlar birlikte alışverişe gittiğinizde birçok kıyafet denersiniz. Eğer giydiğiniz kıyafeti arkadaşlarınız beğendiye siz soru sormasanız bile onlar coşkuyla “Evet!” derler. Onaylamanın ötesinde bu giydiğiniz kıyafeti iyi, güzel ya da sevimli bulduklarını ifade eder. (Gizem Aktan, Ressam, 19)

Beğenmeme

Aynı durumda bazen de kötü bir ses tonuyla “Haayınır...” derler. Yani o kıyafeti benzerleri arasında güzel ya da iyi bulmadıklarını söylemiş olurlar. (Gizem Aktan, Ressam, 19)

Dikkat Toplama

Ders esnasında öğrenciler ders dışında herhangi bir şeyle uğraştıklarında ya ad kendi aralarında konuştuklarında öğrencileri toparlamak, derse dikkatlerini çekmek için “Evet.” Deriz. (Merak Kızılaslan, Fizik Öğretmeni, 32)

Zaman Kazandırma

Yarışma programlarında eğer konuya hakim değilseniz, konuyla ilgili bilgi tasarlamadıysanız destek almak ve zaman kazanmak için acil durumlarda sık kullanılır.

Örnek: Evet sayın seyirciler! Şimdi kameralarımıza dönüyoruz.

Konuşmaya başlarken arkasından gelecek cümle için bize zaman kazandırır. Geçiş yerlerinde bağlaç gibi arkadan gelecek sözcüklere ve cümlelere zaman kazandırır. (Emine Ataman, Eğitim Koordinatörü, 54)

“Önemli Nokta” Söylemi

Önemli bir noktaya, önemli bir konuya başlarken kullanırız. Dağılmış olan ortamı toparlamak, “Artık senin için önemli bir noktaya başlıyoruz.” Mesajını vermek için bu söylem belirleyicini kullanırız. Örnek: Evet arkadaşlar, konumuz ... (Ömer Cigercioğlu, Matematik Öğretmeni, 28)

Başlangıç Söylemi

Giriş yapmaya uygun bir söylem. Biraz da alışkanlık. Başlangıç söylemi olarak kullanıyoruz.

Örnek: Evet, arkadaşlar, ... (Emrah Yüce, Beden Eğitimi, 30)

Tehdit

Çocuk gözlerinizin içine baka baka istenmeyen bir davranış sergilediğinde yaptığı hareketten vazgeçmesi için “Evet, evet sen böyle davranmaya devam et.” deriz. (Ali Tan, Akademisyen, 38)

Seslenme

“Ey Türk Gençliği”ndeki “Ey” işlevinin yerine kullanırız. “Evet gençler” gibi. Bir bakıma seslenme amaçlı kullanırız. (Süleyman Açıl, Bilgisayar Koordinatörü, 35)

Kabullenme

“Yemeği yaktın mı?” sorusunu dört kez sorduktan sonra o eylem yapılmamışsa bile “Evet evet.” deriz karşısındaki konuşmaması için. (Şükran Yıldız, Ev Hanımı, 37)

Kabullenmeme

Şehit yakınları şehitlerin cenaze töreninde “Hayır!” derler. Oğullarının, eşlerinin, kardeşlerinin ölümünü kabullenemezler. (Cem Kurtçu, Gazeteci, 31)

Heyecan

Futbol maçında “Evet, evet, evet goooooo! At yarışlarında da gerçekleşmesi istenen durumu heyecanla beklerken “Hadi” anlamında kullanırız. (Ömer Özbey, Sporcu, 24)

Sevinç

Bazen büyükleriniz sizin bir yere onlarla gitmenize izin vermez. Sonra da “Sen de bizimle geliyorsun.” deyiverirler. İşte o zaman “Evet! İşte bu! deyip tam tam dansı yaparım. (Şule Çınar, Öğrenci, 12)

Farkına varma, Keşfetme

Bazen uzun uğraşlar sonunda yeni bir çalışma üzerinde ter döküyorsanız, “Buldum! Evreka!” anlamında “Evet!” deriz. (Elif Özbey, Çevre Tasarımcısı, 24)

Pişmanlık

“Hayır”ı iş isten geçtikten sonra “Hayırın!” yani “Oldu bitti, Allah kahretsin, yapabileceğim bir şey yok.” anlamında kullanıyoruz. (İzzet Zülküf Çelik, Pskolojik Danışman, 33)

Caydırma

Birisi atlarken onu gören biri “Hayırın!” diye bağırarak karşıdaki insanın yaptığı davranışı yapmaması, atlamaktan vazgeçmesi için kullanır. (Tahir Demir, Avukat, 41)

Eylemin Devamlılığını Sağlama

Özellikle bankadan aradıklarında “Nadire Hanımla görüşmek istiyoruz.” Dediklerinde “Evet.” deriz. Bunun anlamı “Nadire Hanım konuşuyor.” “Evet.” Yani “Konuş, devam et, söyle...” (Nadire Metin, Coğrafya Öğretmeni, 30)

Teşvik

Öğrenciye soru sorulduğunda bazen uzun cevap gelir. “İyi gidiyorsun, söylediklerin doğru, devam et.” anlamında aralarda “Eveet, eveet.” diyerek onu destekler, konuşmasını sürdürmesini sağlarız. (Nadire Metin, Coğrafya Öğretmeni, 30)

Eylemi Sonlandırma

Bebeklerin ya da çocukların yaptığı davranış tehlikeli ya da yanlışsa “Hayır!” “Dur!” anlamında kullanılır.

Yönlendirme

Çocuğun verdiği cevaptan sonra tonlamayla “Hayır” deriz cevabı değiştirmesi için. Bu durumda eylemi durdurmak amaçlı kullanmayız. (Akif Tuğuz, Türkçe Öğretmeni, 31)

Sakinleştirme

Hayvanlar, korktuğunda ya da heyecanlandığında onların başını okşayıp “Evet, evet, evet oğlum, işte böyle...” deyip onu sakinleştiririz. (Zeref Tuğuz, Öğrenci, 6)

Tatmin

Bir turnuvada yarışıyorsanız ve sıra size geldiğinde iyi bir atış, atlayış... yaptıysanız iyi puan aldığınızı gördüğünüzde ellerinizi yumruk yapıp kısık sesle “Evvvet!” deriz. (Ömer Özbey, Sporcu, 24)

Hatırlama, hatırlatma

Bir öğrencinin yanınıza gelip kendisini tanıttığında ilk anda hatırlayamayabilirsiniz. Biraz düşündükten sonra “Eveeeet” deyip adını, belki soyadını ya ad hangi okuldan olduğunu söylersiniz. (Akif Tuğuz, Türkçe Öğretmeni, 31)

İstek

Çocuklara yemekten sonra dondurma sözü verdiğinizde yemek bittiğinde dondurmaya gördüklerinde “Evet, evet, evet, evet,” diyerek ritmik bir şekilde masaya vururlar. (Hatice Özbey, Ev Hanımı, 48)

Kızgınlık

Dere yatağındaki evleri her yıl su bastığında insanlar isyan edip “Hayır!” diyerek öfkelenirler. (Ali Tan, Akademisyen, 38)

Pekiştirme

Çocuklar yapbozla uğraşırken doğru taktıkları her parçada “Evet.” deriz. Böylelikle çocuğun yaptığı eylem pekiştirilir. (Seda Kol, Anasınıfı Öğretmeni, 26)

Çaresizlik

Değerli bir eşya elinizden kırılp düştüğünde “Hayırrr...” dersiniz. Artık yapacak bir şey yoktur. (Gönül Çetinkaya, Kuaför, 33)

Değerlendirme

Matematik kadar açık seçik, her dala kolayca yetişebilen üstün türetme yeteneği ile yabancı dilleri bile kendine hayran bırakan Türkçe ile ilgili yapılmış bu çalışma, üzerinde çalışma fırsatı doğmamış olan “evet, hayır” sözcüklerinin kısmen de olsa anlam zenginliğini ortaya koymak ve bundan sonraki çalışmalara kaynaklık etmek çabasından doğmuştur.

“Evet, hayır”ın, yapılan bu çalışmadan çok daha fazla anlamsal gücü olduğu bir gerçektir. Maalesef dilbilgisi kitaplarında bu sözcüklerle ilgili yeterli bilgi verilmemiş, işlevleri üzerinde durulmamış; hatta bazı kaynaklarda “evet, hayır”la ilgili hiçbir bilgi verilmemiştir. Oysa yapılan çalışma gösteriyor ki, dil bilgisel çalışmalarda yeterince ele alınmayan “evet, hayır” edebi eserlerde ve konuşma dilinde bütün canlılığı ve anlam özellikleri ile kullanılmaktadır.

Kaynakça

- Ağaoğlu, A. (2004), *Damla Damla*, İstanbul, Adalet Alkım Yayınevi.
 Altan, A. (2004), *İçimizde Bir Yer*, İstanbul, Alkım Yayınevi.
 Arslan, C. (2003), *Mahpusluk Zor Zanaat*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
 Atay, O. (2000), *Tutunamayanlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
 Ayvaz, Ü. (1995), *Toplu Oyunları 1*, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Oyun Dizisi 43.
 Demir, N., Yılmaz E. (2003), *Türk Dili El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yayıncılık.
 Eker, S. (2006), *Çağdaş Türk Dili*, Ankara, Grafiker Yayınları.
 Erkem, R.M. (1992), *Araba Sevdası*, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları.
 Ersöz, C. (2002), *Yine Seninle Geldi Hayat*, İstanbul, Gendaş Kültür Yay.
 Gülensoy, T. (1995), *Türkçe El Kitabı*, Kayseri, Bizim Gençlik Yayınları.
 Hacıeminoğlu, N. (1984), *Türk Dilinde Edatlar*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
 Haşım, A. (2000), *Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları.

- Toparlı, R, (2000), *Türk Dili ve Kompozisyon*, Ankara.
- Banguoğlu, T, (2007), *Türkçenin Grameri*, Ankara TDK Yayınları.
- Demir, T, (2006), *Türkçe Dilbilgisi*, Ankara, Kurmay Yayınevi.
- Ergin, M, (1993), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Yayınları.
- Ersöz, C, (2002), *Yine Seninle Geldi Hayat*, İstanbul, Gendaş Kültür Yay.
- Kaplan, M, (1997), *Hikaye Tahlilleri*, İstanbul, Dergah Yayınları.
- Kemal, Y, (2001) *Ağrıdaki Efsanesi*, İstanbul, Adam Yayıncılık.
- Kısakürek, N, F, (1999), *Reis Bey*, İstanbul, b.d. Yayınları.
- Koç, N, (1990), *Yeni Dilbilgisi*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- Korkmaz, Z, (2007), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Ankara, TDK Yay.
- Maraşlı, S, (2003), *Bana Bir Masal Anlat*, , İstanbul, Erdem Yayınları.
- Meriç, N, (1991), *Bir Kara Derin Kuyu*, İstanbul, Can Yayıncılık.
- Öngören,M,T, (1996), *Senaryo ve Yapım*, İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Rauf, M, (2000), *Eylül*, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları.
- Sadri, İ, (2007), *Aşk 29 harftir*, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Seyfettin, Ö, (1998), *Seçilmiş Hikayeler*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- Şafak,E, (2007), *Siyah Süt*, İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık.
- Tahir, K, (2008), *Yorgun Savaşçı*, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Tampınar, A, H, (2000), *Huzur*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Toy, Erol (2009), *Toplu Oyunları I*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ünlü, M, (2009), *Türkçede Öykü Roman Seçki*, İstanbul, İnkılap Yayınları.

BİRLEŞİK FİİLLERİN GÖSTERGE KURAMINA GÖRE TASNİFİ

Osman AKTEKER

Selçuk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

ÖZET

Birleşik fiiller, Saussure'nin gösterge kuramındaki gösterilen-gösteren ilişkisindeki gösterilenin sesbirimler (fonemler) aracılığıyla şifrelenmesi olan gösterenin bir gruptan müteşekkil olmasıyla meydana gelmiş birleşik yapılardır. Gösterge; tek bir sözcük, bir biçimbirim ya da bir birleşik yapıda olabileceği gibi bu birleşik yapı da geçici veya tek bir sözcük kadar sağlam,süreklili bir mahiyette olabilir.

Bu çalışmada, birleşik fiillerin bütün kategorilerinin temelinde bir fiil grubundan müteşekkil olduğunu; ancak bu fiil gruplarının bazı yapılarda sadece gramer birliği olarak mevcut olduğu hâlde bazı yapılarda hem gramer hem de anlam olarak var olduğundan hareketle birleşik fiillerin yeni bir tasnifini yapacağız.Bu tasnifi yaparken de her birleşik yapının bir gösterge olmasını göz önünde bulundurup dilin bu göstergeleri nasıl oluşturduğunu; yani gramer yönünü izah etmeye çalışacağız.

ABSTRACT

Compound verbs are combined structures as shown in the Saussure's Theory of Signs where the signified is encoded by the means of phonics/phonemes and the signifier consists of a group. Sign can be in an only one word, one form or in a compound structure as well as being a temporary or permanent nature which is as strong as only one word in such a compound structure.

In this study, we will make a new classification of compound verbs considering that all the categories of compound verbs basically consist of a verb group, but although these verb groups are available only as a composition of grammar in some structures, they are also existing both as grammar and meaning in other structures. When making this classification, we will both consider all the compound structure as a sign and attempt to explain how the language constitutes these signs, that is, its grammar aspect

Dilbiliminde çığır açan bir gelişme olarak kabul edilen Saussure'nin “Gösterge Kuramı”¹ çeşitli eleştirilere maruz kalmasına rağmen bugün birçok dilbilimci tarafından kabul edilen bir dilbilimi ilkesi haline gelmiştir.Bu kurama göre dil,bir göstergeler dizgesidir ve göstergeler de gösterilen ve gösteren olma üzere iki yapıdan meydana gelir. Göstergelerin gösterilen yönü,göndergelerin insan zihnine has soyut şemalarından ibaretken,gösteren kısmı ise bu şemaların ses birimler aracılığıyla ifade edildiği sözcüklerden ibarettir.

Gösterenin gösteren kısmı tek ögeli olabileceği gibi bir kısaltma grubu veya isim tamlaması gibi çeşitli kelime gruplarından müteşekkil bir yapıda olabilir.Her iki durumda da gösterenin gösterdiği gösterilen,tek bir gösterilendir.Göstergelerin gösterenlerini meydana getiren birleşik yapılardan biri de birleşik fiillerdir.Birleşik fiilleri gösterge olarak ele aldığımızda bu yapıların gösteren-gösterilen yönünü şu şekilde belirtebiliriz:

Gösterge		Gramer yapısı
Gösteren	Gösterilen	
Fiil kökü+ -mış,-miş,-muş,-müş +ol-fiili	Bitmişlik bildiren hareket	İsim+fiil şeklindeki fiil grupları
Fiil kökü+ -r,+ -ar,+ -er+ ol- fiili	Yeni başlayan hareket	
Fiil kökü+ -acak,-ecek+ ol- fiili	Yeltenme bildiren hareket	
Fiil kökü+ -mış,-miş,-muş,-müş+ bulun- fiili	Bitmişliğe şahitlik	
İsim+et-,ol-,kıl-,eyle-,bulun-	İsimlerin geçişli ve geçişsiz fiil şekilleri	

¹ Saussure, F., (1978), *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev.Berke Vardar), Türk Dil Kurumu, Ankara

Gösterge		Gramer yapısı
Gösteren	Gösterilen	
Fiil kökü+ -a,-e zarf-fiili+bil- fiili	Yeterlilik	(Tasviri fiiller) fiil+zarf-fiil+ fiil şeklindeki fiil grupları
Fiil kökü+ -a,-e zarf-fiili+ dur- fiili	Devamlılık	
Fiil kökü+ -ıp,-ip,-up,-üp+ dur- fiili	Süreklilik	
Fiil kökü+ -a,-e zarf-fiili+ yaz- fiili	Yaklaşma	
Fiil kökü+ zarf-fiil+ gel-,gör- fiili	Sınama	
Fiil kökü+ -a,-e zarf-fiili+ kal- fiili	Süreklilik	

Gösterge		Gramer yapısı
Gösteren	Gösterilen	
-Fiil kökü+ma+me+iyelik eki(fail bildirir)+lazım ol-/lazım gel-/lazım+ek fiil -Fiil kökü + -mak ,-mek + lazım+ek fiil+ek fiilin çekimli şekilleri	Lazımlık bildiren fiiller	Fiil grubunun tasviri fiillere yaklaşan yapıları
-Fiil kökü+ -ma,-me+iyelik eki(fail bildirir)+gerek- fiili -Fiil kökü+ -mak,-mek+ gerek- fiili	Gereklik bildiren fiiller, icap etme bildiren hareketler	
Fiil kökü+ -ma,-me +hal eki+çalış-fiili	Gayret, çaba ifade eden hareket	
Gösterge		Gramer yapısı
Gösteren	Gösterilen	
Cümle + gibi + düşün- fiili	Varsayım bildiren hareketler	Fiil grubu mahiyetinde olan birleşik fiiller
Cümle + gibi + görün- fiili	Benzerlikten emin olmama ve benzerliğin ihtimal dahilinde olması	
Cümle + gibi + ol- fiili	Benzerlik bildiren hareket	
Cümle + gibi + yap- fiili	Taklit bildiren hareket, var olanın karşıtını yansıtan hareket	
Fiil kökü+-ası,-esi+iyelik eki(fail bildirir)+gel-fiili	İstekte birdenbirelik	
Fiil kökü+-ası,-esi+iyelik eki(fail bildirir)+var+i-fiili	İsteğin mevcut olması	
Fiil kökü+-ası,-esi+iyelik eki(fail bildirir)+yok+i-fiili	İsteğin mevcut olmaması	
Fiil kökü + -acak, -ecek + iyelik eki(fail bildirir)+tut-fiili	Anidenlik ve rastlantısallık bildiren hareketler	

Birleşik fiillerin gösteren-gösterilen yönleri incelendiğinde gösterenlerin dil birlikleri halinde gösterilenleri karşılayan yapılar olduğu görülür. Çalışmamızın bundan sonraki aşamasında gösterenlerin gramer olarak hangi yapılardan mürekkep bir mahiyette oldukları izah edilecektir.

Birleşik Fiillerin Teşekkül Ettiği Genel Yapı

Birleşik fiiller genel olarak bir isimle yardımcı fiilin ve bir fiille yardımcı fiilin oluşturduğu birleşik fiiller olmak üzere iki kategoride tasnif edilirler.

Bir isimle yardımcı fiilden oluşan birleşik fiillerde yardımcı fiiller isimlerden geçişli ve geçişsiz fiiller oluştururken anlam olarak pek önemli bir görev üstlenmezler. Dilin bu amaçla faydalandığı fiiller ise et-,ol-,eyle-,kıl-,bulun-,yap yardımcı fiilleridir.

Zarf-fiil almış bir fiil ve yardımcı fiilden oluşan birleşik fiillerde ise yardımcı fiil zarf-fiil almış olan temel fiili tasvir eder. Bu amaçla da dil, bil-,ver-,yaz-,dur-,koy-,gel-,gör- fiillerinden yararlanır.

Birleşik fiillerin her iki kategorisi de birer fiil grubudur.Fiil grubu,bir fiille ona bağlı öğelerden oluşur.Bu özellik isim+fiil yapılarında daha belirgindir;zira bu yapılarda yardımcı fiil her ne kadar anlam olarak fazla bir görev üstlenmese de anlamını tamamen yitirmiş de değildir.Bunun sonucu olarak isim+fiil yapılarında isim,grubun failiyken yardımcı fiil de yüklemidir.Kezalik fiil+zarf-fiil+yardımcı fiil yapılarında da yardımcı fiilin anlamını tamamen yitirmediği yarı tasviri fiillerde zarf-fiil almış temel fiil,grubun zarfı durumundadır.Yardımcı fiilin anlamını tamamen yitirdiği tam tasviri fiillerde ise anlam olarak zarf-fiil manası yoksa da gramer olarak zarf-fiil almış fiil grupları söz konusudur.İşte Türkçede birleşik fiillerin teşekkül ettiği genel yapı bu fiil gruplarıdır.Bu fiil grubundaki fiil göstereni anlamını önemli ölçüde yitirirse ya önündeki ismi fiilleştirme ya da zarf-fiil almış temel fiili tasvir etme vazifesi üstlenecektir;ancak fiil göstereni temel ve yan anlamlarıyla gruba iştirak eder ve gruptaki diğer göstergelerin anlamını tamamlayıcı bir vaziyette olursa fiil grubu şeklindeki birleşik fiil gösterenleri ortaya çıkar.

Bitmişlik - Yeltenme - Başlama Göstergelerinin Oluşumu Üzerine

Türkçede bitmişlik,yeltenme,başlama bildiren hareketlerin gösterilenlerini karşılamak için dilin oluşturduğu gösterenler bitmişlik için geçmiş zaman sıfat-fiili ve olmak fiili, yeltenme için gelecek zaman sıfat-fiili ve olmak fiili,başlama için de geniş zaman sıfat-fiili ve olmak fiili şeklinde olan yapılardır.Bu yapılarda sıfat-fiilin fiil köküne kattığı anlam olma fiili tarafından nitelendirilerek fiilleştirilir.

Sıfat-fiil almış bir fiille olmak ve bulunmak fiillerinin oluşturduğu birleşik fiiller için Tahsin Banguoğlu² “Karmaşık Fiiller” terimini kullanmış, Muharrem Ergin³ de bu yapıları bir isimle yardımcı fiilin oluşturduğu yapılar olarak değerlendirmiştir.Bunların dışında bazı araştırmacılar bu yapıları i- fiili gibi birleşik çekim oluşturan yapılar olarak değerlendirmişlerdir.

Burada öncelikle üzerinde durulması gereken husus,Türkçede birleşik çekimin nasıl oluştuğudur.Bu anlaşıldığı takdirde olmak fiilinin birleşik çekim oluşturmadağı görülecektir.Bilindiği gibi Türkçede isimleri fiilleştiren en eski yardımcı fiiller bol-,er- ve tur- yardımcı fiilleridir.Bu yardımcı fiillerden er- ve tur-yardımcı fiilleri Eski Türkçede manaları olan müstakil fiillerken sonradan bu manalarını yitirip isim bildirme çekimi yapan fiiller haline gelmişlerdir.Er- fiilinin Eski Türkçede bütün kip çekimleri ve olumsuz şekli vardır.Bu durum er- fiilinin bol- fiiline yaklaşan manalı bir fiil kökü olduğuna işaret eder;ancak bu manalı fiil kökü zamanla unutulmuş ve er- fiili de şekil olarak sızıcı ve titrek “r” ünsüzünün düşmesi ve “e” “i” ses değişiminin neticesinde i- fiili şeklini almıştır.Bu durum Türkçede tam anlamıyla isim cümlelerinin ve birleşik çekimin oluşumunu sağlayan gelişme oldu;zira bir isim cümlesi için fiilin sadece fiilleştirme özelliğinin olması gerekiyordu;çünkü fiilin anlamının var olması demek kip eklerinin isim köküne değil manalı fiile gelmesi demek olacaktı ki bu da hem de gramer hem anlam olarak birleşik fiil olacaktı.İşte bu manasız kökün etkisiyle isim cümlelerinde sadece gramer olarak bir birleşik fiil vardır ki, bu da Türkçenin isim bildirme ve isim cümlelerinin teşekkülünün temel noktasıdır.Benzer şekilde Türkçede birleşik çekim i-fiilinin bu manasız kök olma özelliğinden kaynaklanır. Bundan dolayı gramer olarak birleşik çekimde temel fiil olan i- fiiline gelen kip eki yardımcı fiile gelmiş gibi gözükür;oyşa o kip eki i- fiilinin kip ekidir;ancak fiil manasız bir fiil olduğu için kip eki yardımcı fiilin üzerine yığılır ve böylece birleşik çekimler oluşur.I- fiilinin manasız olmasından dolayı isim bildirme çekimlerinin ve birleşik çekimlerin olumsuzu farklı yollarla karşılanır

İsim bildirme çekiminde önce isim “değil” edatıyla olumsuzlaştırılır ve ardından i- fiili ile fiilleştirilip çekime tabi tutulur.Birleşik kip çekiminde ise ya yardımcı fiilin çekimli şekline değil edatı getirilip i- fiili ile fiilleştirir ya da temel fiil olumsuzlaştırılıp olumsuzluk sağlanır.Buna göre Türkçede birleşik çekim şöyle bir düzende tezahür eder:

Temel fiil (manalı kök)+kip eki + i-fiili(manasız yardımcı fiil) + i-fiili+kip eki +şahıs eki

Bol- fiili Türkiye Türkçesinde ol- şeklinde karşımıza çıkar.Bol- fiili er- fiilinden farklı olarak dilin bütün tarihi boyunca anlamını muhafaza etmiştir.Bu sebeple fiilleştirdiği bütün isimlere az ya da çok anlamını katarak i- fiilinden farklı bir hüviyete bürünmüştür. Dolayısıyla ol- fiili birleşik çekim ve isim bildirme için gerekli olan manasız kök şartını yerine getirmemektedir. Bu sebeple ol- fiilinin birleşik çekimler oluşturmaları

² Banguoğlu,T., (2007),*Türkçenin Grameri*,Türk Dil Kurumu,Ankara

³ Ergin,M., (2004), *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yayın,İstanbul

söz konusu değildir. İşte bu sebeple “sıfat-fiil+ol- fiili+kip ekleri+şahıs eki” yapısında olan birleşik yapılar birleşik kip çekimi değil, birleşik fiillerin çekiminden ibarettir. Nitekim bu yapıların çekimli şekilleri bitmişliğin,başlamanın,yeltenmenin hangi zaman ve şekillerde vücut bulduğunu gösteren yapılardan başka bir şey değildirler.Türkçedeki sıfat-fiil+ol- yapısında olan fiillerin tezahür ettiği gramer dizilimini şöyle gösterebiliriz:

Fiil kökü+sıfat-fiil + ol-fiili =bitmişlik-başlama-yeltenme hareketleri+kip eki+şahıs eki

1-isim + 1-fiil = 1-fiil

Bu yapıların fiil grubundaki fiilin ismi fiilleştiren yapısından müteşekkil olduğu açıktır;ancak grubun fiili durumundaki olmak ve bulunmak fiillerinin de gruba anlamlarıyla iştirak ettikleri bir gerçektir.Bu açıdan bu yapılar fiil grubu özelliğini korurlar ve bunları fiil grubunun isim+fiil şeklinde olan birleşik fiilleri olarak değerlendirebiliriz.

Gereklilik-Uygunluk-Caba Bildiren Göstergelerin Oluşumu Üzerine

(Tasviri Fiiller)

Türkçede tasviri fiiller,zarf-fiil almış temel fiile yeterlilik,süreklilik,yaklaşma ve tezlik anlamı katan yardımcı fiillerden mürekkeptir.Bu unsurlarda yardımcı fiil grubun yüklemi iken zarf-fiil almış temel fiil cümlelerin zarfı durumundadır.Bu türdeki birleşimlerde zarf-fiilin gruba kattığı bir anlam da söz konusudur.Nitekim –a,-e zarf-fiili almış temel fiilden sonra –dur yardımcı fiili getirilirse devamlılık anlamı ortaya çıkar.Buna karşın aynı fiil köküne –ip,-ip,-up,-üp zarf-fiili getirilirse süreklilik anlamını karşılayan gösterenler oluşur.Nitekim zarf-fiillerin fiil grubuna kattıkları bu anlam,tasviri fiillerin kip ekleriyle olan münasebetlerini de etkilemektedirler.Bundan dolayı –a,-e zarf-fiil +dur- fiili şeklindeki yapılarla şimdiki zaman kipi seyrek kullanılırken –ip,-ip,-up,-üp +dur- fiili kalıbında ise şimdiki zaman kipi daha ziyade kullanılır.

Dilimizde fiil kökünü tasvir eden bu yardımcı fiillerin dışında başka gösterenler de mevcuttur.Bu yapılar da tıpkı diğer tasviri fiiller gibi fiil kökünü fiil grubu içinde tasvir ederler. Bunların Türkçede en sık kullanılanları şunlardır:

i-fiili kökü + -ma,-me + iyelik eki(fail gösterir)+ lazım gel-/lazım ol-

i-fiili kökü + -ma,-me + iyelik eki(fail gösterir)+lazım + isimfiil + kip eki + 3.teklik i-şahıs eki(fail bildirmez)

i-fiili kökü + -mak,-mek + lazım + isim-fiili(faili meçhul gereklilik)

i-fiili kökü + -mak,-mek + gerek fiili + kip ekleri(faili meçhul gereklilik)

i-fiili kökü + -ma,-me + iyelik eki + gerek- fiili

i-fiili kökü + -ma,-me + hal eki + çalış- fiili

i-fiili kökü + -sa,-se + şahıs eki + gerek

Türkçenin bu gösterenlerini incelediğimizde diğer tasviri fiillerle benzer özellikler taşıdıklarını görürüz.Bu özelliklerini başında gösterenlerin fiil grubundan müteşekkil olmaları ve temel fiilin tasvir edilmesi özelliği gelmektedir;ancak bu fiil gruplarında fiil kısmının ve fiilin öğelerinin üstlendiği görev daha karışık bir yapıdadır.

Fiiller Türkçede yalın kökler halinde kullanılmazlar.Fiillerin Türkçede en yalın oldukları durum ikinci teklik şahıs emir kipi çekiminde görülür ki, bu yapının da Eski Türkçede ekli olarak kullanıldığı malumumuzdur.Bu sebeple fiiller ya fiilimsiler ya da kip ekleriyle dildeki fiil ihtiyacına cevap verirler.İşte Türkçedeki tasviri fiillerin temel fiil kısmının zarf-fiil ve –mak,-mek,-ma,-me eklerini almasının nedeni de budur.Aksi takdirde bir birleşmenin olması mümkün değildir.Ancak zarf-fiilli yapılarda fiil,fiil hüviyetini daha fazla taşır ki, bu da Türkçenin zarf-fiil eklerinin özelliğiyle ilgilidir.Nitekim birkaç istisna hariç zarf-fiillerden sonra hal ekleri gelmezken –mak,-mek,-ma,-me eklerini almış fiillerden sonra iyelik ekleri veya hal ekleri gelebilir.Bu eklerin temel fiile gelmelerinin nedeni zarf-fiilin temel fiile eşlik etme nedeninden hiç de farklı değildir; fakat bu hal ekleri temel fiilin grup içinde daha fazla görev üstlenmesine sebebiyet verir.Nitekim zarf-fiilli yapılarda temel fiilin bu görevi daha sınırlıdır.Hem zarf-fiilin hem de + -mak,-mek,-ma,-me eklerinin ortak bir özelliği temel fiilin anlamını değiştirecek bir vazife üstlenmemeleridir.Tersi bir durumda fiil + fiil yapıları değil, isim + fiil yapıları ortaya çıkardı.İşte düşünce ürünü olan dilin Türkçede tasviri fiilleri meydana getirdiği genel yapı bu özelliklerden vücut bulur.

Tasviri fiillerde, temel fiilin –mak,-mek,-ma,-me eklerini aldığı birleşikliklerde bu ekler fiilin kök olarak dışarı çıkmalarını sağlarlar.Bu eklerden sonra gelen iyelik ekleri hareketin kime ait olduğunu belirtirler.Hareketinin sahibinin belirtilmesi demek, hareketin failinin belirtilmesi demektir.Bilindiği gibi Türkçede iyelik ekleri isme gelirse ismin kime ait olduğunu, fiile gelirse fiildeki hareketin sahibini; yani

failini belirtirler. Fiil köklerinin kip ekleriyle çekimlenmelerinden sonra gelen iyelik eklerinin şahıs ifade ederek ikinci tip şahıs eklerini oluşturmaları da yine iyelik eklerinin bu özelliğinin bir sonucudur. İşte bu ekler bir taraftan temel fiilin dışarı çıkmasını sağlarken diğer taraftan grubun failini de belirtmiş olurlar. Dil, fiilin hareket özelliğini daha kuvvetli koruyup fail-i meçhul gereklilik gösterenlerini oluşturmak istediğinde –mak,-mek eklerini kullanıp iyelik eklerini kullanmaz. Bundan sonra fiil grubunun yardımcı fiil unsuru faili belli olan veya meçhul olan temel fiile çeşitli anlamlar katarak onu tasvir eder. Bu yardımcı fiil lazım gel-/lazım ol/lazım + i- fiili şeklinde kendi bünyesinde de bir birleşik fiil ise temel fiile “lazım olan” anlamını katar. Burada şunu da belirtmeliyiz ki lazım + i- fiilli şekiller isim değil fiil olan şekillerdir. Gramer olarak aksini söylemek mümkün değildir. Kezalik bu yardımcı fiil gerekme fiili ise faili de belli olan veya meçhul olan temel fiile “icap etme” anlamını katar. Bu şekilde teşekkül eden fiil grubunun faili belli ise birleşik fiil kip ekleriyle çekimlendikten sonra şahıs eki almaz; zira zaten şahıs ifade eden bir gösterge mevcutken dil aynı işlevi gören bir göstergeye daha ihtiyaç duymaz. Çalış- fiilinin temel fiili tasvir ettiği yapılarda ise fiil grubunun faili belli olmadığı için birleşik fiilin çekimlenmesinden sonra şahıs ekleri de çekimli yapıya gelirler. Çalış- tasviri fiilinin kullanıldığı yapıların fiil grubu olma özelliği daha belirgindir.

Türkçenin zarf-fiil almış tasviri fiillerin dışındaki bu diğer tasviri fiillerin fiil grubundaki faili belli veya meçhul temel fiili tasvir etmeleri neticesinde ortaya çıktıkları ve Türkçenin gereklilik, çaba ve diğer göstergelerini karşıladıklarını söyleyebiliriz. Bu tasviri fiiller bazı yönleriyle zarf-fiilli tasviri fiillere yaklaşım bazı yönleriyle de onlardan farklılaşırlar; ancak hem zarf-fiilli yapılar hem de diğer yapılar, fiil grubu içindeki bir gösterenin bir diğer göstereni tasvir etmeleri özelliğiyle bir çatı altında birleşirler.

Fiil Grubu Şeklinde Olan Gösterenler Üzerine

Türkçede birleşik fiillerin teşekkül ettiği yapıyı, fiil grubundaki yüklemün üstlenmiş olduğu vazife belirler. Buna göre grubun yüklemi, adeta bir isimden fiil yapan ek hüviyetine bürünmüşse isim + yardımcı fiil birleşiklikleri ortaya çıkar; fakat grubun yüklemi, temel fiilin anlamına çeşitli gramer birliklerinin yardımıyla ilave anlamlar katıyorsa, tasviri fiiller ortaya çıkar ki, burada yardımcı fiil adeta bir fiilden fiil yapan ek görevi üstlenmiş olur.

Fiil grubunun yüklemi olan fiil, sadece grubun yüklemi olma ve gruptaki diğer gösterenlerin anlamlarına ilavelerde bulunarak onları tamamlama görevi üstlenmiş olabilir. Bu bağlamda grubun fiili ne sadece ismi fiilleştirme ne de ek almış temel fiili tasvir etme görevi üstlenir. Fiilin yüklenmiş olduğu görev grubun fiil ihtiyacını karşılayarak yan ve temel anlamlarıyla gruptaki diğer gösterenlerin anlamlarına ilavelerde bulunup dilin gösterilenlerini karşılayacak gösterenlerini oluşturmaktır. Bu sebeple gruptaki fiili yalnızca ismi fiilleştiren yapı olarak düşünmemiz mümkün değildir. Grubun fiili, gruptaki diğer gösterenlerle işbirliği yaparak gösterilenleri grup halinde gösterenlerle karşılayan birleşiklikler oluşturur. Türkçede bu şekilde vücut bulan en yaygın gösterenler, fiil grubu mahiyetinde olan deyimlerdir. Bu yapılarda grubun fiili dahil her bir gösteren yan anlamlar yüklenebilir. Yüklenen bu anlamların hepsi bir gizli antlaşmalar sistemine dayandığından o dili konuşan herkesçe anlaşılır; yani grubun hangi gösterileni karşıladığı bilinir. İşte bu gösterilenlerin göstereni fiil grubundan oluşmuştur.

Deyimlerin dışında var olan fiil grubu mahiyetindeki birleşik fiiller şunlardır:

İstekte Anidenlik –Varlık-Yokluk Bildiren Gösterenler

Hareketteki isteğin aniden ortaya çıktığını ve harekette isteğin bulunup ya da bulunmadığını bildiren gösterilenleri karşılamak üzere dilin başvurduğu gösterenler şöyle bir düzende tezahür ederler:

- 1) İstekte Birdenbirelik → fiil kökü+ -ası, -esi+iyelik eki (fail bildirir)+gel- fiili
- 2) İsteğin Mevcut Olması → fiil kökü+ -ası, -esi+iyelik eki (fail bildirir)+var+i- fiili
- 3) İsteğin Mevcut Olmaması → fiil kökü+ -ası, -esi+iyelik eki (fail bildirir)+yok+i- fiili

İstekte anidenlik bildiren gösterenlerin gramer yönü ızahl edilirken, istek kipinin ikinci bir tipi ve tasviri fiil şeklinde olan yapılar gibi farklı terimler kullanılmıştır. Bu gösterenlerin kip olarak değerlendirilmesi için her şeyden evvel ek mahiyetinde olmaları gerekir ki bu yapılar ek değil iki gösterenin belli bir düzen dahilinde oluşturdukları birleşikliklerdir. Bu birleşiklikler de Türkçenin istek gösterileninin farklı bir boyutu olan birdenbire ortaya çıkan istek gösterilenini karşılıyorlar. Bu birleşiklik, fiil grubundaki temel fiilin yardımcı fiili tarafından tasvir edilmesi şeklinde de olmamıştır; zira tasviri fiillerde temel fiilin hem isim-fiil hem de zarf-fiil almış şekillerinin ortak bir özelliği vardır ki o da bu eklerin temel fiilin manasını değiştirecek bir boyutta olmaması ve yardımcı fiilin fiil kökünü tasvir etmesidir; oysa bu yapılarda sıfat-fiilin fiil köküne istek anlamı katması ve grubun fiili olan gel- fiilinin bu isteği ortaya çıkarmak anlamıyla tamamlaması söz konusudur. Dolayısıyla gel- fiili fiil kökünü tasvir etmiyor; fakat gösterenin anlamını “doğurmak-ortaya çıkarmak” yan anlamlarıyla destekliyor. Bu yönüyle bu birleşme isim+yardımcı fiil birleşmesinde de

benzemez;zira bir isimle yardımcı fiilin oluşturduğu birleşik fiillerde yardımcı fiilin, değil yan anlamıyla, temel anlamı dahi gruba iştirak etmesi söz konusu değildir.

Fiil kökünün ekler ve yardımcı fiil tarafından tasvir edildiğini de düşünmek mümkün değildir;çünkü Türkçede yapım eklerinin eklendikleri köklere yeni anlamlar katmaları,bir gösterenden bir gösteren oluşturan türetme hadisesinin bir neticesidir.Bu durumla yardımcı fiilin tasvir yoluyla fiil köküne kattığı anlamın teşekkül ettiği gramer düzeni arasında bir benzerlik yoktur.

Bu fiil gruplarında dil önce sıfat-fiil ekiyle bir istek göstereni türetir,ardından gelen iyelik ekiyle bu isteğin kime ait olduğunu,yani failini belirtir.Böylece bir şahsa ait istek ortaya çıkar.Bu istek gelmek göstereninin dildeki kırkı aşkın yan anlamlarından yalnızca biri olan “ortaya çıkarmak” anlamıyla tamamlanır.Bu birleşmenin neticesinde fiil grubu,hareketteki isteğin birdenbire ortaya çıktığı gösterilenlerin gösterenini oluşturur.

Bu şekilde tezahür eden bu birleşik yapı çekimlenirken grubun faili belli olduğundan dolayı şahıs eki almaz.Bu fiil grubu yaygın olarak görülen geçmiş zaman ve geniş zaman kipiyle çekimlenir.Aniden beliren isteğin şimdiki ve gelecek zamanda meydana gelmesi mantık kurallarına aykırı olduğundan mantığın ürünü olan dil tarafından bu fiil grubu bu kiplerle çok nadir çekimlenir.Tasarlama kiplerinden de istek kipiyle çekimlenmediğini görüyoruz.

Dil,isteğin mevcut olması ve olmaması gösterilenleri için gösterenler oluştururken grubun faili için ek fiilden yararlanılır.Ek fiil ismi fiilleştirilerek çekime tabi tutar ve gramer olarak birleşik fiiller oluşturur.Böylece ekler yardımıyla türetilen istek anlamı var ve yok isim bildirme çekimleriyle hükme bağlanıp isteğin yokluğu ve varlığı bildirilir.Bu yapıların istekte anidenlikten gramer olarak tek farkı fiil kısmının ek fiil olmasıdır.Bunun dışında gösterenlerin teşekkül etme mantığı aynıdır.

Fiil köklerine gelen –ası,-esi sıfat-fiil ekinin oluşturduğu istek anlamının gelmek,var ve yok gösterilenlerince farklı anlamlarla tamamlanması bu gösterenlerin fiil kökünü tasvir eden değil var olan anlamı tamamlayan unsurlar olduğunu kanıtlar.

Bir fiil grubunun işleyişi arı kovanına benzer.Bu kovanın içindeki arılar fiil grubu içindeki göstergelerin her biridir.Göstergelerin içinde bulunduğu kovan da fiil grubudur.Bu fiil grubu da göndergelerin zihinde tasarlanan şemaları olan gösterilenlerin gösteren yüzeyini oluşturur.

Harekette Rastlantısallık-Anidenlik Bildiren Gösterenler

Göndergelerin soyut ve somut şekillerinin vücut bulduğu göstergeler dünyasında,hareketin gerçekleşmesinin beklenilmediği veya gerçekleşmesinin ihtimal dışı olduğu bir zamanda gerçekleşmesi durumunda,harekette rastlantısallık ve beklenmezlik ifade eden gösterilenler oluşur. Bu gösterilenler için dilin gösterenler oluşturduğu düzen şu şekildedir:

Fiil kökü + -acak,-ecek + iyelik eki(fail bildirir)+ tut- fiili

Bu unsurlarda fiil köküne eklenen –acak,-ecek eki fiile bir istek anlamı katar ki bu istek daha evvel var olmayan,ortaya yeni çıkan bir istektir.Bu istekten sonra gelen iyelik eki isteğin kime ait olduğunu işaret eder.Grubun yüklemi de olan tut- fiili yan anlamıyla grubun bu yapısına dahil olup fiilin bildirdiği hareketin birdenbire ve beklenmedik şekilde gerçekleştiğini bildirir.Bu birleşmenin neticesinde gerçekleşmesi beklenilmeyen;ancak gerçekleşen hareket gösterilenlerini ifade eden gösterenler oluşur.Bu birleşmenin fiil grubu içinde cereyan ettiği ve gösterileni karşılayan yapının fiil grubu olduğu görülür.

Gösterenlerde Cümle-Edat-Fiil İşbirliği

Saussure,dili bir göstergeler dizgesi olarak tanımlamış,Chomsky ise dili bir cümleler topluluğu olarak görmüştür.Türkçede bir fiil grubu içinde cümle + edat + fiil yapılarının oluşturduğu birliktelik her iki tanımı da doğrulayacak niteliktedir.Nitekim kip ve şahıs eki almış bir fiilin;yani bitmiş bir yargının gösterilenin gösterenini oluşturmak için bir birleşiklik içinde yer alması dildeki bütün yapıların göstergelere hizmet ettiklerini ve dilin bir gösterge dizgesi olduğunu gösterir;kezalik cümle ve edatın fiil grubunda oluşturduğu birliktelikten sonra grubun hükme bağlanma ihtiyacı veya bir hükmün ögesi olması da dilin bir cümleler topluluğu olduğunu gösterir.

Türkçede cümle + gibi edatı + ol-/düşün-/yap-/görün- fiil gruplarından oluşan gösterenler,benzerlik-varsayım-yaklaşma-taklit bildiren hareket gösterilenlerini karşılarlar.Bu fiil grubunda cümleden sonra gelen gibi edatı cümleye benzerlik anlamı katar; bundan sonra gelen grubun fiili,bu edat grubunu yan anlamlarıyla fiilleştiren fiil grupları oluşturur.Bu fiil grupları da gösterilenleri karşılayan birleşik gösterenler şeklinde ortaya çıkarlar ki, bu birleşik yapı birleşik fiil olarak isimlendirilir.

Bu yapılardaki fiil gösterenin temel ve yan anlamın gruptaki diğer gösterenlerle,anlamca bir bütünlük oluşturması birleşme için temel bir kuraldır.Nitekim “görmüşsün gibi konuşuyorsun.” cümlesinde,gibi edatı

cümleye benzerlik manası kattığı halde konuşmak fiili bu anlamı bir gösterilene tahsis edecek şekilde kendi anlamıyla bütünleştirememiştir. Bu sebeple bir birleşme olmamıştır; fakat bu edat grubunun yüklemi düşünmek fiili olursa bu fiil, grubun anlamıyla bütünleşerek “varsayım bildiren hareket” gösterilenini karşılayan gösteren türeten bir birleşik fiil oluşturur. Bu oluşum fiil grubu yoluyla meydana gelmiştir.

Kaynakça

Banguoğlu, Tahsin, (2007), *Türkçenin Grameri*, Türk Dil Kurumu, Ankara.

Ergin, Muharrem, (2004), *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım, İstanbul.

Saussure, Ferdinand, (Çev. Berke Vardar), (1978), *Genel Dilbilim Dersleri*, Türk Dil Kurumu, Ankara.

BİR EDEBİYAT TERİMİ OLARAK “METAFOR” VE KAVRAMSAL ALANI ÜZERİNE

Kayhan ŞAHAN

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Felsefeden hemen tüm alanlara yayılan ve kullanımı günden güne artan metafor terimi Türk edebiyatı alanındaki değerlendirilmesi ile farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar zaman içinde geleneksel edebi sanatlarımızın çehresini örter hatta yerini alır duruma gelmektedir. Metaforun yanlış konumlandırılması yalnızca edebi sanatlarla değil doğrudan terimin kendi kavramsal alanından mahrum bırakarak kendisine de zarar vermektedir. Metaforun doğru yere oturtulması hem yüzyıllardır ördüğümüz edebi sanatlar alanını daha iyi değerlendirmemizi hem de bu kavram ile yeni metin incelemeleri yapabileceğimiz şansımızı yükseltecektir. Bildirimizde farklı kullanım örnekleri, sonuçları ve kavramın savruk kullanımının verebileceği zararlar üzerinde durduk.

Metafor kavramı, yunanca meta (over, cross) ve pherein (to carry, bear) kelimelerinin birleşmesinden, “metapherein”den türemiştir. İngilizce etimoloji sözlüğünde “transfer, özellikle de bir kelimenin anlamının (duyu, duygu, yön, eğilim) bir başka kelimeye transferi” şeklinde tanımlanır.¹ Collins English Dictionary’de ise “Bir kelime ya da sözcük grubunun, deyişin; gerçeğe uygun bir benzerliği ima etmek için kullanılmadan bir obje ya da eylem ile ifade edilmesi”² şeklinde tarif edilir. Yine bir başka sözlükte “bir terim ya da ifadenin, bir benzerlik akla getirmek için birebir tatbik edilemez bir şeyle ifade edilmesi”³ tanımı ortaya konulur. Cultural Literacy sözlüğünde de kavram “Bir şeyin “like” ve “as” kullanılmadan başka bir şeye benzetilmesi”⁴ tanımıyla karşılanır. Son alıntılarımızı yapacağımız sözlükte ise “Bir şeyin “like” ve “as” kelimeleri kullanılmadan, bir başka şeyin niteliklerine sahip olduğunu söylemek yoluyla tarif edilmesi”⁵ şeklindeki açıklamayı buluruz.

“he is a lion in battle” O savaşta bir aslandı.

Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition 2009

“A mighty fortress is our god.” Yüce bir hisardır bizim Tanrımız

Random House Dictionary, Random House, Inc. 2010.

“A man is but a weak reed” Adam ama zayıf bir düdük (gibi)

“The road was a ribbon of moonlight.” Yol ayışığının kurdelesiydi.

New Dictionary of Cultural Literacy, Third Edition, 2005.

“the sunshine of her smile” onun gülümsemesinin ışıltıları (güneş ışığı)

“What a toad that man is!” Ne kurbağa (gibi) adam şu!

Dictionary of English, Longman House, 1991.

Alıntılarladığımız tanımlar ve örnekler Metafor kavramını ne tam olarak açıkladıkları ne de doğru örneklerle ulaştığımız için gösterildi. Aslında bu tanım ve örneklerin kendi aralarında iliştiikleri noktalar bile

¹<http://www.etymonline.com/index.php?term=metaphor>

²Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition, HarperCollins Publishers, (2009).

³Random House Dictionary, Random House, Inc.,(2010).

⁴ New Dictionary of Cultural Literacy, Third Edition, by Houghton Mifflin Company, (2005).

⁵Dictionary of English, Longman House, (1991).

vardır. Bu tip kısıtlı alanlarda Metafor gibi bir kavramı açıklamak ve örneklemek mümkün değildir. Dolayısıyla kavramın anlam yönü genelde ihmal edilmiş ve şekil ön plana çıkmıştır. Örneklerini yansıttığımız bu şeklen yapılan konumlandırmalar metaforun Türk Edebiyatı sahasına girişini de bulanıklaştırmıştır. Müstakil, detaylı yabancı kaynakların ve felsefi, anlamsal zeminin de ihmal edilmesi kavram üzerinde kargaşa yaratmıştır.

Bir çok farklı kaynaktan farklı tanım ve örneklendirmelerini görebileceğimiz metafor üzerindeki anlaşmazlıklardan yalnız birkaç tanesini örnek olarak vermek istiyoruz. Konunun batıda üzerinde durulan felsefi boyutunun ıskalanması ve yeni terminoloji oluşturma aşamasında türetilen kavramlar ile bazen bunların eski terimler ile karşılaşma çabası bugün konunun gitgide içinden çıkılmaz bir hal almasını getirmektedir.

Metaforu, Deyim Aktarması olarak adlandıran Prof. Dr. Doğan Aksan bu terim için öğretilmeyi de kullanır. Verdiği dipnotta da “Türk yazınında, çeşitlerinin genel adı olarak *istiare* terimi çok uzun süre kullanılmıştır”⁶ der.

“Bir genç kızın fidan gibi ince, narin yapılı ve çekici olduğunu belirtmek üzere, onun için fidan gibi ya da ceylan gibi benzetmeleri yapılır. Ancak benzetme ilgeci kaldırılarak bu genç kız fidan ya da ceylan göstergeleriyle anlatılırsa burada artık birer deyim aktarması söz konusudur. Halk türküsünde geçen ‘İpek bürük bürünmüş / Niksar’ın fidanları’ dizeleri bunun güzel bir örneğini oluşturur.”⁷

Doğan Aksan’ın deyim aktarması şeklindeki adlandırmasını doğru bulmayan Nizamettin Uğur eğretilme ve istiare terimlerini daha uygun bulmaktadır. Doğan Aksan’ın yukarıdaki tanımı üzerine verdiği o ne keçidir ve inatçı keçi örneklerini de haklı olarak eleştirir çünkü ilk örnekte benzeyen ikincisinde ise benzetme yönü bulunmaktadır. Bir makalesinde Batının metafor görüşlerini üçe ayıran Nizamettin Uğur, bunlardan ikincisi olarak benzetme yönünün yokluğunu metafor sayan anlayıştan bahseder. Örnek olarak da “Sözelimi, ‘ölüm bir gün gibidir’, ‘sünger gibi içmek’ vb. sözlerinde eğretilme yapılmaktadır bu anlayışa göre.”⁸ der. Uğur Anlambilim isimli kitabında eğretilme-metafor örneği olarak da “aslanlar düşmanı bozguna uğrattılar.” ifadesini kullanır. *Aslanları* eğretilik, *bozguna uğrattıları* ise *eğretilmede başka anlamlara kaymayı* engelleyici ipucu olarak gösterir. Oysa spor basınında “aslanlar Avrupayı bozguna uğrattı” cümlesini duyduğumuzda aslan bir spor takımına eğretilme olur. Yani bu örnekte eğer bir engelleyici varsa o da *düşmandır*.

Tanımlar ile örneklendirmeler arasındaki aksaklıklardan daha önemlisi, bu noktada başkaca dikkat gerektiren durum, bildirim başında verdiğimiz örneklerle de bu örnek yada tanımların paralellik göstermediğidir. Daha da önemlisi bütün terminoloji baştan aşağı değiştirildikten sonra karşımıza çıkan yine klasik edebiyat sanatlarından birinin bilindik tarifi ve tasnifi olmaktadır. Peki, bu anlaşmazlıklar ve kapsamlı bir inceleme ve tartışma ortamının oluşmaması bizi nereye taşır? sunuya yansıtacağımız ilk örnek Türk Dil Kurumu’nun 2005 yılında yapılan 10. baskısından: “**metaforis.** Fr. *Metaphore* ed. *İstare*.” İkinci alıntımız şu an Türk Dil Kurumu’nun internet üzerinde yayında olan Büyük Türkçe Sözlüğü’nden: “**metaforis.** Fr. *Metaphore* a. ed. *Mecaz*.” Üçüncü alıntı Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü’nden:

“Metaphor: Deyim aktarımı. Aralarında uzaktan veya yakından ilgi bulunan iki şey arasında bir benzetme ilişkisi kurarak, bunlardan birinin adını, geçici olarak kendisine benzetilen diğer şeyin adı ile karşılama olayı: Şu karşımızdaki mahşer kudursa çıldırsa / Denizler ordu, bulutlar donanma yağdırsa /Değil mi ortada bir sine çarpıyor, yılmaz / Cihan yıkılsa emin ol bu cephe sarsılmaz. (M. Akif Ersoy’dan); Haydi arslanım göster kendini vb. Verilen örneklerde, insan kalabalığı bir «mahşer»e, cesur bir delikanlı «arslan»a benzetilmiştir. Bel-bayın (izmir), Karaburun (izmir), Sırtüzü (Malazgirt-Muş) gibi yer adları da deyim aktarımı ile ilgilidir. Bir söz sanatı olarak edebiyattaki karşılığı istiare’dir. «Açık istiare» (Osm. istiare-i musarraha) ve «kapalı istiare» (Osm. istiare-i mekniye) olmak üzere iki türü vardır. Bu olayı, istiare türlerine paralel olarak dil biliminde açık öğretilme, kapalı öğretilme terimleri ile karşılayanlar da vardır. T : istiare İng.: metaphore Fr.: métaphore Alm.: Metaphor”

⁶Aksan, D., *Anlambilim*, Engin Yayınevi, Ankara, 2.B., s. 62.

⁷Aksan, D., *Anlambilim*, Engin Yayınevi, Ankara, 2.B., s. 63.

⁸Uğur, N., (Ocak Şubat 2004), "Eğretilme mi Değişme mi?", *Ünlem*, sayı 3.

Son alıntımız Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü'nden:

metafor *Fr. métaphore*

Mecaz: § "ufff... Çok sarsıcı bir metafor bu!" -Buket Uzuner, Uzun Beyaz Bulut (Gelibolu), 228; § "Haklı bir tedirginlikle değerlendirdi onları Bülent: metafor yükü çeşitli dillere çevrilecek bir paragrafı andırmayan dilsel kılıfı beni yeniden masa başına götürdü" -Enis Batur. Başkalaşım. 324; § "Güzelim metafor: Pandora 'nın kutusunda kalan tek dayanak sahiden de o mudur? " -Enis Batur, Başkalaşım IX, 195; § "Bu resimlerde hiçbir Öykü anlatılmaz, hiçbir metafor yoktur, hiçbir simgeyle karşılaşılmaz." -Ferit Edgü, Avni Arbaş, 25.

Bir başka örnekleme ise Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nde ulaşabildiğimiz Yüksek lisans ve Doktora tezlerinin isimlerinde metafora karşılık kullanılan bir kaç terimden yapacağız. Tezlerin isimlerini kaynak göstermeden alıntıyorum:

- 1 teşbih
- 2 metafor
- 3 mecaz
- 4 mecaz
- 5 eğretilme
- 6 istiare
- 7 metafor
- 8 eğretilme
- 9 mecaz (metaphore, trope)
- 10 teşbih

Metafor kavramı batıda felsefi bir konudur ve üzerine yazılmış binlerce teorik doküman bulunmaktadır. özellikle "art as technique" isimli makalesinde Victor Shklovsky'nin yaptığı gibi metafor, metonimi, simge gibi terimlerin neden gerektiğinin ve nasıl kullanıldığının biçimci kuramını çalışan formalistler var. Belki bizde yapılan çalışmalarda da benzer bir tavır görülebilir ancak henüz bir tanım ve tasnif yapılamadığı için dağınık görüntüdedir.

Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard gibi yapısalci, postyapısalci, simge bilimciler ise dilin tamamını metafor olarak değerlendirirler. Aynı düşünceden hareketle Hayden White, Keith Jenkins gibi Tarih Teorisyenleri de tarihin metinselliğine vurgu ile romandan ayrılmasının güç olduğunu söylerler. anlatıyı özü gereği metaforik kabul ederler.

Burada önemli gördüğümüz nokta dilin bir metafor olması güzel, narin bir kızın fidana, askerlerin aslana eğretilmesi(!) ya da dağ başı ifadesinde bir insan uzvunun doğaya aktarılması(!) değildir. Nietzsche'den yapacağımız alıntının açıklayıcı olacağını düşünüyoruz:

"Her kavram, aynı olmayanların aynılaştırılmasıyla oluşur. Hiçbir yaprağın başka bir yaprakla tamamen aynı olmaması nasıl kesinse, yaprak kavramı da bu bireysel farklılıkların rasgele ihmal edilmesi ile, farklılıkların bir unutuluşuyla biçimlendirilir ve sanki doğada yaprakların dışında "yaprak" diye bir şey varmış, bütün yaprakların ona göre dokunduğu, çizildiği, biçimlendiği, boyandığı, buruşturulduğu, renklendiği bir ilk biçim varmış gibi tasarlanır; ama beceriksiz ellerde, ilk şekle sadık bir resim yapılamadığından, hiçbir örnek doğru ve güvenilir değildir."⁹

Bir hermeneutics uzmanı (yorumbilimci) olan Hans Georg Gadamer "ufukların kaynaşması" şeklinde ifade ettiği anlaşılabilirlik, anlama konusunu metnin oluşturduğu kendi ufku ile okuyucu, yorumcunun kendi ufkunun birleştiği yeni bir ufuk olarak değerlendirir. ancak bu iki ufku içinde barındıran bir üçüncü ufuktan değil, metnin girilen diyalog devam ettikçe varılan bir ufuktan bahsetmektedir. gerek tarihsel bağlamda gerekse metin bağlamında tüm dilin metafor olması ve bunların yeniden inşası değil, anlaşılması noktasında gerçek (presentation) ile kurguyu (representation) ters düz eder Gadamer ve sınır gitgide silikleşir.¹⁰

⁹ Nietzsche, F., (1999), *Philosophy and Truth : Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870s.*, Edited and translated by Daniel Breazeale. Amherst: Humanity Books, p. 83.

¹⁰ Gadamer, H. G., (2006), *Truth and Method*, Translation revised by Joel Weinsheimer ; Donald G. Marshall, Second, Revised Edition.

İster şiir ister nesir olsun metnin içine yerleştirilen bilinçli yapılmış, sizi kendi ufkuna çekmek isteyen metafor üçüncül durumdadır. yani metafor, kaynak olarak gösterilen bir sözcüğün başka bir hedefteki sözcüğün birinci metaforunu kullanmasıdır. Anlama, anlamlandırma çabasındaki yorumcu ilk metafora ulaşmaya çalışacaktır. birinci metafor, üçüncü metaforun yani anlam sandığının içindedir. bu sandığın anahtarı ise hedef ile kaynak arasındaki ontolojik, epistemik, tarihi, psikolojik, nedensellik bağlarının incelenmesi ile ele geçecektir. Metaforların tespiti metinle diyaloga girmek, onu sorgulamak, doğruluk kavramını tamamen uzak tutmak kaydıyla gerçeğe, üçüncü ufka ulaşmak olacaktır. Metaforun getirdiği anlam tüm metin üzerinde hatta belki yazarın diğer eserleri üzerinde dahi bağlayıcılığa sahiptir. Aynı oranda metnin bütünü de metaforun doğru incelenmesinde bağlayıcıdır.

Aslında basit gibi görünen ancak kavramın özüyle doğrudan ilişkili bir örnek daha vermek istiyoruz. hemen her çeviri yazı yada metaforun teşbih, istiare, mecaz, eğretileme, iğretileme, deyim aktarması olduğu yazılarda ki böylece geleneğin tüm mirasını tek bir kelimeye devredip ortada kalmaktır bu, “dead metaphor-ölü metafor” tabiri kullanılır. ölü metafor metaforu(!) artık kullanılmayan, dilden düşmüş, eski anlamında kullanılmaz. Tam tersine günlük dilde kullanılan, basit ya da çok işlerlik kazanmış ifadelerle dönüşmüşlerdir. Ancak artık aralarındaki orijinal bağa dair bize bir şey söyleyemezler ve biz bu ifadelerle diyalog kuramayız, sorgulayamayız. ölü metafor metaforunun kabul gördüğü bir yerde bir sanatçının kaleminden çıkmış kendi ufkunda rastlantısallığa mahal vermeyecek metaforların hedef ve kaynakları arasındaki bağ benzerliğe mahkum edilmemelidir.

Sonuç olarak, öncelikle batıda uzun yıllardır tartışılan, yeniden üretilen kavramlar bizde de tartışmaya açılmalı ve detaylı incelemeleri yapılmalıdır. Sanat dallarının hemen hepsinde ve birçok bilim dalında işlerlik kazanan bu kavramlar, bizde de stilistiğin ülkesinden anlambilimin dünyasına taşınmalıdır.

Bu tip çalışmaların yapılmaması, kavramların tartışılıp netleştirilmemesi hem klasik dönem edebiyatımıza hem modern edebiyatımıza zarar vermektedir. Metafor kavramını kullanabilmek adına klasik edebiyat sanatlarımızdan birkaç tanesi birden feda edilmekte ve geleneğe, arkamızdaki büyük güce darbe vurulmaktadır. Elimizdeki yeni anahtarın ne işe yarayacağını bilemeyerek evdeki eski, büyük kapıya yüklenerek zarar veriyoruz. Ve elbette bu arada evdeki modern edebiyatın anlam sandıkları kilitli kalıyor.

MODERN İNSANIN KENDİNE YOLCULUĞU: ARKETİPÇİ ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA *KOLLARI BAĞLI ODYSSEUS*

Derya ŞAHİNER

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Carl Gustav Jung tarafından kurulan Analitik psikolojinin en farklı tarafı kolektif bilinçdışı (collective unconscious) ve içeriğini oluşturan arketiplerdir. Bu arketiplerin en önemlilerinden biri de aşama arketipidir. Buna kahraman arketipi veya monomitos da denir. Bu arketipe daha çok masallarda, rüyalarda veya edebiyat ürünlerinde rastlanır. Kahraman, yurdundan yola çıkar ve uzak bir ülkeye varır. Yol boyunca başından birçok macera geçer ve sonunda bir ödül olarak ülkesine döner. Döndüğünde ise o artık çok değişmiştir. Uzaktan getirdiği ödül ise sosyo-ekonomik ve psikolojik açıdan değişimi sembolize etmektedir. Aslında kahramanın gittiği bu esrarengiz ülke kendi bilinçaltıdır. Buna benzer bir mitos Melih Cevdet Anday'ın Kolları Bağlı Odysseus adlı eserinde anlatılmaktadır. Bu şiir bu makalede aşama arketipi açısından değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

The most different feature of analytical psychology founded by Carl Gustav Jung is the collective unconscious and the archetypes in it. The most important one of these archetypes is the stage archetype which is also called hero archetype or monomitos. This archetype is recorded in stories, dreams and literature. The hero leaves his homeland and arrives in a far away country. He undergoes many adventures on the journey, and returns home with a reward. He is anymore back as a different person. The reward he brought back from far away symbolizes socio-economic and psychological change. The mysterious country the hero went is in fact but his unconscious. A similar mythos is told in Kolları Bağlı Odysseus by Melih Cevdet Anday. This poem has been studied from the perspective of Jungian archetypes with special focus on 'stage' archetype.

Arketip kavramı, psikolojiden edebiyata, sosyolojiden antropolojiye birçok sosyal disiplini ilgilendiren bir yapıya sahiptir. Kapsamı ve ilgi alanı bakımından teoloji için de son derece önemlidir. Arketip, kısaca "kendinden sonra gelenlere modellik eden ilk örnek" olarak tanımlanabilir. İlk kez, Analitik Psikoloji'nin kurucusu olan Carl Gustav Jung tarafından kullanılmış ve çeşitli örneklemelerle açıklanmaya çalışılmıştır. 20. Yüzyılın en önemli ruh bilimcilerinden olan Carl Gustav Jung, arketip kavramını ilk kez kullandığında Freud'un *bireysel bilinçdışı* kavramına karşıt olarak da *toplumsal (kolektif) bilinçdışı* kavramını ortaya koymuştur.

Freud'un tamamen kişisel bir niteliğe büründüğü bilinçdışı, Jung'a göre nesilden nesle aktarılan arketipler ve deneyimlerle toplumsal bir niteliğe sahiptir. Örneğin, bir insanın yılanla korkması için yılanla karşılaşmış olması gerekmez, yılanla korkma eğilimi, nesiller boyu deneyimlenen bilgilerin bize aktarılması sonucu ortaya çıkan bir eğilimdir. Bu nedenle yılanla ilk kez karşılaşan insan, onu tam olarak tanımadığı halde korkar. Aynı şey bir kuş için geçerli değildir.

Basit bir örnekle açıklamaya çalıştığımız kolektif bilinçdışının içeriğini az önce kısaca üzerinde durduğumuz arketip kavramı doldurmaktadır. Jung, yaşamının önemli bir bölümünü arketipleri araştırarak geçirmiştir. Tespit ettiği arketipler arasında doğum, yeniden doğuş, ölüm, iktidar, sihir, kahraman, çocuk, düzenbaz, akıllı ihtiyar, bilge kadın gibi imgelerin yanı sıra ağaçlar, güneş, ay, ırmak, ateş ve hayvanlar gibi doğal nesnelerle insan yapımı yüzük, silah gibi nesneler de sayılabilir. Jung'a göre arketiplerin sayısı, gerçek yaşam olaylarının ve objelerin sayısına eşittir.¹

"Kişiler, ortak bilinçdışındaki arketiplerin varlığından, genellikle, doğrudan haberdar olmazlar. Arketipler, rüyalarda, yaratıcı sanatçıların eserlerinde ve mitos, masal gibi bir takım anonim edebiyat ürünlerinde, ayrıca ritüellerde ortaya çıkar. Başka bir söyleyişle bu sayılan alanlar, arketiplerin kişilerin

¹Geçtan, E., (2008), *Psikanaliz ve Sonrası*, Metis Yayınları, İstanbul.

bilinçlerinde belirmesine aracılık ederler. Bu belirme, daha çok, masal, mitos gibi anonim ürünlerde görülür. Belli bir sanatçıya ait eserler ise, arketiplere özgürce yer verilmiş olması halinde evrensel nitelik taşır".²

Arketipçi Eleştiri

Arketipçi eleştiri konusunda adı anılması gereken önemli isimler; *The Golden Bough* (1890-1915) adlı eseriyle Sir James G. Frazer ve *Anatomy of Criticism* (1957) adlı eseriyle Northrope Frye'dır.

Arketipçi eleştiri, birçok eleştiri kuramı kitabında karşımıza çıkmaz. Türk edebiyatında ise üzerinde yapılan inceleme ve tespitler oldukça azdır. Arketipçi eleştiri konusunda başvurabileceğimiz ilk ve temel eser, Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*'sidir. Moran, psikanalitik kuramdan tamamen ayrı olarak incelediği arketipçi eleştiri kuramını 'esere dönük eleştiri' kısmında incelemiştir. Arketiplerin, Platon'un idealarına benzediğini dile getiren yazar, evrensel olmaları üzerinde de özellikle durmaktadır.

"Söz konusu eleştiri yöntemi bu arketiplerin kökenini eski mitoslarda ve ilkelerin ayınlarında bulur. Bu bakımdan arketipçi eleştiri okulunun açısından edebiyat, arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifadesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir".³

Kolları Bağlı Odysseus (1962) ve Anday Şiirindeki Yeri

Türk şiirinde mitoloji söz konusu olduğunda akla ilk gelen isimlerin başında Melih Cevdet Anday vardır. Bunun nedenlerinden biri eserlerinin isimlerinde çok açık yapılan göndermelerdir. En ünlü şiirlerinden Kolları Bağlı Odysseus, Troya Önünde Atlar bu göndermelere örnek olarak verilebilir. Anday'ın mitoloji ilgisi elbette bu kadar yüzeysel değildir. Şiir gelişimi incelendiğinde mitolojinin onun şiirindeki önemi kavranabilir.

Kolları Bağlı Odysseus, Melih Cevdet Anday'ın uzun şiirlerinden biridir. Kolları Bağlı Odysseus, toplam dört bölümden oluşan bir şiirdir. İlk bölümde 7 dizelik 10 şiir, ikinci bölümde 9 dizelik 10 şiir, üçüncü bölümde 11 dizelik 10 şiir, dördüncü bölümde ise 13 dizelik 4 şiir bulunmaktadır. Son bölümün 5. şiiri ise 15 dizeden oluşmaktadır.

Metinlerarasılık, Anday şiirinin önemli katmanlarından biridir. Bu katmanı sadece bir teknik olarak değil, şiirin içine işleyerek konumlandırmıştır Anday. Dolayısıyla da onun şiirinden bahsederken başka metinlere gitmemek mümkün değildir. Arketipçi eleştiri de kaynak olarak mitoslara gittiğine göre arketip-mit ilişkisinin metinlerarasılık bağlamında da ele alınabileceği açıktır. Anday, Kolları Bağlı Odysseus'a ek olarak yazdığı *Kitaba Ek*⁴ yazısında etkilendiği yazarları ve eserlerinin isimlerini vermiştir. Yaptığı alıntıları belirtmesinin nedeni olarak anlaşılmasını göstermek yanlış olmayacaktır.

Kolları Bağlı Odysseus, adından da anlaşılacağı gibi başlık olarak Homeros'un Odysseia'sına göndermedir. Odysseus'un eve dönüşünün anlatıldığı Odysseia'nın 12. rapsodisinden esinlendiğini *Kitaba Ek* yazısında dile getiren Anday, Seirenler'le ilgili kısma duyduğu ilgiyi şu şekilde açıklar:

"Odysseia destanının 12. rapsodisi, beni belki de on yıldır böyle bir iş için ilgilendirip duruyordu. Odysseus'un Troya dönüşü, kendi adasını, İthaca'yı bulmak için ordan oraya gezip çırpınması ve sonunda Tanrıça Kirke'den yararlanmağa kalkması, bu parçanın özünü sağlar. Ancak benim dikkatime çarpan şu oldu: Tanrıça Kirke, her şeyi olduğunu gibi söyleyeceğini ileri sürmesine karşılık, Odysseus'u gene de kendi kararı ile baş başa bırakıyordu. Onun sakınılması gerektiğini söylediği tek şey, Sirenlerle ilgili idi. Kitabımın dördüncü bölümünde bu öyküyü kendime göre yorumladım, değerlendirdim."⁵

Kolları Bağlı Odysseus'un esin kaynağı yalnızca Homeros'un Odysseia'sı değildir elbette. Anday yararlandığı sanatçı ve eserlerini şekilde sıralar: Eliot'ın *Waste Land*'i, Ezra Pound'un *Canto I*, *The Alchemist* adlı şiirleri, C. Baudelaire'in *Correspondances* adlı şiiri, Aiskhylos 'un *Agamemnon* tragedyası. Bunların yanı sıra Davud'un *Mezmun*'undan da esinlendiğini dile getirmiştir. Bu isimlere eklenecek belki de en önemli isim Şeyh Galib'dir. Anday, Şeyh Galib'in "kaldı" redifli tariesinden etkilendiğini de yazısında belirtmiştir. Ayrıca şiirde geçen İngilizce dizenin⁶ şairi Wallace Stevens'tir.

Kolları Bağlı Odysseus'la Anday, mitolojiyi bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Mitolojinin amaçtan araca dönüşmesinin en önemli nedeni mitlerin arketiplerle dolu olmasıdır. Bu sayede modern insan o öyküye

² Dökmen, Ü., (1983), "Pinokyo'nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, S. 16 (2), s. 384-385.

³ Moran, B., (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 224.

⁴ Anday, M. C., (2008), *Sözcükler "Toplu Şiirler"*, Everest Yayınları, İstanbul, s. 172-174.

⁵ Anday, M. C., (2008), s. 173.

⁶ "This is mythology of the modern death" (Kolları Bağlı Odysseus, 3. Bölüm, 7. Şiir).

çağırılmakta ancak sadece bir öykü okuması değil o öyküde kendini görmesi ve kendini yorumlaması istenmektedir. İşte Kolları Bağlı Odysseus böyle bir düşüncenin ürünüdür.

Kolları Bağlı Odysseus ve Aşama-Yolculuk Arketipi

Jung, büyük arayışları, keşifleri, kurtuluşları ve olayları *kahraman (aşama)* arketipiyle açıklar. Kahraman, bilinçdışını tamamen aşarak kişiliğini bir bütün olarak gerçekleştirilmeyi amaçlar. Kendilik (self) arketipi elde edilmesi zor bir olgudur. Mitoslardaki canavarlarla mücadele ederek onları yenen kahraman gibi, birey de kendi egosuyla yüzleşerek ve onu geçerek bir bütün olarak kendine ulaşmalıdır.⁷

Aşama arketipinin edebiyat eserlerindeki izleği genellikle şu şekildedir; kahraman yurdundan uzaklaşarak bir ülkeye varır. O ülkede kahramanın başından bir çok olay geçer, kendini zorlu mücadelelerin içinde bulur. Sonunda ise kahraman ödül olarak kendi ülkesine geri döner. Geri dönen kahraman, ülkesinden ayrıldığı zamankinden çok farklıdır. Uzak ülkede çeşitli mücadelelerin içinde pek çok şey öğrenmiş, "aşama" kaydetmiştir. *Burada söz konusu olan aşama, sosyo-ekonomik ve psikolojik yönden bir gelişmedir.*⁸

Söz konusu arketip, içeriğinde barındırdığı yolculuk imgesi bakımından *yolculuk* arketipi olarak da adlandırılabilir. Kolları Bağlı Odysseus'a esin kaynağı olan Yunan Mitolojisi kahramanı Odysseus, dünya edebiyatında sıkça kullanılan bir yolculuk arketipidir. *"Odysseus, Yunan mythos'undan günümüze kalmış en ünlü kahramandır. Uluslararası bir kişi olmuştur denebilir, çünkü serüvenleri zamanımızda çok tutulan macera romanına çıkış açtığı gibi, kendisi de modern insanda aranan erdem ve nitelikleri kişiliğinde topladığı için uygarlık, insanlık tarihine bir prototip, bir ilk örnek olarak girmiştir."*⁹

Melih Cevdet Anday, bu uzun şiirinin ilk üç bölümünde belli bir mitos ya da mitos kahramanına göndermede bulunmaz ancak *"yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dili"*¹⁰ şiirin derinliğini anlamamızı sağlar. Dördüncü ve son bölümde ise şair, özellikle Odysseus'un eve dönüş yolculuğunu anlatır. Anday'ın ilk üç bölümde kahramanını modern insan olarak çözümlediğimiz evreni bu son bölümde 'yurduna' döner ve modern insanın içindeki Odysseus'u bağlarından kurtularak özgürleşir.

Kolları Bağlı Odysseus: Modern İnsanın Miti

Melih Cevdet Anday, son bölümdeki öyküyü Homeros'un Odysseia'nın 12. rapsodisinde anlattığı öyküden esinlenerek yazdığını dile getirmiştir. Ancak şiirin ilk üç bölümünde mitolojik kahramanlar, yerler ve öyküler yer almasa da mitsel bir yapı oluşmuştur ve bu doğal, kendiliğinden oluşan yapı arketipçi eleştirisi için önemli bir noktayı göstermektedir.

Kolları Bağlı Odysseus - 1. Bölüm

"1.

*Ağır bir zamandı sürekli ve anısız
Gözden önceki göz içindi yalnız
Somut hayvanlar yürürdü hayvanlarla
Ağaçtan önceki ağaçlar büyürdü
Açardı hasatsız gökyüzünü
Ustan önceki sabah kanlarla
Bulut tapınağında bir yıldız"*¹¹

Şiirin giriş bölümü bu şiirle başlamaktadır. Mitler, köken itibarıyla bir yaradılış konu edininler. Mitlerin ortaya çıktığı dönem "tarih öncesi" dönemdir. 'ağır bir zamandı sürekli ve anısız' dizesinden zaman kavramının başlangıcında olduğumuz izlenimine kapılmaktayız. Hayvanlar, ağaçlar ve gökyüzünün anlatılışını göz önünde bulundurduğumuzda el değmemiş bir doğa dokusuyla karşılaşır. 'gözden önceki göz içindi yalnız' dizesiyle insanın bu doğa dokusuna henüz dahil olmadığı anlamını da çıkarmak mümkündür. Çünkü "us" insana özgü bir kavramdır ve insanda bir anlama kavuşur.

Bu şiiri takip eden 2. ve 3. şiirde doğadaki muhteşem birliği görürüz:

"2.

*Evreni tostoparlak uyur böcek
Düşünde gökleyin kocaman
Gök mü yoksa böcek mi önce
Duruşur bir anda geçmişle gelecek*

⁷ Sambur, B., (2005), *Bireyselleşme Yolu Jung'un Psikoloji Teorisi*, Elis Yayınları, Ankara, s.109.

⁸ Dökmen, Ü.; Dökmen, Z., (1987), "Jung'un Aşama Arketipi'nin Test edilmesi", *Psikoloji Dergisi*, S. 21, s.86.

⁹ Erhat, A., (2004), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 222.

¹⁰ Moran, B., (1991), s. 224.

¹¹ Anday, M. C., (1962), *Kolları Bağlı Odysseus*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, s. 7.

*Geyik akarsuları özlediğinde
Hem su hem geyiktir akan
Düşle gerçekleğin iç içe*

3.

*Bildik bakışları ile süzerdi beni
Aynasında sarılaştığım nehir
Çekirgelerle büyürdüm üç adımda bir
Çekirgelerle kuru yıldızları yerdi
Acıkmış bir güneşin öğle dikenleri
Çıngıraklarla havayı titretir
Tanrısal uykularımı bilirdi"¹²*

Şiirde yavaş yavaş bir ses duymaya başlarız. Bu ses insanın sesidir, kendisini Tanrılarla kıyaslayabilecek bir varlık. İnsan, kendini fark etmeye başlamıştır. Evreni, doğayı açıklamaya çalışmaktadır. Tanrısal uykuların olduğu zamandan bahsedilmektedir. Ama bu zaman, modern zamanlardan farklı bir zamandır. İnsanın doğanın dilinden anladığı bir dönemdir bu, dolayısıyla onunla kendini birleştirir ve ikisi arasındaki uyumu fark eder.¹³

Birinci bölümün 4. şiirinde, şairin bu mitsel dönemi insanoğlunun çocukluğuyla eş tuttuğunu görürüz. Çocuklar, doğanın dilinden en iyi anlayan insanlardır. Çünkü çocuklukta doğayla aramızda herhangi bir engel yoktur. Bilincin, Anday'ın deyimiyle usun olmadığı çocukluk çağlarında doğa-insan ilişkisi arasında tehlikeden ve korkudan uzak yaşamla karşılaşırız. İnsanların çocukluklarını özlemeleri de hep bu yüzden. Çünkü çocuklar mutludur:

"4.

*Ey çocukluk, mutluluk simyacısı
Alevini bul getir yanmış bakırın
Batı bulutundaki alı indir yere
Ne oldu tomurcuğun içindeki ısı
Kırmızı yıldızla mı damladı altın
Saydam sapın özündeki ambere?
Bul getir korkusuz büyücü, gizci başı"¹⁴*

Mircea Eliade de *Mitlerin Özellikleri* adlı yapıtında Freud'un düşüncelerinin mitsel bağlamda ilginç olduğunu söyler. Kaostan (karmaşadan) kosmosa (düzene) geçiş ve bunun döngüsel devamlılığı, Eliade'nin ilgisini çeker. Arkaik insanlar Tanrıların yaptıklarını tekrarladıklarında (ayın/ritüel), kaostan kosmosa geçtiklerine inanırlar. Eliade, psikanaliz ve mitler arasında kurduğu bağlantıyı şu şekilde açıklar:

"Freud'un insanın varoluşunun başlangıcında büyük mutluluğun bulunduğunu öngerçek olarak ortaya atması psikanalizin de mitoloji yapısında olduğu anlamına gelmez ama aynı zamanda onun arkaik bir mitsel temayı aldığı ya da Yahudi-Hristiyan alemine özgü Cennet ve yıkılma mitini kabul ettiği anlamına da gelmez. Psikanaliz ile kökendeki büyük mutluluk ve yetkinlikle ilgili arkaik görüş arasındaki tek benzerlik, Freud'un, ilk çocukluk dönemindeki o "en eski ve cennete özgü zaman"ın oynadığı kesin rolü, kopma'dan (yani sütten kesme) önceki, bir başka deyişle, zamanın her birey için bir "yaşanmış zaman" haline gelmesinden önceki büyük mutluluğu fark etmesidir."¹⁵

5. şiirde de "yenilenme" ve "unutma" kelimeleriyle ve "yangın"la bir ayın havası verilmektedir. İnsan böylece yenilenecek, doğa yenilenecektir. Eliade'nin Freud'un psikanaliziyle ilişkilendirdiği özelliklerden biri de budur. Geriye dönüş, o anı yeniden yaşama veya hatırlama o sorunu halletme konusunda etkilidir. Arkaik insanın da Tanrıların ilk yaptıklarını yaparak doğanın yenileneceğine inanmaları bu yöntemle benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla da yenilenme düşüncesi kaçınılmazdır.¹⁶

¹² Anday, M. C., (1962), s. 8-9.

¹³ 3. Şiirin ilk dizesi "Bildik bakışlarıyla süzerdi beni", Charles Baudelaire'in Correspondances şiirinden alınmıştır. Kaynak : Anday, M. C., (2008), s. 174.

¹⁴ Anday, M. C., (1962), s. 10.

¹⁵ Eliade, M., (1993), *Mitlerin Özellikleri*, (Çev: Sema Rifat), Simavi Yayınları, İstanbul, s. 77.

¹⁶ "Mitlerde aktarılan olguları dinsel örenler yoluyla yeniden yaşayan bütün topluluktur ya da topluluğun önemli bir kesimidir. Psikanaliz tekniği köken Zamanı'na bireysel bir dönüşü olanaklı kılar. Oysa bu varoluşsal geriye dönüş arkaik toplumlar tarafından da bilinir ve Doğuya özgü kimi psikofizyolojik tekniklerde önemli bir rol oynar." Eliade, M., (1993), s. 78.

"5.

*Yerin üstünde gördük bunu unutma
Herkes yeniden yaşadı ve unuttu
Kalıntılarla uzak anılarla yakın
Kendi görüntünde bir kırmızı karaca
Ne güzel yangındı o yangın
Herkes yeniden yaşadı ve unuttu
Yaktığımız mutluluğu unutma"¹⁷*

6. ve 7. şiirlerde insanın doğayı algılayışının aktarılması ve insanın doğanın değerini, önemini fark ettiğini görüyoruz. Aslında doğanın gücünün ve insanın onun sadece bir parçası olduğu düşüncesinin de hakim fikirler olduğu söylenebilir:

6.

*Ey doğa, büyük doğa, sağır kral!
Tasında mermer yaz yağmuru
Kesik bacağında güneş halhal
Çağırıyorsun eski bahçene çocukluğu
Sendin senin mutlu uyruğundu
Sonra baktım pencereye vuran dal
Görünüp görünüp yok oldu*

7.

*Ekşi salkımdan şarabı çıkaran kim
Toprağı ateşten, ateşi sudan
Bitkiyle, böceklerle, benimle oluşan
Sonra kitaplarda okuyup öğrendiğim
Görünmez ışınlar, iç içe yörüngeler
Bensiz mi yanar, bensiz mi döner
Yasaların içgüdümdü benim"¹⁸*

İlk şiirlerde olduğu gibi 6. ve 7. şiirlerde de hayvanlar, bitkiler ve insanların doğayı tamamlayan unsurlar oldukları tekrar ediliyor. Ancak burada anlamamız gereken insan, arkaik insan; yani modern insanın tam karşıtı, doğaya karşı üstünlük kurmamış, somut düşünen ve kendini doğanın bir parçası olarak gören. Arkaik insanın temel özelliklerinden biri de kendini "doğanın bir sonucu" olarak görmesidir.

Birinci bölümün son üç şiiri, doğayla iç içe olan insanın ondan ayrılma noktasına geldiğinin sinyalleri verilmektedir. Yani Freud'un "mutluluk çağı" dediği süreç tamamlanmış çocuk annesinden ayrılmak üzeredir. Doğayla insanın ilişkisi bu bağlamda anne-çocuk ilişkisine oldukça benzerdir:

"8.

*Unutamam o gündüz ikindisini
Her yandan alı al bir mutluluk
Terli bir at gibi gülümseyiverdi
Düşle gerçek arası dörtünala
Bir koşudan sanki çoğala çoğala
Gelip yitivermişti çarçabuk
Beyaz kulelerle bayraklar ortasında"¹⁹*

Burada dikkat çeken noktalardan biri, bir kaç şiir önce unutabilen, yenilenen insanın artık bazı şeylerin özlemi içinde olmasıdır. "düşle gerçekleğin iç içe"yken "düşle gerçek arasında" kalmıştır artık insan.

9. şiirde doğanın muhteşem birliğinin; hayvan, bitki ve insanın uyumunun bozulduğunu ve sona yaklaşıldığının sinyalleri verilmektedir. "Eskiyen" bahçeler vardır artık. Zaman ve tarih kavramını bilmeyen insan; anılara ve geçmişe sahip olur:

¹⁷ Anday, M. C., (1962), s. 11.

¹⁸ Anday, M. C., (1962), s. 12-13.

¹⁹ Anday, M. C., (1962), s14.

"9.

Şimdi ondan ne ki kaldı²⁰
Unutulmuş bir kapı belki kaldı
Değişmez biçim, arı renk, ölümsüz birlik
O zorunlu kendiliğindenlik
Anılarla geldi gitti kaldı
Duyularda bir ürperti kaldı
Artık eski bahçelerde değildik"²¹

10. ve son şiirde artık çocukluğa kesin veda vardır. İçgüdüleriyle hareket eden ve duyularına önem veren insan artık büyümek zorundadır. İlk şiirde 'ustan önceki' dönemin güzelliğini överken bu şiirde artık "ussuzluk" yani "bilinçsizlik" vardır. Artık ağaçlar, kuşlar ve doğa onun için eskidir. Kopma ve ayrılık gerçekleşir:

"10.

Duyular eski ağaçlarım benim
Her gece bütün kuşlarımı yiyen
Alaca bulaca fener alayı
Unutulup gidilmiş körebelerim
Bilinçsiz bir inatla
Yeniden boyuna yeniden
Kurup kaldırıyorsunuz bu sofrayı"²²

Kolları Bağlı Odysseus - 2. Bölüm

İkinci bölümün ilk şiiri "büyüdük" diye başlar. İnsan ve doğa ayrılığının sancılarını çekecektir insan. 2. Bölüm'de artık doğanın içindeki insan yoktur. Doğa ve insan ayrı ayrı vardır. İnsan doğanın içinden tarihin içine doğru büyümeye başlamıştır:

"1.

Büyüdük çocukluğumuzdan
Büyüdük tarihe usulca
Biz bir yana, doğa bir yana
Doğanın yanında bir başka doğa
Karşıdan bize gözlerimiz mi bakan?
Ve güneş altındaki ölümlü tanrılara
Hâlâ şaşkınlık içindeki yontularda
Susar doğadan ayrı düşmüş insan
İnsanın boşluğunda doğa"²³

Şaşkınlık içindeki insan doğaya neden bu kadar yabancı kaldığını anlayamaz. Ayrı kaldıkları bu dönemde sürekli bir özlem içindedir. Geri dönüşün mümkün olmadığının artık "bilincinde" olsa da çocukluğunu özler. Tıpkı hayatı ve insanları yavaş yavaş çözen ilk gençlik yıllarındaki çocuklar gibi. Onu arada bırakan bu ayrılığın sebeplerini sorgulamaya başlar:

"2.

Belli değil biz mi, doğa mı
Kimdi bu ayrılığı isteyen?
Belki kör bir çocuk küstü ağladı
İlk karın çulgın geyiğinden;
Belki de bir sakar büyücü karı
Aşımıza tanyeri ağarırken

²⁰ "Birinci Bölüm'ün "kaldı" redifinin kullanıldığı dokuzuncu kıtasında, Şeyh Galib'in bir tardiyesinden yararlandım. O tardiyenin işime yarayan kıtası şudur:

Dil hayret-i gamla lâl kaldı
Galib gibi bi-mecâl kaldı
Gönderdiğim arz-i hâl kaldı
El'ân bir ihtimal kaldı

İnsafın o yerde namı yok mu" Anday, M.C., (2008), s. 174.

²¹ Anday, M. C., (1962), s. 15.

²² Anday, M. C., (1962), s. 16.

²³ Anday, M. C., (1962), s. 19.

*Ağulu, esrik bir göktaşı
Düşürdü bileziğinden
Çıldırılmış evrenler artığı*
3.

*Kaşla göz arasında oldu olan
Birdenbire ilk göz süreksiz ve anısız
İlk kuş kanadınca ürkek ve yalnız
Ağaçtan önceki ağaçlarda tek bir an
Tüyleri diken dikendir hayvanın
Işığın püsküllü atları şaşkın
Gözün gözü daha kocaman
Ve hiç göz değmemiş ormanın
Tembel devi boş bulundu apansız"²⁴*

2. ve 3. şiirlerdeki yoğun hesaplaşmanın yanı sıra, Birinci Bölüm'ün ilk şiirlerinde yer alan "sürekli ve anısız" zaman; bu bölümde "süreksiz" olmuştur. "Ağır bir zamandı" cümlesine karşılık, "birdenbire, apansız, kaşla göz arasında" çokça kullanılmıştır. O kadar aniden olmuştur ki insanın doğadan kopuşu "tek bir an" gibidir. İnsan, tarihin içine girmeye işte bu noktadan sonra başlar.

"4.
*İşte o zaman bir akarsu
Geçtiği yerlerden bir daha geçti
İstiyerek ikiledi kendini
Gök bir daha, bulut bir daha
Saklı bir deniz denizin altında
Yaprağın altında yaprak
Göründü görünecek ucu
Uçan kuş gene uçuyordu
Kendi gibi olmaya çalışarak"*²⁵

Burada artık; insan, doğanın değişmediğini fark ediyor. O her zamanki döngüsündedir; gökyüzü, ağaçlar, hayvanlar hepsi "kendi gibi olmaya çalışarak" yaşamsal döngüyü sürdürür. İnsan, kendisinin değiştiğini fark ettiğinde, doğaya duyduğu özlemle birlikte parçalanmışlığının nedenini de sorgular:

"5.
*Oysa giden bulut değil, yaprak degildir
Renk bir düşünce gibi büyür çünkü
Tutamam tuttuğum dalda belki elim var
Bakıp unutmuşum gözlerimi denizde
Gökyüzü belleğim olur çünkü gittikçe
Ne duyu ne görü, sade yıldızlar
Bütün müyüm, parça mıyım, kim bilir?
Yitmiş gitmişim güneşlerle yüklü
Yiten güneş değil, toprak degildir."*²⁶

6. şiirde insan artık yalnızlığından acı duyar. Sürekli kendisiyle doğa arasındaki o mutluluk dolu uyumu arar ve onu özler. Doğanın döngüsü dışarıdan bakan insanın başını döndürmeye başlar. Doğaya yeniden dahil olmak ister fakat bu mümkün değildir. Bir dinothoriumun gözünden doğaya baktığında kendine yabancı ve uzak bulur onu, doğa birliğini sağlamaya devam ediyor; gök gürültüsü ağaca, rüzgar kuşa dönüşüyor, karışıyordu. İnsanın parçalanmışlığına karşın doğa parçalarını birleştiriyordu:

"6.
*Bağlantısız bir düzende ordan oraya
Koştukça artıyordu yalnızlığım
Bir dinothorium'un gözünden baktım
Kendime --Ne çılgınlık!-- yabancı ve uzak
Denizi köklerinden çıkarmış da*

²⁴ Anday, M. C., (1962), 20-21.

²⁵ Anday, M. C., (1962), 22.

²⁶ Anday, M. C., (1962), 23.

*Sallıyordu gagasında bir martı
Rüzgar tüyleniyordu bir kuşa
Yavaş yavaş yoğunlaşarak
Gök gürültüsü artık ağaçtı.*"²⁷

Doğanın bu muhteşem uyumundan sürekli dışlanmak, ötelenmek insanı oldukça yoğun bir duygulanımın içine sürükler. Evrende yapayalnızdır, doğanın tüm parçaları birbiriyle düzenli ve sürekli bir uyum içerisindeyken insan, doğadan ayrılışının sonunda artık ona tamamen yabancıdır:

"7.

*Kaç kez unuttum sevinci
Yağmurlu bir gezegendi çiçek
Kulaklarım çiçek sesleriyle dolu
Kokusunu gördüm onun giderek
Geceler gündüzler yaratıyordu
Gecenin gündüzün yardımı ile
Madenlerin, rüzgarın, göğün yardımıyla
Madenleri, rüzgarı, gökyüzlerini,
Çiçeği yaratıyordu kendi kendine.*"²⁸

8. ve 9. şiirlerde kaos ve kosmos arasındaki evrenden bahsediliyor; "iki nokta arasında sürekli ve sonsuz bir koşu" bu döngüyü anımsatmaktadır. Doğadaki her şey kendinde eksik olanı başkasından tamamlıyor ve böylece insan doğa karşısında ezilmeye ve yabancılaşmaya devam ediyor. Sonunda ise doğayla iç içe geçtiği birliğin yeniden kurması için "gece"ye sesleniyor. Gece olmasının sebebi de yine zaman konusuyla ilgilidir. Buraya güneşten, gökyüzünün mavisinden bahsedilirken gece, insanın zamanı parçalara ayırmaya başlamasının ilk adımıdır:

"8.

*Kendi kendine geçip giden mavi
Kanatlı atında dalganın
Yarıya indirgemiş daireyi
Sallanın maviler sallanın
Varabilir misiniz yayın ötesine?
İki nokta arasında sürekli
Ve sonsuz bir koşu ki tanrım
Gökler de yarım, dalgalar da yarım
Dalgaları gökler tamamlıyor geçtikçe.*

9.

*Esriktim artık çalkantıdan
Birlikte var olmanın rastlantısı
Aldı götürdü beni bir an
Değişen biçimler içinde...
Artık üçgen yağmurları mı
Gök piramitleri mi iç içe
Değirmi denizler mi istersin yansıyan
Küsum konilerinde sapsarı
Gel birliği yeniden kur ey gece!"*²⁹

İnsanın doğaya bakışının nasıl değiştiğini özellikle 9. şiirde açık bir şekilde görmekteyiz. Doğa değişmiyor fakat insan değiştiği için artık ona bakışını da değiştiriyor, yağmurları yağmur olarak değil de bir şekil olarak görmeye başlıyor. Gökyüzüne ve diğer tabiat unsurlarına bakışı değişiyor.

2. Bölüm'ün son şiiri zamanın bölümlenmesi, anlam kazanması, ayrıştırılması konusunda önemli bir basamaktır. 9. şiirdeki esriklikten bir uyanışa sürükleniyor gibidir insan. Sürekli "saat kaç?"a göre yaşayan modern insan, doğaya da artık bir nesne, araç muamelesi görmeye başlamaktadır. Ona matematiksel yaklaşır. Bu nokta da tarihin içindeki insan, canlı doğanın içinden kopmuş olduğunun farkında yeni bir zaman arayışına girmektedir:

²⁷ Anday, M. C., (1962), s. 24.

²⁸ Anday, M. C., (1962), s. 25.

²⁹ Anday, M. C., (1962), s. 26-27.

"10.

*Ama saat kaç, kim bu baş ucumdaki?
Saf olayın yenilenmesi mi su?
Ağaçlar gerin geri eski yerine
Açılarla aralıklar tıpatıp doğru
Ama saat kaç, kim bu başucumdaki?
Kim ölçüyor, soran kim, neye göre?
Düzen sevgisi mi, yoksa korku mu
Düşünülmeyenden düşünülene?
Ama saat kaç, kim bu baş ucumdaki?"³⁰*

Kolları Bağlı Odysseus - 3. Bölüm

İnsan matematiksel hesaplar yapabilen bir zihne sahiptir artık. Doğayı da kendi zihniyle mekanikleştirmiş ve matematikselleştirmiştir. Modern insanın evrene, doğaya ve kendine bakışı, algılayışı matematikseldir. 3. Bölüm'ün ilk şiirinde insan, doğayı nesneleştirdiğini ve onun sayılarını bulduğunu söyler ancak doğaya hükmetse de yalnızdır çünkü insanın özlediği, idealleştirdiği uyum sayılarda değildir. Doğanın nesneleştirilmemiş halidir:

"1.

*Us iki akımlıdır. Ben doğayı
Nesneleştirdim ve sayılarını
Buldum. Şimdi ne olacak idiyse
Her şey onun zoru içindedir.
Ağaca yeşil bakmak lazım
Yan yana getirmeli yedi rengi
Sessizliği yoğunlaştırmalı ki
Yeri katılaştırsın ayaklarım...
Ey bilinç! Sevgim de, hüznüm de
Eski bir zamandan gelmedir
Şimdi saltanatımda yapayalnızım."³¹*

İnsan, mekanikleştirdiği doğayı artık bir biçim olarak da görmez soyut birer matematiksel formül olarak düşünür. Modern insanın zamanı bölmesi, günlere, saatlere ayırması; doğayı da düzene koyabileceğine inandırır onu ve doğa insanla bir olmuyorsa; modern insan doğayı kendisine benzetmeye çalışır. Eskiden, ağaçtan elmanın düşmesi sadece "ağaçtan elma düştü" olarak basit bir şekilde düşünülürken artık yer çekimi kanunuyla bunu açıklamaya başlar:

"2.

*Bulut bir biçim değildir artık, bir
Tasarı, bir entr'acte³², bir istektir;
Olumsuz bir tanımdır gökyüzü
Boyuna ilkel ve matematiksiz
Sıkar durur tanrıları boş yere...
Çünkü eski bahçelerde değiliz
Eskidendi elmanın ağaçtan düştüğü
Şimdi yalnız $1/2 gt^2$ ³³
Kapsar yıldız kaymalarını
Ayıklamalı evren görüntünü
Usa uygun bir düzene koymalı."³⁴*

İnsanın doğayla ve kendiyle hesaplaşması sürerken, bir yandan da özne haline geldiğinin iyiden iyiye farkına varmıştır. İnsan kendini doğanın karşısında bir varlık olarak görmektedir artık. "Ben" ve "öteki" olarak iki kutba ayırmıştır her şeyi. Doğallığı ve doğanın içindeki kimliği silinince doğaya ait unsurların akla

³⁰ Anday, M. C., (1962), s. 28.

³¹ Anday, M. C., (1962), s. 31.

³² Fransızcada bir sahne performansının iki parçası arasındaki zaman. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Entr'acte>) E.T. 11.06.2010

³³ h=serbest düşme, serbest düşme kanunu; $h= 1/2gt^2$

³⁴ Anday, M. C., (1962), s. 32.

yatkın olmadığını söyler. Doğanın mitsel döngüsü ve arkaik insanın "tekrarlar"la yenilenme düşüncesini sorgular. Modern insanın duyuları değil aklı ağır basar:

"3.

*Ben bu ellerimi hiç görmemiştim
Çünkü onlar benim ağaçlarımdı
Şimdi ışığı söndürsem ve
Kalkıp tutsam ağaçlarımı
Ellerim midir, yoksa ellerimin
Adları mı? Çünkü şimdi ben de
Bir ara renk, bir bildiriyim;
İlkyaz, ilkyazın gerçeğinden
Başka nedir? Olağan biçimlerin
Yerce yenilenmelerinden
Olağanüstü yabancılıkları.*

4.

*Kaç sabah var, yazık, onca güneş var
Sayısızlıkta başım dönünceye kadar
Gördüm denizi, ama ad verdim ona.
Durdurdum. Unutkan kuşlariyle yarın
Deniz değildir artık o, uğultulu
Bir varsayım, arcaique bir duyu...
Çoğul! Yeknesak tür! Sen bir kadınsın
İstedigince kendini tekrarla
Anımayın ey ölümlü anılar!
Evrenin karşı durmasıdır bu
Karşı durmasıdır usumuza"³⁵*

Her şeyi aklıyla halledebileceğini düşünen insanın sözcüklere yaklaşımı da mantıksaldır. Ona göre "üşümek" sadece üşümektir, duyulara, duygulara yer yoktur. Çünkü insan sahte ama güçlü olduğunun farkındadır bu yüzden de içtenliği, doğallığı kökünden yok etme derdindedir. Her şey onun elindedir (!)

"5.

*Kara bastın mı üşümeli
Üşümek bir sözcüktür, üşümeye benzer.
Gecedir diye bakmalı geceye
Tıpkısıdır gecenin, bir sessiz bir sesli.
İçtenliği kökünden yok etmeli
Çünkü sen bir nesneye karşılık değilsin;
Sahtesin ve güçlüsün artık. Benze,
Benzet, yakıştır, doğması göster!
Ölümsüzlüğünü yaratmak için
Koru kendini bir gerçeğin
Yanı başında sözcüklerle."³⁶*

Bu mücadele ve güç çatışması insanı yorar. Doğayla arasında artık hiçbir şey kalmamıştır. Doğaya karşı üstünlük çabası, özünde doğal bir varlık olan insanın kendisini de etkilemektedir. Çünkü doğaya karşı koyduğu her adımda aslında kendine karşı mücadele etmektedir. Tarihin, zamanın ve doğanın getirdiklerini bir araya toplamak istediğinde artık kendinden bir şeyler kaybetmiştir. Doğayla uyumunu da yitiren insan, bu uyumu yeniden sağlayacak bir zaman yaratmak ister ya da bunu doğanın yağmasını ister. Tıpkı başlangıç da arkaik insanın yaptığı gibi. Yani insanı kosmosdan önce yeni bir kaos beklemektedir:

"6.

*Ah olacağı buydu oldu,
Duygularla öyle çok uğraştım ki
Artık aramızda ne bir sır
Ne güven, ne inan, ne uyum...*

³⁵ Anday, M. C., (1962), s. 33-34.

³⁶ Anday, M. C., (1962), s. 35.

*Sonunda tükettim ruhumu:
Sevinirken sevincimi seyrediyorum
Korkumla korkmuyorum şimdi.
Madem bir kapı aralıktır,
Sen sonuna kadar aç onu.
Artık bendeki insandan kurtuldum
Sevgisiz yaşıyacağım sevgiyi.*

7.

*Kıpızsız yörünge'nin ortasında söz
Devinisiz gelişim ne ki
This is the mythology of modern death
Biçimden ayrı düzen, kalıptan ayrı biçim
Bir yanda uygunluk, bir yanda uyum
Varlık değil, ölüm değil, öteki.
Sesle sessizlik arasındaki ses
Bilgisiz inanım, inansız bilim
Töz bir yerde, bir yerde öz
Duyumsuz duygu, duyusuz duyum
Gerçekle ülkü arasındaki.*³⁷

İnsan özünün doğada olduğunu fark eder ve ona yönelir. Kendinde doğa ait bir şeyler bulur; izler, anılar. Bunların hepsi onun yeniden doğal olana, içten olana gitmesini sağlar. Duyulardan yoksun bir usun gereksizliği ve saçmalığını sorgular. "Bilinçsiz özgürlüğü", "bilinçli tutsaklığa" tercih eder. Çünkü bilinçsizken doğanın içinde özgürdür. Oysa bilim, tarih, matematik onu kurallar, sayılar evreniyle kuşatır ve onu kendine hapsedir. İnsanın doğayla hesaplaşmasında sona yaklaşılır:

"8.

*Sende martulardan kalma bir şey var
Ellerin gece bir denize yağmur yağandaki
İssızlığı sürdürüyor ellerinde
(İlkel ya da çocuksu hep bir)
İssızlığı ve ululuğu ki
Bilinçsiz özgürlüğün kalıntısıdır belki de
(Kapımayın ey ölümsüz kapılar)
Eski bilgiler saklı belleğinden
Uyandır o gücü uyandırabilirsen
(Usul ya da tutuklu hep bir)
Bilinçli tutsaklığını tekmele"*³⁸

3. Bölüm'ün 9. şiirinde kendini tamamen doğaya teslim etmiş bir insanla karşılaşırız. Yenilenmeye hazır ve doğaya karşı sonsuz güven duyan bir insan. Hatta insan değil bir güvercin olmak ister. Bunun nedeni ne kadar yakın olursa olsun doğayla arasında bir engel vardır: Bilinç. Kuş olmayı bu yüzden istemektedir. Bilinçsiz özgürlükten anlaşılmaması gereken biraz da budur. Ancak bilinçli olmasına rağmen değişmeye ve doğayla yeniden iç içe olmaya hazırdır:

"9.

*Ey doğa, büyük doğa, güzel ana!
Sen varsın, de bana, gözlerin de var,
Deniz var deniz, onu kim tüketebilir!
Bırakmaz beni tek başıma
Ağacın gövdesine güveniyorum
Arı gün bak işte değişiyorum
Yeniden yaşamağa başlıyor ellerim
Tanrımayın ey ölümsüz tanrılar
Ah bir güvercin gibi kanatlarım olaydı bir
En kardeş yerlerimi tek başıma*

³⁷ Anday, M. C., (1962), s. 36-37.

³⁸ Anday, M. C., (1962), s. 38.

Uçardım ve rahat ederdim."³⁹.

Son şiirde ise insan yenilenmeyi, doğayla buluşmayı "geriye dönüş" yaparak yaşayacaktır. Hatırlamak, unutmamak ve "yeniden" yaşamak mitsel zamana özgüdür. Arkaik insan geriye döndüğünde bazı şeyleri değiştireceğini düşünür. Modern insan için bu mümkün değildir çünkü zaman geriye değil ileri doğru gider. Ancak zamanı değiştiremeyen insan kendini değiştirebilir:

"10.

Hatırlar mısın? Eski kokuları hatırla!

Ben bu çiçekleri dererdim

Hangi çiçekleri? O değil, şarkılardı

Şarkılar vardı can sıkıntısında..

Ağlıyan kim? Ben değilim.

Vardığım kupkuru bir kıyı

Deniz kabukları, martı leşleri...

Eskiden ben bu denize girerdim

Hangi denize? Ölüm sessizliği

Ve cırlak güneş aydınlığı

İçinde dağa taş benzemişim."⁴⁰

Kolları Bağlı Odysseus - 4. Bölüm- Odysseus'un Öyküsü

Kitaba ismini veren bu bölüm, Anday'ın yukarıda da belirtildiği gibi Homeros'un Odysseia'sından alınan bir öykünün yorumu şeklindedir. Bu uzun şiire ismini veren Odysseus'un öyküsü birçok şair ve yazara esin kaynağı olmuştur. Melih Cevdet Anday'ın Odysseus'u bir arketip olarak seçmesinin birçok nedeni olabilir. Ancak bunların en önemlisi modern insanda aranan erdem ve niteliklere sahip olmasıdır. Dolayısıyla da ilk üç bölümde gelişimi sağlanan insan, son bölümde kendi içine çıkacağı yolculukta başarılı olan bir arketip olmalıdır. Bu nedenle Odysseus seçimi açıklık kazanır. Bunun yanında İthaka'ya(yurduna) dönmek için çeşitli doğa güçleriyle mücadele etmek zorunda alır Odysseus, tıpkı Anday'ın ilk üç bölümde doğayla arasında ilişkiyi anlattığı insan gibi. Şiirin adına açıklık getirdiğimize göre Anday'ın Odysseus'un öyküsünden aldığı kısmı inceleyebiliriz.

"1.

Kara gemi Okeanos ırmağının

Akıntısından kurtulup tanrısız

Denizde Ayaye adasına varınca

Onu kumsala çektik ve uykuya

Dalarak tanrısız şafağı bekledik.

Sabah sisi içinde doğan

Gül parmaklı şafak

Elpenor' un yüzüstü yatan ölüsünü

Bulmuştu ilk önce kıyıda.

Martı leşleri ve deniz kabukları arasına

Törenle gömdük onu kederli

Gönülle ve yanık yüzü şaraptan

İçerek dinledik Kirke'yi."⁴¹

Odysseus, gönülsüz gittiği Troya savaşından İthaka'ya dönerken başından birçok macera geçer. Evine yaklaşık otuz yıl sonra dönebilen Odysseus'un öykülerinden biri de Sirenlerle ilgili olan öyküdür. Anday'ın bu kısımdan etkilenmesi boşuna değildir.

Kirke aslında kötü niyetli bir büyücüdür fakat Odysseus onun günlünü kazanmayı bilir. Eve dönüş yolunda Odysseus ve beraberindekilere yardım eder. Ona Ölüler Ülkesi(Hades)'ne inip bilici Teiresias'ı bulup İthaka'ya dönüşünün nasıl olacağını öğrenmesini söyler. Odysseus denileni yapar. Daha sonra Kirke, ona gelecekte başına gelecekleri söyler ve dediklerinin hepsi olur.⁴²

³⁹ Anday, M. C., (1962), s. 39.

⁴⁰ Anday, M. C., (1962), s. 40.

⁴¹ Anday, M. C., (1962), s. 43.

⁴² Bakılabilir: Erhat, A., (2004), s. 222-227.

"2.

*Tanrıçaların en tanrısı
Güzel belikli Kirke eyitti :
"Sen Odysseus iki ölümlüsün
Hades'i gördün daha yaşarken
Güneş doğmayan neşesiz ülkeyi
Günlerce karanlıkta kaldın
Çünkü İthaca yaşattıyordu seni
Tanrısız denizde ordan oraya
Bin yıldır aradığın ada...
Konağının sarsılmaz temeli
İkarios kızı Penelopeia
Ve erdemli dölün Telemakhos
Bütün ülkün ve sevgin olan İthaca."*⁴³

Odysseus, yurduna dönüş yolunda birçok zorlukla karşılaşırken olgunlaşır ve kendini geliştirir. ancak bu zorluklara katlanmasının sebebi özlediklerine kavuşma isteğidir. Karısı Penelopeia ve oğlu Telemakhos yıllardır onu beklemektedirler. Onun yokluğunu fırsat bilen düşmanlar ise tetikte beklemektedirler. Burada ilginç olan ve Anday'ın da ilgisini çeken nokta; Kirke'nin her şeyin söyleyeceği gibi olacağını bilmesine rağmen Odysseus'a "ona sen karar vereceksin" demesidir:

"3.

*İyi dinle söyleyeceklerimi
Her şeyi olduğu gibi anlatacağım sana
Ki yeni uğursuzluklar yüzünden
Denizler ortasında kalma bir daha.
Önce Sirenlere rast geleceksiniz
Koruyun onlardan kendinizi
Yabansı ezgilerle büyüleneceksin
Ordan çarçabuk uzaklaşmalı ki
Büsbütün yok olmasın İthaca.
Sirenleri aştıktan sonra kürekçilerin
İki yol çıkacak karşına birden
Acaba bunlardan hangisi?
Artık onu orda sen bileceksin!"*⁴⁴

Sirenler çok güzel, balık kuyruklu deniz kızlarıdır. Söyledikleri şarkılarla yanlarından geçenleri büyülerler ve onları kendilerine çekerler. Ancak onların etkisiyle oraya gidenlerin geri döndükleri görülmemiştir. Odysseus bu ezgilerden etkilenmemek için ellerini ve kollarını gemiye bağlatır. Arkadaşlarının kulaklarına da duymamaları için balmumu tıkar:

"4.

*Oysa İthaca'yı hiç görmemiştim
Penelopeia yoktu, Telemakhos da,
Ama İthaca kafamda onlardan kurulu idi.
Tanrıçaların en tanrısı
Kirke'nin bile söyleyemediği
Bu yolu bulup geçeceğim;
Ama ne denli güç olursa olsun
Bilerek varmak istiyorum şimdi
Sirenlerin ezgilerini dinleyeceğim
Dedim ve büyük bir mum peteğini
Tunç hançer ucu ile ezdim çabucak
Tıkadım kürekçilerin kulaklarını bir bir
Orta direğe bağlattım kendimi."*⁴⁵

⁴³ Anday, M. C., (1962), 44.

⁴⁴ Anday, M. C., (1962), s. 45.

⁴⁵ Anday, M. C., (1962), s. 46.

Son bölümün son şiirinde Odysseus'un kendi içindeki ezgileri duyduğunu görürüz. Ve son şiirin son dizesi bu uzun şiirin macerasını özetler niteliktedir: "Sağ salım geçtim kendimi":

5.

*Kürekçilerim hasatsız denizi
Köpürttüler kürekleriyle,
Tez yürüyüşlü gemi gün batarken
Ulaştı Sirenlerin adasına,
Yüreğim kopacak gibiydi
Kanatlanıp uçacak gibiydi, ama
Sirenlerin izi bile yoktu ortada.
Yalnız bir ezgi, ta derinden
Ta içerimden gelen bir ezgi
Başladı yavaş yavaş yükselmeye;
O yabansı, o büyülü türküleri ben
Söylüyordum sağır gemicilere
Yalnız ben duyuyordum Sirenleri.
Kirke, bilge tanrıça, selam sana!
Sağ salım geçtim kendimi.*⁴⁶

Kolları Bağlı Odysseus, modern insanın kendisiyle hesaplaşmasının öyküsüdür. İnsanın doğayı karşısına almasının kendini karşısına almak demek olduğunu fark ettiren, insanın yapısı gereği doğaya ait olduğunu anlatan Anday, kendine Odysseus'u simge olarak seçmiştir. Odysseus'un İthaca'ya yaptığı yolculuk da bir bakıma modern insanın kendi içine yaptığı yolculuğu anlatması bakımından önemlidir.

Sonuç

Kolları Bağlı Odysseus, arketipçi eleştiri bağlamında incelendiğinde ilk üç bölümde görülen mitos dili, yazarın isteminin dışında oluşmuş kendiliğinden bir dildir. Aşama arketipinde görülmesi gereken birçok özellik ise şiirin son bölümünde ilgili mitosa açık göndermelerle sağlanmıştır.

Odysseus, Troya Savaşı'na katılmak zorunda olduğu için ülkesi İthaca'dan ayrılır. Hem insanlarla hem de doğayla mücadele etmek zorunda kalır. Denizde yıllar boyu mahsur kalır ve savaşır. Bu anlamda Odysseus mücadelenin ve zorlu yolculukların simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yolculuğu sırasında tanrıça olan Kalypso ve Kirke, Odysseus'a aşık olurlar. Odysseus ise yalnızca doğa ve insanla uğraşmakla kalmaz aynı zamanda onu kuşatan ruhsal savaşı da kazanmaya çalışır. Bu bağlamda arketip olarak düşündüğümüz Odysseus, yolculuğunu ruhsal ve zihinsel bir süreç olarak yaşamaktadır. Modern insanın kendine model olarak gördüğü Odysseus, şiirin son dizesinde kendine(self) ulaştığını ve bireyselleşmesini tamamlayarak ödül kazanmayı ettiğini şu şekilde dile getirir: "Sağ salım geçtim kendimi!".

Aşama arketipinin ortaya çıktığı hemen hemen tüm eserlerde *yüce ana motifi* vardır. Yüce ana kahramanın aşama kaydetmesinde kilit noktasıdır. Odysseus mitosunda yüce ana arketipi tanrıça *Kirke*'dir. Odysseus'u çeşitli şekillerde uyarır ve ona gelecekte haber verir. Kirke sayesinde Odysseus, hata yapabilecekken yapmamıştır.

Ayrılma-aşama-dönme evrelerinin sadece aşama kısmını bize aktaran Anday, özellikle iradenin sınıandığı Sirenler mitosunu seçmiş olmalıdır. Çünkü modern insan, her şeyden önce zihinsel ve ruhsal anlamda iradesini kullanabilen insandır. 'Kendini yenmek, kendine gelmek' modern insan için yorucu ve zorlu bir yolculuğu gerektirmektedir.

⁴⁶ Anday, M. C., (1962), s. 47.



A. Rodin, Odysseus ve Sirenler

Kaynakça

- Anday, Melih Cevdet, (1962), *Kolları Bağlı Odysseus*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Anday, Melih Cevdet, (2008), *Sözcükler "Toplu Şiirler"*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Dökmen, Üstün, (1983), "Pinokyo'nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, S. 16 (2), s.381-395.
- Dökmen, Üstün; Dökmen, Zehra, (1987), "Jung'un Aşama Arketipi'nin Test edilmesi", *Psikoloji Dergisi*, S.21.
- Eliade, Mircea, (1993), *Mitlerin Özellikleri*, (Çev: Sema Rifat), Simavi Yayınları, İstanbul.
- Erhat, Azra, (2004), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Geçtan, Engin, (2008), *Psikanaliz ve Sonrası*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna, (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sambur, Bilal, (2005), *Bireyselleşme Yolu Jung'un Psikoloji Teorisi*, Elis Yayınları, Ankara.

ADALET AĞAOĞLU'NUN *BİLEYİCİ* VE *GÜN ÜÇ DAKİKA* HİKÂYELERİNDE RİTMİK OLUŞUM

Servet GÜNDOĞDU

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Paul Ricoeur *Zaman ve Anlatı*'sında “Her anlatsal yapının sergilediği dünya *zamansal* bir dünyadır hep” diyerek anlatının doğrudan zamanla ilişkili bir tür olduğunu öne çıkarmıştır. Bu ‘*zamansal dünya*’nın, ‘*dünyanın zamansallığı*’yla kurduğu münasebeti ise Mieke Bal *Narratology*’sinde ritim (*rhythm*) meselesi olarak görür.

Ritim konusunda yapılacak bu inceleme anlatının ne anlattığını değil, anlatının *nasıl* anlatıldığını mesele edinmektedir. Biz bu bildirimizde öykü zamanı (*‘story time’*) ve metin zamanı (*‘text time’*) arasındaki ritmik münasebeti Adalet Ağaoğlu’nun ‘hız hikâyesi’ diyebileceğimiz *Bileyici* ve ‘yavaşlık hikâyesi’ diyebileceğimiz *Gün Üç Dakika* isimli hikâyelerinde yakalamaya çalışacağız.

Anahtar Sözcükler: Ritim, Adalet Ağaoğlu, Mieke Bal, süre, metin zamanı, öykü zamanı.

ABSTRACT

Paul Ricoeur foregrounds the idea that narrative is a genre which is related to time. He expresses this idea in *Time and Narrative* by claiming that “The world unfolded by every narrative work is always a temporal world”. Mieke Bal understands the relation between this ‘temporal world’ and ‘temporality of the world’ as the problem of rhythm in his *Narratology*.

This paper which is concerned with the general problem of rhythm will focus on *how* a narrative is narrated, and not *what* a narrative does narrate. In this context, I will try to discover the rhythmic relation between *story time* and *text time* with a special reference to *Bileyici*, which can be considered as the ‘story of rapidness’, and *Gün Üç Dakika*, which can be considered as the ‘story of slowness’, by Adalet Ağaoğlu.

Key Words: *Rhythm, Adalet Ağaoğlu, Mieke Bal, duration, text time, story time.*

Giriş

Ritim, sanat dalları arasından çoklukla müzikle anılan bir unsurdur. Her ne kadar bu unsur müzikle anılsa da sanat eserini oluşturan unsurlardan biri olarak edebiyat, mimari, resim ve heykel gibi sanatlarda da yer alır. Bir müzik terimi olarak ritim, bir dizede, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uygunluğu olarak tanımlanır. Edebiyatıta ise genel olarak lirik şiirde kendini gösterir. Lirik şiirin, Ahmet Haşim’in deyişiyle “sözden ziyade musikiye yakın” oluşu onun ritmik vasfını da öne çıkarır. Nitekim Aristo, *Poetika*’sında epos, tragedya, komedy, dithambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmının taklit (*‘mimesis’*) olduğunu ifade ettikten sonra bunların “ya *ritm*, ya *söz* ya da *harmoni* aracılığıyla gerçekleştiril[diğini]”¹ söyler. Aristo daha da ileri giderek taklit içtepsinin insanda doğuştan varolduğu gibi harmoni ve ritmin de insanın varoluşsal özelliği olduğunu belirtir. Ona göre “şiirdeki ölçünün, ritmin bir türü olduğu açıktır”. İnsanın bu varoluşsal vasfı onun sanatsal üretiminde de ritmik ve harmonik yapıda ortaya çıkar.

Aristo’dan bu yana birçok sanat kuramcısı şiir ve ritim ilişkisini birçok açıdan ele alsa da düzyazı türlerinde ritim ancak 20. yüzyılla beraber yapısalcı edebiyat eleştiri anlayışıyla tartışılmaya başlanmıştır. Perry Lubbock’un 1920 tarihli *Craft of Fiction*’ı, yine Günther Müller’in 1940’lı yıllardaki çalışmaları ritmin kurmaca anlatıdaki yerini ve önemini ilk olarak ele alan çalışmalardandır diyebiliriz. Bununla beraber Mieke Bal *Narratology*’sinde ritim kavramını Gerard Genette’in bu yöndeki çalışmalarını da geliştirerek daha sistematik hale getirmeye girişir. Mieke Bal müzikteki ritmin sesin iniş çıkış, hızlılık yavaşlık olarak yer almasına benzer biçimde anlatıdaki ritmi zamansal düzlemde hız ve yavaşlık olarak ele almıştır. Anlaşılabileceği üzere hızlılık ve yavaşlık kavramları çoklu bir yapıyı ima etmektedirler. Bir şeyin bir şeyden yavaş ya da hızlı olması gerekir ki ritim oluşabsin. Kurmaca anlatılar bu açıdan Fransız yapısalcıların

¹ Aristoteles, (2007), *Poetika* (çev.: İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi, s.11.

histoire/discours, Rus biçimcilerin *fabula/sjuzet*, Seymour Chatman'ın² *story/discourse*, Rimmon-Kenan'ın ise *story/text* olarak karşıladığı ikili yapıdan oluşur. Bu ikili yapıyı ritim ile düşünebilmek aynı zamanda zamansal oluşunu da düşündürmektedir. Böyle bakıldığında müziğin zamanla, zamanın ise anlatıyla ilişkisi söz konusudur. Hilmi Yavuz, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *Huzur* romanında müzik ve zaman arasında kurduğu ilişkiyi ele alırken şu sözleri söyler: “İnsanı Doğa'nın bütünü içinde erimeye götüren müzik, zamanın anlamını veriyorsa, mimari de mekânın anlamını verir.”³ *Zaman ve Anlatı* arasındaki ilişkiyi Paul Ricœur şöyle ifade eder: “Her anlatsal yapının sergilediği dünya *zamansal* bir dünyadır hep.”⁴ Bu zamansal dünyanın ikili yapısı arasındaki her türlü münasebet ise müzikal manada bir ritim teşkil ettirmektedir. Genette anlatılarda zamanı üç açıdan ele alır: Sıra, süre ve sıklık. Ritim bunların arasından süre (*'duration'*) ile beraber düşünülmektedir.

Saussure'un 'Dil/Söz' ayrımından hareketle 'Metin Zamanı/Öykü Zamanı' olarak sınıflandırılabilen ritim araçlarını öncelikle zamanın kaçınılmaz ve değişken yönleri olarak görmek gerekir. Zamanın 'tek biçimli ve bağdaşık' yapısını Heidegger bir başka şekilde şöyle adlandırır: “1. Geri döndürülemezlik, 2. Şimdi noktalarındaki, anlardaki bağdaşıklık.”⁵ Heidegger'in zamana ilişkin geridöndürülemezlik vurgusunu Saussure'un 'göstergenin çizgiselliği' ilkesiyle paralel düşünmekteyiz. Saussure, işitimsel olarak kabul ettiği göstergenin çizgiselliğini bir ilke olarak görür ve şöyle söyler: “Gösteren işitimsel nitelikli olduğundan yalnız zaman içinde yer olarak gerçekleşir ve zamandan kaynaklanan özellikler taşır: a) Bir yayılım gösterir ve b) Bu yayılım tek boyutta ölçülebilir: O da bir çizgidir.”⁶ Her ne kadar yazılı bir form olan anlatı metnini işitimsel özellik barındıran bir gösterge olarak kabul edemsek de onu Saussure'un anladığı manada görsel gösteren olarak da kabul etmemiz mümkün değildir. “Elementlerin metin içinde yerleştirilmesi 'metin zamanı' olarak kabul edilir ve bu tek yönlü, geri dönülmez bir akış olarak kabul edilir. Çünkü metin zamanının bu şekilde olması dilin bilindiği göstergelerin çizgisel tasvirini emreder. Dilin mantığına baktığınızda göstergelerin çizgisel tasvirini emreder. Ses sesi, kelime kelimeyi, cümle cümleyi takip eden bir çizgiselliklidir. Bu bakımdan her metin Dil'in çizgiselliğinin mutlak tahakkümü altındadır. Metin zamanı bu çizgisellikten asla kurtulamaz.”⁷ Bu haliyle metin zamanı anlatının bir yazılı form olduğu varsayımıyla zamansallıktan çok bir mekânsal görünümüdür. Bu mekânsal yapının çizgisel oluşumu onu zamansallık olarak ele almayı gerektirir.

Öykü zamanına gelince durum farklıdır. Öykü zamanı “kurmaca anlatı içerisindeki olaylar dizisinin çizgisel sıralanışıdır.”⁸ Metin zamanının ardışıklığı ve geri çevrilemezliğine karşın öykü zamanı yazarın istediği tasarrufla kullanabileceği bir imkânlar alanına dönüşmektedir. Bu uyumsuzluk yine Genette'in ifadesiyle anakroni'yi (*'anachroni'*) ortaya çıkarır. Öykü zamanında olayların kronolojisini bozularak önce olmuş bir olay sonra, sonra olmuş bir olay önce anlatılabilir.

Anlatı metninde bu iki zamanın birbiriyle olan münasebetini bulmak Mieke Bal'ın tabiriyle 'anlatının ritmi'ni⁹ yakalamayı sağlar. Yapılabilecek şey 'öykü zamanı', yani 'zamansal dünya' ile 'metin zamanı' yani 'dünyanın zamansallığı'nın münasebetini gözlemlemektir. Genette'in hızın sabitliği (*'constancy of pace'*) kavramı bizim bu çalışmada izleyeceğimiz inceleme yönteminin de aynı zamanda anahtarıdır. Genette, hızın sabitliğini esas alarak 'süre'yi tayin etmeye çalışır. “Hızın sabitliği öykü süresi ile metin süresi arasında değişmeyen bir oranın varlığına işaret etmektedir.”¹⁰ “Eğer hız sabitliğini bir 'ölçüt' olarak alırsanız iki değiştirme unsuruyla karşılaşırsınız: İvme ve yavaşlatma”¹¹ “İvmenin metin parçası içinde etkisi kısa bir metin parçasını uzun bir öykü periyoduna adamaktır.”¹² “Yavaşlatma ise uzun bir metin parçasını kısa bir öykü periyoduna adamaktır.”¹³

² Chatman, S., (2009), *Öykü ve Söylem* (çev.: Özgür Yaren), Ankara, De Ki Basım Yayım.

³ Yavuz, H., (1987), *Kültür Üzerine*, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.56.

⁴ Ricœur, P., (2007), *Zaman ve Anlatı: Bir* (çev.: Mehmet Rifat – Sema Rifat), İstanbul, YKY, s.23.

⁵ Aristoteles, Augustinus, Heidegger, (1996), *Zaman Kavramı* (çev.: Saffet Babür), Ankara, İmge Kitabevi, s.93.

⁶ De Saussure, F., (2001), *Genel Dilbilim Dersleri* (çev.:Berke Vardar), İstanbul, Multilingual, s.112.

⁷ Rimmon-Kenan, S., (2005), *Narrative Fiction*, London and New York, Routledge, ss. 46-47. (Bu kaynaktan yapılan alıntılar Prof. Dr. Yavuz Demir'in 19 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde 2008-2009 ders yılında verdiği *Anlatıbilim* ders notlarından kullanılmıştır.)

⁸ Rimmon-Kenan, S., (2005), s. 46.

⁹ Bal, M., (1999), *Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, ss.99-110.

¹⁰ Rimmon-Kenan, S., (2005), s.54.

¹¹ Rimmon-Kenan, S., (2005), s.54.

¹² Rimmon-Kenan, S., (2005), s.54.

¹³ Rimmon-Kenan, S., (2005), s.55.

İvme ve yavaşlatma meselesini bu bağlamda ele alacağımız metinler Adalet Ağaoğlu'nun *Gün Üç Dakika* ve *Bileyci* hikâyeleridir.¹⁴ Bu hikâyeleri seçmiş olmamızın iki nedeni var. Birincisi Adalet Ağaoğlu'nun söylemiş olduğu "[B]ir romanı tasarlarken 'ne?' ile birlikte 'nasıl?' sorusu beni çok düşündürüyor. 'Nasıl anlatmak?' Biçim. Kurgu. Ne tuhaf, anlatacağım şey bir kez ele geçiriliyor, onun nasıl anlatılacağı ise birçok kez ele geçirilmek istiyor."¹⁵ sözü. Bir başka neden ise Hilmi Yavuz'un bu hikâyelerin anlatım temposuna ilişkin yaptığı tespiti: "Adalet Ağaoğlu roman, öykü ve oyunlarının devrimci bir sorunsal taşımasına ne ölçüde önem veriyorsa, bu içeriğin belirli anlatım teknikleriyle uyumlanmasına da o ölçüde önem veren, sayılı birkaç yazarımızdan biridir. Belirli bir durumu, anlatım temposunu yavaşlatıp çabuklaştırarak, gerilimlerden ve gevşemelerden yararlanarak verir. Sözelimi, '*Gün Üç Dakika*' öyküsü, sabırsızlıkla beklerken bir haberin (*af haberi'nin*) getirdiği duygusal tedirginliği, kesik, *staccato* bir anlatım temposuyla işler. Ama, öte yandan da sözelimi, '*Bileyci*' öyküsündeki o ağır, kapanık ve belirli bir sonuca ('*bileycinin müteahhidi öldürmesi*') doğru gittiği belli olan olayların bağlantısı, kesiksiz ve yavaş yavaş sertleşen bir tempoya verilir."¹⁶

Bu bildirinin amacı 'nasıl anlatmak?' gibi bir kaygısı olan Adalet Ağaoğlu'nun *Gün Üç Dakika* ve *Bileyci* hikâyelerinde Hilmi Yavuz'un anlatım temposuna ilişkin yaptığı tespitin görüntülenmesidir.

Gün Üç Dakika: Kaplumbağa Hızlı Metin

Şeb-i yeldâyı münecimle muvakkit ne bilir

Mübtelâ-yı gama sor kim geceler kaç saat

Sâbit

Adalet Ağaoğlu'nun *Gün Üç Dakika* isimli hikâyesi, hapishanede yakını bulunan birisinin genel afla ilgili televizyondan duyurulacak olan sonuç haberini beklemesini anlatır. Hikâyeyi bu mantıkla 'bekleme hikâyesi' olarak adlandırabiliriz. Bekleme hikâyesi olarak adlandırdığımız bu metni yukarıda da değindiğimiz üzere ritmik oluşum açısından incelemeye çalışacağız.

Bekleyen insanın zamanla ilgili bir problemi varsa bir bekleme hikâyesinin de zamanla ilgili sorununun olması gerekir. Bu paralelde hikâye daha adıyla başlayacak şekilde Zaman'ı kendisine ana problem olarak seçtiğini okuyucuya gösterir. Sosyal zaman ölçülerine göre gün 24 saattir. Bekleyen bir insan için ise günün 24 saatten de fazla olması gerekirken paradoksal biçimde hikâyenin başlığı *Gün Üç Dakika*. Bu açıdan okurun zaman algılamalarıyla hikâyenin zamanı algılayışı arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Bu uyumsuzlukla ilgili yanlıgımız hikâyenin sonuna doğru giderilmiştir. Hikâyenin ana karakteri her ne kadar 'bekleyen' ise de hikâyenin başlığı 'beklemeyen' bir insanın zaman algılamasını yansıtmaktadır. Böyle olunca zamanın uzunluğu tam da tersine kısalığa dönüşmektedir.

Hikâye kişisel anlatım konumuna sahiptir. "Kişisel anlatım romanı, okuyucunun anlatıcının herhangi bir özelliğini yüklenmediği ve bu yüzden anlatıyormuş izlenimine sahip olmadığı anlamda tamamen anlatıcısız romandır."¹⁷ Genette'in kavramıyla söyleyecek olursak anlatı mesafesi, serbest dolaylı söylem olarak seçilmiştir. Bu sebepten zaman zaman anlatıcı ve karakterin seslerinin birbirine karışması söz konusudur. Bu karışma anlatma zafiyeti olarak değil James Joyce'un *Ulysses*'inde kullandığı bir anlatım imkânı olarak Adalet Ağaoğlu'nun *Gün Üç Dakika* isimli hikâyesinde de görülür.

"«TRT Haber Merkezinin hazırladığı haberleri» dinledik. Haberleri hazırlayanlar büyük kapıların ardında ve büyük duvarların da.

Güneş Elmadağı'nın üstünde çoktan yükseldi. Eteklerine de iyice vurdu. Ordakiler de uyanmışlardır. Daha iki saat önceden uyanıp, kulaklarını pilli radyolarında da dayamışlardır.

Mayısta dışarıları, bütün dışarıları ne güzeldir. Haberleri dinlemeden önce pencereyi açmıştım. Üşütmeyen bir serinlik."(s.187)

Birbirinden farklı kiplerde kullanılmış cümlelerle ilerleyen hikâyenin ana karakterinin sesi 'açmıştım' fiilinin kipinde olduğu gibi birinci tekil şahıs kipidir. Anlatıcının ve karakterin sesini birbirinden ayırdıktan sonra her ikisinin zamana bakışlarını da hikâye boyunca ayırma imkânına sahip oluruz. Anlatıcı, öyküde bizzat yer alan, benzer anlatıcı ('*homodiegetic*') ve öykünün ana karakteri olarak öz anlatıcıdır ('*autodiegetic*').

¹⁴ Ağaoğlu, A., (1984), *Yüksek Gerilim* içinde '*Gün Üç Dakika*' ve '*Bileyci*', İstanbul, Remzi Kitabevi (Bildirideki alıntılara dair gösterilen sayfa numaraları bu baskıdandır.).

¹⁵ Ağaoğlu, A., (2001), *Geçerken*, İstanbul, YKY, s. 44.

¹⁶ Yavuz, H., (2008), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* içinde '*Yüksek Gerilim ve Diyalektik*', İstanbul, YKY, ss. 112-113.

¹⁷ Stanzel, F. K., (1997), *Roman Biçimleri* (çev.: Fatih Tepebaşılı), Konya, Çizgi Kitabevi, s.43.

Kişisel anlatım romanlarının bir başka ana hususiyeti de bu tür romanlarda olay, kişi ve zaman “gösterilir, göz önüne serilir, sunulur.”¹⁸ Hikâye, zamanın sabah olduğunu okuyucuya duyuran ve ileriki zamanın karakterler üzerinde oluşturacağı psikolojik yönü ima eden şu cümlelerle açılır: “Güneşli bir gün olacak. İyice güneşli bir gün.” (s.187) Bir sonraki cümle ise okuyucuya öykü zamanının değişimini, saat başı olduğunu hikâye boyunca tekrar tekrar gösterecektir: *TRT Haber Merkezinin hazırladığı haberleri dinlediniz.* (s.187) Bu cümle metin boyunca altı defa tekrar edilecektir.

“Dün bu saatlerde, bugün herkesi görmek isteyeceğimi, herkesle kucaklaşmak isteyeceğimi düşünmüştüm. Üç yıl iki aydır ilk kez yataktan yanlışlıkla kalkmamış gibiydim.” (s. 189)

Anlatının uzunluğu yukarıdaki kesitle beraber geriye kırılma (‘*analepsis*’) yoluyla üç yıl iki aya ulaşır. Ancak bu uzunluk bilincin aktarımı esnasında anımsama yoluyla olduğundan bilinç aktarımının devamlılığını etkilemez. Burada ritmik durum yineleyen anlatı (‘*repetitive*’) yoluyla özetleme (‘*summary*’) halinde hızlı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. “Zaman özeti ile okuyucunun zihninde fasılada ne olduğu hakkında doyurucu olmak gayesi güdülür. Zaman özetiyle denilebilir ki sıkıştırılmış bir anlatım gerçekleştirilir.”¹⁹ Hikâyenin en hızlandırılmış cümlesi de budur. Bu cümleden hareketle karakterin bir yakınının üç yıl iki aydır hapishanede olduğunu anlamaktayız. Hikâye aynı zamanda sık sık düne atıflarla ilerlemekte ve yavaşlık (‘*decelaration*’) bu yolla da sağlanmaktadır.

‘Bekleme hikâyesi’ ritmik açıdan öykü zamanının metin zamanına eşit ya da metin zamanından daha yavaş olmasını gerektirir. Bu açıdan bu hikâyede metin zamanı ve öykü zamanı arasındaki beklenebilecek ritmik münasebet yavaşlatma (‘*slow-down*’), durdurma (‘*pause*’) vesahneleme (‘*scene*’) olabilir.

Hikâyede ritmik münasebet en çok ‘durdurma’ olarak kendini gösterir. “[B]etimleyici pasajlarda olduğu gibi, öykü zamanı durur ancak söylem devam eder. Anlatı özellikle zamanla ilgili bir sanat olduğu için başka bir söylem biçimi ön plana çıkar.”²⁰ Hikâyenin ilk eylem ifade eden cümlesi “Önce çarşıya gitmeliyim.” Bu, bir niyet ifade eden cümledir. Karakter bir şey yapmak gerekliliğini hissetmiştir. Bu cümleden yaklaşık 2 sayfa sonra karakter evden dışarı çıkar. Öykü zamanı durmuş metin zamanı ise devam etmiştir, tâ ki şu cümleye kadar: “Aynı yanlışlık duygusuyla caddelerdeyim.” (s.189) Caddede yürümeye başlayan karakterin bilinç sunumu iç monolog (‘*interior monologue*’) halinde anlatıcı tarafından aktarılır. Chatman, iç monolog’un ölçütlerini altı maddede toplar:

“(1) Karakter eğer kendini anıyorsa, birinci kişiyi kullanır.

(2) Mevcut söylem anı, öykü anıyla aynıdır; bu durumda mevcut ana göndermede bulunan herhangi bir yüklem şimdiki zamanda olacaktır. Bu geçmiş zamanı anlatan “epik şimdiki zaman” değil, eylemle aynı zamana işaret eden gerçek bir şimdiki zaman kipidir. Anılar ve geçmişe yapılan diğer göndermeler *past perfect* kipinde değil *simple preterite* [di’li geçmiş zaman] kipinde olacaktır.

(3) Başka bir yerde anlatıcı devreye girse de girmese de iç monologda dil (deyim, söyleyiş, sözcük ve sözdizim seçimi) belirgin bir biçimde karaktere aittir.

(4) Karakterin düşünürken kendi yaşantısına dair yapacağı anıştırmalar için gerekenden daha fazla açıklama yapılmaz. Yani,

(5) Kendi kendine düşünen karakter dışında hiçbir seyirci varsayılmadığı için, bir muhatabın belli konulardaki bilgisizliği ya da açıklama gereksinimleri dikkate alınmaz.”²¹

Bu ölçütlerin örneğini aşağıya aldığımız kısa pasajda görelim.

“*Kasaba gitmekten caydım.* Belki sonra. Akşama. Parkı çepeçevre saran kavaklarla çınarların tomurları bulundukları noktaları dürtüp dürtüp yeşil uçlarını güneşe çıkarmışlar. Caddede bir su borusu patlamış yine. Geceden kalan bir yağmur seli gibi kaldırımın dibinde usul usul akıyor; benzincinin önünde birikiyor. Orada üstü yağlı bir küçük gölcük yapıyor. *Gölcüğü atlardım.*” (vurgular bana ait, S.G.) (ss.189-190)

Pasajın ilk cümlesi bir eylemden vazgeçıştır. Bu vazgeçiş de bir eylem olarak kabul edebiliriz. Bu ilk cümleden sonra tam yedi cümle boyunca öykü zamanında hiçbir ilerlemekte. İç monolog esnasında öykü zamanı metin zamanına ya eşittir ya da öykü zamanı durmuştur. Chatman’ın kıstaslarından ikincisi ile *Gün Üç Dakika* hikâyesi aynı özelliği göstermemektedir. Ancak karakterin bilincinin gözlemleri anlatıcı tarafından bize gösterilmeye devam edilir. Zamanda yavaşlama iyiden iyiye belirginleşir. Birkaç cümle ileride anlatıcının aktardığı şu söz aslında hikâyenin zamansal hususiyetini ifşa eder: “Gün uzun süreceğe benzer.” (s.190)

¹⁸ Stanzel, F. K., (1997), s.43.

¹⁹ Demir, Y., (2002), *Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s.88.

²⁰ Chatman, S., (2009), s.68.

²¹ Chatman, S., (2009), ss.170-171.

Dün ile bugünün zaman algılamasını karakterin kendisi karşılaştırmaya devam eder. Anlatıcı dünün de bir bekleme günü olduğunu ve dolayısıyla zamanın uzun geçmesi gerekliliğini ifade eder. Geriye kırılmalar ile bugün ve dün karşılaştırması yapılmış.

“Dünün daha uzun geçmemiş olması şaşırtıcı. Oysa dün bekleme günüydü.

Saat kaç?

On altı.

Nasıl gidiyormuş?

İyi. Çok iyi. Yeterli oy sağlanacaktı.

Kitapçıya girildi.

Saat kaç.

On yedi kırk beş.

Ne haber?

Tamamdır. Kesin neredeyse.

Yarın koyverirler mi ki?

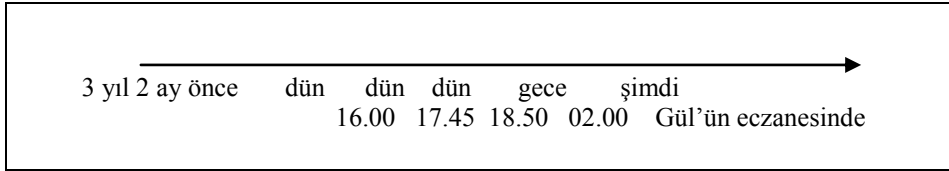
İşlemler uzamazsa...

Ama önce resmi gazetede çıkacak.

(...)

Saat kaç?

On sekiz elli.” (ss. 191-192.)



“Bugün olağanüstü bir gün.” (s.195) diyen karakterin iç konuşması Sen’li anlatıma dönüşür.

“Bir şey yapmayacak mısın? Buna engel olmayacak mısın? Sen mi? Şuan caddelerdesin? Yani bu sabah hiçbir şey dinlemedin. Dinledinse de unuttun. Unutmadım.”(s.197)

Bu durum anlatının hızının asgari seviyede ilerlemesini sağlamaktadır. Karakter eczaneden ayrıldıktan sonra hasır koltukçunun önüne doğru ilerlemiştir. Karakterin epik yolculuğu Mr. Bloom’un Dublin’deki yolculuğunu andırır vaziyette sürmeye devam eder. Zamanın değişimini mekân değişimleriyle algılamaya devam ederiz. Karakterin halasının evinde ‘sahneleme’ yoluyla öykü zamanı ile metin zamanı eşitlenir. “Sahne, dramatik ilkelerin anlatıda birleşmesidir. Öykü ve söylem burada görece eşit sürededir. Sergilemesi anlatmaktan daha uzun sürmeyen iki olağan bileşen, diyalog ve görece kısa süreli açık fiziksel eylemlerdir.”²²

“Yemek yedin mi?

Yedim.

Allah aşkına?

Valla.

Bir kahve yapıvereyim?

Ben yaparım. Sonra. Birlikte içeriz.” (s. 199)

Yaklaşık bir sayfa bu eşitlik devam etmektedir. Sonra yine öykü zamanının metin zamanından yavaşlığı sürdürülür.

Öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki bir başka münasebet de Chatman’ın tabiriyle ‘esnetme’ Bal’ın tabiriyle ‘yavaşlatma’dır. Yavaşlatma’da “[s]öylem zamanı, öykü zamanından uzundur.”²³ Bir diğer ifadeyle “a noktasından b noktasına varış süresinin çeşitli girişlerle düşük tempoda götürülmesidir.”²⁴ *Gün Üç Dakika* hikâyesinde yavaşlatma, -hikâyeyi her ne kadar bir bekleme hikâyesi olarak adlandırmış olsak da- anakarakterin mahallesinde yaptığı mekânlar arası kısa yolculukların arasında bilinç aktarımı sayesinde gerçekleştirilir. Öykü karakteri önce evinden eczaneye, eczaneden hasır koltukçunun önüne, oradan halasına ve PTT’ye gider. PTT’den sonra Üner’le karşılaşır. Üner’den ayrılır. Sonra mekân Aliye’nin evidir.

²² Chatman, S., (2009), s.66.

²³ Chatman, S., (2009), s.66.

²⁴ Demir, Y., (2003), “Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”, *Yediiklim Dergisi*, S.44-45, s.50.

Nihayetinde evine yönelmişken hasır koltukçuyla rastlaşır. Rimmon-Kenan’a göre “mekân tasviri bir kurgulu anlatıda anlatıcının varlığına işaret eden en küçük işaretlerden sayılır.”²⁵ Ancak hikâyemizde mekân değişimleri hem zamansal değişimi göstermek hem de öykü zamanının yavaşlığını bize hissettirmek açısından fonksiyonel bir kullanıma sahiptir.

Hasır koltukçuya gün içersinde iki koltuk siparişi veren karakter dükkânı kapayınca, akşamüstü koltukların eve bırakılacağını öğrenir. Nihayetinde eve doğru yönelir ve hasır koltukçudan koltukların evine bırakıldığını öğrenince “Gün bitti ha?” diyerek şaşkınlıkla sevinir. Gün boyu genel af beklentisi içinde zamanın geçmeyişinden, günün çok uzun olduğundan yakınan karakterin zamanı algılaması hasır koltukçunun genel affa karşı hükümete telgraf çekeceğini söylemesinden sonra değişir.

“Hasır koltukçuya rastlamamla gidip telgrafımızı çekmemiz arasında geçse geçse sadece üç dakika geçmiştir. Fazla değil. Sadece üç dakika. Ya da bana öyle geldi. Daha ne? Bunu küçümseyemem.” (s. 207)

Bileyici: Işık Hızlı Metin

*biri dâimâ önde, biri dâimâ yavaş
harfler ve yunanlı,*

Hilmi Yavuz

Fûsun Akatlı’nın “zorunluluğu önceden sezdirilen bir sona yürü[yen]”²⁶ hikâye olarak tanımladığı bu hikâyede bir tür cinnet psikolojisi ve onun ortaya çıkışını sağlayan nedenlerin oluşturduğu psikoloji, Zaman’ın ritmini belirgin bir biçimde etkilemektedir. Hikâyenin sonunun bir cinayetle bitmesi nedeniyle dedektif romanlarıyla karşılaştırılabilirliği de mümkündür. Dedektif romanları genellikle bir cinayet sahnesiyle açılır. Daha sonra anlatı boyunca bu cinayetin kim tarafından ve ne şekilde gerçekleştiği araştırılır. Bu tarz anlatılarda gerilim ve merakı ‘kim öldürdü?’ sorusu sağlar. *Bileyici*’de ise durum biraz farklıdır. Cinayet, hikâyenin sonunda yer alır. *Bileyici*’de ‘kim öldürdü?’ sorusunu bu nedenle soramayız. Bir soru üreteceksek şayet hikâyenin ikinci okumasında ‘niçin öldürdü?’ olabilir. Bu soru da bize metnin ideolojisini bir diğer ifadeyle derin yapısını okutturabilir. Elbette bizim soracağımız soru şu: Sonu cinayetle bitecek olan bir gerilim hikâyesinde öykü zamanı ve metin zamanı nasıl bir gerilim içine girer? Cinnetin anlam alanını düşündüğümüzde çılgınlık halinin aniliğini hesaba katarsak bu anilik, hikâyenin zamansal ritmini belirler mi? Adalet Ağaoğlu’nun bu hikâyesi de bu tarz soruları hesaba katmış, hikâyenin nasıl kurulacağına ilişkin ince hesaplamaların yapıldığını gösterir nitelikte bir metindir. Genette’in kavramıyla söyleyecek olursak cinnetin gerçekleşmesi hızlılık’ı (*acceleration*) gerektirir. Kurmaca anlatıda hızlılık eksilti (*ellipsis*) ve özetleme (*summary*) ile sağlanır. Ya da bir tür eşitlik sağlayarak sahneleme tekniği kullanılır. *Bileyici* hikâyesi bu açıdan ritmik münasebetin hızlılık yönünde kurulduğu bir hikâyedir.

Hikâye, *özetleme* ile açılır. Hikâyenin baskın bir eyleyeni diyebileceğimiz Ev’in bütün bir yaşamı giriş bölümünde özetlenir. Özetleme’de “[s]öylem, anlatılan olaylardan daha kısa sürer. Anlatı ifadesi bir grup olayı özetler.”²⁷ Özetleme, öykü zamanının kronolojik çizgisini bozmayacak şekilde ‘bir zamanlar’, ‘şimdi’ ve ‘en son’ zaman zarflarıyla dizilmiştir. Bu, bir ömrü birkaç cümlede anlatmaktır. Hikâyenin giriş kısmı bu açıdan bakıldığında ‘bildungsroman’ yoğunluğunda bir ‘minimal öykü’ olarak tasarlanmıştır. Ayrıca ev, hikâyede metonimik kullanımla insanların ve onların yaşamlarının yerine geçer.

“Ev, **bir zamanlar** enlemesine sadece üç buçuk metre, boylamasına en çok altı metreydi. Tahtadandı. Çatı kiremitlerinin kırmızı, pencere kafeslerinin taze soyulmuş kavak dalı renginde olduğu günleri vardı. Kendisinden biraz daha yaşlı, biraz daha genç; sağlıklı sollu iki komşusuyla uyumlu, daracık bir sokağın arnavut kaldırımları üstünde **zamana uzun süre dayandı**. **Şimdi**, iki beton yapı arasında, kamburu çıkık kötü asfaltlanmış dar yola eğik duruyor. Beli sızlayarak ve çapaklanmış gözlerini gölgesine dikerek, görebildiği denli, önünde olup bitenlere bakıyor. Düşünebileceği **en son** şeyi düşünüp, **en son** şaşkınlığını yaşıyor.” (vurgular bana ait, S.G.) (s.165)

Hikâye giriş bölümü ile birlikte yedi kısım olarak tasarlanmıştır. Her kısım metonimik anlamda Ev ve Çadır münavebeli şekilde tahsis edilmiştir. Giriş, ikinci kısım ve dördüncü kısımda Ev, dolayısıyla evlerin içinde yaşayan insanların sosyal yaşantısı; birinci, üçüncü ve beşinci kısımlarda Çadırda yaşayan insanların sosyal yaşantısı; yalnızca sonuncu yani altıncı kısımda Çadır yaşamından Ev yaşam alanına geçen insanlar bir arada anlatılmıştır. Ev yerleşik hayatın bir göstergesi olarak görece üst sınıfa mensup insanların yaşadığı alan olarak Merkez’i; Çadır ise göçebeliliğin göstergesi olarak görece alt sınıfa mensup insanların yaşam alanı

²⁵ Demir, Y., (2002), s.68.

²⁶ Akatlı, F., (1998), *Öykülerde Dünyalar*, İstanbul, Boyut Kitapları, s.92.

²⁷ Chatman, S., (2009), s.62.

olarak Çevre'yi sembolize etmektedir. *Bileyici* hikâyesinde hem sosyolojik anlamda hem de anlatı kurgusu açısından 'çatışma' Merkez ve Çevre arasındaki gerilimden neşet bulmaktadır.

Giriş bölümünde Ev 'sıkıştırılmış anlatım imkânı' olan özetleme tekniği ile sunulduktan sonraki kısımda Çadır sunulur.

"Dağların ormanı azaldı. Azalıp tükendi. Sonunda, dağların toprağı da, sel suları ile birlikte verimli bir ovaya doğru sürüklendi. O zaman, dağlarda oturan tahtacılar da, akan toprağı izleyerek peşpeşe ovaya doğru aktılar. (...) Kıt ve verimsiz toprak parçalarına yerleşebilen, ya da büyük toprak sahiplerinin samanlıklarında, ahırlarında barınarak, onların tarla kıyılarında tüneler, çardaklar kurup barınarak, onlara çobanlık, bekârlık ya da ırgatlık edenler dışında da kalan bunlar için sepetçilik, mangal ve maşacılık ya da bileyicilik, yapılması zorunlu, her an vazgeçilebilirliği olan, asla da vazgeçilemeyecek tek uğraştı artık." (ss.165-166)

Hikâye tanrısal anlatım konumuna sahiptir. "Üçüncü kişi ağzından verilen bir romanda anlatıcının karakterlerin en gizli duygularını, düşüncelerini okuması, Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi; olağanüstü bir yetenekle donatılmış olması demektir."²⁸ Benzer olmayan anlatıcı ('heterodiegetic') olarak öyküde bir karakter olarak yer almayan anlatıcı dört kuşaklık zaman diliminin gözlemcisi olarak insan dışı özelliğe sahiptir. Anlatıcının kamerası bir eve, bir çadıra simetrik bir şekilde yönelmeye tanrısal pozisyonunun verdiği kudretle hikâye boyunca sürer.

Birinci kısımda anlatıcı, yörüklerin dağların ormanının azalması ve sel felaketlerinin yaşanmasıyla nasıl ovaya indiklerini, çadır yaşamını benimsediklerini ve sepetçilik, mangalcılık, maşacılık ve bileyicilik mesleklerine başladıklarını aktarır. İkinci kısımda yine ev ve içindeki/etrafındaki yaşam anlatılmaya geçilir. Bu kısımda eksilti ve özetleme ritmik münasebette hâkim unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

"Arnavut kaldırımları üstündeki ev, bitişik komşularıyla uyumlu ve onlarla birlikte düğünler, sünnetler kutladı. Cenazeler çıkardı. Küçük odalarında gelinler ağladı ve sevişti. Çocuklar doğdu." (s.166)

Her özetleme aynı zamanda bir eksiltidir. Özetleme ve eksiltinin metindeki belirgin işlevi en yoğun biçimde aşağıya alıntılarımızda kesitte belirgindir. Bu bölümde zamanın akışı mesleklerin babadan oğla değişimi, evlerin değişimi ve ev içi dekorların değişimiyle gösterilir.

"Eski sahipleri attar, baharatçı ve bakırcı olan üç evin oğulları da önceleri yine attar, baharatçı ve bakırcı oldular. Sonraları, onların oğullarının oğulları toptancılık, eczacılık ya da antikacılık ettiler. Bu dönemde aileler küçüldü. Evlerinde büyük oğullar ve onların karılarıyla çocukları yaşadılar. Toptancılık, eczacılık ya da antika eşyacıları edenlerin oğulları, bir süre sonra artık memur, doktor ve antika kaçakçısı oldular." (s.167)

56 sözcükten oluşan bu paragrafta tam olarak 4 kuşak özetlenir. TDK'nın sözlüğüne göre bir kuşağı 'yaklaşık olarak yirmi beş, otuz yıllık yaşkümelerini oluşturan bireyler öbeği' olarak ele alırsak 56 sözcükte 100-120 yıl özetlenmiş olduğunu buluruz. Bu, dilin sunduğu imkânlardan birisidir. Ancak hikâye içinde 100 yılın bir çırpıda özetlenmiş olmasının bir niyeti olmalıdır. Olay zamanı neden bu kadar hızlıdır? Bunu, anlatıcının sabırsızlığı olarak mı ele almalıyız? Zaman değişir, meslekler değişir, aileler küçülür, evler, ev içi dekorlar her şey ani biçimde değişir. Bu açıdan bakıldığında bu değişim, modernist zaman algısından çok Heraklitosçu zaman algısının bir ürünüdür diyebiliriz. Hiçbir insanın aynı nehre iki kez giremeyeceği düşüncesi Heraklitos'a göre her şeyin bir değişim ve oluş içinde oluşunu ifade eder.

Üçüncü kısımda tekrar mekân çadırıdır. Hikâye çadır ve ev arasında sallantılı biçimde sürmeye devam eder. Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir husus da bu kısma gelene dek anlatıda herhangi bir karakterin olmayışıdır. Öykü zamanında yaklaşık olarak yüz yıl geçmiş olmasına rağmen tek bir karakterin dahi adı anılmamıştır. Dahası alabildiğince sosyolojik göndermeleri olan bu hikâyede insan ancak mekânların metonimik kullanımı dolayısıyla dolaylı biçimde kendilerini hissettirdiler. Öyleyse şöyle bir yorum çıkabilir mi? Uzun zaman dilimleri hızlıca geçirilken karakterler silikleşir. Hikâyenin ritmi yavaşladığı takdirde ise karakterler belirginlik kazanır. Bu kısımda görece yavaşlama dolayısıyla Süleyman'ın yaşadıkları, uğraştığı meslekler ve ailesi özetleme tekniği yoluyla anlatılır.

"Süleyman bir zamanlar, daha taa çocukluğunda, babasının yanında, ova sahipleri büyük ve besili koyunlarını, kuzularını kessinler, onların yağlı etlerini parçalasınlar, parçaları öğünlere ayırsınlar, öğünlerini de lokmalara bölsünler diye, büyük ve küçük et bıçakları da yapıyordu. (...) Giderek kaçakçılar daha bol, daha ucuz, üstelik güç denemesinde daha geçerli ateşli silahları bölgeye soktuklarından, babasının ardından Süleyman, ancak et kazanlarını, et tavalarını kalaylamak; o etlerin parçalanmasında yararlı büyük ve küçük bıçaklar, o etlerin ateşlerini kurup korumakta gerekli mangal, maşa ve kürekleri yapmakla yetinmek zorunda kaldı." (ss.170-171)

²⁸ Demir, Y., (2002), s.49.

Özetleme ve eksiltilemlerle ilerleyen hikâye zamanı metin zamanından oldukça hızlıdır. Bu hız dördüncü kısımda ev'in yanı başında yükselen evlerin arasında sıkışıp kalması; her kuşak değişiminde ve her sahip değişiminde ev de psikolojik değişim yaşamaktadır. Anlatıcı bu psikolojik değişimi de yine zamansallık ifade eden bir ifadeyle sunar: “Geçmişle ve gelecekle hesabını daha kestirmeden gördü.”(s. 172) “Yazar(lar) neden eksiltiye başvururlar? Bunun için çeşitli sebepler ileri sürmek mümkün: Hakkında hiçbir şey söylenilmeyen olay çirkin olabilir ya da olayın kelimelerle ifadesinin çok zor olduğu düşünülebilir. Bundan dolayı anlatıcı sessiz kalmayı, onu atlamayı tercih edebilir. Eksilti sözlük anlamı itibarıyla ‘dışarıda bırakmak’ demektir. Bunu daha ziyade gramatikal anlamda bir atlama olarak görmek gerekir.”²⁹

Yapı yapılırken toprağın kazılmasından ve sokak taşlarının kırılmasından ortaya çıkan yapışık bir çamur, bütün kış bacanağın karısı için yakınma konusu oldu. Bacanak, belediyeyle dilekçeler gönderdi. Belediyenin memurlarını şarkılı gaziolara götürdü. **Ertesi kış** sokak, ince, yazın güneşiyle hemen gevşeyen bir asfaltla örtüldü. (vurgu bana ait, S.G.) (s.171)

Burada yapılan eksilti daha çok uzun zaman dilimlerinden çabucak kurtulup sadede gelmek kaygısı taşır. Beşinci kısmın en belirgin hususiyeti hikâyede anlatıcının sesinin dışında ilk kez bir karakterin sesinin duyulmasıdır. Dev makinelerle kurulan yenedünya içinde çok cılız kalan şu ses öykü zamanını bir nebze yavaşlatmaktadır:

“— Bileycii”(s.176)

Altıncı ve son kısmına aynı sesle birlikte açılır. Çadır yaşamı ile ev yaşamının mensupları ilk kez bu kısımda karşılaşılır. Bu kısma kadar eksilti ve özetleme ile ilerlemiş olan ritim, son kısımda yerini ağırlıklı olarak öykü ve metin zamanının birbirine eşit olduğu sahnelemeye bırakmakta. Süleyman'ın oğlu olan Ramazan da tıpkı babası gibi bileycilik zanaatıyla uğraşmaktadır. Hikâyede Mehmet Akif'in *Küfe* şiirinde olduğu gibi babadan oğla meslek değişimi işlenmiştir. Ramazan karısı ve çocukları ile birlikte kente göçmek zorunda kalır. Yaşı otuzu geçmiştir ve kendisini eskisi kadar güçlü hissetmez. Bıçaklar ve makaslar bilemekle para kazanmaya çalışır. Bir bıçkıcı kadının körelmiş bıçaklarını ve makaslarını bilemek için evin kapısının önünde çalışmaya başlamıştı. O sırada ‘memurun taşaronluktan gelme müteahhit bacanağı’ olarak takdim edilen karakter Ramazan’a kapının önünde durmaması konusunda çıkışır. Bu kısımdan sonra süre, sahneleme tekniği uyarınca öykü zamanı ve metin zamanı birbirine eşit şekilde ilerlemeye başlar. Diyaloglar sahneleme yönteminin en çok kullanılan eylemlerinden biridir.

«- Ne işin var burada böyle, kapının dibinde?» dedi Ramazan’a.

Ramazan karşılık vermedi. İşini sürdürdü.

«-Bizden mi çağırıldılar seni? Apartımandan mı?»

«-Yok, dedi Ramazan sadece.

«-Korna çalıp durdum. Niye çekilmedin yoldan?

«-Yolda değilim ben.»

«-Amma değilsin! Park yeri nerde? Anamız ağılıyor bizim, arabayı parketmek için. İki tekerimi şuraya çıkarmadan parkedemiyorum, oraya da sen postunu sermişsin...» (s.178)

Kısım boyunca anlatı ritmindeki sürececek olan yavaşlatma, karakterlerin psikolojik manada iyice belirginleşmesini ve bu yolla da modern hikâyenin doğasına uygun bir görünüm arz etmesini sağlamıştır. Hikâyenin sonunda gerçekleşecek olan cinayet aynı zamanda ritmik açıdan yakalanan eşitliğin sınıfsal manada da sağlanmasını mı imlemektedir? Hikâyenin sonunda Ramazan, müteahhidin sınıfsal manada kendisini sürekli aşağılamasına ve hakir görmesine tahammül edemez olmuş ve keskinleşmiş bıçağı adamın göğsüne saplamıştır.

Sonuç

Ritim kavramı etrafında bir edebî metin incelemesi yapmak metin zamanı ve öykü zamanı arasındaki münasebeti ‘süre’ açısından gözlemlemektir. Kurmaca anlatılarda ritmik oluşumun zamansal yönü üzerinde durduğumuz bu çalışmada Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerini seçmemiz bir rastlantı değildir. ‘Anlatılmak istenenle anlatımın uyumlanması’ gibi bir problematiği olan yazar *Bileyici* ve *Gün Üç Dakika* hikâyelerinde de bu çabasını hissettirmiştir. Bu doğrultuda bildiride Hilmi Yavuz'un sözü edilen hikâyelerin anlatım tempolarına yönelik söylediği ‘yavaşlatıp çabuklaştı[r]mak’, gerilimlerden ve gevşemelerden yararlan[mak]’ tespitlerini daha detaylı biçimde göstermek amaçlanmıştır.

Gün Üç Dakika’yı daha isminden başlayarak bir bekleme hikâyesi olarak adlandırıp bu açıdan hikâyenin zamanla ilgili probleminin de olabileceğini tespit ettik. ‘Bekleme hikâyesi’ ritmik açıdan öykü zamanının

²⁹ Demir, Y, (2003), s.50.

metin zamanına eşit ya da metin zamanından daha yavaş olmasını gerektirir. Bu açıdan bu hikâyede metin zamanı ve öykü zamanı arasındaki beklenebilecek ritmik münasebet yavaşlatma('slow-down'),durdurma('pause')vesahneleme ('scene') olabilir.

Bileyici'de Genette'in kavramıyla söyleyecek olursak cinnetin gerçekleşmesi hızlılık'ı ('acceleration') gerektirir. Kurmaca anlatıda hızlılık, eksilti ('ellipsis') ve özetleme ('summary') ile sağlanır. Ya da bir tür eşitlik sağlayarak sahneleme ('scene') tekniği kullanılır.

Gün Üç Dakika bu bağlamda sıklıkla yavaşlatma ve durdurma; *Bileyici* ise eksilti ve özetleme gibi ritmik araçları kullanarak 'anlatılacak olay' ile 'nasıl anlatılacağı' meselesinin örtüşme yaşadığı metinlerdir.

Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet, (1984), *Yüksek Gerilim*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
 Ağaoğlu, Adalet, (2001), *Geçerken*, İstanbul, YKY.
 Akatlı, Füsün, (1998), *Öykülerde Dünyalar*, İstanbul, Boyut Kitapları.
 Aristoteles, (2007), *Poetika* (çev.: İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi.
 Aristoteles, Augustinus, Heidegger, (1996), *Zaman Kavramı* (çev.: Saffet Babür), Ankara, İmge Kitabevi.
 Bal, Mieke, (1999), *Narratology*, Toronto, University of Toronto Press.
 Chatman, Seymour, (2009), *Öykü ve Söylem* (çev.: Özgür Yaren), Ankara, De Ki Basım Yayım.
 De Saussure, Ferdinand, (2001), *Genel Dilbilim Dersleri* (çev.: Berke Vardar), İstanbul, Multilingual.
 Demir, Yavuz, (2002), *Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
 Demir, Yavuz, (2003), "Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum", *Yediiklim Dergisi*, S.44-45.
 Ricœur, Paul, (2007), *Zaman ve Anlatı: Bir* (çev.: Mehmet Rifat – Sema Rifat), İstanbul, YKY.
 Rimmon;Kenan, Shlomith, (2005), *Narrative Fiction*, London and New York, Routledge.
 Stanzel, Franz Karl, (1997), *Roman Biçimleri* (çev.: Fatih Tepebaşı), Konya, Çizgi Kitabevi.
 Yavuz, Hilmi, (1987), *Kültür Üzerine*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
 Yavuz, Hilmi, (2008), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul, YKY.

DİLİN İKİ EKSENİ AÇISINDAN HİLMİ YAVUZ’UN “TAORMİNA” ADLI ANLATISI: METONİMİ DEĞİL Mİ HOCAM?

Atiye Gülfer KAYMAK

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ÖZET

Bu bildiride, Hilmi Yavuz’un “Taormina” adlı şehri yıkarak, dilin iki ekseninin bize sunmuş olduğu iki kavram olan “metonimi ve metafor” açısından yeniden kurmaya çalışacağız. Zira, Hilmi Yavuz bu anlatısını, Barthes’in her söylem için zorunlu olduğunu söylediği metonimi ve metaforu kuru bir zorunlulukla değil büyük bir farkındalıkla kullanarak inşa etmiştir.

Anahtar Sözcükler: Metonimi, metafor, anlatı, dil, iki eksen, Taormina, Hilmi Yavuz.

ABSTRACT

In this paper, I will try, first, to destroy the city Taormina, literally constructed by Hilmi Yavuz, and then to reconstruct it in terms of the concepts “metonymy” and “metaphor” which are provided by two axes of language. I will follow this strategy simply because Hilmi Yavuz constructed this narrative consciously in terms of “metonymy” and “metaphor” which, according to Barthes, are the necessary elements for all kinds of discourse..

Key Words: Metonymy, metaphor, narrative, language, two axes, Taormina, Hilmi Yavuz.

Dilsel öğeleri birleştiren bağıntıların iki düzlemde gelişebileceğini söyleyen Ferdinand de Saussure, böylelikle dilin işleyiş sistemiyle ilgili olarak yol açıcı ayrımını yapmış olur. “*Böylece, bir dil durumunda her şey bağıntılara dayanmıştır.*”¹ Saussure’a göre bunlardan ilki *dizimsel*, ikincisi ise *çağrışımsal* bağıntılarıdır ve bu bağıntılar dilin *dizimler* ve *çağrışımlar* düzlemlerini oluşturur. Birinci düzlem olan *dizimler düzleminde* esas olan, sözcüklerin söz diziminde art arda sıralanmış olması, ikinci düzlem olan *çağrışımlar düzleminde* ise sözcükler arasında şu ya da bu yönlerden (anlamsal ya da sessel) ortaklaşa bir şeylerin olmasıdır. Saussure “herkese karşı, insan yaşamı” gibi öbekleri dizimler düzlemine örnek olarak verirken, enseignement (öğretim) sözcüğünü anlam açısından çağrıştırdığı için education (eğitim), apprentissage (yetiştirme, öğrenme, çıraklık) sözcüklerini ve enseigner (öğretmek), sözcüğünü ses açısından çağrıştırdığı için renseigner (bilgi vermek) sözcüğünü çağrışımlar düzlemine örnek olarak gösterir. Ve Saussure dilin bu iki düzleminin birbiriyle nasıl sıkı bir ilişki halinde olduğunu göstermek için şu antik yapı somutlamasını yapar. *Bu iki açıdan, dil birimi bir yapının belli bir bölümüyle, örneğin bir sütunla karşılaştırılabilir. Sütun bir yandan, taşıdığı baştanla belli bir bağıntı kurar: Uzamda bir arada bulunan bu iki birimin sunduğu düzen dizimsel bağıntıyı düşündürür. Öte yandan, örneğin sütun eğer Dor biçimindeyse, uzamla onunla birlikte yer almayan öbür biçimlerle (İyon, Korint vb.) de anlamsal bir karşılaştırmaya yol açar: Bu bağıntı çağrışımsaldır.*² Barthes’ın da bu yaratıcı ve başarılı somutlamaya eklediği gibi *iki düzlem birbirine öylesine bağlıdır ki, dizim ancak çağrışımsal düzlemde yeni birimlerin art arda öbür düzleme aktarılmasıyla “ilerleyebilir.”*³

Dilin bu yapısını, Saussure’dan bu yana farklı kuramcılar farklı şekillerde adlandırmıştır. Mesela, Barthes Saussure’un dizimsel bağıntılarına yine *dizimsel bağıntılar* derken, çağrışımsal bağlantılarına *dizgesel bağıntılar* demeyi tercih eder. Bazı diğer kuramcılar dilin bu iki düzlemini adlandırmaları ise şu şekildedir: “Dizimsel bağıntılara, Hjelmslev *bağlantılar*, Jakobson *bitişiklikler*, Martinet ise *ayrılıklar* der, dizgesel bağıntıların, Hjelmslev’de *bağlılaşmalar*, Jakobson’da *benzerlikler*, Martinet’de *karşıtlıklar* adını alır.”⁴

Barthes, Saussure’un dilin bu ikili yapısının yalnızca dile özgü olmadığını aynı zamanda iki zihinsel etkinliğin karşılığı olduğunu sezinlemiş olduğunu ve bunun da dilbilimin sınırlarının dışarısına çıkmak

¹Saussure, F. De, (2001), *Genel Dilbilim Dersleri* (çev.: Berke Vardar), İstanbul, Multilingual, s.178.

²De Saussure, F., (2001), s.179.

³Barthes, R., (2005), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, YKY, İstanbul, s.62.

⁴Barthes, R., (2005), s.62.

anlamına geldiğini söyler. Saussure'un bu sezinlemesini ilk uygulayan kişi ise “*Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*” (Dilin İki Yüzü ve Söz Yitimi Rahatsızlıklarının İki Türü)⁵ adlı ünlü makalesiyle Roman Jakobson'dur. Jakobson bu makalesinde, “birleştirme” ve “seçme” diye isimlendirdiği dilin iki düzleminin oluşturduğu bu karşılığı dildışı anlatım yöntemlerine de uygulamıştır. Bu uygulama Jakobson'un birleştirme eksenini (‘combination’) \ bitişiklik (‘contiguity’) \ metonimi (‘düzdeğişmece, mecaz-ı mürsel’) ile seçme eksenini (‘selection’) \ benzerlik (‘similarity’) \ metafor (‘eğretileme, istiare’) arasında kurmuş olduğu ilişkilendirmedir.

İşte Hilmi Yavuz da, “*üç anlatı üçü de birbirinden güç anlatı*” olan eserinin ilk ayağını oluşturan “*Taormina*”⁶ adlı anlatısında, buraya kadar bahsetmiş olduğumuz şeyleri, Jakobson'un ‘birleştirme eksenini (‘combination’) \ metonimi’ ve ‘seçme eksenini (‘selection’) \ metafor’ ilişkilendirmesini, bizzat bir yazma yöntemi olarak kullanmıştır.⁷

Yavuz, *Genel Bir Okuma Modeline Doğru*, adlı yazısında metonimi ve metaforu şu şekilde açıklamıştır: *Metafor*, benzeşim ilişkisi dolayısıyla bir bütünün, bir başka bütünün yerini almasıdır. *Metonimi*, ya bir parçanın, bütünün yerine geçmesidir, ya da birden çok parçanın bir bütünü oluşturmasıdır.⁸

Metonimi Değil mi Hocam?

Marco Polo *Görünmez Kentler*'de Kubilay Han'a “*Bir kentte hayran kaldığın şey onun yedi ya da yetmiş yedi harikası değil, senin ona sorduğun bir soruya verdiği yanittir. Ya da onun sana sorduğu ve ille de yanıtlanmanı beklediği sorudur, upkı Thebai'nin Sfenks'in ağzından sorduğu soru gibi.*”⁹ der. *Görünmez KentTaormina*'da da hayran kaldığımız şey onun yedi ya da yetmiş yedi harikası değil, Gıyaseddin aracılığıyla bize sorduğu ve illa da yanıtlamamızı beklediği şu sorudur: “*Metonimi değil mi hocam?*” Ve *Taormina*'da tanımlamaların belirgin özelliklere göre yapıldığı, Gıyaseddin'in de müphem sorular sorduğu için *Taormina*'da bir Sphinx sanıldığı göz önünde bulundurulursa Gıyaseddin'in sormuş olduğu bu sorunun anlatımız için nasıl bir hayatıyet taşıdığı hissedilmiş olunur.

Taormina, yapı olarak birbirleriyle ilişkili olan ve *bağlam* olarak birbirini tamamlayan birkaç ilişkili kurgu etrafında inşa edilmiştir. Bu da dilin iki eksenine (dizim\dizge; sintagmatik\paradigmatik; sıralama\seçme vb.) Jakobson'un ilişkilendirmesine göre ise metonimi ve metafora denk düşer. Bu ilişkili kurguları Hacı Gıyaseddin El Nakkaş'ın yazdığı ve Şeyhülislam- ı esbak Küçükçelebizâde İsmail Asım Efendi'nin tercüme ettiği gerçekte de var olan bir metin olan “*Acaib'ül Letaif*” adlı sefaretname, şehir-i Taormina etrafında toplanan hikâyeler ve Yusuf Horoz çevresinde geçen hikâyeler (İstanbul, Bodrum vb.) şeklinde sıralayabiliriz.

İlk olarak *Taormina*'nın *dizge* düzlemini ele alarak *Taormina*'nın ilişkili kurgularının yapısının, birbiriyle yer değiştirebilen öğelerden kurulan metaforik öbeklendirme ile inşa edildiğini bazı örneklerle göstermeye çalışacağız. Saussure'un *çağrışımlar düzleminde* değindiğimiz gibi dilin bu düzleminde sözcükler arasında şu ya da bu şekilde belli bir ortaklık vardır ve sözcükler *anlamsal* ya da *sessel* benzerliklerine göre birbirlerinin yerlerini alır. *Taormina* anlatıcısı Yusuf Horoz da *söylem ve onun sunumu arasında bir yere yerleştirilmiş*¹⁰, ‘yazılmış roman’la, ‘yazılmakta olan roman’ın birbiriyle örtüştüğü bir yazma eylemi’ olarak *üstkurmaca* özellikler taşıyan *Taormina* adlı anlatısını yazarken, dilin söz dağarcığından aralarında belli bir ilişki kurulabilecek sözcükleri seçmiştir. Bu sözcükler hem sessel hem de anlamsal benzerliklerine göre birbirinin yerlerine geçebilme özelliklerine sahiptir.

Taormina'nın baş kısımlarında Yusuf Horoz'a ait bir çocukluk resminden bahsedilir. Bu resimde Yusuf Horoz, havuzun kenarında, dadısının kucığında, başında çiçeklerden yapılmış bir taçla oturuyordur. Yine anlatının içerisine yerleştirilen *Acaib'ül Letaif* adlı sefaretnamede Gıyaseddin'in notları arasında şu bilgilere rastlanır: *Hıtaylıların yasakları ve yönetimleriyle olgunluğa erişmiş olduğu için polis ve jandarma gibi kimseleri kullanmaya gereksinim duyulmuyordu. Herkes yerli yerine oturduktan sonra şölene başkanlık eden*

⁵ Jakobson, R., Halle, M., (1956), “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton & Co., ss.55-82.

⁶ Yavuz, H., (1995), ‘*Taormina*’, *Üç Anlatı*, İstanbul, Can Yayınları. (Bildiri içinde verilen sayfa numaraları bu baskıdan yapılmıştır.).

⁷ Yavuz'un, Jakobson'un metonimi ve metafor ilişkilendirmesini bir yazma yöntemi olarak kullanıyor olması onun yazma biçimleri hususundaki mahirlik ve bilinçliliğini gösterir. Hilmi Yavuz'un yazarlık tarihine baktığımızda bu tür muzipliklere rastlayabilmek fazlasıyla mümkündür. Sakine Korkmaz, Hilmi Yavuz'un *Yolculuk ve Şiir* adlı şiirinde Micheal Riffaterre'in semiotik kuramını bir yazma yöntemi olarak ele alışı incelemiştir. Korkmaz, S., (2010), “Hilmi Yavuz'un “Yolculuk ve Şiir” Adlı Şiirini Michael Riffaterre'in Yöntemine Göre Yeniden Okuma Denemesi”, *II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi* Bildiriler, Cilt 1, ss. 173-176.

⁸ Yavuz, H., (2010), *Okuma Biçimleri*, İstanbul, Timaş Yayınları, s.55.

⁹ Calvino, I., (2007), *Görünmez Kentler*, İstanbul, YKY, s.88.

¹⁰ Demir, Y., (2002), *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s.17.

ve adına ‘mir-i rusun’ denilen bir Hitaylı her konuğa kadeh sunuyor ve yanındaki çiçeklerden bir dal koparıp her içki içenin sarığının arasına koyuyordu. Böylece bir saat içinde ortalığı bahçeye çevirdi. Üçüncü olarak ise anlatının sonlarına doğru Yusuf Horoz çevresinde şu hikâye anlatılır: Yusuf Horoz’un Babası İsmail Asım’ın mülkiyeden sınıf arkadaşı Gıyaseddin Amca ile İsmail Asım Horozları haftasonu ailece denize komşu bir ilçe olan Se’ye davet eder. İsmail Asım’ın bu çağrışı karşısındaki kişinin ayağına gitmiş olarak algılaması kaynaklı reddetmesi üzerine de Gıyaseddin Amcanın bulduğu formül yürürlüğe giriyordu. Bu iki ailenin de birbirlerinin ayaklarına gitmiş olmamaları için yaşadıkları iki farklı şehrin sınırlarına gelmeleri idi. Burada tam sınır çizgisinin üzerine iki ayağı Se’de iki ayağı H.’de kalmak üzere bir masa konulmuş, Horozgiller H. tarafında Gıyaseddin Amca’lar ise Se. Tarafında oturmuştur. Bu anlatılan hikâyede bizi ilgilendiren kısım ise, bu iki ayağı bir ilçede iki ayağı ise başka bir ilçede olan bu masa ile ilgili olarak dip notta editörün düşmüş olduğu şu nottur: *Bu masada büyük şölenler kurulduğu biliniyor. İsmail Asım Bey ile öteki kişinin (Se. Kaymakamı), her kadehle birlikte fötr (Borsalino) şapkalarının şeridine bir papatya taktıkları, böylece kaç kadeh içtiklerini hesaplamayı, deyim yerindeyse, estetize ettikleri, rahatlıkla söylenebilir.*

“Taormina” adlı anlatıda geçen yukarıda değindiğimiz üç ilişkili kurguya baktığımızda bazı sözcüklerin anlamsal benzerliklerine göre birbirinin yerlerine geçtiğini ve böylelikle bir metaforik öbeklendirme ile inşa edildiklerini söyleyebiliriz.

{çiçekler, çiçekler¹¹, papatya \ taç, sarık, fötr şapka}

Elbette bu üç ilişkili kurgunun da bizi gönderdiği bağlam birbirinden farklıdır. Bu yüzden bu üç kurgu da birbirini tamamlayan öbeklerden oluşan metonimik öbeklendirme ile de inşa edildiğini söyleyebiliriz:

{Çiçekler, taç}, {Çiçekler, sarık}, {papatya, fötr şapka}

birinci kurgu ikinci kurgu üçüncü kurgu

Görüldüğü gibi, yukarıda gösterdiğimiz öbeklendirme bu defa Taormina’nın dizim düzleminin ele alınmasıyla oluşturulmuştur.

Taormina adlı anlatının muhtelif kısımlarında anlamsal benzerliklerine göre birbirlerinin yerine geçen diğer üç sözcük de şunlardır: Ömer, Osman, Ali. Bu isimler Taormina anlatıcısı Yusuf Horoz’un boşandığı eşinden olma iki oğlundan birisinin ismi olarak anlatının başında ortasında ve sonunda birbirlerinin yerine geçerek kullanılmıştır.

anlatının başında:

...Şimdi, Ömer’in 1984 yazında, o camdan çektiği fotoğraf, dağ görüntüsü duruyor önümde...

anlatının ortasında:

...Neyse sonunda boşandık – ama iki oğlum oldu bunlardan biri, bu anlatının başında sözünü ettiğim, Osman’dır. O yıllarda şey çekmeye, fotoğraf çekmeye meraklıydı.

anlatının sonunda:

...Şimdi, Ali’nin 1984 yazında, o camdan çektiği fotoğraf, dağ görüntüsü duruyor önümde...

Görüldüğü gibi, bu isimlerin her biri birer halife ismi olarak, birbirleriyle yer değiştirebilen öğelerden kurulan bir metaforik öbek oluşturmuştur. Bu öbeğin bağlamı ise, tam da metaforik öbeğin en önemli özelliğiyle yani “birbirinin yerine geçmiş olma” özellikleriyle¹² paralellik gösterir. Metaforik öbeğin birbirinin yerine geçmiş sözcüklerden oluşmuş olması gibi bu üç isim de birbirinin yerine geçmiş olan halife isimlerinden oluşur.

Ali

Osman

Ömer

Taormina’da belirli sözcüklerin birbirlerinin yerine geçmesi, yani metaforik öbeklendirme yalnızca sözcüklerin anlamsal benzerliklerine değil, sessel benzerliklerine de dayanır. Zira, Taormina adlı anlatıda geçen iki isim sessel benzerliklerine göre nam-ı diğerleriyle adlandırılmış ve zaman zaman birbirlerinin yerlerine geçmiştir. Bunlardan birisi anlatıda parantez içlerinde geçen ve Taormina anlatıcısı Yusuf Horoz’un ad ve soyadının baş harfleri olan “Y.H” diğeri ise metin boyunca birçok eyleyenin tinsel bir biçimde bakışımı olduğu “Gıyaseddin”dir. Taormina’da Y.H’nin nam-ı diğeri H.Y, Gıyaseddin’in nam-ı diğeri ise Alaeddin’dir. H.Y (ss.22,23,72. vb.) anlatıda Yusuf Horoz’un adının kısaltmış şekli Y.H (ss.73,76. vb) ile

¹¹ Her ne kadar birinci ve ikinci kurguda “çiçek” kelimesi birbirinin aynısı şeklinde geçiyormuş gibi görünse de, tacın çiçeklerden yapılmış olması ve sarığın arasına çiçeklerin koyuluyor olması, yani “-ler” çoğul ekleri çiçeklerin birbirinin yerine geçebilme çeşitliliğini ifade etmeye yeter.

¹² Halifenin kelime anlamı; birinin yerine geçen kimse, hilafetinkiyse; birinin yerini tutmadır.

yer değiştirmiştir. Alaeddin (s.67; s.70) ise zaman zaman Fatih Ptt binasının önünde seyyar gazete tezgahı olan Gıyaseddin Ağabey'in (s.68), zaman zaman da Yusuf Asım'ın babası İsmail Asım'ın arkadaşı kaymakam Gıyaseddin Amcanın (s.70) isimlerin, Gıyaseddin (s.76) de benzer şekilde Borumdaki ekmek ve gazete satan Alaeddin (s.75) isminin yerine geçmiştir. Bu isimler arasında bir sessel benzerliğin olduğu aşikârdır:

H.Y	Alaeddin
Y.H	Gıyaseddin

Taormina'da anlamsal ve sessel benzerliklerle ilgili olarak birbirinin yerine geçen sözcükler “*Acaib'ül Letaif*” adlı sefaretnamede ve *Taormina*'da vuku bulan şu ilişkili kurguda da kendini gösterir. Gıyaseddin'in seyahat notlarına göre, Hitay imparatoruna gönderilen elçiler zorlu bir yolculuktan sonra Hitay'a varmış, imparatorun saray kapısına giden yolda karşılıklı olarak dizilmiş olan beşer filin arasından geçerek sarayda ağırlanmış, imparatora at hediye etmiş ve imparatorun kendilerine sunduğu kumaş, para, sungur gibi çeşitli hediyeleri almışlardır. Ancak, imparatorun av esnasında kendilerinin hediye ettikleri attan düşmeleri üzerine doğudaki illere sürülmeleri emrolunmuş ve bu duruma da bir hayli üzülmüşlerdir. “*Acaib'ül Letaif*” adlı sefaretnamede geçen bu olayın ilişkili kurgusuna *Taormina*'da da rastlanmıştır; Taormina prensine gönderilen delegasyon çetin bir yolculuktan sonra Taormina'ya varmış, saray kapısına giden yolda karşılıklı olarak dizilmiş olan beşer filin arasından geçerek burada ağırlanmış, prense daha sonra üzerinden düşeceği bir at hediye etmiş ve Prens tarafından da kendilerine hediye olarak eşlerine güzel hediyeler ve kendilerine şahinler sunulmuş ve prensin attan düşmesi üzerine kendilerinin tutuklanmaları buyrulmuştur. Hitay imparatoruna gönderilen elçi sayısının; Mirza Şahrüh Sultanın elçilerinden Şadi Hoca Gökçe'nin 220 ve Mirza Baygunsur'un elçileri Sultan Ahmet ile bu öyküyü anlatan Hoca Gıyaseddin'in 150, Şah Melek'in elçisi Erdoğan'ın 50, Mirza Siyurgatmış'ın elçisi Ergadak'ın 60 ve Şah Bedahşan'ın elçisi Hoca Taceddin'in 50 adamı olduğu söylenirken Taormina prensine gönderilen delegasyon sayısının 530 olduğu söylenmiştir. Yine Hitay imparatoruna gönderilen elçilerin zorlu yolculuklarından bahs olunurken şu bilgilere: “25 Kasım'da yola çıkan elçiler 28 aralıkta Belh'e vardı. Çetin soğuklar ve sürekli yağmurlardan dolayı Ocak ayının 17'sine kadar Belh'te kaldıktan sonra 8 Şubat'ta Semerkant'a vardılar. Haziran ayı sonlarında Tarkan kentine, 18 Temmuz'da ise Kamel (Kamel'e Çinlilerin Hami adını verdikleri bilinir) vardılar.” yer verilirken; Taormina prensine gönderilen delegasyonun çetin yolculuklarından bahs olunurken şu bilgilere: “25 Kasım'da yola çıkmış, bir ay üç gün sonra B'ye varmışlar. Ama kış öylesine bastırmış ki, ocak ayının ortasına kadar B'de beklemek zorunda kalmışlar. 17 Ocak'ta yeniden yola çıktıklarını söylememde bir sakınca yok. 8 Şubat'ta Se'ye, haziran sonunda T'ye, 18 Temmuz'da H'ye (K da deniyormuş) varmışlar.” yer verilmiştir. Bahsettiğimiz bu ilişkili kurgulara göre *anlamsal* benzerliklerle ilgili olarak birbirinin yerine geçen sözcüklerin oluşturduğu metaforik öbeklendirmeyi şu şekilde gösterebiliriz:

{Hitay, Taormina \ imparator, prens \ elçiler, delegasyon \ sungur, şahin \ 220+150+50+60+50 (elçi), 530 (delegasyon) }

Bahsettiğimiz bu ilişkili kurgularda Hitay'a ulaşmaya çalışan elçiler ve Taormina'ya ulaşmaya çalışan delegasyonun çıktıkları zorlu yolculuk boyunca vardıkları şehirler arasında *sessel* benzerliklerle birbirinin yerine geçen sözcüklerin oluşturduğu metaforik öbeklendirmeyi ise şu şekilde gösterebiliriz:

{Belh, B \ Semerkant, Se \ Tarkan, T \ Kamel, K ya da Hami, H }

Taormina'nın muhtelif ilişkili kurgularında gösterdiğimiz bu metaforik öbeklendirmelerin hepsinin bizi gönderdiği bağlamlar elbette birbirlerinden farklıdır. Dolayısıyla saydığımız bu örneklerin hepsinin bağlamı, tıpkı birinci örneğimizde gösterdiğimiz gibi, *Taormina*'nın dizim düzleminde, çeşitli metonimik öbeklendirmeleri meydana getirmiştir.

Taormina'nın *dizim* ve *dizge* düzleminde büyük bir farkındalıkla inşa edilen bütün bu *metonimik* ve *metaforik* öbeklendirmeler düşünüldüğünde anlatıda, anlatıcının tecahül-ü arifane bir tavırla sorduğu “*bunu size daha önceden söylemiş miydim?*”, “*yoksa daha önce anlatmış mıydım?*” gibi soruları ve “dejavu”dan muzip bir şekilde başkalaştırdığı “*déjà lu*”¹³ sözcüğü daha bir anlamlı hale gelecektir. Zira, Yusuf Horoz anlatıda “daha önce okumuşluk” anlamına gelen bu sözcükle ilgili şunları söylemiştir: “*Buraya gelince durdum, okuduklarımın bana belli belirsiz bir şeyler anımsattığını düşündüm. Sanki bir ‘déjà lu’ söz konusuydu burada; sanki burada okuduklarımı daha önceleri bir yerlerde okumuş gibiydim. Ama üzerinde de durmadım. Olur böyle şeyler, diye düşündüm. Genellikle, bunun daha önce görmüşlük duygusunda kendini*

¹³ Déjà lu, Metinlerarasılık ve Karşılaştırmalı Edebiyat disipliniyle ilişkilendirilebilecek Hilmi Yavuz'un ürettiği neşeli bir kavramdır.

gösterdiği söylenir. Ben hiç 'dèjà vu' denilen bu duyguyu yaşamadım. Benimkisi, hep 'daha önceden okumuşluk' duygusudur." (ss.60–61)

Taormina'nın bu yapılandırılışını ifade etmeye çalıştıktan sonra, bildirimizin baş kısmında bahsettiğimiz, Taormina'nın Gıyaseddin aracılığıyla bize sormuş olduğu ve illa da yanıtlamamızı beklediği o gizemli soruya, "Metonimi değil mi hocam?" a geri döndüğümüzde, Gıyaseddin'in bu soruyla birlikte Taormina dizim zincirinde, aynı anda bir arada bulunan tüm ilişkili kurguların birbirine gerçek anlamda bağlanmış olduklarını ima ettiğini söyleyebiliriz. Ancak Taormina'nın yapılandırılışının sadece dizim düzlemindeki metonimik öbeklendirmelerden ibaret olmadığı düşünüldüğünde Gıyaseddin'in niçin "Metafor değil mi hocam?" şeklinde değil de "Metonimi değil mi hocam?" şeklinde bir soru sormayı tercih etmiş olması akla gelebilir. Bunu bizlere metaforik öbeklendirmeyi ilkece sağlayan metonimik öbeklendirme oluşuyla açıklayabileceğimiz gibi (çünkü Barthes, dizimsel birimlerden ve dolayısıyla bunların yol açtığı dizisel değişimlerden bahseder¹⁴) Taormina'nın kurgulanışındaki tüm ihtişamına rağmen nihayetinde bir düzyazı oluşuyla da açıklayabiliriz. (Jakobson metonimiye daha çok düzyazıda, metafora ise şiirde rastlandığını söyler¹⁵) Diğer yandansa, Gıyaseddin'in bu soruyu neyin üzerine sorduğunu ve Taormina'da *Pars pro toto* ilkesinin (parça bütün yerine geçer!) geçerli olduğunu düşündüğümüzde bu büyülü soruyla ilgili üstte söylediklerimizle ilişkili şöyle bir açıklama daha getirebiliriz.

Gıyaseddin bu mezkûr soruyu Yusuf Horoz, pencereden yelkenlileri süzülüp giderken gördüğünde ve içini çekip "yelkenliler" diye çok hafif bir sesle, belli belirsiz mırıldandığı sırada sormuştur. Burada yelkenli sözcüğü ile metonimi arasında "örnek - tanım" bağlamında bir ilişki kurabiliriz. Metoniminin, ya bir parçanın, bütününe yerine geçmesi, ya da birden çok parçanın bir bütünü oluşturması olduğunu söylemiştik. Bu bağlamda, "yelkenliler", parçanın bütün yerine geçtiği bir metonimi örneğidir. Çünkü, 'yelken', rüzgâr gücünden yararlanarak geniş yüzey oluşturacak biçimde yan yana dikilen ve teknenin direğine uygun biçimde takılarak onu hareket ettiren kumaş veya şeritlerin tümüdür ve bütün olarak bir deniz taşıtını karşılayan 'yelkenli' ismi taşıta sadece bu parçasıyla ilgili olarak verilmiştir. Dolayısıyla, Yusuf Horoz, pencereden yelkenlileri süzülüp giderken gördüğünde ve içini çekip bir metonimi örneği olan "yelkenliler" kelimesini telaffuz ettiğinde bunun üzerine Gıyaseddin'in "metonimi değil mi hocam? şeklinde bir soru sorması da oldukça normaldir.

Taormina'da metonimi şeklinde yapılandırılmış olan tek varlık *yelkenliler* değildir. Bu işlevi yelkenliler dışında *Kıztaşı* ve fildişinden yapılmış *beyaz fil heykelcikler* de gösterir. Yelkenlilerin isimlendirilişinde görülen, parçanın bütün yerine geçmesiyle oluşan bu metonimi, kıztaşında taşın tabanlarla kurduğu bağıntıyla oluşan metonimiye, beyaz fil heykelciklerde ise filciklerin art arda sıralanmasıyla oluşturdukları metonimiye dönüşür. Ayı ayrı birer metonimi şeklinde yapılandırılmış olan bu üç varlık Taormina adlı anlatının inşasının sebep-i telifleridir. Bunlar arasında en önemli olanı elbette anlatıcı Yusuf Horoz'un Bodrum'da rüzgârlı camları gören o ferah, aydınlık ve küçük evde, ön terasta otururken denizde gördüğü *yelkenli*dir. Bu yelkenlinin en büyük yardımcıları ise Fatihteki PTT binasının önündeki seyyar gazete tezgâhının karşısında Yusuf Horoz'un gözüne takılan ve kendisini beyaz bir yelkenli olarak düşlediği *Kıztaşı* ile arkadaşı Erkut'la Viyana'da vitrinde gördükleri ve kendilerinde imgelemine kışkırtan gizemli bir auro bulduğu fildişinden yapılmış *beyaz fil heykelcikler*dir. Taormina'yı inşa etme esnasında Yusuf Horoz gördüğü bu *Kıztaşı*'nda ve heykelciklerde bir şekilde yelkenlileri görmüştür. Yusuf Horoz'un bu sözcükler arasında ve bu sözcüklerle Taormina arasında kurmuş olduğu ilişki ise, bu üç varlığın da kendisi için bir beyazlık imgesine işaret ediyor olması ve bu sözcüklerin hepsinde imgelemine kışkırtan gizemli bir auro buluyor olmasıdır. Yusuf Horoz ayrıca, yelkenlilerde parçanın bütün yerine geçmesiyle oluşan metonimiye izlediği gibi; *Kıztaşı*'nda taşın tabanlarla kurduğu bağıntıyla oluşan metonimiye, beyaz fil heykelciklerde ise filciklerin art arda sıralanmasıyla oluşturdukları metonimiye izlemiş olabilir. Taşadıkları beyazlık imgeleri ve imgelemi kışkırtan gizemli auro şeklindeki anlamsal benzerlikleri ile Taormina'nın inşası sırasında zaman zaman birbirinin yerine geçen *metaforik* özellikli bu sözcükler yapılandırılışları itibarıyla de *metonimik* özellikler göstermiştir ve de bunların hiçbirisi tesadüfi değildir.

Pars pro toto (parça bütün içindir) ilkesinin geçerli olduğu Taormina'da aynalar o yaz, bu şehirdeki hiçbir şeyi çoğaltmamış, anlatıda geçen ilişkili kurgu parçalarının her biri Taormina bütününe yerine geçmiştir.

Bildirimiz sınırları içerisinde ancak bir kısmını gösterebildiğimiz, dilin üstüne basa basa, sözün gözünün içine baka baka inşa edilen bu metonimik ve metaforik öbeklendirmeler, şiirin *hangi* sözcüklerle yazılacağı

¹⁴ Barthes, R., (2005), s.63.

¹⁵ Jakobson, R., Halle, M., (1956), s.82.

meselesine su götürmez bir biçimde kafa yoran Hilmi Yavuz'un, anlatı *hangi* sözcüklerle yazılır konusunda da aynı endişeyi taşıdığını, söz dağarcığının içinden *seçtiği* ve *birleştirdiği* sözcüklere gösterdiği titizlik ve nezaket ile gözler önüne serer niteliktedir.

Kaynakça

- Barthes, Roland, (2005), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, YKY.
- Calvino, Italo, (2007), *Görünmez Kentler*, İstanbul, YKY.
- Demir, Yavuz, (2002), *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Jakobson, Roman, Halle, Morris, (1956), *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton & Co.
- Korkmaz, Sakine, (2010), "Hilmi Yavuz'un "Yolculuk ve Şiir" Adlı Şiirini Michael Riffaterre'in Yöntemine Göre Yeniden Okuma Denemesi", *II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildiriler*, Cilt 1.
- Saussure, Ferdinand De, (2001), *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul, Multilingual.
- Yavuz, Hilmi, (2010), *Okuma Biçimleri*, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Yavuz, Hilmi, (1995), *Taormina*, Üç Anlatı, İstanbul, Can Yayınları.

GEÇ- FİİLİ ÜZERİNE

Serap KARAKILIÇ AKI

Gazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Sözcüklerin sahip oldukları temel ve mecaz anlamlar, daha çok kullanıldıkları bağlamlarda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bir sözcüğün hangi anlamda kullanıldığını görmek için mutlaka bağlama bakmak gerekir. Farklı bağlamların ortaya çıkaracağı sonuçlar ise sözcüğün anlam dünyasını ve dilin söz varlığındaki zenginliği göstermesi açısından son derece önemlidir.

Bu bildiri geç- fiilinin anlam dünyasını belirlemeyi amaçlamaktadır. Bunun için tarihi ve çağdaş kaynaklardaki anlamlara bakılacak; benzer anlam katmanları gruplandırılıp farklılıklar ve elde edilen diğer sonuçlar dikkatlere sunulacaktır.

ABSTRACT

Main and metaphorical meanings of the words generally appear in the contexts in which those words are used. Thus, to understand in what sense a word is used, it is necessary to consider the context. The results which will be indicated by different contexts are very important in terms of revealing the meaning world of the word and the richness of the vocabulary of a language.

This paper aims to determine the meaning world of the verb geç- in Turkish.. With this purpose, the meanings in historical and modern sources will be analyzed; similar meaning layers will be grouped; the differences and other obtained results will be taken into account.

Pek çok dilde olduğu gibi Türk dilinde de sözcüklerin büyük çoğunluğunun birden çok anlamı bulunmaktadır. Bu durum, araştırmacılarca dilin kullanılmışlığı (eskiliği ve işlenmişliği) ile kişinin dış dünyayı algılama ve yorumlama biçimi gibi nedenlere bağlanarak açıklanmaktadır.¹

Bu bildiride geç- fiilinin, Batı Türkçesinde 13. yüzyıldan bu yana (Eski Anadolu Türkçesinden Türkiye Türkçesine) merkezi anlama bağlı olarak şekillenen yeni anlamları değerlendirilerek, anlam ağı örülmeye çalışılmıştır.

Bir sözcüğün anlam ağını, o sözcüğün temel anlamı ve bu anlama bağlı olarak şekillenen alt anlamlar oluşturur. Sözcüğün çekirdek (gerçek, temel) anlamını belirlemede geçerli ve kesin bir yöntem yoktur. Ancak temel anlam, en basit ve kestirme yoldan sözcüklerin zihinde uyandırdıkları ilk çağrışım, ilk tasarı olarak değerlendirilmektedir.² Türkçede geç- fiili de çok geniş bir anlam çerçevesi bulunan sözcüklerdendir. Sözcüğün temel anlamı, pek çok kaynakta çeşitli şekillerde tanımlanmış ve tarihi eserlerde bu ilk anlamına bağlı olarak beliren farklı manalarda da kullanılmıştır. Muhtelif güncel sözlüklerde fiilin kırkı aşkın anlamlarından ilki için yapılan açıklamalar şu şekildedir:

"(-e) Bir yerden başka bir yere gitmek: "Elindeki kitabı bırakıp bulundukları odaya geçtim." -T. Buğra."³

*"Bir yerden başka bir yere gitmek: Suriye'den geçerek Irak'a gidiyordu (Refik Halit Karay). Adana'da idim, sonra İzmir'e geçtim (Mahmut Yesari)."*⁴

*"Bir yerden gelip başka bir yere gitmek; geçip gitmek. (eAT) (aynı)"*⁵

¹Çokanlamlılıkla ilgili geniş bilgi için bk. Aksan, D., (1978), *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, Ankara, AÜ Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, s. 76-81; Aksan, D., (2007), *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, 3. cilt, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.188-190; Aksan, D., (2003), *En Eski Türkçenin İzlerinde*, İstanbul, Multilingual, s. 75-84; Uğur, N., (2003), *Anlambilim Sözcüğün Anlam Açılımı*, Ankara, Doruk Yayınları, s. 21-43; Yaylagül, Ö., (2004), "Türk Dilinde Çok Anlamlılık ve Nedenleri", *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı*, s. 3175-3186.

² Sözcüklerin anlam çerçevesi, temel ve yan anlam ile geniş bilgi için bk. Aksan, D., (2007), s. 180-183.

³*Türkçe Sözlük*, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.739.

⁴*Kubbealtı Lugatı*, (2005), İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, s.1018.

⁵Çağbayır, Y., (2007), *Ötüken Türkçe Sözlük*, İstanbul, Ötüken, s. 1668.

“(-den, -e) Bir yerden başka bir yere gitmek, yer değiştirmek. ör. Buradan öteye geçmek yasakmış.”⁶

Anlama temelde, her ne kadar bir yorum olsa da sözcüklerin öncelikle, dolaysız ve kesin bir tanımı yapılmalıdır. Bu tanımlama soyut dünyayı bir tarafa bırakmak suretiyle, daha nesnel ve doğrudan bir ifade biçimiyle yapılmalıdır. Yukarıdaki tanımlamalar, verilen örnekler de göz önünde bulundurulursa, daha dolaylı ve ikinci derecen tariflerdir. Bizce geç- sözcüğünün gerçek anlamı, fiil doğasına uygun düşecek şekilde bir hareketi göstermelive fiziki tanımlamayı daha net ifade etmek üzere şu şekilde olmalıdır: **“Bulunulan yerden karşı yere (karşı tarafa) intikal etmek, ilerlemek suretiyle yer değiştirmek”**. Örneğin “Aramızdaki dargınlığa rağmen, onun yardımıyla köprüden geçtim.”, “Bir adım atarak çizginin bu tarafına geçtim.”, “Akıllı köprü arayınca ya da dek deli suyu geçer”⁷, “Dibi görünmeyen sudan geçme”⁸, “...Bana benzeyen biri geçti evinin önünden...”⁹

Bahsi geçen sözlüklerde fiil için, her birinde farklı sayılarda olmak üzere toplamda elliyi aşkın anlam sıralanmıştır. Bu sözlüklerde ayrı ayrı maddelerde verilen aşağıdaki tanımlar, bizce aslında fiilin gerçek anlamının farklı biçimlerde yorumlanışından başka bir şey değildir:

“(-den) Yol, araç veya akarsu bir yerin yakınından veya içinden gitmek: Eve giderken sizin sokaktan geçeriz.”¹⁰

“(-den, -e) Bulunduğu yeri veya konumu değiştirmek.”¹¹

“Bir yeri aşmak, öbür yana ulaşmak. ör. İrmaktan geçmek için köprü yoktu.”¹²

“Gidiş ve gelişle bir yeri kullanmak.”¹³

“(eAT) Geçip gitmek; gitmek.”¹⁴

“(-den) (Bir yeri) İçinden veya üstünden yol almak suretiyle aşıp geride bırakmak, boydan boyda katetmek: “Tünelden geçmek” “Köprüden geçmek” Koridorlardan geçerken herkes, bilhassa talebe bana bakıyordu (Peyami Safa) Geçtikleri yerler yekpare kar safihalarına derin derin, “Kahrolsun Yunan! Türk ölmez! Ah İzmir! Edirne bizim!” gibi değneklerle yazdıkları hislerden belli (Ruşen Eşref Günaydın)”¹⁵

“Belli bir yönde belli bir yol takip etmek: “Yandan geçmek” “Alt sokaktan geçerek gitmek” “Su yolları tarlanın ortasından geçiyor” Bunlar Erzurum’dan geçiyor, Tebriz’den gelişinde, Trabzon’dan dönüşünde kumanyasını daima Erzurum’dan tedarik ediyor (Ahmet H Tanpınar)”¹⁶

“Bir engeli aşıp ötesine varmak: “Çiti geçmek.” “Engeli geçmek.” Geçti yetmiş bin hicâbı ol gece (Süleyman Çelebi). Yüksekten üstüne köprü kurarım / Geçerim Tuna’nın seli isen de (Karacaoğlu).”¹⁷

Bunlar dışında çeşitli dönem sözlükleri, fiilin ilk anlamını şu şekilde vermiştir:

Şemseddin Sami sözcüğü, “mürur ve ubur etmek” şeklinde anlamlandırmış ve “Demin buradan geçdi; Oraya gitmek için nereden geçeceğiz?” örneklerini vermiştir.¹⁸

Ahmet Vefik Paşa, ilk anlamları “karşı, öte ubür, nakil, intikal...” şeklinde sıralamıştır.¹⁹

Hüseyin Kazım Kadri fiilin ilk anlamını “bir taraftan öbür tarafa gitmek, müruru ubur etmek; ilerlemek, öne varmak, sepkat ve takaddüm etmek; aşmak; tecavüz etmek” olarak belirlemiş ve Veysi’nin “Benim ol silsilecümbarı beyabanı cünun/ Geçmişim dairei aklı hezaran fersenk” beyitini örnek olarak vermiştir.²⁰

Ayrıca Tarama Sözlüğü’nde ilk madde “ileri geçmek, sebkat etmek” şeklinde açıklanarak “Arslandan in’am ve ihsan bulmakta derecesi yükseldi, ta kim cümle çeriden ve kamu yakınlarından ve hasagilerden geçti (Kel. XIV. 16)” örneği verilmiştir.²¹

⁶ Püsküllüoğlu, A., (1995), *Türkçe Sözlük*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 629.

⁷ Aksoy, Ö. A., (1994a), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I*, (Atasözleri Sözlüğü), İstanbul, İnkılap Kitabevi, s. 129; Parlatur, İ., (2008a), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I*, (Atasözleri), Ankara, Yargı Yayınevi, s. 75.

⁸ Tülbentçi, F. F., (1977), *Atasözleri*, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, s.185.

⁹ Özdemir Asaf, “Ben Değildim” Şiirinden

¹⁰ TS,(2005),s. 739

¹¹ TS,(2005), s.739.

¹² Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹³ Çağbayır, Y., (2007), s. 1668.

¹⁴ Çağbayır, Y., (2007), s. 1668.

¹⁵ *Kubbealtı Lugati*, (2005), İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, s. 1018.

¹⁶ KL, (2005), s. 1018.

¹⁷ KL, (2005), s. 1018.

¹⁸ Sami, Ş., (1989), *Kamus-ı Türki*, İstanbul, Enderun Kitabevi, s. 1149

¹⁹ Toparlı, R., (2000), *Ahmet Vefik Paşa Lehçe-i Osmani*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.153.

²⁰ Kadri, H.K., (1943), *Türk Lügati, Türk Dillerinin İhtikakı ve Edebi Lugatleri*, IV. cilt, İstanbul, Cumhuriyet Matbaası, s.32.

²¹ *Tarama Sözlüğü*, (1967), 3. cilt, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Görüldüğü gibi yazılış tarihleri daha eski olan lugatlar, kelimenin ilk anlamı için daha kesin ve dolaysız tarifler vermiştir.

Söz konusu fiilin çekirdek anlamı olarak da nitelendirilebilecek olan temel anlamı, pek çok yan anlama kaynaklık etmiştir. Bunda kullanımdaki değişiklikler ve bağlama göre farklılaşan çerçeve rol oynamıştır. Bu anlamlar, birbirinden farklı gibi görünse de merkezi anlama bağlı bir ağı yapılandırır. Böylece bağlam, deyim aktarması, ad aktarması, sosyal çevre, alt anlamlılık, çıkarımsal anlam vs. gibi nedenlere bağlı olarak bir anlam genişlemesi söz konusu olmuştur.²² geç- fiilinin temel anlama bağlı olarak ortaya çıkan alt anlamlarını ve bunların oluşturduğu anlam katmanlarının çekirdek anlamla ilişkisini açıklayabilmek için, bu anlamları bağlam içerisinde değerlendirmek gerekir. Ancak bu anlamların her birinin bağlam içerisinde kazandığı semantik yapıdaki farklılaşmaya, bildiri süresinin sınırlılığından dolayı değinmek mümkün görünmemektedir.

Bir sözcüğün yan anlamları da çekirdek anlama yakınlığına göre derecelendirilmek durumundadır. Çünkü sözcüğün temel anlamına yakın anlamlar, diğer katmanları anlamlandırmayı ve zihinde tasarlamayı kolaylaştırır. Bu durumda temel anlama yakınlık-uzaklık derecesine göre, geç- fiilinin alt anlamları tarihi ve çağdaş kaynaklardan derlenen örnekler ve veriler ışığında şu şekilde tasnif edilebilir:

Fiilin temel anlama en yakın anlam olarak verilmesi geren ilk anlam, **“bir taraftan girip öteki taraftan çıkmak”** olmalıdır. Çünkü esas olarak hem bulunulan yerden ileri doğru olan hareketi ifade etmekte, hem de zihni tasavvurda genel beklentiye en yakın tasarımı ortaya koymaktadır. Bu anlama bağlı olarak çağdaş ve çeşitli tarihi kaynaklarda verilen manalar şu şekildedir:

Türkçe Sözlük ikinci sırada *“(den)Bir yandan girip diğer yandan çıkmak anlamını vermiş”* ve *“İplik iğne deliğinden zor geçti.”* cümlesiyle örneklendirmiştir.²³

Kubbealtı Sözlüğü, bu manayı yirmi beşinci sırada ve *“(Bir şey) Bir nesnenin bir tarafından girip öbür tarafından çıkmak: “Elekten geçmek” “İplik iğneden geçmek” “Düğme ilikten geçmek” Dost senin aşın oku key (çok) katı taştan geçer / Aşkına düşen aşık can ile baştan geçer (Yunus Emre). İkindi güneşi tül perdeden geçiyor (Eflatun C Güney) Sanki yumuşak ve ılık bir şeyin içinden geçip geliyordu (Sait Faik)”* şeklinde vermiştir.²⁴

Yaşar Çağbayır, üçüncü sırada *“Bir şeyin bir yanından girip öbür yanından çıkmak”* anlamını vermiştir.²⁵

Püsküllüoğlu ikinci sırada *“Bir yandan girip öte yandan çıkmak.”* şeklinde anlamlandırmış ve örnek olarak *“Fare delikten geçmek istiyordu.”* anlamını vermiştir.²⁶

Bunlar dışında tarihi sözlük veya çeşitli metinlerde söz konusu anlam veya paralel anlamlar şu şekilde yer almaktadır:

Şemseddin Sami’de *“Girmek, nüfuz etmek: Arının iğnesi etime geçdi; Soğuk iliğime geçdi; Acısı yüreğime geçdi.”*²⁷

Ahmet Vefik Paşa’da *“delip öte nüfuz etmek”*²⁸

Hüseyin Kazım Kadri’de *“delip öte tarafa geçmek ve çıkmak”*²⁹

15- 18. yüzyıllar arasında şiir yazarı divan şairlerinin pek çok şiirinde geç- fiilinin çeşitli anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan biri olan 16. yüzyılın güçlü şairi Baki’nin şiirlerinde geç- fiilini bahsi geçen manada kullandığı şiirlerinden alınmış şu örnekler de dikkati çekmektedir:

*“Neden bu menzil-i hâkide ârâm ihtiyâr itmek / Senüñ cândur yirüñ ey tîr-i dil-ber sen bedenden geç”*³⁰

*“Gelüp konmuşken ey kaşı kemânım dilde peykânıñ / Göñülden geçdi âhir cân evin vardı mekân itdi”*³¹

*“Cism-i za’îf ü zârı görüp yâr bilmedi / Geçdi handeng-i gamze-i dil-düzü ilmedi”*³²

*“İrişdüm bahre cüy-âsâ basî-i hâkden geçdüm / Bisât-ı kurbî irdüm çenber-i eflâkden geçdüm”*³³

²² Türk dilinde çokanlamlılığın kaynakları ve nedenleri ile ilgili geniş bilgi için bk. Yaylagül, Ö. (2004), “Türk Dilinde Çok Anlamlılık ve Nedenleri”, *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı*, s. 3181-3184.

²³ TS, (2005), s. 739.

²⁴ KL, (2005), s. 1018.

²⁵ Çağbayır, Y., (2007), s. 1668.

²⁶ Püsküllüoğlu, A., (1995), S. 629. 1995: 629.

²⁷ Sami, Ş., (1989), s. 1149.

²⁸ Toparlı, R., (2000), s. 153.

²⁹ Kadri, H. K., (1943), s. 32.

³⁰ Öztürk, F., (2007), Baki Divanı Sözlüğü (Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 434.

³¹ Öztürk, F., (2007), s. 434.

³² Öztürk, F., (2007), s. 434.

“Muttaşıl gāmzeñ **geçer** bir lahza baksañ hālūme / ‘Aciz olduk dostum ve ‘l-hāşıl ol gāmmāzdan”³⁴

Ahmed-i Dai Divanı’nda şu beyitte “bir yandan girip öbür yandan çıkmak” anlamında geçmektedir:

Zemherir okı hevanun cevşenin deldi geçer / Ebr ile kavs-ı kuzah yasına kurban eyledi.³⁵

Söz konusu anlamı, bağlam içerisinde bulduğumuz bir başka alan da atasözleri ve deyimlerimizdir. Bu çerçevede ikinci anlam, atasözleri ve deyimlerimizde şu şekilde geçmektedir:

Deyimler: *canına geçmek*; *ciğerini (delip) delmek (geçmek)*; *avurdu avurduna geçmek*³⁶; *başına güneş geçmek*³⁷; *iğne deliğinden geçmek*; *karnı karnına geçmiş*³⁸; *utancından yere geçmek*³⁹; *yedi kat yerin dibine geçmek*⁴⁰; *yerin dibine geçmek (batmak veya girmek)*⁴¹

Atasözleri: *Arından yere geçecek*⁴²; *Çaldık kesmedi, dürttüğ geçmedi*⁴³; *Çatal kazık yere batmaz (geçmez, çakılmaz)*; *Dertvardır gelir geçer, dert vardır deler geçer*.⁴⁴

Mehmet Akif Ersoy’un “Gitme Ey Yolcu” isimli şiirinden alınmış şu parçada da söz konusu anlamı görmekteyiz:

“
Ah! Karşımda vatan namına bir kabristan yatıyor şimdi
Nasıl **yerlere geçmez** insan
Şu mezarlar ki uzanmış gidiyor, ey yolcu
Nereden başladı yükselmeye, bak, nerede ucu
...”

Örnekler bize “bir taraftan girip öte taraftan çıkmak” şeklindeki gerçek anlamın, zamanla “herhangi bir şeye nüfuz etmek, etkilemek” mecazi anlamının alt yapısını nasıl oluşturmaya başladığını göstermektedir. Bu durum özellikle örnek olarak sunulan metinlerde (bağlamda) daha net göze çarpmaktadır. Bu da bize taranan kaynaklarda “**girmek, işlemek, nüfuz etmek, etkisini kuvvetle hissettirmek**” gibi anlamlarla verilen veya kullanımda bu anlamı hissettiren katmanın “bir taraftan girip öteki taraftan çıkmak” veya “içine girip yerleşmek” anlamının metaforlaşmasıyla ortaya çıktığını düşündürmektedir. Çünkü herhangi bir nesnenin, durumun başka bir nesneye nüfuz etmesi veya etkisini kuvvetle hissettirmesinin, gerçek manada “bir nesnenin başka bir şeye girmesi, girip öteki taraftan çıkması veya içine yerleşmesi” anlamına benzetmeyle ortaya çıkması muhtemeldir. Ahmet Vefik Paşa’nın verdiği “delip öte nüfuz etmek” tanımı da bu açıklamayı doğrular niteliktedir.

Fiilin diğer bir yan anlamı “(sürenin) **tamamlanması, dolması, geride kalması**” biçiminde olmalıdır. Çünkü geç- fiilinin çağrışımında yarattığı anlamların başında, zamana ve şimdiye ait olmama algısı gelmektedir. Bu durumu fiilin gerçek anlamıyla ilişkilendirmek gerekirse, “zamanın belirli zamandan ileri doğru ilerleyip durması, mevcut zamana göre geride kalması” şeklinde yorumlayabiliriz. Sonuç itibarıyla bir yer değiştirme söz konusu ise zamanın geride kalmışlığı, bugüne göre bir yer değiştirmedi. Kaynaklarda bu anlamın tarifleri ve kullanılışı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

³³ Öztürk, F.,(2007),s.434.

³⁴ Öztürk F.,(2007),s. 434.

³⁵ Özmen, M., (2001), *Ahmed-i Dai Divanı (Metin-Gramer-Tıpkı Basım-Dizin)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 48).

³⁶ Aksoy, Ö. A., (1994b), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, (Deyimler Sözlüğü)*, İstanbul, İnkılap Kitabevi, s. 595; Parlatur, İ., (2008b), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, (Deyimler)*, Ankara, Yargı Yayınevi, s. 120.

³⁷ Parlatur, İ., (2008b), s. 156.

³⁸ Aksoy, Ö.A., (1994b), s. 913; Parlatur, İ., (2008b), s.549; Tülbentçi, F. F.,(1977), s.341.

³⁹ Aksoy, Ö.A., (1994b), s. 1085.

⁴⁰ Parlatur, İ., (2008b), s.907.

⁴¹ Aksoy, Ö.A., (1994b), s. 1116; Parlatur, İ., (2008b), s.915; Tülbentçi, F. F.,(1977), s. 559.

⁴² Tülbentçi, F. F.,(1977), s. 58.

⁴³ Tülbentçi, F. F.,(1977), s. 146.

⁴⁴ Parlatur, İ.,(2008a), s. 182.

SÖZLÜKLERDE	BAĞLAMDA
Türkçe Sözlük: (-i) Zamanı aşmak, geride bırakmak: “Şehzadebaşı'na geldikleri zaman saat onu geçiyordu.” -P. Safa. ⁴⁵	Baki Divanı Turuncî gâbgabuña el şuna diyü rak'ib ey mäh / Günüm eyvâ ile geçdi vü beñzüm oldı leymünî ⁴⁶ Bir h'vâb-ı gâfleticre hayâl-i muhâlde / Geçdi nesîm-i şubh gibi 'ömr-i nâzenîn ⁴⁷ Ne yâd eyle geçen cevrin ne yaşıundan dem ur hergiz / Ne fikr-i mâ-mezâ olsun ne zîkr-i mâ-cerâ olsun ⁴⁸
Kubbealtı Lügati: Yaşanıp tükenmek, tükenip bitmek, yaşamak: O kuşun ömrü bu güzel gecede / Bir güzel beste söylemekle geçer (Yahya Kemal) Bir hırçın çocuğum, değişmez huyum / Seneler geçse de ben yine buyum (Orhan S Orhon). Kaldı ki kutup ayılarının hayatı da serâpâ buzlar arasında geçer (Burhan Felek) ⁴⁹	Ahmed-i Dai Divanı Zevk it safa vü işret ile ömri hoş geçür/Bari safa vü zevk ile yig ömr çün geçer ⁵⁰ Sakiya bade sun ki vakt geçer/Ömr yildür kim itibar kılır. ⁵¹
Ötüken Türkçe Sözlük: Belirtilen süre kadar geride kalmak. ⁵²	Varka ve Gülşah: Çünkü geçdi gicenün bir ülişi Anter eydür kanı ol baglu kişi ⁵³ Altı ay geçdi buña kul gelmedi Varkanun sabr u kararı kalmadı ⁵⁴ Gitdi kırk günde gelem didi bize Uş iki ay geçdi şimdi bu söze ⁵⁵ Yirini geçdi gün-be-günü miskinün Hiç beni güldürmedi baht-ı siyah ⁵⁶ Ta ki birkaç gün geçe kim ol Gani Lutf idüp kabz eyleye benden canı ⁵⁷
Püsküllüoğlu: (-i) (zaman) Belli saat başını geride bırakmak. ör. Saat üçü yirmi geçmekteydi. ⁵⁸	Yusuf u Zeliha: Bir saat giçdi yine kasd eyledi Hak Çalab gör kudretinden neyledi ⁵⁹ Çok zaman giçmez bu sözün üzere Hoca getürdi Yusufi bazara ⁶⁰ Bilmezem yitmiş yıl mı Yusufum gice Yahud yitmiş gün aramızda giçe ⁶¹
Kamus-ı Türki: Bitmek, munkazi olmak: Kış geçdi; Gençlik çabuk geçer; Vadesi geçdi; Muharrem geçdi. ⁶²	Atasözü ve Deyim Deyim: üstünden (şu kadar zaman) geçmek ⁶³ Atasözü: Geçmişe mazi derler ⁶⁴ ; Gün geçer, kin geçmez ⁶⁵ , Leyleğin ömrü (günü) laklakla geçer ⁶⁶ , Sayılı günler (gün) tez (çabuk) geçer ⁶⁷

⁴⁵TS,(2005), s.739.⁴⁶Öztürk F.,(2007),s. 434.⁴⁷Öztürk F.,(2007),s. 434.⁴⁸Öztürk F.,(2007),s. 434.⁴⁹KL, (2005), s. 1018.⁵⁰Özmen, M., (2001), s. 102.⁵¹Özmen, M., (2001), s. 106.⁵²Çağbayır, Y., (2007), s. 1668.⁵³Köktekin, K., (2007), *Yusuf-ı Meddah Varka ve Gülşah*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 195.⁵⁴Köktekin, K., (2007), s. 159.⁵⁵Köktekin, K., (2007), s. 215.⁵⁶Köktekin, K., (2007), s.226.⁵⁷Köktekin, K., (2007), s.270.⁵⁸Püsküllüoğlu, A., (1995), S. 629.⁵⁹Yıldız, O., (2008), *Şeyyad Hamza Yusuf u Zeliha (Giriş-İnceleme-Metin-Dizinler)*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.240.⁶⁰Yıldız, O., (2008), s. 228.⁶¹Yıldız, O., (2008), s. 211.⁶²Sami, Ş. (1989), s. 1149.⁶³Parlatır, İ., (2008b), s.868.

Lehçe-i Osmani: mürûr-ı zaman⁶⁸	Şiir Uyuyacak, uyanacaksın. Bakacaksın, benzemiyor Gelen günler geçenlere, Dalacaksın. Bir seviyi anlamak Bir yaşam harcamaktır, Harcayacaksın.⁶⁹ Bir gün anlarsın ne işe yaradığını ellerinin. Niçin yaratıldığını, bu iğrenç dünyaya neden geldiğini. Uzun uzun seyrederisin aynalarda güzelliğini. Boşuna geçip giden günlerine yanarsın. Dolar gözlerin, için burkudur. Sevmek ne imiş bir gün anlarsın.⁷⁰ Bir düşünsen mazideki olan işleri Hâdisatın büyüklüğü seni şaşırtır. İstersen gel yadedelim o geçmişleri...⁷¹
Türk Lügati: ... vakit, fırsat fevt ve zail olmak (TL 1943: 33)	

geç- fiilinin “zamanın geride kalmışlığı”na dair yan anlamı, pek çok metaforik anlamın alt yapısını oluşturmuştur. Bu yargıyı özellikle fiilin içinde geçtiği cümle, kelime grubu veya metin içerisindeki kullanımı kanıtlamaktadır. Örneğin “Artık bizden geçti” cümlesinde fiil bir hareket ismini değil, herhangi bir şeyi yapacak gücü veya yetkisi olmamayı anlatmaktadır. Bu da bu güç (takat) veya yetkinin şu an değil, geçmişe ait olduğunu göstermektedir. Bu durumda sözcük, bize zamanın geride kalmışlığını hatırlatmaktadır. Dolayısıyla **“herhangi bir şeyi yapacak gücü, hevesi, yetkisi bulunmamak veya sözü geçmemek”** anlamları fiilin “zamanın geride kalmışlığı, sürenin dolması” alt anlamından filizlenmiştir.

Örnek:

*“Hakkın var. Ne çare ki bizden geçti diye söyleniyor.” -R. N. Güntekin.*⁷²

*“Yorucu sporlar bizden geçti.”*⁷³

“..İn dereye dereye de al dereden taşlari,

İn dereye dereye oy al dereden taşlari,

*Geçti bizden sevdaluk, al cebum, al cebumden saçlari..”*⁷⁴

“..Gündü ağardı, geceydi karardı

Açtığı kaptıyı kendi kapattı

*Benden geçti aşk, benden geçti aşk..”*⁷⁵

Bunun dışında geçmek fiilinin standart dilde ve özellikle ağızlarda **“(meyve sebze için) gereğinden fazla beklemiş olmaktan veya fazla olgunlaşmaktan çürümeye başlamak, bozulmaya yüz tutmak”** veya herhangi bir nesne için **“solmak”** anlamı da yine **“...”**süresinin geçmesi”yle ilgili bir durumu işaret etmektedir. Yani karpuzun veya kumaşın geçmesi, şeklinde bir ifade bunların zamanının dolduğunu bildirir.

Örnek:

*“Bu karpuz geçmiş.”*⁷⁶

*“Karpuz geçmiş”. Bir yayla isterim ili göçmedik / Lalesi sünbülü gülü geçmedik (Karacaoğlan).”*⁷⁷

*“Böyle geçmiş kavuna para verilmez.”*⁷⁸

⁶⁴Tülbentçi, F. F.,(1977), s. 245.

⁶⁵Aksoy, Ö.A.,(1994a), s. 296; Parlatır, İ., (2008a), s. 258; Tülbentçi, F. F.,(1977), s. 26.

⁶⁶Aksoy, Ö.A.,(1994a), s. 384; Tülbentçi 1977: 405.

⁶⁷Aksoy, Ö.A.,(1994a), s. 423; Parlatır, İ., (2008a), s. 482; Tülbentçi, F. F.,(1977), s. 473.

⁶⁸Toparlı, R., (2000), s. 153.

⁶⁹Özdemir Asaf “Seni Saklayacağım” Şiirinden

⁷⁰Ümit Yaşar Oğuzcan “Bir Gün Anlarsın” Şiirinden

⁷¹Hüseyin Nihal Atsız “Toprak-Mazi” Şiirinden

⁷²TS,(2005),s. 739.

⁷³Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

⁷⁴“Geçti Bizden Sevdaluk” Türküsü

⁷⁵Göksel-Benden Geçti Aşk Şarkısı

⁷⁶TS,(2005), s.739.

⁷⁷KL, (2005), s. 1018.

⁷⁸Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

“*Senin ipeğin geçiyor mu?*”⁷⁹

Aynı durum fiilin, “**son bulmak, ortadan kalkmak, etkisini yitirmek, yaşanıp tükenmek,**” anlamlarında da göze çarpmaktadır. Zira “modası geçmek, hastalığı geçmek, acısı geçmek, korkunun geçmesi” ifadeleri etkisini yitirmek ana anlamına bağlıdır. Bu da artık bu nitelendirmelerin geçerliliğini yitirmesi, mevcut zamana göre geçmişte, geride kalması şeklinde yorumlanabilir. Aynı şekilde “Bu dünyadan bir Nazım geçti.”, “Ömrüm geçmişe hayıflanmakla geçti.” gibi cümlelerde fiilin “ömür sürmek, tükenip bitmek” anlamlarını biçimlendirmesi, süreye dair çağrışımın bir sonucudur.

Örnek:

“*Yavaş yavaş bu hırs geçer.*” -F. R. Atay.⁸⁰

“*İsteği, merakı, hevesi geçmek.*” “*Çağı, devri, vakti geçmek*” “*Hükmü, modası geçmek*” “*Hastalığı geçmek*” Bora geçer, lakin benim köpüklerim kesilmez (Mehmet E Yurdakul) Yavaş yavaş üzerime çöken isimsiz ürküntü galiba geçiyor (Yusuf Ziya Ortaç) Kocakarı soğuğu geçti çok şükür (Burhan Felek)⁸¹

“*O kuşun ömrü bu güzel gecede / Bir güzel beste söylemekle geçer (Yahya Kemal) Bir hırçın çocuğum, değişmez huyum / Seneler geçse de ben yine buyum (Orhan S Orhon). Kaldı ki kutup ayılarının hayatı da serâpâ buzlar arasında geçer (Burhan Felek)*”⁸²

“*Öfkesi geçmek üzereydi.*”⁸³

“*Bu hastalık geçer; Baş ağrısı daha geçmedi.*”⁸⁴

“*Onun modası geçti; Bir saat sonra fırtına geçmişti.*”⁸⁵

“*Mazlumların intikamı olmak için doğmuşum.*

Volkan söner, lâkin benim alevlerim eksilmez;

Bora geçer, lâkin benim köpüklerim kesilmez.”⁸⁶

“*...Yalnız ve paramparça aşktan hasarlı*

Zormuş unutmak bu geçmez yarayı..”⁸⁷

“*..Ne ağlarsın benim zülfü siyahım*

Bu da gelir bu da geçer ağlamaa

Göklere erişdi feryadım ahım

Bu da gelir bu da geçer ağlama..”⁸⁸

geç- fiilinin zamanın geride kalmışlığına gönderme yaptığı bir başka metaforik anlam “**bir olayın, durumun gerçekleşmesi, vuku bulma**”dır. Çünkü herhangi bir olayın gerçekleşmesi, meydana gelmesi onun geçmişte vuku bulmuş ve artık şu an sonlanmış olduğunu bildirir.

Örnek:

“*Bu odanın içinde geçen aşk anları artık çok uzaklardaydı.*” -A. İlhan.⁸⁹

“*Vak’a Halkalı Ziraat Mektebi’nde geçer (Mehmet Akif). Dadısıyla çocuk beyrinde geçen muhâvereye kulak verirdi (Hüseyin R Gürpınar). Bu yarım saat içinde evde neler geçti (Yusuf Z. Ortaç)*”⁹⁰

“*Bu odada kim bilir nice şeyler geçmiştir!*”⁹¹

“*Bahsi, zikri, sözü geçdi.*”⁹²

“*Başa giçmiş işleri bu aîladur/Zehi Sani bunu bize söyledür*”⁹³

geç- fiilinin bahsi geçen anlamları (“*bir taraftan girip öteki taraftan çıkmak*” ile “(sürenin) tamamlanması, dolması, geride kalması”) bir ana anlamdan türeyen yan anlamlardır. Bu anlamlar, dilde çok anlamlılığa yol açan sebeplerin başında gelen deyim aktarmaları yoluyla metaforlaşmıştır. Böylece geç-fiilinin “bir yerden bir yere doğru yer değiştirmek” şeklindeki gerçek anlamı çeşitli kelime, kavram veya

⁷⁹DS VI, (1972).

⁸⁰TS,(2005), s.739.

⁸¹KL, (2005), s. 1018.

⁸²KL, (2005), s. 1018.

⁸³Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

⁸⁴Sami, Ş., (1989), s. 1149.

⁸⁵Sami, Ş., (1989), s. 1149.

⁸⁶Mehmet Emin Yurdakul “Bırak Beni Haykırayım” Şiirinden

⁸⁷Funda Arar “Geçmez Yara” Şarkısı

⁸⁸“Bu da Gelir Bu da Geçer” Türküsü

⁸⁹TS,(2005), s.739.

⁹⁰KL, (2005), s. 1018.

⁹¹Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

⁹²Sami, Ş., (1989), s. 1149.

⁹³Yıldız, O., (2008), s. 297)

ifadelerin yerine kullanılmak suretiyle çok farklı anlamlar kazanmıştır. Ancak incelenen örnekler, bu anlam dallanmasında istikametini, “mevcut vaziyetin, bir durumdan bir duruma yer değiştirtirerek farklılaşması” yönünde olduğunu göstermektedir.

Aslında ana anlam, bir nesnenin veya durumun bulunduğu durumdan veya sahip olduğu niteliğin bir sonraki ileriye dönük aşamasına geçmesi, yol almasıdır. Şu an bulunulan durum veya sahip olunan özelliğin, bir sonraki aşamasına kademeli olarak atlamaktır. Bu çerçevede bahsi geçen yan anlamlardan türediğini düşündüğümüz anlamlar dışında, doğrudan fiilin gerçek anlamından beslenen, ana gövdeye bağlı diğer metaforik dallar şu şekilde incelenebilir:

1. birinden bir başkasına hastalık, özellik, duygu ve düşünce biçimi, huy veya miras intikal etmek

sirayet etmek: geç- fiili, bir hastalığın bir canlıdan diğerine sirayet etmesi veya bir kişideki herhangi bir duygulanma veya düşünce şeklinin başka bir kişiyi etkilemesi, ona sirayet etmesi durumunda kullanılır. Bu durum hastalığın, özelliğin, duygu ve düşüncenin bulunduğu kişiden başka bir kişiye intikal etmesi, yer değiştirmesi ile ilgilidir.

Örnek:

“Hastalık bana ondan geçti.”⁹⁴

“Nezleniz bana geçti. “Naftalin kokusu bütün çamaşırlara geçmiş.” Şayet Rusların idealleri Türkiye’ye geçerse bütün dünyabütün dünya tehlikeye girebilirdi (Halide Edip Adivar). Beni bastıran keder anneme de geçti. (Peyami Safa). Halin bana da geçsin / Diye ona yalvardım (Necip F. Kısakürek)”⁹⁵

“Nezle evdekilere geçer.”⁹⁶

“Hastalıkların çoğu temasa geçer; Acaba bana bu hastalık kimden geçti?”⁹⁷

(birinin) huyunu almak, tevarüs etmek: Fiilin, yine aynı alt yapıda değerlendirilebilecek olan bir başka ifade şekli “soyacekim yoluyla birinin huyunu almak”tır. Birinin, genetik olarak akrabalığı bulunan bir başkasından huy alması, onun bir özelliğini taşıması durumunda kullanılır.

Örnek:

“Bu titizlik ona babasından geçmiş.”⁹⁸

“Tembellik ona annesinden geçmiş.” “Gülüşi, oturuşu bile babasından geçmiş.”

“Babamın tabiatı yavaş yavaş ona da geçti (Ahmet H. Tanpınar)”⁹⁹

“Bu huy ona babasından geçmişdir.”¹⁰⁰

(birinden) miras kalmak: Birinden bir başkasına mal, ev, para vs. devrolması durumunda kullanılır.

Örnek:

“Paralar suyunu çekti. Fabrika da olduğu gibi Nihat’a geçti.” -N. F. Kısakürek.¹⁰¹

“Babadan oğula geçmek” “Nesilden nesile geçmek.” “Elden ele geçmek.” “Köyün, tarlaların tapuları Eseoğlu’na geçmedi mi ya (Ömer Seyfettin).”¹⁰²

“Ev, oğluna geçti.”¹⁰³

“O konak ona amcasından geçti; Yalısı kime geçti?”¹⁰⁴

2. bir aşamadan diğerine intikal etmek, kademe atlamak, konum veya yer değiştirmek

görev almak: Herhangi bir görevin sorumluluğunu alma durumu, fiilin gerçek anlamını hatırlatacak biçimde bir yer değiştirme hareketiyle vurgulanmak istendiğinde kullanılır.

Örnek:

“İktidara geçmek.”¹⁰⁵

“Başkanlığa geçmek.” “Sadarete geçmek.” “Kaleye geçmek” “Mihraba geçmek” “Direksiyona geçmek” “İktidara geçmek” “Nöbete geçmek”¹⁰⁶

“Dümeneye geçmek için fırsat kolluyordu.”¹⁰⁷

⁹⁴TS,(2005), s.739.

⁹⁵KL, (2005), s. 1018.

⁹⁶Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

⁹⁷Sami, Ş., (1989), s. 1149.

⁹⁸TS,(2005), s.739.

⁹⁹KL, (2005), s. 1018.

¹⁰⁰Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁰¹TS,(2005), s.739.

¹⁰²KL, (2005), s. 1018.

¹⁰³Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁰⁴Sami, Ş., (1989), s. 1149.

¹⁰⁵TS,(2005), s.739.

¹⁰⁶KL, (2005), s. 1018.

“Köprülülü sadarete geçtiğinde; Kürsi-i hitabete geçti.”¹⁰⁸

“Bâkî musahhar oldu baña kişver-i suhan / Geçdüm serîr-i nazma bu gün husrevâne ben”¹⁰⁹

“Geçüp güller serîr-i izz u nâza / Seherden geldi bülbüller niyâza”¹¹⁰

“Şadr-ı âlîye geçürse n’ola nâ-dânı felek / Dâ’imâ nâkış a’lâya çıkarur mi ‘yâr”¹¹¹

“Umaruz kim bulına Ka’be-i maşşûda vüşûl / Geçdi çün devlet ile yirlü yirine erkân”¹¹²

“Geçdi kürsi üstine kıldı karar / Yahşulukla bunların göñlin sorar”¹¹³

“Döndi seyrandan Melik Muhsin yine / Adl için geçdi oturdu tahtına”¹¹⁴

“Geçdi Muhsin tahtına kıldı karar / Aldılar düğün yaragın ne ki var”¹¹⁵

konum değiştirmek: Kişinin bir görevi veya işi bırakarak buna benzer, farklı bir görev veya işi üstlenmesi durumunda kullanılır.

Örnek:

“Partisinden istifa edip iktidar partisine geçti.” “Kaleci rakip takıma geçti”, “Tıbbiyei bırakıp hukuka geçti”¹¹⁶

3. (başkalarını geride bırakarak) ileri geçmek veya kademe atlamak

üstünlük sağlamak: Herhangi bir konuda veya işte mukayese söz konusu olduğunda, birinin diğerlerinden öne geçtiğini anlatmak üzere kullanılır.

Örnek:

“Bizim yelkenli vapuru geçecek. Çocuğun boyu babasını geçti.”¹¹⁷

“Son turda bütün rakiplerini geçip birinci oldu.” Öyle zannediyorum ki bir seneye varmadan Şemsi’yi geçeceğim (ömer Seyfettin). Cevap vermek hususunda bile birbirlerini geçmek isterler (Refik Halit Karay)¹¹⁸

“Otobüs, bizi geçmek için çabalıyordu. Atıcılıkta onu geçmek zordu.”¹¹⁹

“Çalışmak sayesinde bütün şeriklerini geçti; Amerika bir çok sanatlarda Avrupa’yı geçti.”¹²⁰

“Geçdisen serv-i semen-sîmâ tururken ser-fîrâz / Gördi ‘ar ‘ar lâ-cerem bād-ı şabâdan serzeniş”¹²¹

“Zer ü gevherle kılup zîver-i efser hâtem / Zîb ü zînetde geçerhem-ser-i Kayser hâtem”¹²²

“Kimdür ol ruhsâre-i gül-gün ile senden geçen”¹²³

“..Sırtlanları geçmişti beşer yırtıcılıkta

Dişsiz mi bir insan onu kardeşleri yerdi..”¹²⁴

sınıfını veya sınavını başarıyla tamamlamak: Bulunduğu sınıfı başarıyla tamamlayarak bir üst sınıfta okumaya hak kazanmak veya sınavında başarılı olmak, aslında bir sonraki kademeye geçmeye hak kazanmaktır. Bu durumu ifade etmek için de geç- fiili kullanılır.

Örnek:

“Çocuk bu yıl geçti.”¹²⁵

“Beşe geçtim”¹²⁶

¹⁰⁷Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁰⁸Sami, Ş., (1989), s. 1149.

¹⁰⁹Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹¹⁰Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹¹¹Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹¹²Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹¹³Köktekin, K., (2007), s.265.

¹¹⁴Köktekin, K., (2007), s.250.

¹¹⁵Köktekin, K., (2007), s.227.

¹¹⁶KL, (2005), s. 1018.

¹¹⁷TS,(2005), s.739.

¹¹⁸KL, (2005), s. 1018.

¹¹⁹Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹²⁰Sami, Ş., (1989), s. 1149.

¹²¹Öztürk, F.,(2007),s. 434.

¹²²Öztürk, F.,(2007),s. 434.

¹²³Öztürk, F.,(2007),s. 434.

¹²⁴Mehmet Akif Ersoy “Bir Gece” Şiirinden

¹²⁵TS,(2005), s.739.

“Oğlum dörde geçti.”¹²⁷

“Sayıdan sonsuzluğa sınıf geçirtecek not;

Bizdedir ve bizdedir Arş’a giden astronot”¹²⁸

4. bir durumun, mevcut halin ortadan kalkması yönünde, başka bir hale intikal etmesi

sönmek: Yanan ateşin veya sıcaklık ve ışık veren malzeme, eşyanın (lamba, soba vs.) sıcaklığını yitirip sönmesi durumu için kullanılır.

Örnek:

“Ocak sönmüş, koru bile geçmişti.” -N. Nâzım.¹²⁹

“Odayı tütün dumanı bürüyor, soba geçiyor, İpsala düzü tarafından horoz sesleri yükseliyor (Safiye Erol)”¹³⁰

“Ocağa attığım odunlar çabuk geçti.”¹³¹

“Lamba üzüzgârdan geçti.”¹³²

uyuya kalmak: geç- fiilinin, kişinin uyanık haldeyken uyur hale geçmesi halini anlatmak üzere kullanımı standart dilden çok ağızlarda yaygındır.¹³³ Bu kullanım çeşitli deyim ve atasözlerimizde de ifadesini bulmuştur. Günümüzde *içi geçmek* şeklinde ifade edilen deyim, en azından 18-19. yüzyıllarda *can geçmek* şeklinde olduğu, Şemseddin Sami’nin bu anlamı karşılamak üzere verdiği örnekten anlaşılmaktadır.¹³⁴

Örnek:

“Divanda otururken geçmişim.”¹³⁵

Deyim: *içi geçmek*¹³⁶

bilincini yitirmek: geç- fiilinin, kişinin bilinci yerindeyken, belirli (kısa) bir süre bilincini kaybetmiş hale gelmesi anlamında kullanımı yine ağızlarda yaygındır.¹³⁷ Bunun dışında standart dilde aynı anlamı ifade etmek üzere, sadece *kendinden geçmek* deyimini içerisinde kullanılmaktadır. Bu durumun, geçmek fiilinin söz konusu anlamı tek başına karşılamada yetersiz kalacağı endişesinden kaynaklanması ihtimal dahilindedir. Ayrıca semantik yapı, bilinç yitiminin kişinin kendisinde, yani özünde olması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Örnek:

“..Geçtim kendi kendimden,

Yüzüme o resimden,

Köpükler vurdu sandım...”¹³⁸

“Geçmez tena ‘umundan o kim bezm-i ‘âlemüñ / Câm-ı fenâyı ‘ākıbetü’l-emr içre **geçer**”¹³⁹

Deyim: “kendinden geçmek”¹⁴⁰

5. gündemindeyken önemsemez, değer vermez duruma gelmek

vazgeçmek, bırakmak: Herhangi bir konuya artık önem vermez duruma gelerek, onu bırakma, ondan vazgeçmeyi anlatmak üzere kullanılır. Bu kullanımda dikkat çeken bir özellik, anlamın sadece geç- fiiliyle sağlanabilmesi dışında önüne Farsça bir kelime olarak (bâz “yine, tekrar” dan vâz>) vaz+geçmek şeklinde de ifade edilebilmesidir. Ancak vazgeçmek birleşik yapısının özellikle halk ağzında ve çeşitli tarihi metinlerde

¹²⁶KL, (2005), s. 1018.

¹²⁷Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹²⁸Necip Fazıl Kısakürek “Feza Pilotu” Şiirinden

¹²⁹TS,(2005), s.739.

¹³⁰KL, (2005), s. 1018.

¹³¹Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹³²DS VI, (1972).

¹³³geç- fiilinin “uyuya kalmak” anlamında kullanımı için bk. DS VI, (1972).

¹³⁴Sami, Ş., (1989), s. 1150.

¹³⁵Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹³⁶Aksoy, Ö.A., (1994b), s. 867; Parlatur, İ., (2008b), s.483.

¹³⁷geç- fiilinin “bilincini yitirmek” anlamında kullanımı için bk. DS VI, (1972).

¹³⁸Necip Fazıl Kısakürek “Takvimdeki Deniz” Şiirinden.

¹³⁹Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁴⁰Aksoy, Ö.A., (1994b), s. 921; Parlatur, İ., (2008b), s.562.

vazgelmek şeklinde olduğu bilinmektedir.¹⁴¹ Bu benzeşmenin (anolojinin), gelmek fiilinin geçmek fiilinin semantik alt yapısına uygunluğundan ileri geldiği ortadadır.

Örnek:

“Bana yârdan geç derler / Seven yârdan geçilir mi?” -Halk türküsü.¹⁴²

“Handan hamamdan geçtik / Saadetinden geçtik / Ümidine razıydık (Orhan Veli Kanık). “Ölsem geçemem koynuna girmek hevesinden (Behçet K. Çağlar)”¹⁴³

“Hakkımdan geçmek istemiyorum.”¹⁴⁴

“Bezm-i şaraptan geçemem doğrusu Nedim/İşret tabiatimce tarep meşrebimcedir. (Nedim XVIII, 137)”¹⁴⁵

“Henüz geçmedi hunharelikten ol afet/Temam gamzesi sergerm-i cam-ı nahvet iken (Nedim. XVIII.248)”¹⁴⁶

“Ben hakkımdan geçmem; Bu tabiatı geçmeyecek misin? Ben o niyetden geçdim.”¹⁴⁷

“Kendi infakına muhtaç olan evlatlarının/Cümlesinden geçerek uğruna pis bir kadının (Mehmet Akif)”¹⁴⁸

“Gülşeni hüsnün gören firdevsi âlâdan geçer/Cürai lâlin içen camı musaffadan geçer (Yavuz Sultan Selim)”¹⁴⁹

“Tek hemen eyleme pejmürde nihali emelim/Geçtim ey ebrî kerem neşvü nemanan geçtim. (Nabî)”¹⁵⁰

“Togrulıktan geçseñ egrilik kalur/Kanda korsañ egriyi egri gelür”¹⁵¹

“Ey Nîl, eger seniñ taşduğun kendü kuvvet [ü] kudretiñle ise taşma, geçdik, bizim saña ihtiyâcımız yoktur...”¹⁵²

“Sen de geçebilirsın yârdan, anadan, serden....

Senin de destanını okuyalım ezberden...

Haberin yok gibidir taşıdığın değerden...”¹⁵³

“..Dünya dünyadan geçse

Oyu oyu oy aman

Ben gene geçmem senden

Huy aman aman aman..”¹⁵⁴

“...Elma dalda biter mi

Gökte yıldız yiter mi

Bana yârdan geç derler

Seven yârdan geçer mi..”¹⁵⁵

“..Ne senden geçerim ne meyhaneden

Gönlümün farkı yok bir viraneden..”¹⁵⁶

atlamak: Herhangi bir konu üzerinde durmadan veya kısaca değinerek üstünkörü geçme, artık ona kayıtsız kalma, aldırış etmeme durumunu anlatmak üzere kullanılır.

Örnek:

“O meseleyi geçelim. O bahsi geç!”¹⁵⁷

¹⁴¹ Kubbealtı Lügati’nde *vazgeçmek* maddesinde (Fars. bâz “yine, tekrar” dan vâz> vaz ve Türk. geç-mek ile) (Eski şekli vazgelmek’tir.) şeklinde bir açıklama yapılmıştır. Bunun altındaki vazgelmek maddesinde de E.T. Türk ve halk ağızı. Vazgeçmek açıklamasını yaptıktan sonra *İşittim sevdiğim vazgelmiş benden/Giderim gurbete daha nem kaldı (Karacaoğlu)*. *Gönül senden kesilmez sen cefadan vazgelmezsin (Şeyhülislam Yahya)*. *Hele çoktan beri vazgelmiş idim canımdan / Akıbet aldı o meh-rıy dahi yanımdan (Esrar Dede)*. örnekleri sıralanmıştır. Ayrıca bk. DS XII, (1982)

¹⁴² TS, (2005), s. 739.

¹⁴³ KL, (2005), s. 1018.

¹⁴⁴ Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁴⁵ TAS III, (1967).

¹⁴⁶ TAS III, (1967).

¹⁴⁷ Sami, Ş., (1989), s. 1149.

¹⁴⁸ Kadri, H. K., (1943), s. 32.

¹⁴⁹ Kadri, H. K., (1943), s. 32.

¹⁵⁰ Kadri, H. K., (1943), s. 32.

¹⁵¹ Yavuz, K., (1991), *Şeyhoğlu Kenzü’l-Kübera ve Mehekkü’l-Ulema (İnceleme-Metin-İndeks)*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s. 108.

¹⁵² Dankoff, R., (2008), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Okuma Sözlüğü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 115.

¹⁵³ Arif Nihat Asya “Fetih Marşı” Şiirinden

¹⁵⁴ “Şu Dağların Karı Var” Türküsü

¹⁵⁵ “Kırda Erik Ağacı” Türküsü

¹⁵⁶ Ferdi Tayfur-“Ne Senden Geçerim” Şarkısı

“Görmedim, dedi, geçti.”¹⁵⁸

“Ne ise şimdilik bu noktayı geçelim (Hüseyin Rahmi Gürpınar) Kapalı çarşı deyip de geçme (Orhan V Kanık). Bu insan sorumluluğu bahsini kısaca geçtikten sonra hoca-talebe münasebetlerine geleceğim (Burhan Felek)”¹⁵⁹

“Bu konuyu kısa geçmek istedim.”¹⁶⁰

“Okumak bahsini geç, Çünkü o defter kapalı,
Bir redif zabıtı mektepleri debboy yapalı..”¹⁶¹

6.bir nesnenin veya durumun kullanımda olması veya geçerliliğini koruması

sürümü olmak, tedavülde olmak, yürülükte olmak: Herhangi bir nesnenin (para, kumaş...) halihazırda geçerli olması, kıymetini halen koruması anlamını ifade etmek üzere kullanılır.

Örnek:

“Bu para artık geçmiyor.”¹⁶²

“Hangi mal geçiyorsa onu gönderelim.” “Şile bezi Avrupa’da çok geçiyor.” Lîbya’ya gidecektin ya! Orada Arapça geçer. (Burhan Felek)”¹⁶³

“Bu dükkün bilet, bugün geçmez.” “Pasonuz bütün araçlarda geçiyor mu?”¹⁶⁴

“Kağıt binlikler henüz geçiyor, bir yıl sonra geçmez olacaktı.”¹⁶⁵

“Bu model orada geçiyor mu?”¹⁶⁶

“Bu türlü basmalar Anadolu’da çok geçer; Bu mal burada geçmez.”¹⁶⁷

7. sözün, haberin birinden birine, bir yerden bir yere yine söz veya yazı yoluyla taşınması

yazmak, yazılmak: Bir yazıyı kağıda dökme; bir haberin, bilginin kaydedilmesi, gazetelerde yer alması veya önemli bir olayın, kişinin vs. akıllarda kalacak şekilde anılması (tarihe, edebiyata geçmesi) durumunda kullanılır. geç- fiilinin bu manayı verecek biçimde kullanımının taranan kaynaklar incelendiğinde çok arkaik olmadığı, son yıllara ait bir kullanım olduğu görülmüştür.

Örnek:

“Ankara haberlerini gazetesine geçiyormuş.”¹⁶⁸

“Gazeteye geçmek” Deftere geçmek” “Siciline geçmek” “Zapta geçmek” Atatürk’ün hemen herkesin gördüğü mektep kitaplarına kadar geçmiş bir fotoğrafı vardır (Ahmet Hamdi Tanpınar) M.G.B.ya (...) tarih ve edebiyata geçen köşkünü görmek ve kendisini tanımak için geldiğimi söyledim. (Ahmet Haşim).”¹⁶⁹

“Olay, onun anı defterine geçmiş, bunu sonra öğrendik.”¹⁷⁰

dedikodu yapmak, çekiştirmek: Standart dilde olmayan, özellikle ağızlarda¹⁷¹ ve çeşitli tarihi metinlerde görülen bu kullanım, bir kişinin başka bir kişiye veya kişilere dedikodusunu yapmak, ona iftira atmak, onu yermek anlamını verir.

Örnek:

“Beni sana geçmişler / Vallahi ben demedim” -Halk türküsü.¹⁷²

“Kısa süren bir hastalıktan sonra göçüp gideceğini hissetmiş hatta ölümünün gazetelere bile geçmemesini istemişti...” -H. E. Adıvar.¹⁷³

“Beni sana geçmişler / Vallahi ben demedim sürmelim aman (Türkü). Seni beni beybabama geçmişler / Bizim için beş yüz atlı seçmişler (Koroğlu). Candarma bölük kumandanı gelmişti, eski arkadaşlardandır, ona da beni geçmişler (Memduh Ş Esendal)”¹⁷⁴

¹⁵⁷TS,(2005), s.739.

¹⁵⁸TS,(2005), s.739.

¹⁵⁹KL, (2005), s. 1018.

¹⁶⁰Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁶¹Mehmet Akif Ersoy “Sabah İskambil Atar Kahvede, Akşam Domino...” Şiirinden

¹⁶²TS,(2005), s.739.

¹⁶³KL, (2005), s. 1018.

¹⁶⁴KL, (2005), s. 1018.

¹⁶⁵Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁶⁶Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁶⁷Sami, Ş., (1989), s. 1149.

¹⁶⁸TS,(2005), s.739.

¹⁶⁹KL, (2005), s. 1018.

¹⁷⁰Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁷¹geç- fiilinin “dedikodu yapmak, çekiştirmek” anlamında ağızlarda kullanımını görmek için bk. DS, VI, (1972).

¹⁷²TS,(2005), s.739.

¹⁷³TS,(2005), s.739.

¹⁷⁴KL, (2005), s. 1018.

“Bizim akrabamızı bize geçmekten utan.”¹⁷⁵

“Geçdi şaha gedayi ol ebter/Acıyan har atı geçer meseldir.” (Ş.G. XVI. 61)¹⁷⁶

“Lutfu ihsan edüp söyleyin bana/Geçtiler mi yoksa benden söz ana (Katibi. XVII. 30)”¹⁷⁷

305) “Sana kim dedi ey ağyar beni dilbere geç/Geçtiğinçün beni ol nahl-i cefaya yere geç (Vasıf. XIX. 178)

“Yare bin kerre beni ağyar geçsün gam değil/Yardan geçmez gönül dünya vü ukbadan geçer (Nev’i)”¹⁷⁹

“Geçerler idi geçende o merdi meydanı/Felek o canibe döndürdü şahı devranı Yahya¹⁸⁰

“Evliyâyı baña çok geçdilerdi”¹⁸¹

“‘‘Acebâ bād-ı suhan-çîn ne haṭâ gördi **geçer** / Dil-i âşüfteyi ol ṭurra-i müşgîn-būya”¹⁸²

“Ordu'nun Dereleri

Aksa Yukarı Aksa

Vermem Seni Ellere

Ordu Üstüme Kalksa (Sürmelim Aman)

Oy Mehmedim Mehmedim

Sana Küstüm Demedim

Beni Sana Geçmişler

Vallahi Ben Demedim (Sürmelim Aman)”¹⁸³

Görüldüğü gibi geç- fiilinin temel anlama bağlı yan anlamları ve bu anlamlardan metaforlaşan anlamları dışında, doğrudan ana anlamın temelinde bir yer değiştirmeyi vurgulayan yapısından doğmuş pek çok anlamı vardır. Burada ele alınan katmanlar dışında çeşitli kaynaklarda fiilin farklı anlamlara gönderimde bulunduğu, verilen örneklerle tespit edilmeye çalışılmıştır. Ancak bu örnekler incelendiğinde bunların, bizim sunduğumuz iskeleti sadece tamamlayıcı nitelikte olduğu, bu bütüne yeni bir parça koymaktan ziyade, ana veya yan anlamların farklı biçimde yorumlanması olduğu gözlemlenmiştir. Bunlar dışında özellikle çeşitli tarihi metinlerde tespit edilen özel birkaç kullanım vardır ki, bunlar güncel veya dönem sözlüklerinde yer almamaktadır.

Bunlardan biri **kendini..... saymak**’tır ki, özellikle Divan şiiirlerinde sıkça kullanılmıştır.

Örnek:

“Ey ser-efrâz **geçen** kimse ne ğaddâr idüğün / Başuña toḡunıcaḡ anlayasın gerdünuñ”¹⁸⁴

“Egerçi ser-âmed **geçer** şâh-ı sünbül / Mu’anber şaḡuñla kaçan ola hem-ser”¹⁸⁵

“Gonca lebüñe ‘âşık-ı hünîn-ciger geçer / Nergis gözüñe bende-i şâhib-naẓar **geçer**”¹⁸⁶

“Bencileyin günin geçürür âh u vâh ile / Sencileyin vefâsuzı her kim sever **geçer**”¹⁸⁷

“Bu göz ü kaş u ğamze vü hâl ü haṭ ile yâr / Âşüb-ı dehr ü fitne-i devr-i Kamer **geçer**”¹⁸⁸

“Irmaz gözini sâgar-ı meyden ḡabâb-vâr / Her rûzgâr-dîde ki şâhib-naẓar **geçer**”¹⁸⁹

“Küh-sârda olsa n’ola üftâde şanavber / Üftâde geçer sen boyı şimşâde şanavber”¹⁹⁰

“Kimse pervâz uramaz ‘aşkı hevâsında anuñ / Gördüğün şûh-ı cihân Rûm ili şeh-bâzi **geçer**”¹⁹¹

“Başına mürğ-i çemen gibi üşer nâlelerüm / Dûd-ı dil bâğ-ı gamuñ serv-i ser-efrâzi **geçer**”¹⁹²

“Nice ağyâr gibi ağzı kara var gerçi / İtlerinüñ seg-i tâzî gibi mümtâzi **geçer**”¹⁹³

¹⁷⁵Püsküllüoğlu, A., (1995), s. 629.

¹⁷⁶TAS III, (1967).

¹⁷⁷TAS III, (1967).

¹⁷⁸TAS III, (1967).

¹⁷⁹Kadri, H. K.,(1943), s. 32.

¹⁸⁰Kadri, H. K.,(1943), s. 32.

¹⁸¹Dankoff, R., (2008), s. 115.

¹⁸²Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁸³“Ordu’nun Dereleri” Türküsü

¹⁸⁴Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁸⁵Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁸⁶Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁸⁷Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁸⁸Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁸⁹Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁹⁰Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁹¹Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁹²Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁹³Öztürk F.,(2007),s. 434.

“Farķında kılup yāsemeni dāğına penbe / ‘Aşķuñda **geçer** baş açuķ abdāl karanfūl”¹⁹⁴

“Şol hatt-ı sebz-puşun kim Haşimi geçerdi/Sordum lebinden anı Hindusitani çıktı (Sarica. XV. 44)”¹⁹⁵

“Halleylesin bu müşkili gelsin delil ile / Ol kim cihanda hikmet ile zü-fünun geçer (Dai. XV. 35)”¹⁹⁶

“Zulm odur a ‘layi her edna geçe/Bilmeyenler fazl ile molla geçer (Zehr. XVI. 239)”¹⁹⁷

“İgen göğsün gerüp geçme ziyade/Cevabın değdi sen sağ biz safada (Hüs. Dil. XVI. 192)”¹⁹⁸

“Bil eksikliğini geçme ziyade/Salah ehlini hamletme fesada (Hüs. Dil. XVI. 203)”¹⁹⁹

“Habaya-yı dehre vakıf ve hafaya-yı sipihre arif geçer.” (Hüs. Dil. XVI. 69)²⁰⁰

“Işık Kasım ki zurefa-yı rüzgar ve ulema-i diyarın zübdesi geçerdi ve atalar sözü ve Oğuzane güftar ve dedeler tarıkınca bir söz ve esrar ızhar ederdi. (Letaiif. XVO. 47)”²⁰¹

“Bir boyu serve hevardar geçer/Şimdi başında kavak yeli eser (Atai. Ha. XVII.24)”²⁰²

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, bu tür bir kullanımın aslında geç- fiiline -n- dönüşlülük eki getirilerek yapılması gerektiği ortadadır. Zira günümüzde doğru ve akıcı Türkçe bakımından fiilin “yerine koymak, kendini ... saymak” anlamını vermek üzere kullanımı, ancak fiile dönüşlülük eki getirilmesiyle mümkündür. Divan şiirlerindeki bu tercihin, başlangıçta vezin kaygısından kaynaklanmış olması ve daha sonra bu kullanımın yaygınlaşması muhtemeldir. Zira Baki, farklı şiirlerinde hem geç- hem de geçin- fiillerini aynı anlamı karşılamak üzere kullanmıştır:

“Nitekim lālelere şeb-nem olup üftāde / Güllere bülbül-i şeydā **geçine** ‘aşıķ-ı zār”²⁰³

“Baħr-i ‘aşķ içre şināver **geçinenler** ne bilir / Düşmese cāh-ı zenaħdānuña gird-āb nedür”²⁰⁴

“Nağme-i nāleme dem-sāz **geçinmezdi** beniim / Muṭribā ‘ūduñ eger uymasa iller sözine”²⁰⁵

“Kābā-yı cāh ile ādem **geçinsün** her kaba cāhil / Güher göster güher meydāna gir sen tīg-i ‘uryān ol”²⁰⁶

“Oldı dil bir büt-i şīrīn-dehenüñ Ferhādı / Aña lālā **geçinür** Husrev ü Şīrīn dadı”²⁰⁷

“Meş‘al-i māhdur ol gevher-i şeb-tāb meger / **Geçinür** çenber-i gerdün ile hem-ser hātem”²⁰⁸

Fiilin, Eski Anadolu Türkçesi ile Divan şiirinin farklı mahsüllerinde rastlanan özel bir anlamı da **hoş geçmek** yapısı içerisinde deyimleşmiş olarak kullanılan “yaşamak, ömür sürmek”tir.

Örnek:

“Razi oldı padişah anuñıla/ Hoş geçerler ikisi anda bile”²⁰⁹

“Varka vü Gülşah ol ikisi bile /Hoş geçerleridi arılık ile”²¹⁰

“Tena‘um idüp hoş geçerler idi / Bile yirler idi içerler idi”²¹¹

“İçelüm hoş geçelüm ömr fani / geçer dünya latife lag içinde”²¹²

“Pes geyikler ve canavarlar kamusu anda otluk ve suvat sebebiyle genlik ve nimet içinde geçerler idi (Kel. XIV. 37)”²¹³

“Gözü Hak Taala sana erzani kıldı kim anınla dünyada olduğunca rahat ve muğtenem geçersin (Hazain. XV. 52-2)”²¹⁴

“Geçersin sen çemende hurrem u şad/Çeker dağlarda Mecnun ah ü feryad (Larendi. XVI. 289)”²¹⁵

¹⁹⁴Öztürk F.,(2007),s. 434.

¹⁹⁵TAS III, (1967).

¹⁹⁶TAS III, (1967).

¹⁹⁷TAS III, (1967).

¹⁹⁸TAS III, (1967).

¹⁹⁹TAS III, (1967).

²⁰⁰TAS III, (1967).

²⁰¹TAS III, (1967).

²⁰²TAS III, (1967).

²⁰³Öztürk F.,(2007),s. 436.

²⁰⁴Öztürk F.,(2007),s. 436.

²⁰⁵Öztürk F.,(2007),s. 436.

²⁰⁶Öztürk F.,(2007),s. 436.

²⁰⁷Öztürk F.,(2007),s. 436.

²⁰⁸Öztürk F.,(2007),s. 436.

²⁰⁹Köktekin, K., (2007), s.230.

²¹⁰Köktekin, K., (2007), s.266.

²¹¹Dilçin, C., (1991), *Mes‘ud Bin AhmedSüheyl ü Nev-Bahar (İnceleme-Metin-Sözlük)*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 514.

²¹²Özmen, M., (2001), s.257.

²¹³TAS III, (1967).

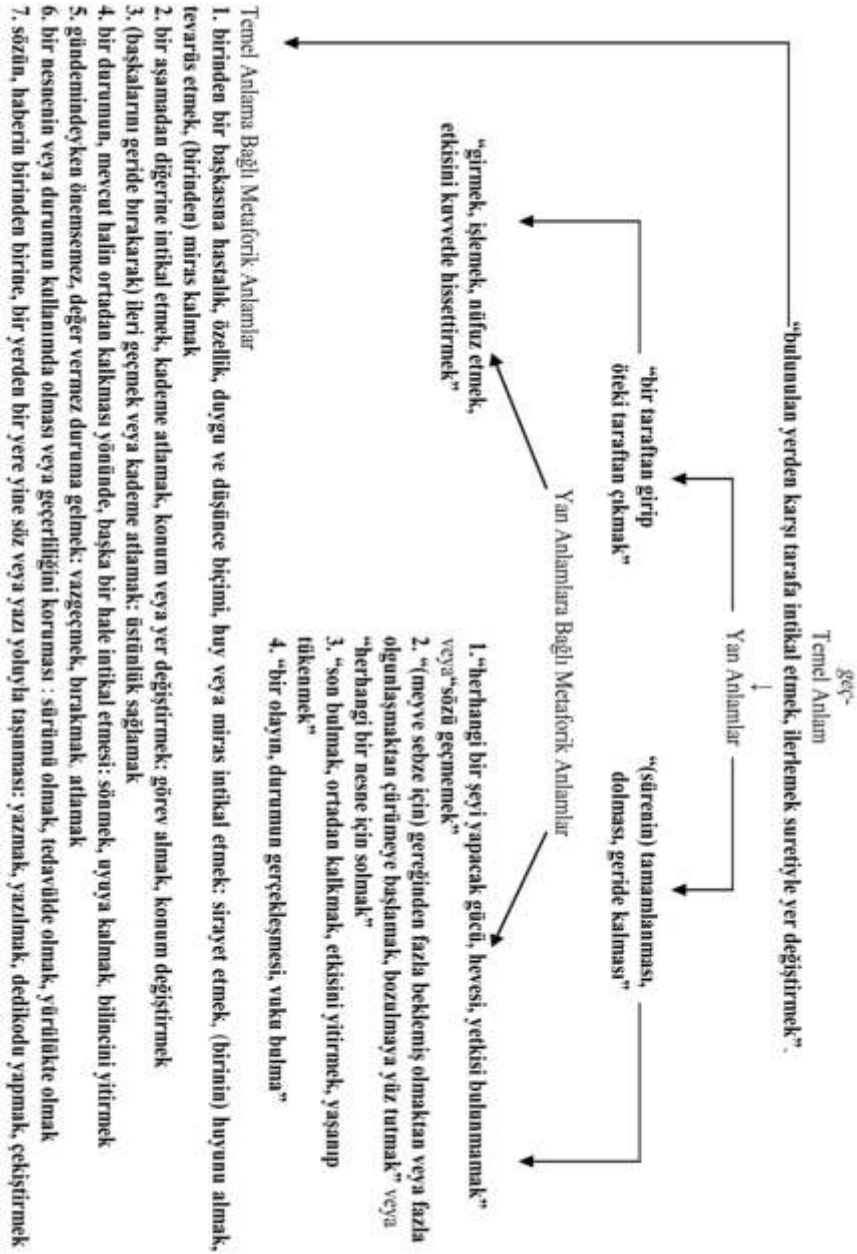
²¹⁴TAS III, (1967).

²¹⁵TAS III, (1967).

“Gönülden ırmağa kasd it gamı ırmak kenarında /Yi iç hoş geç akar sular seraser hoş-güvar oldu. (Zati, 1806.9.)”²¹⁶

Örneklerde fiilin yalın halde veya başına **hoş** kelimesini alarak “yaşamak, ömür sürmek, hoş vakit geçirmek” anlamlarını karşıladığı görülüyor. Bu kullanım bugün, “maîşetini temin etmek” alt anlamıyla, yine geç- fiiline -n- dönüşlük eki getirilmek suretiyle yapılmaktadır.

Bu durumda geç- fiilinin anlam ağını şu şekilde tablolaştırabiliriz:



²¹⁶Tanyeri, M. A., (1999), *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 146.

Sonuç

İncelenen kaynaklar fiilin, Eski Anadolu Türkçesinden günümüze geçirdiği anlam farklılaşmaları ve zenginleşmesi açısından şu sonuçları ortaya çıkarmıştır:

Fiil, 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar temel anlamına ek olarak daha çok yan anlamları ile şekillenen bağlamlarda kullanılmıştır. Yani “*delmek, girmek*” ve “*sürenin dolması, geride kalması*” anlamları 13. yüzyıldan bu yana kullanımdan hiç düşmemiştir. Ancak *kendini...saymak, hoş geçmek* gibi bazı özel kullanımları da çeşitli şiir ve metinlerde yer bulmuştur. Bunun dışında temel anlama bağlı metaforik anlamlardan en fazla “*vazgeçmek, bırakmak, atlamak*” anlamının, 13. yüzyıldan günümüze kadar sıklıkla kullanılmakta olduğu görülmüştür. “*bir makama oturmak, görev almak*” anlamı da 14. yüzyıldan bu yana kullanılmaktadır. geç- fiilinin “*dedikodu yapmak, çekiştirmek, karalamak*” anlamında kullanımı, standart dilde olmamasına karşın ağızlarda ve tarihi metinlerde (özellikle Divan şiirinde) sıklıkla kullanılmıştır. Bunlar dışında temel ve yan anlama bağlı olarak ortaya çıkan metaforik anlamların pek çoğu, 19. yüzyıldan sonra şekillenmeye başlamıştır. Bunda, kelimenin farklı kelime ve deyimlerin yerine kullanılması ile farklı bağlamlarda fiile, benzetme yoluyla duyulan ihtiyaç rol oynamıştır.

Sonuç itibarıyla sözcüklerin ancak bağlam göz önünde bulundurularak anlamlarılabilceği ortadır. Örneğin “hastalığın geçmesi” ifadesi “artık onun ortadan kalkması, iyi olmak” ve “hastalığın birinden diğerine bulaşması” şeklinde iki farklı algılayışa yol açabilir. Bu, ancak sözcüğün içinde geçtiği kontekste bağlı olarak açıklanabilir. Günümüzde artık dilbilim çalışmalarının varlığı nokta, herhangi bir kelimenin anlamını şu veya bu şekilde tanımlamak yerine, onun içinde geçtiği bağlama göre değerlendirilmesi gerektiği yönündedir. Buna göre her kelime, aslında her anlama gelebilir. Bu durumda değerlendirmeler her zaman, “anlam yoktur kullanım vardır” yargısının gerçekliğiyle örtüşecek biçimde yapılması yerinde olacaktır.

Kaynakça

- Aksan Doğan, (1978), *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, Ankara, AÜ Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Aksan, Doğan, (2003), *En Eski Türkçenin İzlerinde*, İstanbul, Multilingual.
- Aksan, Doğan, (2007), *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aksoy, Ömer Asım, (1994a), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1, (Atasözleri Sözlüğü)*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- Aksoy, Ömer Asım, (1994b), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, (Deyimler Sözlüğü)*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- Çağbayır, Yaşar, (2007), *Ötüken Türkçe Sözlük*, İstanbul, Ötüken.
- Dankoff, Robert, (2008), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Okuma Sözlüğü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- DS: *Derleme Sözlüğü*, (1972, 1982), VI ve XII. cilt, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kadri, Hüseyin Kazım (1943), *Türk Lügati, Türk Dillerinin İştikakı ve Edebi Lugatleri*, IV. cilt, İstanbul, Cumhuriyet Matbaası.
- KL: *Misalli Büyük Türkçe Sözlük (Kubbealtı Lugati)*, (2005), (haz. Topaloğlu, Ahmet), İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı.
- Köktekin, Kazım, (2007), *Yusuf-ı Meddah Varka ve Gülşah*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özmen, Mehmet, (2001), *Ahmed-i Dai Divanı (Metin-Gramer-Tıpkı Basım-Dizin)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öztürk, Furkan, (2007), *Baki Divanı Sözlüğü (Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Parlatır, İsmail, (2008a), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1, (Atasözleri)*, Ankara, Yargı Yayınevi.
- Parlatır, İsmail, (2008b), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, (Deyimler)*, Ankara, Yargı Yayınevi.
- Püsküllüoğlu, Ali, (1995), *Türkçe Sözlük*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Sami, Şemseddin, (1989), *Kamus-ı Türki*, İstanbul, Enderun Kitabevi.
- Dilçin, Cem, (1991), *Mes'ud Bin Ahmed Süheyl ü Nev-Bahar (İnceleme-Metin-Sözlük)*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Tanyeri, M. Ali, (1999), *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- TAS: *Tarama Sözlüğü*, (1967), 3. cilt, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toparlı, Recep, (2000), *Ahmet Vefik Paşa Lehçe-i Osmani*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TS: *Türkçe Sözlük*, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tülbentçi, Feridun Fazıl, (1977), *Atasözleri*, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Uğur, Nizamettin, (2003), *Anlambilim Sözcüğün Anlam Açılımı*, Ankara, Doruk Yayınları.
- Yavuz, Kemal, (1991), *Şeyhoğlu Kenzü'l-Kübera ve Mehekkü'l-Ulema (İnceleme-Metin-İndeks)*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Yaylagül, Özen, (2004), “Türk Dilinde Çok Anlamlılık ve Nedenleri”, *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı*, s. 3175-3186.
- Yıldız, Osman, (2008), *Şeyyad Hamza Yusuf u Zeliha (Giriş-İnceleme-Metin-Dizinler)*, Ankara, Akçağ Yayınları.

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKÇEDE EVİRMEK FİİLİ VE AİLESİ

Didem AKYILDIZ

Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ÖZET

Bilindiği üzere bazı kelimeler, zaman içerisinde sosyal, siyasî ve kültürel sebeplerle, anlam kayması, anlam değişmesi, anlam genişlemesi vb. bazı semantik hadiselerle karşılaşır.

Türkçede temel anlamı *döndürmek*, *çevirmek* olan *evir-* fiili de bu kapsamda değerlendirilebilecek bir kelimedir.

Türk dilinin bilinen ilk yazılı metinlerinden günümüze doğru geldiğimizde *evir-* fiilinden türemiş görünen geniş bir kelime ailesiyle karşılaşırız. Ancak bu kelime ailesine mensup kelimelerin birçoğunun anlamını, günümüzde *çevirmek* fiilinin karşıladığı da su götürmez bir gerçektir.

Çalışmamızda söz konusu *evir-* fiili, Türkçenin bilinen ilk yazılı metinlerinden günümüz batı Türkçesine uzanan yolculuğunda, tarihi dönemler içerisinde sahip olduğu kelime ailesi ve anlam değişimleri de göz önünde bulundurularak bir inceleme konusu yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe, evirmek, çevirmek, döndürmek.

ABSTRACT

As is known, some words experience semantic transfer, semantic change, semantic extension etc. over time according to social, political and cultural reasons.

The verb “evir-” with basic meaning “to revolve” (döndürmek), “to turn” (çevirmek) can be evaluated in this context.

From first known inscriptions to the present texts in Turkish language produced an expended family of this word in a long period. But it is the fact that many words belong to this family met by “çevirmek” (to turn) in the present.

The matter of this study is the verb “evir-” with its word family and meaning changes that “evir-” through historical periods from the first inscriptions in Turkish until our time.

Key words: Turkish, evirmek, to turn, to revolve.

Türkçe, biçim özelliklerinden kaynaklanan geniş bir türetme olanağına sahip zengin bir dildir. Dolayısıyla bağlantılı bir dil niteliğinde olan Türkçemizde bu türetme zenginliğinden doğan kelime aileleri oldukça fazladır. *Kelime ailesi* terimi; aynı kökten türemiş çeşitli kelimeleri, bunların meydana getirdikleri aileyi belirtmek için kullanılır. İnceleme konusu yaptığımız *evir-* fiili de bu bağlamda bir kelime ailesine sahip olup, bu fiil kökünden gelen *evril-*, *evrili-*, *evriş-*, *evirt-*, *evriliş-* gibi fiillerin yanı sıra aynı kökten, *evre*, *evren*, *evraç*, *evrik*, *evrim*, *evirgen*, *evrensel*, *evirtim* gibi türevleri de bulunmaktadır.

Günümüzde *döndürmek*, *çevirmek*; *yapısını değiştirmek*, *taklip etmek*¹ gibi anlamlara sahip olan *evir-* fiili, Türk dilinin bilinen ilk yazılı metinlerinden itibaren geniş bir kelime ailesine sahip olarak varlığını sürdürmüş bir fiildir. Bu fiil ve ondan türeyen kelimeler süregelen zaman boyunca hem bazı ses değişimlerine, hem de anlam kayması ve anlam genişlemesine uğramıştır. Eski Türkçe döneminde bu fiilden türemiş olan kelime ailesi daha genişken, Orta Türkçe döneminde bu kelimelerin birçoğu yavaş yavaş kullanımdan düşmüş, Yeni Türkçe döneminde ise kullanımını yitirmiş bazı kelimeler yeniden canlandırılarak yeni anlamlar kazandırılmıştır. Günümüzde *evir-* fiili yaygın olarak kullanılmazken bu fiille aynı anlamı karşılayan *çevir-* fiilinin kullanımı da rağbet kazanmıştır. Ayrıca bugün bu iki fiilin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuş, farklı işlevlerde pek çok kelime grupları bulunmaktadır. Örneğin bir ikileme olan “*evirmekçevirmek*” kelime grubu, ikilemeden bir deyim olarak kullanılan “*evirip çevirmek*” “iyice, istediği gibi, adamakıllı gözden geçirmek”, bir zarf olarak kullanılan “*evire çevire*” “iyice, istediği gibi, adamakıllı”, Sivas ili ağzında “*evrim çevrim*”² “kıvrım kıvrım”, Osmaniye ili ağzında “*evrümçevrüm*”³ “papatya” bu fiillerle oluşturulmuştur.

Görüldüğü gibi *evir-* fiili geçmişten günümüze çeşitli ses, şekil ve anlam değişimlerine uğramış, üzerinde durulmayı hak edecek bir fiildir. Aşağıda, bu fiil ve ondan türemiş olduğu düşünülen kelimelerin

¹ Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.667.

² TDK,(1993), *Derleme Sözlüğü* c. V, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.1814.

³TDK,(1993), *Derleme Sözlüğü* c. V, s.1814.

tarihî Türk Lehçelerindeki ses, şekil ve anlam silsilesini gözden geçirebilmek için sırasıyla bu dönemlere ait ulaşılabilen metinler taranmış ve kelimelerin daha iyi izahı için o metinlerden birer cümle örnek gösterilmiştir:

Evir- fiili, Orhon Yazıtları'nda;

*ebir*⁴: “evirmek, döndürmek” “(e)b(i)rü: k(e)lürt(ü)m” (çevirip getirdim) şeklinde geçmektedir.

Köktürkçe kelime içi ve kelime sonundaki *b* sesleri, Uygur metinlerinde çoğunlukla *w* olmuştur. *b*’li metinler azdır ve muhtemelen bu metinler daha eski tarihlidir.⁵ A. Von Gabain, *Eski Türkçenin Grameri*⁶ adlı eserinde *evir-* fiilini; *äwir-*, *äwır-* : “evirmek, çevirmek, tercüme etmek” şeklinde farklı bir transkripsiyonla ele almış, aynı zamanda bu fiilden türemiş görünen; *äwıril-*, *äril-* : “evrilmek, dönmek, davranmak, dinini değiştirmek”; *äwırış*, *äriş*: “hareket, hal ve hareket”; *äwür-* : “çevirmek, işlemek” kelimelerine de değinmiştir. Gabain’in bu eserinde ayrıca, *ägir-*, *ägär-* : “eğirmek, takip etmek, çevirmek, kuşatmak”; *ägirt-* : “takip edilmek”; *ägri*: “eğri”; *ägrik*: “girdap” ve fiilin genizlileşmiş hali olan *äñir-*: “eyirmek, çevirmek”⁷ kelimelerini de görmekteyiz. *Evir-* ve *eğir-* fiillerini birlikte göz önünde bulunduran bazı araştırmacılar⁸, türetilen kelimelerin anlamları bakımından olsa gerek, bu iki fiil için, *g/v* değişikliğine uğramış eş kökenli fiiller olduklarını ileri sürmüşlerdir. Oysa Orhun Yazıtlarında *evir-* fiilinin *ebir-* şeklinde oluşu ve yukarıda da değinildiği gibi tarihî Uygur Türkçesinde kelime içi ve sonlarında *b/v* değişikliğinin görülmesi dikkat çekicidir. Yine tarihî Uygur Türkçesi *evir-* fiilinden türemiş geniş bir kelime ailesi ile karşılaşmaktayız:

ävir-: “1. Evirmek, çevirmek 2. Tercüme etmek, bir dilden başka dile çevirmek”

“nomlug tilgän ävir-... ”⁹ (Din çarkını çevirmek...)

“tüztüymak burkan kutunga ävirtuler üçünç sekiz y(i)g(i)rmiler ävirerler ävirgeyler erser”¹⁰ (Doğru işitmek için Buddhanın kutuna döndüler, üçüncü olarak on sekizler de döndüler, döneceklerse...)

“Uygur tilinge ävirtim”¹¹ (Uygur diline tercüme ettim.)

ävirlig:

“ongaru ävrilmiş ävirlig kök aşırvat önglög titir”¹²

ävril- : dönmek, dinini değiştirmek, çevrilmek, davranmak.

“atқанıp көзүнür üdüg ävrilür”¹³ (Bağlanıp duran zaman döner.)

“altın arkuru aqtarılı töngderilü ävrilü”¹⁴ (Altın çapraz eğilerek döndürülerek çevrilerek ?)

ävirt-:

“nom tilgenin ävirtgüke küsüş öritsünler”¹⁵

ävriñsiz: (S.G. Clauson bu kelimeyievriñsiz <evril-+ağınçsiz¹⁶ (sarsılmaz, sabit, sağlam) biçimde değerlendirmiştir.)

“ävriñsiz törüke tegmek”¹⁷ (Sağlam töreye ulaşmak)

ävrik/g: Kaba, sarsak, aptal, ters¹⁸

ävriş: Dönme, dolaşma, çevrilme, iş güç, hal, hareket, meşgale

“ol tözünler oglıning bo evrişin körüp”¹⁹ (O asil soyluların oğlunun bu halini görüp)

ävrişmāk: Bir işle meşgul olmak²⁰

Yukarıda, tarihî Uygur metni olan *Altun Yaruk*’ta gördüğümüz *evriş* kelimesi hem isim, hem de fiil olarak kullanılmaktadır. Bu sözcüğün fiil olarak kullanımını DLT’de de görüyoruz:

⁴ Tekin, T., (2008), *Orhun Yazıtları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.58–59BK D25.

⁵ Ercilasun, A.B., (2005), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ yay., Ankara, s.279.

⁶ Gabain, A.V., (Çev. Mehmet Akalın), (1988), *Eski Türkçenin Grameri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

⁷ Hamilton, J. R., (Türkçe çeviri: Vedat Köken), (1998), *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.140.

⁸ Eyüboğlu, İ. Z., (1988), *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Sosyal Yayınları, İstanbul, s. 116.

⁹ Timurtaş, F.K., (1997), *Makaleler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.100.

¹⁰ Kaya, C., (1994), *Uygurca Altun Yaruk (Giriş, Metin, Dizin)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.100, e. 82/11.

¹¹ Kaya, C., (1994), s. 130, e.-tiler 160/23.

¹² Kaya, C., (1994), s. 72, e.-tim 30/9.

¹³ Kaya, C., (1994), s. 209, e.347/2.

¹⁴ Barutçu, Özönder, F. S., (1998), *Üç İtişsizler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.56, e.-ür 119a 10.

¹⁵ Kaya, C., (1994), s.199, e.-ü 133/22.

¹⁶ Kaya, C., (1994), s. 130, e.-güke 158/7.

¹⁷ Clauson, G., (1972), *An Etymological. Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford: Oxford University.

¹⁸ Kaya, C., (1994), s. 127, e.152/21.

¹⁹ Caferoğlu, A., (1993), *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, Enderun Kitabevi, İstanbul, s.52.

²⁰ Kaya, C., (1994), s.285, e.+in 525/12.

²¹ Caferoğlu, A., (1993), s.52.

ewrişti: “*anınğ telim ewrişti*” “o, onunla çok uğraştı, çok çabalaştı”; “*anınğ kaçmış atığ ewrişti*” ve “*ol manğa tavar ewrişti*” denir ki “onun kaçan atını çevirmekte yardım etti” ve “o, bana davar çevirmekte yardım etti” demektir; (ewrişür – ewrişmek). Bu, bir şeyin altını üstüne çevirmektir.²¹

ewrildi: “*er ewrildi*” “adam yöneldiği yerden çevrildi”. Yöneltilisinden çevrilen her kimse için de böyle denir; (ewrülür – ewrülme)²²

ewürdi: “*ol meni yoldın ewürdi*” “o, beni yoldan çevirdi”; “*ol ayak ewürdi*” “o, kap çevirdi”. Başkası da böyledir; (ewürer – ewürmek)²³

ewürgen tewürgen : “*bu er ol ışığ ewürgen tewürgen*” “bu adam her zaman işleri evirir, çevirir.”²⁴Görüldüğü gibi bu kullanım günümüz Türkçesinde *evirip çevirmek* ikilemesiyle yaygındır. Ancak ‘tewürgen’ kelimesini *devirmek* biçiminde düşünürsek Giresun ağzında *evir devir etmek*“alt üst etmek” ifadesine rastlarız.

Uygur Türkçesinden Karahanlı Türkçesine geldiğimizde *evir-* fiilinin anlamını koruduğu ve her ne kadar Kutadgu Bilig’te tam bir istikrar olmasa da o dönemde çoğunlukla yuvarlaklaşarak *ewür-* şekline döndüğü dikkatleri çeker:

“*isizning kıını birle kılkın ewür, isizke isizlik yaraşur tegür.*”²⁵(Kötüyü ceza vererek, doğru yola getir; kötüye kötü muamele layıktır, sen de öyle yap.)

“*yüz ewürdi*”²⁶(başını çevirdi)

“*yüz ewrüp keçerler yumup közlerin*”²⁷(Gözlerini yumup yüz çevirip geçerler.)

ewril- : “dönmek, devretmek”; bk. *ewrül-*

“*bu ay burcu sertan bu ew ewrilür, ewi ewrilür hem özi çevrilür*”²⁸(Ayın burcu Seretân’dır, bu ev döner; evi dönünce, kendisi de döner.)

Bu güne değin *evren*, *evrensel* kelimesinin etimolojisi hakkında farklı düşünceler dile getirilmiştir. Yazılı kaynaklarımızı taradığımızda *evren* kelimesiyle ilk kez karşılaşmış olduğumuz *Kutadgu Bilig*’de bu kelime:

ewren: “kâinat, âlem, devrân, felek”

“*bolu birdi ewren ilig birdi taht, tuta birsü tengri bu taht birle baht*”(Devran sana memleket ve taht verdi; Tanrı bu taht ile bahtını dâim etsin.)

“*bolu birsü ewren tuçı ewrilü, qodı boldu düşman başı qawrilu*”²⁹(Felek hep dönmekte devam etsin; düşmanın başı hep aşağı eğik olsun.)biçiminde geçmektedir.

İlhan Ayverdi,*Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’ünde *evren* kelimesinin Orta Türkçede “*kâinat, âlem*”, Eski Türkiye Türkçesi ve halk ağzında “*ejderha, yılan*”, halk ağzında ayrıca “*iri yarı, kahraman, yiğit kimse, bey, ağa*” gibi anlamlarda kullanıldığını ve son zamanlarda “*kâinat*” karşılığında yeniden canlandırılmış bir kelime olduğunu söyler. Ayrıca kelime kökünün kesin olarak belli olmadığını da dile getirir. *Evren* kelimesinden türetilen *evren+sel* kelimesine gelince, bu kelimenin Fransızca *üniversel* kelimesine benzetilerek yapılmış olduğunu Ahmet Kabaklı’yı da tanık göstererek eserinde değinir.³⁰

Sevan Nişanyan ise *Sözlerin Soyağacı* adlı etimolojik sözlüğünde *evren* kelimesinin *evür-* fiiline +An³¹ ekinin gelmesiyle oluşmuş olduğunu yazar. Bu kelimenin eski Türkçede DLT’de (XI. yüzyıl) “*gök kubbe, kubbe şeklinde fırın*” olarak, orta Türkçede *İbni Mühennâ* sözlüğünde (XIII. yüzyıl) “*feleğin çarkı*” ve yeni Türkçede *Osmanlıcadan Türkçeye Cep Kılavuzu*’nda (1935) “*kâinat, âlem*” biçiminde yer aldığını ifade eder. Yine Nişanyan da bu kelimenin 15. yüzyıldan sonra örneği bulunmayan bir sözcük iken yeni Türkçede canlandırılmış ve yeni anlam yüklenmiş olduğu kanısındadır. Ayrıca Nişanyan, *evrensel* kelimesi için, yeni Türkçede kullanılışıyla ilgili tanık olarak gösterdiği *Osmanlıcadan Türkçeye Cep Kılavuzu*’nda (1935)

²¹ Atalay, B.,(1943), *Divanü Lügat-it-Türk Dizini*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, c.I, s.235.

²² Atalay, B.,(1943), c.I, s.248.

²³ Atalay, B.,(1943), c.I, s.178.

²⁴ Atalay, B.,(1943), c.I, s.157.

²⁵ Arat, R. R.,(1991), *Kutadgu Bilig III İndeks*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara s. 551, e! 5548.

²⁶ Arat, R. R., (1991), s.78, e.-di 628.

²⁷ Arat, R.R., (1992), *Atebetü'l-Hakayık*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara s. 74, e. üp (yüz ewrüp keç-) 424.

²⁸ Arat, R. R., (1991), s.91, e. –ür 744.

²⁹ Arat, R. R., (1991), s.26,28, e.92,119.

³⁰ Ayverdi, İ., (2005), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, c.1., s.900.

³¹ +An ekinin eski Türkçedeki biçimi +gAn olup, bu ek sıfat ve isim olarak kullanılan bir sıfat-fiil ekidir. Zeynep Korkmaz Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi’nde, bununla birlikte şekilce –An ekli sözler gibi görünen *kazan, sıçan, tavşan, yalan, yarıtan* “Tanrı”, *yılan* vb. örneklerdeki –An ekinin tarihi dönemlerin –gAn ekindeki ön ses g-’sinin eriyip kaybolmasından oluşmuş abartma sıfatları yapan farklı bir ekin varlığından da söz eder.(s.74)

kelimenin anlamının *umumi* olduğunu söyler ve yine Fransızca *universal* kelimesinden serbest çağrışım yoluyla türetildiği kanısındadır.

+sAl ekinin yaygınlaşmaya başladığı yıllarda, köken ve kullanım yanlışları üzerinde değişik yorumlar yapılmış, bu durum dilciler arasında epey tartışmalara yol açmıştır.³² Zeynep Korkmaz'a göre, Türkçede "aitlik ve nispet bildirme" görevi için belirtisiz ad tamlaması (*duygu sömürüsü, kişi hakları para darlığı* vb.) çok elverişli olduğu halde, yabancı kökenli bu +sAl eki gittikçe yaygınlaşarak aitlik ve nispet sıfatları türeten yeni bir ektir. Nişanyan *evrensel* kelimesinde kullanılan +sAl ekinin ilk kez bu kelimeyle Türkçede kullanıldığını ve daha sonra çeşitli başka türevler yapımında da kullanıldığını iddia eder. Konuyla ilgilenen bütün araştırmacılar bu ekin başka bir dilden dilimize geçmiş olduğu konusunda hemfikirlerdir. Ancak Hasan Eren, +sAl ekinin Fransızca +Al ekinden oluşmuş bir ek olduğunu söyleyip, +Al ekinden +sAl biçimine geçişin Nişanyan'ın dediği gibi *evrensel* kelimesiyle değil, *ulusal* (Fr. *national*) kelimesi yoluyla gerçekleştiğini vurgular.

Yeniden *evir-* fiilinin tarihî Türk lehçelerindeki durumuna döndüğümüzde kelime, Karahanlı Türkçesinde *Türkçe İlk Kur'an Tercümesi* (Rylands Nüshası)³³ adlı eserde geniş bir anlam yelpazesiyle karşımıza çıkmaktadır:

ewv(ü)r- : "1.döndürmek, bir şeyi diğer bir şeyden uzak tutmak." "Kim kim ewürse olarka ol kün soynı."³⁴ (Kim ki o gün sonunu onlara döndürürse.); "2.döndürüp dolaştırmak." "Ol künler ewrür-miz anı bodun arasında."³⁵ (O günler onu halk arasında döndürüp dolaştırırız.); "3.vazgeçirmek, çevirmek." "Aydılar: kelding mü bizke ewürmek için bizni Tangrılarımızdın."³⁶ (Sordular: Bizi Tanrılarımızdan vazgeçirmek için mi geldin?); "4. vazgeçmek, dönmek;" "Ewrer (mü)-miz sizdın pendini, ewrülme, neçeme bolsa siz bodun tengde keçigil."³⁷ (Her ne kadar haddini aşan biri olsanız da sizin nasihatinizden vazgeçebilir miyiz?); "5. malik olmak, gücü yetmek." "Tapnur siz Tangrıda adınka ol kim ewürmesler olarka rüzü berü köklerden."³⁸ (Siz Tanrıdan başkasına ibadet edersiniz, ama o göklerden rızıklandırıp kimseyi geri çevirmez.); "6. dönüştürmek, geri döndürmek, şekil değiştirmek." "Attı anı ançada ol yılan boldı yügrügü, aydı: tutgıl anı korkmağıl ewrer-miz anı evvelki süretinge"³⁹ (onu attığı zaman o sürünen bir yılan oldu ve dedi; tut onu korkma onu önceki suretine dönüştürürüz.); "7. yapmak, kılmak, ortaya koymak." "Ewürgil anı ey İdim taplanmış."⁴⁰ (Ey Tanrım onu beğenilmiş kıl.); "8. çevirmek, beyan etmek, açıklamak" "Mundağuk ıdtımız anı Kur'ännü taziçe, ewürdimiz anı içinde karkutmağdın"⁴¹ (Böylece Kur'an'ı Arapça olarak gönderdik ve sizi uyarmak için onun içindekileri çevirdik.):

ewürmek: "1. karşılıklı ceza" "Yalğan tuttılar yalavaçlarımızı, neçük boldı mening ewürmekim."⁴² (İnkâr ettiler peygamberlerimizi, benim cezam ne olacak.); "2.başkalaşma, değişme" "Hiç bulmaz sen Tangrıning yolını ewürmek"⁴³ (Tanrının yoluna girerek değişmeyi hiç düşünmezsin.); "3.döndürmek, (rüzgâr için)estirmek" "Yellerni ewürmek içinde, nişânlar turur uğan bodunka."⁴⁴ (Düşünen insanlara rüzgarlarını çevirmek için bir çok işaret vardır.)

ev/wrül- : "1. dönmek, dolaşmak, gezip dolaşmak, geri dönmek, dönüp gitmek" "Körmesler mü anı kim törütti Tangrı, nersedin ewrülür anıng kölükeleri onğdın soldın."⁴⁵ (Görmezler mi ki onu Tanrı yarattı, onun gölgeleri sağdan, soldan gezip dolaşır.); "2. yüz çevirmek, kabul etmemek, arka dönüp gitmek, vazgeçmek" "Boyun sung Tangrıka hem yalavaçka, ewrülmeğler andın"⁴⁶ (İtaat edin Tanrıya ve Peygambere, vazgeçmeyin ondan.); "3. çevrilmek, döndürülmek, saptırılmak" "Tangrı yok meger ol, neçük ewrülür sizler?"⁴⁷ (Tanrı olmasaydı, sizler nasıl döndürülürdünüz?)

³² Korkmaz, Z., (2007), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.62.

³³ Ata, A., (2004), *Türkçe İlk Kur'an Tercümesi* (Rylands Nüshası) Karahanlı Türkçesi (Giriş-Metin-Notlar-Dizin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.352.

³⁴ Ata, A., (2004), s. 34, 28/72a2=8:16.

³⁵ Ata, A., (2004), s. 4, 25/9b3=3:140.

³⁶ Ata, A., (2004), s. 132, 31/84a2=46:22.

³⁷ Ata, A., (2004), s.122, 36/37b3=43:5.

³⁸ Ata, A., (2004), s.54, 30/68a1=16:73.

³⁹ Ata, A., (2004), s.66, 31/41b1=20:21.

⁴⁰ Ata, A., (2004), s.59, 31/5b3=19:6.

⁴¹ Ata, A., (2004), s.71, 31/87a2=20:113.

⁴² Ata, A., (2004), s.86, 33/59a2=34:45.

⁴³ Ata, A., (2004), s.89, 33/84a2=35:43.

⁴⁴ Ata, A., (2004), s.129, 36/90b3=45:5.

⁴⁵ Ata, A., (2004), s.52, 30/53a3=16:48.

⁴⁶ Ata, A., (2004), s.34, 28/74b2=8:20.

⁴⁷ Ata, A., (2004), s.87, 33/65b3=35:3

ewrülmiş: “sapmış” “*Eger yansa siz Tangrika râstlık üze ewrülmiş turur köngülleringiz*”⁴⁸ (Eğer tövbe etmeniz Tanrıya, doğruluğa doğru gönülleriniz sapmıştır.)

ewrülmiş kirçe: “iki parmak arasındaki kir kadar” “*Küç kılınmaz sizler ewrülmiş kirçe.*” (İki parmak arasındaki kir kadar zulüm edilmezsiniz.)

ewrülün-: “çevrilmek, döndürülmek” “*Ol kün ewrülünür olarning yüzleri ot içre.*”⁴⁹ (O gün onların yüzleri cehennem ateşi içinde çevrilir.)

ewrügü: “felaket çarkı” “*Korkar-miz kim tegse bizke ewrügü*”⁵⁰ (Korkarız ki bize felaket çarkı değse.) “*Erklig ewrügü*”⁵¹ (Sahip, malik.) “*Yüz ewrügü*”⁵² (Yüz çeviren, reddeden.)

Eski Türkçeden Orta Türkçeye, Kuzey-Doğu Türkçesine doğru uzandığımızda *evir-* fiili Mukaddimetü'l-Edeb adlı eserde;

evür-: “çevirmek, döndürmek” “*yüz evürdi iş-din*”⁵³ (işten yüz çevirdi); “*erte uykusı evre çevre bakdı nemege, yahşı bakdı*”⁵⁴ (Sabah uykusu o şeye evire çevire baktı, güzel baktı.) Bu cümledeki “*ev(i)re çev(i)re bakmak*” söz grubundaki söz konusu fiillerimizin, o dönemde ses düşmesi hadisesine uğratılarak günümüz Türkçesindeki kullanımından ayrı bir kullanımı oluşu dikkatleri çekmektedir.

evrül-: “çevrilmek, dönmek” “*özi-ni tiledi andın kaydıştı anga, yana evrülde anıng tapa*”⁵⁵ (Ondan kendini diledi, geri döndü ona, yine ona doğru döndü.)

Orta Türkçe ile birlikte *evir-* fiili, dilde sık kullanımı açısından yavaş yavaş hafızalardan silinmeye başlamış, birbiriyle ilişkili olan birçok kavramı karşılayabilen bu fiilin yerini, onunla eş anlamlı sayılabilecek *çevir-* fiili ve kelime ailesi doldurmaya başlamıştır. Artık bu dönemle birlikte, inceleme olanağı bulduğumuz metinlerde *evir-* fiili ve kelime ailesinden ziyade, daha çok *çevir-* fiili ve ondan türeyen kelimelere sık sık rastlanması bu görüşümüzü destekler niteliktedir. Fakat burada *çevir-* fiili, inceleme konusunu sınırlı bir alanda tutabilmek kaygısıyla konu dışında tutularak, ancak yeri geldiğinde *evir-* fiilinin *çevir-* fiiliyle münasebetine değinilmesi uygun görülmüştür.

Evir- fiili, Rabguzî'nin Arapçadan Farsçaya yapılmış bir tercüme-yi Türkçeye uyarlamış olduğu Kısasu'l-Enbiya'sında;

ev/wür-: “çevirmek, döndürmek” “*Yüsuf yüz evürdi.*”⁵⁶ (Yusuf yüz çevirdi.) “*Bir âdemni seniñ sûretiñga evürürge küdreti yok mu?*”⁵⁷ (bir kişiyi senin suretine dönüştürmeye kudreti yok mu?)

ew/vrül-: “dönmek, düşmek, devrilmek, debelenmek” “*Ey Nemrüd biri men-men, sûretimni ewürdüm İbrâhimğa*”⁵⁸ (Ey Nemrud biri benim, suretimi döndürdüm İbrahim'e) “*Edgü söz bulmadı ewrülde, Şem'ünğa bardı.*”⁵⁹ (İyi söz bulmadı döndü, Şem'ünğa vardı.) “*Toprakğa yüzün tüşüp evrüle kelip Resülünñ adaşınğa bardı.*”⁶⁰

Dinî-tasavvufî bir eser olan Muînü'l-Mürîd'de *çevir-* fiiline rastlanmazken *evir-* fiili;

ewür-: “çevirmek, döndürmek” “*ididin öñindin yüzün ewrübün*”⁶¹ (Allah'tan başka şeylerden yüzünü çevirerek)

ewrül-: “dönmek” “*nisâb bolsa ewrülse bir yıl tamâm*”⁶² (Malın üzerinden tam bir yıl geçse)

Dönemin belki de en önemli eseri diyebileceğimiz Nehcü'l-Ferâdis'te *evir-* fiili;

ewür-: “çevirmek, değiştirmek” “*Hak te'âlâ yılan şûratını bu şûratğa ewürdi.*”⁶³ (Hak Te'âlâ yılan suratını bu surata dönüştürdü.)

ewrül-: “dönmek, dönüşmek” “*Kaçan kim bu toprak kızıl kanga ewrülse*”⁶⁴ (Ne zaman ki bu toprak kızıl kana dönse). *çew(ü)r-*, *çevür-*: “çevirmek, döndürmek” “*Atang atudın nişe yüz çewrür-sen?*”⁶⁵ Burada

⁴⁸ Ata, A., (2004), s.155,38/90b2=66:4.

⁴⁹ Ata, A., (2004), s.82,33/24a1=33:66.

⁵⁰ Ata, A., (2004), s.24, 27/57a3=5:52.

⁵¹ Ata, A., (2004), s.92,34/18b2=36:71.

⁵² Ata, A., (2004), s.35, 28/75b3=8:23.

⁵³ Yüce, N., (1993), *Mukaddimetü'l-Edeb*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.31, e. -di 4-6.

⁵⁴ Yüce, N., (1993), s. 65,ç. -e (evre çevre bak-)168-4.

⁵⁵ Yüce, N., (1993), s.56,e. -di 122-6.

⁵⁶ Ata, A., (1997), *Kısasu'l-Enbiyâ II Dizin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.112, e. -di (yüz e.) 81v13.

⁵⁷ Ata, A., (1997), s.205, e.-ürge 145r16.

⁵⁸ Ata, A., (1997), s.58, e. -düm 42v3.

⁵⁹ Ata, A., (1997), s. 97,e.-di 70r2.

⁶⁰ Ata, A., (1997), s. 280, e.-e kel- (evrüle) 197r4.

⁶¹ Toparlı, R., Argunşah, M., (2008), *Mu'inü'l-Mürîd*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, e.-übün (ewrübün)44/3.

⁶² Toparlı, R., Argunşah, M., (2008), s. 119, e.-se 188/1.

⁶³ Ata, A., (1995), *Nehcü'l-Ferâdis III Dizin-Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 194, e. -di 280-12.

⁶⁴ Ata, A., (1995), s.123,e.-se 179-6.

dikkatimizi çeken, bu döneme kadar yaptığımız taramada *evir-* fiili çoğunlukla “*yüz evir-*” biçiminde deyimisel bir ifadeyle karşımıza çıkmaktaydı. Ancak yukarıda değindiğimiz gibi bu dönemden sonra *evir-* fiilinin kullanımını yavaş yavaş yitirmesiyle beraber, yukarıdaki örnekte “*yüz çevirmek*” de görüldüğü gibi bu fiilin yerini *çevir-* fiili almaya başlamıştır. Günümüzde de bu deyim “*yüz evirmek*” biçiminde değil de “*yüz çevirmek*” şeklinde kullanılmaktadır.

Çağatay Türkçesinde dönemin tipik ses özelliklerinden biri olan *ilk hece de yaygın bir e>i değişmesi*⁶⁶ve *Karahanlı Türkçesindeki çift dudak v'sinin (w), Çağataycada dış-dudak v'si olması*⁶⁷*evir-* fiilinde de rastlanmaktadır:

ivür- : “evirmek, çevirmek, döndürmek” “*Zāhid közüng, kaşing körüp yüzin ivürdi kıbledin*”⁶⁸(Zahit senin gözünü ve kaşını görünce kıbleden yüzünü çevirdi), “*Bu sözni ivürüng imdi*”⁶⁹(Bu sözü çevirin şimdi)

evür- : “çevirmek, döndürmek” “*Âşık cefâğa yüz evürmeyin kıılır veriş*”⁷⁰(Âşık cefaya yüz çevirmeyin gayret eder.)

ivrül- : “dönmek; kıvrılmak” “*Sehmidin düşmen başı tig ivrülür yitti kıbâb*”⁷¹(Düşman başı gibi korkusundan yedi gökkubbe döner.), “*Hasret otı üzre ivrülüp köyer dāyim kebâb*”⁷²(Hasret ateşi üzerinde kıvranıp yanar daima kebab.)

Evir- fiilinin Batı Türkçesi sahasına giren Eski Anadolu Türkçesinde kullanımı bir hayli gerilemiş, Osmanlı Türkçesinde ise ondan türeyen birkaç kelime dışında fiil olarak kullanımı neredeyse hiç kalmamıştır. Bu dönemden sonra *evir-* fiilinin karşıladığı kavram alanını *çevir-* fiili karşılamaktadır.

Türk dilinin en mühim eserlerinden biri olan Dede Korkut Kitabında *evir-* fiiline rastlanmazken, *evir-* fiilinden türemiş olduğunu düşündüğümüz;

evren: “büyük yılan, ejderha” “*ala evren süvri cıdamı saklar-idüm bu gün için.*”⁷³(Alaca ejder sivrisi mızrağımı sakladım bugün için.)

evren(kişi adı): “Delü Evren, Dülek Evren” kelimeleri bulunmuştur. Fakat yukarıda da değindiğimiz gibi aynı anlamı karşılayan *çevir-* fiili, *çevür-* biçiminde yaygın bir şekilde kullanımdadır.

Dede Korkut Kitabı’nın dışında ayrıca bu dönemleri kapsayan bir çalışma sayılabilecek Türk Dil Kurumu’nun hazırlayarak yayımladığı Tarama Sözlüğü’nde, bu fiille ilgili şu veriler saptanmıştır:

evirmek: “çevirmek” “*Gafletten evir gönül gözünü* (Mihri Divanı XV.)

evre: “çevre, etraf, muhit” “*Bir nevi oyuncaktır... evresine ip sarıp hemvâre zemin üzere atarlar...*”(Mütercim Âsim Efendi, Bürhan-ı Katı’ Tercümesi XVIII-XIX.)

evren (evran): “ejderha, büyük yılan” “*Bu dünya bir evrendir âdemleri yutucu, Bize dahi gelüben yuta doyuna bir gün*” (Yunus Emre Divanı XIII-XIV); “*Gök sandığım bir evren imiş can-sitan benim, Yer dediğim cihan yuducu ejdeha imiş*” (Lâmiî Çelebi-Şeref-ül-İnsan XVI.)

Yukarıda *evir-* fiilinin ve kelime ailesinin tarihî dönemlerdeki durumu ele alınıp incelendikten sonra, son olarak günümüz Türkçesindeki durumu üzerinde durulacaktır.

Bilindiği gibi 1932 yılında Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğinde, dildeki sözcükleri araştırmak ve dilimize girmiş yabancı sözcüklerin yerine Türkçelerini bulmak için Türk Dili Tetkik Cemiyeti kurulmuştur. Bu vesileyle yabancı sözcükleri dilimizden arındırmak için hem birçok Türkçe kökten yeni kelimeler türetilmiştir, hem de ölü Türkçe kelimelerin bazıları yeniden canlandırılmıştır. Örneğin, yukarıda da değindiğimiz gibi Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı* adlı etimolojik sözlüğünde *evren* kelimesi için, 15. yüzyıldan sonra örneği bulunmayan bir sözcük iken yeni Türkçede canlandırılmış ve yeni anlam yüklenmiş bir kelime olduğu kanısındadır. Kısacası *evir-* fiili de bu bağlamda örnek gösterilebilecek bir fiildir. Bu fiilden türetilen kelimelerin ağızlardaki bir hayli örneğinin dışında, yine bu fiilden bilhassa mantık, felsefe, astroloji ve fizik, kimya, matematik gibi bilim dalları terimleri türetilmiştir. Türk Dil Kurumu’nun yayımladığı *Türkçe Sözlük*’te⁷⁴ bu fiille ilgili şu örnekleri görmekteyiz:

evire çevire (zf): “İyice, istediği gibi, adamakıllı”

⁶⁵Ata, A., (1995), s.33, ç.-ürsen 46–7.

⁶⁶Ercilasun, A.B., (2005), s.430.

⁶⁷Ercilasun, A.B., (2005), s.430.

⁶⁸Erarslan, K., (1999), *Mevlâna Sekkâki Divânı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.264, i.-di 656.

⁶⁹Karasoy, Y., (1998), *Şiban Han Divânı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.319,i.-üing! 191b–7“.

⁷⁰Karasoy, Y., (1998),s.153, e. meyin 73a-6.

⁷¹Erarslan, K., (1999), s.184,i.-ür (düşmen başı tig i.)384.

⁷²Erarslan, K., (1999), s.183,i.-üp (hasret otı üzre i.) 373.

⁷³Ergin, M., (1991), *Dede Korkut Kitabı II İndeks-Gramer*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 158, e. 129–5.

⁷⁴TDK, (2005), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

evirgen (sf) (hlk) : “İşini bilen, ölçülü ve hesaplı iş gören”

evirme (is): “1. (fiz) Evirttim” “2. (man)Bir önermenin konusunu yüklem, yüklemine de konu durumuna getirerek vargısı doğru olan yeni bir önerme çıkarma, akis” “Hiçbir insan ölümsüz değildir” önermesinden evirme yoluyla “hiçbir ölümsüz insan değildir” önermesi çıkarılabilir.

evirmek (-i): “1.Döndürmek, çevirmek 2. Yapısını değiştirmek, taklip etmek

evirtik, -ği: evirtme uğramış

evirtim (is): kim. ve fiz. “Evirtme işi, akis” “Aynaların eşya görüntülerini ters göstermesi bir evirtimdir.”

evirtme (is): “evirtmek işi”

evirtmek (-i):kim. “1. Sakarozu glikoz ve levüloza çevirmek” “2. fiz. Bakışımı olarak ters çevirmek” “Aynalar eşyanın görüntülerini evirtmek gösterirler.”

evre (is): “Bir olayda birbiri ardınca görülen, bir işte birbiri ardınca beliren, gelişen değişik durumların her biri, aşama, safha, merhale, faz.;

evren (is): “1. astr. Gök varlıklarının bütünü, kâinat, cihan, âlem, kozmos” “Eski yorumcular daha ileri gitmiş, evrenin yaratılmasında ve doğanın kurallarında bile matematik bir öz bulmuşlardır.”H.Taner “2.Düzenli ve uyumlu bir bütün olarak düşünülen bütün varlıklar” “Yemeyi, içmeyi, konuşmayı, düşmanlarımı, dostlarımı, orta malı hislerimi ve evreni unuttum.” –R.H.Karay. “3. mec. Kişinin içinde yaşadığı, ilişkide bulunduğu ortam” “Kendi evrenine dalmış olan Halim, ürkerek sıçradı, bir adım geriye attı.” –A.İlhan.

evren pulu (is): min. “Mika”

evrensel (sf):“1. Evrenle ilgili. 2. Bütün insanlığı ilgilendiren, âlemşümül, cihanşümül, universal: Bilim evrenseldir. 3.Dünya ölçüsünde, dünya çapında.

evrik, -ği (sf):man. ve mat. “Başka bir önermeye, teoreme veya probleme göre terimleri ters durumda olan (önerme, teorem veya problem)” “Üçün altıya oranı, altının on ikiye oranı gibidir” ve “on ikinin altıya oranı, altının üçe oranı gibidir”önergeleri birbirinin evriğidir.

evrilir (sf): “1. man. Konu ile yüklem birbiri yerine geçmesi ile doğruluğu bozulmayan (önerme)” “her insan güler” evrilir bir önerme sayılır, çünkü “her gülen insandır” yargısı yanlış olmaz. “2. sin. ve TV: Alıcıda kullanılıp kimyasal işlemden geçtikten sonra doğrudan doğruya pozitifte dönebilen (film)”

evrilmek (nesne almayan fiil): Bir biçimden başka bir biçime doğal olarak dönmek;

evrim (is): “1. Zaman içinde birdenbire olmayan, kesintisiz, niteliksel ve niceliksel gelişme süreci. 2. biy. Bir canlıyı ötekilerden ayırt eden biçimsel ve yapısal karakterlerin gelişmesi yolunda geçirilen bir dizi değişme olayı, tekâmül. 3. İnkılap”

Bilindiği gibi her dilin kendine özgü bir söz varlığı vardır, fakat çeşitli sebeplerden ötürü bu söz varlığının tamamını yazı dilinde göremeyiz. İşte yazı dilinde görülmeyip, ağızlarda yaşayan kelimelerin derlenmesiyle oluşturulmuş Türk Dil Kurumu’nun yayımladığı *Derleme Sözlüğü*’nde⁷⁵ bu fiille ilgili bir hayli örnek ağızlara göre farklı kullanımlarıyla dikkatleri çekmektedir. Örneğin saç üzerinde pişirilen yufka ekmekleri çevirmeye yarayan uzun, yassı tahta araç, pişirgeç anlamındaki evraç kelimesinin ağızlarda evirgeç, evir ağaç, eğri ağaç, evirecek, evleç, evrâaç, evrâç, evrağaç, evreaç, evre ağaç, evrecek, evreç, evreğaç, evrekaç, evrengeç, evreyeş, evreyiç, evriağaç, evriyeçgibi birçok kullanımı vardır. Yine *Derleme Sözlüğü*’nde evir- fiilinden türemiş olan diğer kelimeler ise kullanıldığı yörelerden örnekler de verilerek aşağıda gösterilmiştir:

evirgen: “İşini bilen (Urfa)”

evirli[evirlik]: “Düğünden beş on gün sonra oğlan evinin kız evine, kız evinin de oğlan evine verdikleri ziyafet. (Gürağaç *Tavşanlı –Kütahya, Solaklar –Kocaeli; Kızılca *Şile –İstanbul)”

evirmek (!): “1. Hamur açmak (Daday –Kastamonu)2. Ekmek pişirmek (*Afşin ve köyleri –Maraş; Süksün *İncesu –Kayseri)2. İpliği ve yünü bükerek inceltmek, eğirmek (*Mucur –Kırşehir)”

evram:“Yulaf” “Bizim hayvana bir kile evram lazım (Mahmutseydi *Alanya –Ant.)”

evran (evren) : “1.Büyük yılan, canavar.(Afyon, Burdur, Denizli, Aydın, Ankara, Kayseri, Kilis) 2. Fazlasıyla uzayıp yükselen ağaç ya da büyüyen insan. (Denizli, Aydın, İzmir, Manisa) 3.a. kasırga, hortum.(*Akseki –Antalya; Karaağaç –Edirne) 3.b.Şiddetli yağmurdan sonra derelerin bulanık akması (Çini *Akseki –Antalya)”

evren : “zaman (Sütlüce *Beyoğlu –İsparta)”

evret : “tekrar, yine anlamında (*Nizip –Gaziantep)”

⁷⁵ TDK, (2005), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, c.V, s.1809–1813–1814–1818.

evrem : "Obur (*Buca- İzmir)2. Kurak havada batıdan çakan şimşek (İstanbul)"
evrim çevrim : "kıvrım kıvrım (Vazıldan *Divriği –Sivas)"
evrümçevrüm : "Papatya (Ergeni *Osmaniye)"
evrümlü : "İşini bilen, kendi işini çeviren (kimse) (Uluşiran *Şiran Gümüşhane)"
evür : "Buğday ve kendir destelerinin çadır gibi tarlaya dizilmiş şekli (*Taşköprü- Kastamonu)"
evürtlemek : Bir şeyin iyilerini ve ele gelenlerini seçmek (Hacılyas *Koyulhisar –Sivas)

Geçmişten günümüze *evir*- fiili ve türevleri hakkında yukarıda verilen bilgilere bakılarak şu sonuçlara ulaşırız:

Evir- fiilinin Eski Türkçedeki sık kullanımına karşılık özellikle Orta Türkçe döneminden itibaren giderek kullanımdan düştüğünü ve yerini çevir- fiiline bıraktığını görüyoruz. Şüphesiz bu değişimdeki en önemli etken *evir*- fiili ile çevir- fiili arasındaki yakın anlamlılık ve ses yapısındaki benzerliklerdir. Bu görüşümüzü destekleyen en önemli gösterge *evirmek çevirmek*, *evire çevire* vs. gibi ikilemelerdeki anlam bütünlüğü oluşturma çabasıdır. Dikkat edilecek olursa bu ikilemelerin oluşum yapısında da *evir*- fiili, *çevir*- fiilinden daha zayıf bir durumda kalmış gibi görünmektedir.

Evir- fiilinin Türkiye Türkçesindeki durumunu değerlendirecek olursak; Orta Türkçe döneminden itibaren seyrekleşen bu fiilin günümüz Türkçesinde fiil olarak tek başına kullanımı neredeyse hiç yoktur; ancak *evren*, *evrensel*, *evrim*, *evre*... gibi kelimelerde varlığı gözlenebilmektedir.

Fiilin ağızlarda yaşayışına gelince, yazı dilindeki seyrekleşim kullanıma karşılık Anadolu Ağızlarında *evir*- fiili ile yapıldığı açık olan veya bu fiilin türevlerinden olduğu düşünülen ve söz varlığımız içinde yaşamını sürdüren birçok kelime mevcuttur. Bu nedenle *evir*- fiilinin Türkiye Türkçesindeki kısıtlı kullanım alanlarına bakılarak, bu tarihi fiilin önemi göz ardı edilmemelidir.

Kaynakça

- Akkuş, Muzaffer, (1995), *Kitab-ı Gınya*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Arat, Reşit Rahmeti, (1991), *Kutadgu Bilig III İndeks*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Arat, Reşit Rahmeti, (1992), *Atebetü'l-Hakayık*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Ata, Aysu, (2004), *Türkçe İlk Kur'an Tercümesi (Rylands Nüshası) Karahanlı Türkçesi (Giriş-Metin-Notlar-Dizin)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Ata, Aysu, (1997), *Kıyasü'l-Enbiyâ II Dizin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Ata, Aysu, (1998), *Nehcü'l-Ferâdis III Dizin-Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Atalay, Besim, (1943), *Divanü Lügat-it-Türk Dizini*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Barutçu, Özönder, Fatma Sema, (1998), *Üç İtigsizler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Clauson, Sir Gerard, (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford: Oxford University.
 Dilçin, Cem, (1991), *Süheyl ü Nev-Bahâr*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Erarslan, Kemal, (1999), *Mevlâna Sekkâki Divânı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Ercilasun, Ahmet Bican, (2005), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
 Ergin, Muharrem, (1991), *Dede Korkut Kitabı II İndeks-Gramer*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Eyüboğlu, İsmet Zeki, Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü s
 Gabain, Annemarie von, (1988), *Eski Türkçenin Grameri*, (Çev. Mehmet Akalın), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Hamilton, James Russell, (Türkçe çeviri: Vedat Köken), (1998), *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 İlhan Ayverdi, Misalli Büyük Türkçe Sözlük
 Karasoy, Yakup, (1998), *Şiban Han Divânı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Kaya, Ceval, (1994), *Uygurca Altun Yaruk (Giriş, Metin, Dizin)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Korkmaz, Zeynep, (2007), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Özkan, Mustafa, (1993), *Mahmûd b. Kâdî-i Manyâs, Gülistan Tercümesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Nişanyan, Sevan, (2010), *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, Everest Yayınları, İstanbul.
 Tekin, Talat, *Orhun Yazıtları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Timurtaş, Faruk Kadri, (1997), *Makaleler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Toparlı, Recep, (1992), *İrşâdü'l- Mülûk Ve's-Selâtin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Toparlı, Recep, (2000), *Lehçe-i Osmânî- Ahmet Vefik Paşa*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Toparlı, Recep, Argunşah, Mustafa, (2008), *Mu'inü'l-Mürîd*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Türk Dil Kurumu, (1993), *Derleme Sözlüğü c. V.*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Türk Dil Kurumu, (1983), *Yeni Tarama Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Türk Dil Kurumu, (1965), *Tarama sözlüğü II C-D*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Yıldız, Osman, (2008), *Şeyyâd Hamza- Yûsufu Zeliâh*, Akçağ yay. ,Ankara.
 Yüce, Nuri, (1993), *Mukaddimetü'l-Edeb*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

ORHUN ABİDELERİNDEKİ BİR CÜMLE HAKKINDA: “*Ƙanını subça yögürti, süngüküng tağça yatdı.*”

Gül YILMAZ

Rize Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Orhun Abideleri, hem Türkçenin en kapsamlı ilk yazılı kaynakları hem de Türk edebiyatının ilk örnekleri olmaları bakımından Türk kültürü için önemlidir. Bu nedenle de tespit edildikleri tarihten itibaren gerek dil gerekse edebî özellikleri bakımından sıkça incelenmişlerdir.

İçerik itibarıyla kelime kadrosu bakımından sınırlı veriye sahip olan bu abidelere kağanların yaptıkları savaşlar, başarılarından geçen iyi kötü siyasi olaylar anlatılmaktadır. Bu savaşların ve olayların anlatımıyla daha sonraki nesillere bilgi verme amacı güdülmesi, abidelerin başlangıçta sadece tarihi bir metin olarak algılanmasına da sebep olmuştur. Ancak abideler incelendiğinde, bu metinlerin edebî bir değer taşımasını sağlayacak atasözü, deyim, kalıp ifade ve ikilemeler gibi birçok yapıya sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu metinlerin edebî bir nitelik taşımasını sağlayan diğer bir unsur da benzetmeli yapıların sıklığı ve çokluğudur.

Bu çalışmada bu yapılardan biri olan Kül Tigin Abidesinin doğu yüzünün 24. satırında geçen “*Ƙanını subça yögürti, süngüküng tağça yatdı.*” cümlesi gerek edebî açıdan taşıdığı değer gerekse oluştuğu kelimelerin özellikleri açısından incelenmektedir. Cümle içerisinde geçen sözcüklerin Etimolojik ve Türkçe sözlüklerde nasıl ele alındığı gösterilmeye çalışılmaktadır.

ABSTRACT

Orhun Monuments, because of being the most comprehensive first written sources of Turkish and the first examples of Turkish literature, are quite important for Turkish culture. Because of this, they are examined frequently in point of both language specialties and literary characteristics as from the date of they are fixed.

In these monuments, which have a limited data in point of word establishment as content, the wars between the khans and good and bad politic events that they experienced are reported. With the expression of those wars and events, it's aimed at informing the following generation and this caused the monuments being perceived as only historical texts at first. But when the monuments are examined, it's being understood that they have lots of structures such as proverbs, idioms, mould statements and reiteratives which provides these texts having a literary value. Another element which ensures these texts having a literary quality is the frequency and multiplicity of structures with simile expression.

In this study, the sentence of “Your blood ran like water, your bones lay in mountainous heaps.” which is mentioned in the twenty fourth line of east front of Kül Tigin monument, is examined from the point of both it's literary value and the specialties of words which the sentence consists of. It is tried to be point out how the words in this sentence are handled in Etymologic and Turkish lexicons.

Orhun Abideleri, hem Türkçenin en kapsamlı ilk yazılı kaynakları¹ hem de Türk edebiyatının ilk örnekleri olmaları açısından oldukça önemlidirler. Bu önemleri nedeniyle de tespit edildikleri tarihten itibaren gerek dil özellikleri gerekse edebî özellikleri bakımından sıkça incelenmişlerdir. Türk dili, edebiyatı ve tarihi bakımından taşıdığı büyük önemden dolayı; ayrıca bünyesinde bulundurduğu kelimelerin, kalıp ifadelerin, deyimlerin, atasözlerinin ve diğer unsurların çeşitliliğiyle de her zaman için gündemde olacaktırlar.

Bu çalışmada Kül Tigin Abidesinin doğu yüzünün 24. satırında geçen “*Ƙanını subça yögürti, süngüküng tağça yatdı.*” ifadesi gerek edebî açıdan taşıdığı değer gerekse oluştuğu kelimelerin özellikleri açısından incelenmektedir. Söz konusu cümle, Tekin tarafından “*Kanlarınız ırmaqlar gibi aktı, kemikleriniz dağlar gibi yığıldı.*”², Ergin tarafından “*Kanın su gibi koştu, kemiğin dağ gibi yattı.*”³ şeklinde açıklanmıştır.

¹ Burada Yenisey yazıtlarının önemi göz ardı edilmemelidir. Yenisey Yazıtlarından bazıları Orhun Abidelerinden daha eski tarihlere aittir. Ancak bu yazıtlar, kısa oldukları ve daha çok yazar kişilerin yaşamöykülerini içerdikleri için geri planda kalmışlardır.

² Tekin, T., (2003), *Orhun Yazıtları*, Ankara, TDK Yayınları, s. 30. Bu ifade Bilge Kağan Abidesinin doğu yüzünün 20. satırında da küçük bir farkla geçmektedir. Burada ifade, “*Kanını ügüzçe yögürti, süngüküng tağça yatdı.*” şeklindedir. Tekin, T., (2003), s. 56.

³ Ergin, M., (2000), *Orhun Abideleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, s. 17.

Ayrıca bu cümle Giraud'un *Göktürk İmparatorluğu* adlı eserinde de benzetme örneği olarak ele alınmış ve "Senin kanın, su gibi aktı; senin kemiklerin, yeri dağ haline getirdi."⁴ olarak açıklanmıştır.

Orhun Abideleri, işlenen konunun sınırlı olması nedeniyle kelime kadrosu bakımından da sınırlı veriye sahiptir. Kağınların, yapılan savaşları ve siyasi olayları anlatarak halkına ve gelecek nesillere bilgi verme amacı gütmesi konunun dar bir çerçevede kalmasına sebep olmuş; ayrıca bu abidelerin başlangıçta sadece tarihî bir metin olarak algılanmasına yol açmıştır. Ancak abideler incelendiğinde, bu metinlerin edebî bir değer taşımasını sağlayacak atasözü, deyim, kalıp ifade ve ikileme gibi birçok yapıya sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu metinlerin edebî bir nitelik taşımasını sağlayan diğer bir unsur da benzetmeli yapıların sıklığı ve çokluğudur.

"Teşbih olarak da adlandırılan benzetme sanatı, aralarında çeşitli yönlerden benzerlik kurulabilen iki şey veya şeylerden benzerlik itibarıyla zayıf olanı kuvvetli olana benzetmektir."⁵ "Benzetme, her dilde, anlatıma güç katan, sözü edilen kavramın, dinleyen ve okuyanın zihninde daha iyi canlanmasını sağlayan, aynı zamanda söz sanatı sayılan bir anlam olayıdır."⁶

"Ne olursa olsun, yazıtların Türkçesi, soyut sözcük ve terimlere sahip değildi. Fikirlerini ve duygularını teşbihlerle ifade etmek zorundaydı. Kuşkusuz, bu mefhumların kolay anlaşılır olduklarının ve duyguların, her çeşit karmaşıklıklardan uzak olduklarının saklanmaması gerekir. Teşbihler, ya da söylememize izin verilirse, semboller, pek büyük sadeliği olan bir niteliğe sahiptirler. Hepsini de, maddî ortamdan veya temel iktisadî unsurlardan (av, sürü gibi) veya hatta askerî lisandan alınmış olacaktırlar."⁷

Abidelerde benzetmeli ifadelerin oluşmasını sağlayan üç yapı vardır. Bunlar, *teg* edatı, *+AyU* ve *+çA* ekidir.⁸ "*Kanın subça yüğürtü, süngüküng tagça yatdı.*" cümlesinde bu yollardan *+çA* eki ile yapılan benzetme yöntemi kullanılmıştır. Burada *+çA* eki cümleye "gibi" anlamı katmaktadır ve kanın çok fazla aktığını anlatmak için suyun akışı, kemiklerin de çok fazla yığıldığını belirtmek için dağın şekli benzetmeye esas olmuştur.

Kül Tigin, bu cümle ve cümlelerin geçtiği bölümde amcasının ölümünün sebebi olarak halkı görmektedir. O, halka seslenerek yaptıkları hatalar yüzünden hem kendilerinin hem de amcasının acı çektiğini, hatta amcasının öldüğünü ve halkın da yok olduğunu dile getirmiştir. Kül Tigin, toprağını terk eden bir milletin sonunun yok olup gitmek olacağını anlatabilmek amacıyla bu cümlede anlatımın daha etkili olabilmesi için savaşlar sırasında dökülen kanın çokluğunu sular gibi akmasıyla ve ölen insan sayısını da kemiklerinin dağ gibi yığılmasıyla vermektedir.

Suya ve dağa yapılan benzetmelerle hem durumun vahametine dikkat çekilmekte hem de yapılan hataların çok büyük sonuçlarının olabileceği dile getirilmektedir. Bu benzetmelerle halkın böyle bir hatayı bir daha yapmamasını sağlamak amacı da taşınmıştır. Aksan, bu cümleye benzer bir ifadenin Dede Korkut Kitabı'nda da geçtiğine işaret etmiş ve konuyla ilgili şunları söylemiştir: "Burada sudan ve dağdan yararlanan benzetme, Türklerin İslamı kabul ettikleri döneme ait olan, yazıtlardan birkaç yüzyıl sonraki yaşamlarına ışık tutan Dede Korkut Kitabındaki benzetmeyle koşutluk göstermektedir: *Yahı görse toñatdı. Borçluyı borçından kurtardı. Depe gibi et yığdı, göl gibi kırmızı sağdurdı.*"⁹

Günümüzde çok üzüldüğü ağılayan bir kişinin döktüğü gözyaşının çokluğunu anlatmak için "gözyaşları sel oldu" ifadesi kullanılmaktadır. "*Kanın subça yüğürtü*" ifadesi ise günümüzde "*Kan gövdeyi götürmek*" deyiminde kullanımını devam ettirmektedir. İfadeler yapı bakımından aynı olmasalar da içerdikleri anlam açısından benzemektedirler. Her iki ifadede de dökülen kanın fazlalığına ve ölen insan sayısının çokluğuna işaret edilmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde "*Kanın subça yüğürtü, süngüküng tagça yatdı.*" ifadesinde geçen kelimeler cümledeki sırası esas alınarak incelenmektedir:

Türkiye Türkçesinde(TT) *kan* olarak kullanılan ve Türkçe Sözlükte(TS) 1. Atardamar ve toplardamarların içinde dolaşarak hücrelerde çözünme, yadımlama görevlerini sağlayan plazma ve

⁴ Giraud, R., (1999), *Göktürk İmparatorluğu*, (Çev. İsmail Mangaltepe), İstanbul, Ötügen Neşriyat, s. 221.

⁵ Külekçi, N., (2005), *Edebî Sanatlar*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 31.

⁶ Aksan, D., (2000), *En Eski Türkçenin İzlerinde*, İstanbul, Simurg Kitabevi, s. 127. Bu konu hakkında daha fazla bilgi için bk.

Ercilasun, Ahmet, B., (2007), "Köl Tigin Yazıtı Bir Nutuk Metni midir?", Makaleler, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 97-104.;

Alyılmaz, C., (1994), *Orhun Yazıtlarının Söz Dizimi*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Yayınları, s. 82.

⁷ Giraud, R., (1999), s. 216.

⁸ Aydın, E., (2006), "Eski Türk Yazıtlarında Benzetme İlgisiyle Kurulmuş Cümleler Üzerine", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 21/2, s. 66-69.

⁹ Aksan, D., (2000), s. 128.

yuvarlardan oluşmuş kırmızı renkli sıvı; 2. *mecaz*. Soy.¹⁰ şeklinde açıklanan kelime Bayat’ın Eski Türkçe Sözlüğünde *kan* şeklinde ele alınmış ve 1. Han, hükümdar, şehzade; 2. Şahıs adı; 3. Ata; 4. Kan.¹¹ olarak açıklanmıştır. Kelime, Orta Türkçe Sözlükte ise 1. Kan, vücuttaki renkli sıvı, dem; 2. İmparator, kağan, hükümdar; 3. Fitne, kan. olarak açıklanmaktadır.¹²

Kelime, Divânü Lügâti’t Türk’t (DLT) *qân*¹³; Kutadgu Bilig’de ise *kan* şeklinde geçmektedir.¹⁴

Clauson, *kan* kelimesine etimolojik sözlüğünde iki ayrı madde başında yer vermiştir. Bu kelimeyle ilgili verilen ilk madde başında kelime, “kan” şeklinde anlamlandırılmış ve bu yazıya malzeme olan cümlelerin “*Kanıñ suvça: yüğürti.*” kısmıyla örneklendirilmiştir. Ayrıca, yukarıda belirttiği gibi Bilge Kağan Abidesinin doğu yüzünde bu ifadenin biraz daha farklı geçtiğine de işaret edilmiştir. Ayrıca, bu kelimeyle kurulmuş olan birleşik yapıların Uygur döneminde, KB’de vb. birçok eserde de geçtiğine değinilmiştir.¹⁵ Diğer madde başında ise kelime *han* (*xa:n*) kelimesiyle açıklanmıştır.¹⁶

Eren, kelimeyi “atar damar ve toplar damarların içinde dolaşarak hücrelerde özümleme, yadımlama görevlerini sağlayan plazma ve yuvarlardan oluşan kırmızı sıvı” şeklinde açıkladıktan sonra kelimenin, Eski Türkçeden(ET) başlayarak kullanıldığını ve Orta Türkçede(OT) *kân* şeklinde geçtiğini belirtmiştir.¹⁷

Gülensoy, kelime için “İnsan ve hayvanların damarlarında bulunan kırmızı renkli sıvı” açıklamasını yaptıktan sonra kelimenin *kân* kelimesinden geldiğini belirtmiştir.¹⁸

Nişanyan ise kelimenin ET’de günümüzdeki anlamıyla kullanıldığını ve Ana Türkçede *kân* olduğunu belirtmiştir.¹⁹

Kelimenin Türk dili ve lehçelerindeki seyri ise şu şekildedir: Azerbaycan(Az.) *gan*; Başkurt(Bşk.), Kazak (Kzk.), Kırgız (Kırg.), Tatar(Tat.) ve Uygur(Uyg.) Türkçelerinde *kan*; Özbek Türkçesinde(Özb.) *kân* ve Türkmen Türkçesinde(Trk.) *gân*.²⁰ Burada kelimenin Türk lehçelerinde farklılık gösterme nedeni olarak Türk lehçeleri arasında görülen k>g değişimi ile “Türkmen Türkçesinin Ana Türkçedeki aslî uzun ünlüleri koruma özelliğinden”²¹ söz edilebilir.

Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünde kelimenin *kan* şekliyle Artvin Yusufeli Uşhum Köyü’nde kullanıldığı görülmektedir.²² Ayrıca *gan* olarak da *Akçaşehir –Bolu, Samsun, Hayati *Erbaa –Tokat, Kars, Gaziantep, Erzurum, Edirne, Kırşehir, Aybastı –Ordu ve Uşak’ta tespit edilmiştir.²³ Kelime, Tarama Sözlüğünde ise 1. Suç, cinayet; 2. Ceza, cereme, diyet. şeklinde açıklanmış, verilen *kana kan, kan eylemek, kanı ıssıcak* gibi deyimlerde ise “kan” anlamına işaret edilmiştir.²⁴

Kan Türkçenin ilk yazılı kaynaklarından biri olan Orhun Abidelerinden günümüze kadar kullanımda olan kelimelerden biridir. Kelime Türkçenin lehçelerinde de az farkla kullanılmakta; ayrıca TT ağzlarında da tespit edilebilmektedir. Kelimenin sözlükler içerisindeki seyri incelendiğinde Türkçenin tarihi devirlerinde geçirdiği anlam özellikleri dikkat çekmektedir. Bayat’ın Eski ve Orta Türkçe sözlükleri ile kelimenin TT’de kullanımı esas alındığında kelimenin ilk anlamının Türkçenin tarihi seyri içerisinde değiştiği söylenebilir. ET döneminde “kağan” anlamı ilk anlam olarak kabul edilirken OT döneminde günümüzdeki gibi “kan” anlamı ilk anlam olarak gösterilmiştir.

Sub kelimesi TT’de *su* şeklinde kullanımda olmakla birlikte TS’de 1. Hidrojenle oksijenden oluşan, sıvı durumunda bulunan, renksiz, kokusuz, tatsız madde, ab; 2. Bir sıvıdan oluşan kitle, deniz, akarsu. şeklinde anlamlandırılmaktadır.²⁵

¹⁰ Komisyon, (2005), *Güncel Türkçe Sözlük*, Ankara, TDK Yayınları, <http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE> & Kelime=kan.

¹¹ Bayat, F., (2008a), *Eski Türkçe Sözlük*, İstanbul, Yalın Yayıncılık, s. 132.

¹² Bayat, F., (2008b), *Orta Türkçe Sözlük*, İstanbul, Yalın Yayıncılık, s. 239.

¹³ Kaşgarlı Mahmud, (2005), *Divânü Lügâti’t Türk*, (Haz. Seçkin Erdi, Serap Tuğba Yurteser), İstanbul, Kocabalı Yayınevi, s. 396.

¹⁴ Yusuf Has Hacib, (2006), *Kutadgu Bilig*, (Çev. Reşid Rahmeti Arat), İstanbul, Kocabalı Yayınevi, s. 76. Daha fazla bilgi için bk. s. 1166, 1167.

¹⁵ Clauson, S. G., (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, Oxford, At The Clarendon Press, s. 629.

¹⁶ Clauson, S. G., (1972), s. 630.

¹⁷ Eren, H., (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Ankara, Bizim Büro Basım Evi, s. 205.

¹⁸ Gülensoy, T., (2007a), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü A-N*, Ankara, TDK Yayınları, s. 457.

¹⁹ Nişanyan, S., (2010), *Sözlerin Soyağacı-Çağdaş Türkçenin Kökenbilim Sözlüğü*, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=kan>.

²⁰ Ercilasun, A. B. vd., (1991), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 432, 433.

²¹ Ercilasun, A. B. vd., (2007), *Türk Lehçeleri Grameri*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 238.

²² Komisyon, (2008), *Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü*, Ankara, TDK Yayınları, <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kelime=kan&kategori=derliste&ayn=dzn>.

²³ Komisyon, (2008), <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=gan>.

²⁴ Dilçin, C., (dzl.), (1983), *Yeni Tarama Sözlüğü*, Ankara, TDK Yayınları, s. 123.

²⁵ Komisyon, (2005), <http://tdk.org.tr/TR/Genel/>

Eski Türkçe Sözlükte, *su* maddesinde Bayat, kelimenin Çince'den geldiğini belirtmiş ve kelime için “canlı, neşeli” açıklamasını yaptıktan sonra *sub* kelimesine göndermede bulunmuştur.²⁶ *sub* maddesinde ise “su, nehir” açıklamaları yapılmıştır. Ayrıca Bayat, sözlüğünde “su” anlamına gelen *suğ* ve *suv* kelimelerine de yer vermiştir.²⁷ Orta Türkçe Sözlükte de kelimenin *su* şekline yer verilmiş ve kelime için “su” açıklanmasının yanı sıra “meni” açıklaması da yapılmıştır. Ayrıca “su” anlamına gelen *suf* ve *suv* kelimeleri de söz konusu sözlükte yerini bulmuştur.²⁸

Kelime, DLT'de *sūw*²⁹, KB'de ise *suv* şeklinde geçmektedir.³⁰

Clauson, Orhun Abidelerinde *sub* şeklinde geçen kelimenin ET’de “su” anlamı taşıdığını ve bu anlamın daha çok kullanılmakla birlikte “nehir” anlamının da abidelerde mevcut olduğunu belirtmektedir. Bu anlamın söz konusu cümleye uyarlanması da mümkündür. “Kamızız nehir gibi aktı.” şeklinde anlamlandırılabilir cümle bugünkü “gözyaşlarının sel gibi akması” motifi ile uyur.³¹

Eren, kelimeye sözlüğünde yer vermezken Gülensoy, kelimenin tarihsel gelişimini “*süβ[>suw/suv>suğ>su” olarak açıklamıştır.³² Kelimede öncelikle bir b>w/v>ğ değişimi gerçekleşmiş; daha sonra ise sondaki “ğ” sesi düşmüştür.

Nişanyan ise kelimenin ET’de *su*v şeklinde geçtiğini ifade etmiş ve kelimeyle ilgili olarak “Final dudak ünsüzü etkisiyle sesli yuvarlaklaşması varsayılmalıdır. Final /v/ sesi *suvar-, sıva-, sıvık, sıvı* vb. türevlerde korunmuştur. Orijinal /i/ sesi Eski Türkçede *sırı-* (ıslatmak), *sız-* (erimek) vb. biçimlerinde görülür.”³³ açıklamalarını da yapmıştır.

Az., Tat. ve Uyg.de *su* şeklinde kullanılan kelime Bşk.de *huv*; Kzk., Özb. ve Trkm.de *suv* ve Kırg.de *sū* şeklinde kullanılmaktadır.³⁴ Batı grubunda olmasına rağmen Türkmen Türkçesinin kelimeyi doğu grubundaki Özbek Türkçesinde olduğu gibi *suv* şeklinde kullanması Türkmen Türkçesinin Çağataycanın tesirinde gelişen bir yazı dili olmasıyla alakalıdır.³⁵ Kelimenin ses özellikleri açısından en farklı şekli Başkurt Türkçesinde bulunmaktadır. Bunun nedeni de “Genel Türkçede kelime başındaki bütün /s/lerin Başkurt Türkçesinde /h/ olmasıdır.”³⁶

Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü incelendiğinde kelimenin Çilehane, *Reşadiye –Tokat’ta *suv* olarak kullanılmakta olduğu görülmektedir.³⁷ Kelime Tarama Sözlüğünde de *suv* şeklinde geçmektedir.³⁸

Cümlede geçen *yüğüir-* kelimesi TT’de *yüürü-* şeklinde kullanılmakta ve TS’de 1. Adım atarak ilerlemek, gitmek; 2. (-e) Karada veya suda, herhangi bir yöne doğru sürekli olarak yer değiştirmek. şeklinde açıklanmaktadır.³⁹

Bayat, Eski Türkçe Sözlükte kelimeyi, 1. Yürümek; 2. Koşmak⁴⁰ şeklinde anlamlandırılırken Orta Türkçe Sözlükte 1. Koşmak, zıplaya zıplaya koşmak; 2. Çalışmak, çabalamak; 3. Hızlı yürümek; 4. Kumaşı gerdirmek. anlamlarıyla açıklamıştır.⁴¹ Bu sözlükler dikkate alındığında kelimenin Orta Türkçe devrinde anlam zenginleşmesine uğradığı söylenebilir. Aynı kelime için Ergin, Orhun Abideleri adlı inceleme eserinin sonunda verdiği sözlükte sadece “koşmak”⁴² anlamını verirken Tekin ise “koşmak, akmak”⁴³ anlamlarını vermiştir. Ayrıca Bayat, Eski Türkçe Sözlükte kelimenin *yori-* şekline de yer vermiş ve kelimeyi 1.

²⁶ Bayat, F., (2008a), s. 193.

²⁷ Bayat, F., (2008a), s. 194, 195.

²⁸ Bayat, F., (2008b), s. 438, 441.

²⁹ Kaşgarlı Mahmud, (2005) s. 511.

³⁰ Yusuf Has Hacıb, (2006), 73. Daha çok bilgi için bk. s. 1233.

³¹ Ayrıca kelimenin Türkmen dilinde hala “şuv” olarak kullanılırken Koibal, Sagay, Kuzeybatı ve Çuvaş dilinde “şıv/şu” şeklinde kullanıldığı bilgisini de vermiştir. Clauson, S. G. (1972), s. 783.

³² Gülensoy, T., (2007b), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü O-Z*, Ankara, TDK Yayınları s. 811.

³³ Nişanyan, S., (2010), <http://www.nisanyansozluk.com/?k=su>.

³⁴ Ercilasun, A. B. vd., (1991), s. 796, 797.

³⁵ Ercilasun, A. B. vd., (2007), s. 234.

³⁶ Ercilasun, A. B. vd., (2007), s. 760.

³⁷ Komisyon, (2008), <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=suv>.

³⁸ Dilçin, C. (dzl.), (1983), s. 195.

39. Kelimenin diğer anlamları ise şunlardır: 3. Çocuk ayakları üzerinde gezecek duruma gelmek. 4. Yayan gezmek, yayan gitmek. 5. Yol almak. 6. (-e) Bir yere gelmek, bir yere ulaşmak, kaplamak. 7. (-e) Üzerine doğru gitmek, akın etmek, saldırmak, hücum etmek. 8. Faiz, hesap edilmek, işlemek. 9. Geçmek, ilerlemek, değişmek. 10. Bir işte ileri gitmek. 11. *mecaz*. Gereği gibi yapılmak veya ilerlemek. 12. *argo*. Ölmek. Komisyon, (2005), <http://tdk.org>.

tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=y%c3 %bc r%c3%bcmek.

⁴⁰ Bayat, F., (2008a), s. 251.

⁴¹ Bayat, F., (2008b), s. 564.

⁴² Ergin, M., (2000), s. 124.

⁴³ Tekin, T., (2003), s. 192.

Yürümek, gitmek; 2. Davranmak; 3. Sözü geçmek. olarak açıklamıştır.⁴⁴ ET’de kelimenin *yörü-* ve *yür-* şekilleri de bulunmaktadır ve bu kelimeler “yürümek” anlamındadırlar.⁴⁵ OT’de “yürümek” anlamıyla *yori-*, *yör-*, *yöri-* ve *yüri-* şekilleri de mevcuttur.⁴⁶

DLT’de kelime, *yori-* şeklinde “yürümek”⁴⁷; KB’de ise *yügür-* şeklinde “koşmak, seyirtmek, yürümek” anlamıyla verilmiştir.⁴⁸

Clauson, *yügür-* kelimesinin “hızlı bir şekilde koşmak (bir adam, at veya benzeri şeylerin)” anlamına geldiğini belirtmiş ve kelimeyi “*Kanıñ suvça: yügürti.*” cümlesiyle örneklendirmiştir.⁴⁹

Eren, kelimeye sözlüğünde yer vermezken Gülensoy, *yürü-* kelimesinin kökeni olarak “<*yöri-<yör-(1)-” ifadelerini göstermektedir.⁵⁰

Nişanyan, sözlüğünde kelimenin ET’de “yürümek, yol almak” anlamıyla *yori-* şeklinde geçtiğini belirtmektedir.⁵¹

Az.de *yüyür-* şeklinde geçen kelime, Bşk.de *yügir-*; Kzk.de *jügir-*; Kırg.de *cügür-*; Özb.de *yügür-*; Tat.de *yögir-*; Trkm.de *yüvür-* ve Uyg.de *jügrü-*⁵² şeklinde geçmektedir. Ayrıca *yori-* kelimesinin lehçelerdeki görünümü şu şekildedir: Az.de *yeri-*; Bşk.de *yöröv*; Kzk.de *jürüv*; Kırg.de *cürü*; Özb.de *yür-*; Tat.de *yörü*; Trkm.de *yöre-* ve Uyg.de *yür-*.⁵³

Kelimenin Azerbaycan Türkçesindeki *yeri-* şekline benzer bir kullanım Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünde *yéri-* şeklinde mevcuttur ve bu kelime “yürümek” anlamıyla Uluşiran *Şiran –Gümüşhane, Karakoyunlu *İğdir –Kars, Cenciğe –Erzincan ve Urfa’da ve “gezinmek” anlamıyla ise Erzurum’da kullanılmaktadır.⁵⁴ Kelime Tarama Sözlüğünde ise *yüri-*, *yürü-* ve *yügür-* [*yüyür-*] şeklinde “koşmak, hızlı gitmek” anlamlarında geçmektedir.⁵⁵

Burada dikkati çeken husus, Tekin’in kelime için verdiği “akmak” anlamının Eski Türkçe dönemiyle alakalı sözlüklerde mevcut olmamasıdır. Kelimenin, cümlenin anlamının doğru bir şekilde verilmesini sağlaması konusundaki etkisi düşünüldüğünde “akmak” ifadesi göz ardı edilmemelidir.

Kelimenin TT’de on iki anlamı olduğu gösterilse de bu anlamların içerisinde Türkçenin eski dönemlerine ait metinlerde ve sözlüklerde gösterilen “koşmak, zıplaya zıplaya koşmak, çalışmak, çabalamak, akmak, kumaşı gerdirmek” gibi anlamlarının olmaması tarihi süreç içerisinde yeni anlamlar kazanan kelimeye bir anlam daralması⁵⁶ da yaşandığını düşündürmektedir.

TT’de *kemik* olarak kullanılan *süngük* kelimesi TS’de 1. İnsanın ve omurgalı hayvanların çatısını oluşturan türlü biçimdeki sert organların genel adı; 2. Bu sert organdan yapılmış olan.⁵⁷ şeklinde anlandırılmıştır.

Bayat’ın Eski Türkçe Sözlüğünde *süngük*⁵⁸ şeklinde geçen kelime, Orta Türkçe Sözlüğünde *süngek* şeklinde geçmekte ve “kemik” olarak açıklanmaktadır.⁵⁹

DLT’de kelime, *kemdük süngük*: “eti sıyrılmış kemik” şeklinde geçmektedir.⁶⁰ Burada *kemdük* TT’de kullanılan “kemik” ile alakalı olduğundan dikkat çekicidir. KB’de ise kelime *süngük* şeklinde mevcuttur.⁶¹

Kelime, Clauson tarafından *sünj-* fiilinden türeyen bir kelime olarak açıklanmakta ve bu kelimenin orijinal haliyle karışması zor olan birçok çeşidinin yaşadığını ve kanıtların *sünök* kelimesini işaret ettiğini söylemektedir. Ayrıca kelimenin kuzeydoğu dil grubunun bütün diyalektlerinde *sö:k* şeklinde yaşarken

⁴⁴ Bayat, F., (2008a), s. 250.

⁴⁵ Bayat, F., (2008a), s. 250, 252.

⁴⁶ Bayat, F., (2008b), s. 557, 558, 559, 566.

⁴⁷ Kaşgarlı Mahmud, (2005), s. 702.

⁴⁸ Yusuf Has Hacib, (2006), s. 1742. Daha fazla bilgi için bk. s. 1284.

⁴⁹ Ayrıca kelimenin, modern dilde, Karakalpak (Kuzeybatı) dilinde “juvır-/jügir-”, Nogay dilinde “yuvır-”, Azerbaycan (Güneybatı) dilinde “yüyür-” ve Türkmen dilinde ise “yüvür-” şeklinde geçtiğini de belirtmiştir. Clauson, S. G., (1972), s. 914.

⁵⁰ Gülensoy, T., (2007b), s. 1195.

⁵¹ Nişanyan, S., (2010), <http://www.nisanyansozluk.com/?k=y%C3%BCr%C3%BCmek>.

⁵² Gülensoy, T., (2007b), s. 1195.

⁵³ Ercilasun, A. B vd., (1991), s. 1002, 1003.

⁵⁴ Komisyon, (2008), <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=y%C3%BCr%C3%BCmek>.

⁵⁵ Dilçin, C., (dzl.), (1983), s. 254, 255.

⁵⁶ “Anlam daralması (reduction/restriction of meaning), bir sözcüğün eskiden anlattığı nesnesinin bir bölümünü, bir türünü anlatmasıdır.” Eker, Süer, (2005), *Çağdaş Türk Dili*, Ankara, Girafiker Yayınları, s. 524.

⁵⁷ Komisyon, (2005), <http://tdk.org.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=kemik>.

⁵⁸ Bayat, F., (2008a), s. 196.

⁵⁹ Bayat, F., (2008b), s. 444.

⁶⁰ Kaşgarlı Mahmud, (2005), s. 302.

⁶¹ Yusuf Has Hacib, (2006), s. 2206, 2579, 4131, 4599, 6415.

güneydoğu dil gruplarında *sönek/süngek/süyek/soşak*; Kırgız dilinde *sö:k*; Kazak dilinde *süyek* şeklinde yaşadığını ifade etmiş ve birçok dilde ve dönemde hangi şekillerde olduğunu da göstermiştir. ET’de de kullanıldığını örneklemek için “*Süngükting tağça yatdı.*” ifadesini kullanmıştır.⁶²

Eren, sözlüğünde kelimeye yer vermezken Gülensoy da kelimenin günümüzde TT’de kullanımda olan *kemik* halinin kökeni üzerinde durmuş ve kelimenin kökü olarak <*kem- ‘kemirmek’+ [-ür-]dük ifadesini vermiştir. Daha sonra da kelimenin tarihsel gelişimi olarak <*kem- ‘kemirmek’+ [-ür-]dük [> *kemdük > kemük > kemik] açıklamasını yapmıştır.⁶³

Nişanyan ise kelimenin günümüzde kullanılan hali olan *kemik* ifadesinin Türkçe “kırtlatmak?, kıtırdatmak?” anlamlarına gelen *kemür-* kelimesine +*ık* ekinin gelmesiyle oluştuğunu belirtmiş ve *kemürük* ifadesindeki ikinci hecenin düşmesinin açıklanmaya muhtaç olduğunu dile getirmiştir.⁶⁴

Kelime, Az.de *sümük*; Bşk.de *höyäk*; Kzk.de *süyek*; Kırg.de *sö:k*; Özb.de *süyäk*; Tat.de *söyäk*; Trkm.de *sünk* ve Uyg.de *söñäk*, *süyäk* şeklinde kullanılmaktadır.⁶⁵ TT dışında tüm Türk lehçelerinde *süngük* kelimesinin değişik şekilleri kullanılmaktadır. Bu kelimelerden de farklı görünen Baş.de kullanılan *höyäk* kelimesidir. Burada tıpkı *su* kelimesinde olduğu gibi Baş.de kelime başındaki tüm s’lerin h’ye dönüşmesi kuralı söz konusudur.

Süngük kelimesinin Az.deki *sümük* şekli Yoncalı *Doğubeyazıt –Ağrı, Koyundere *Ahıska –Kars, Erzincan, Bitlis, *Erciş –Van, Urfa, Diyarbakır, Malatya ilçe ve köyleri, *Antakya –Hatay, ve Adana’da⁶⁶; Kzk.deki *süyek* şekli *Yalova –İstanbul, Çilehane *Reşadiye –Tokat, Karaça, Baş –höyük, *Kadınhanı –Konya, Çakalkuyusu –Adana, Kerkük –Kırım Türkleri arasında kullanılmaktadır.⁶⁷

TT’de *dağ* şeklinde kullanılan *tag* kelimesi, TS’de “Yer kabuğunun çıkıntılı, yüksek, eğilimli yamaçlarıyla çevresine hâkim ve oldukça geniş bir alana yayılan bölümü.”⁶⁸ olarak açıklanmaktadır.

Bayat’ın Eski Türkçe ve Orta Türkçe sözlüklerinde *tag* şeklinde geçen kelime Eski Türkçe Sözlükte 1. Dağ, dağ silsilesi, sıradağ; 2. Kuzey, şimal⁶⁹; Orta Türkçe Sözlükte 1. Dağ; 2. Damga; 3. Sürü, hayvan sürüsü şeklinde açıklanmıştır.⁷⁰

Kelime, DLT’de *täg*⁷¹; KB’de *tag* şeklinde geçmektedir.⁷²

Clauson tarafından *ta:ğ* madde başında “dağ” olarak anlamlandırılmakta ve ET ile bütün dönemlerde yaygın olarak kullanılan bu kelimenin genellikle *tag* ya da *taw* olarak geçtiği belirtilmektedir.⁷³

Eren, sözlüğünde kelimeye yer vermezken Gülensoy, kelimenin kökeni olarak *täg* kelimesini vermiştir.⁷⁴

Nişanyan, bu kelimenin ET’de kullanıldığını ve daha eski dönemde *täg* şeklinde olabileceğini ifade ettikten sonra Moğolcada aynı anlama gelen *tag* kelimesinin Türkçeden alıntı olduğunu söylemiştir.⁷⁵

Kelimenin diğer lehçelerdeki kullanımı ise şu şekildedir: Az. ve Trkm.de *dağ*; Bşk., Kzk. ve Tat.de *tav*; Kırg.de *tō*; Özb.de *täg*; Uyg.de *tag*.⁷⁶

Kelime, Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünde “dağ” anlamıyla Erzurum’da kullanılmaktadır.⁷⁷ Tarama Sözlüğünde ise *dağ* şeklinde geçen kelimenin ikinci anlamı olarak “dağ” açıklaması yapılmaktadır.⁷⁸

Cümlede geçen son kelime ise *yat-*’tır. Kelime, TS’de 1. Bir yere veya bir şeyin üzerine boylu boyunca uzanmak; 2. Uyumak veya dinlenmek için yatağa girmek; 3. Yatay veya yataya yakın bir duruma gelmek; 4. Geceyi geçirmek üzere bir yerde kalmak. 5. Boş yere beklemek. gibi anlamlara gelmektedir.⁷⁹

⁶² Clauson, S. G., (1972), s. 838.

⁶³ Gülensoy, T., (2007a), s. 495.

⁶⁴ Nişanyan, S., (2010), <http://www.nisanyansozluk.com/?k=kemik>.

⁶⁵ Ercilasun, A. B. vd., (1991), s. 464, 465.

⁶⁶ Komisyon, (2008), <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=süyek>.

⁶⁷ Komisyon, (2008), <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=sümüh>.

⁶⁸ Komisyon, (2005), <http://tdk.org.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=da%C4%9F>.

⁶⁹ Bayat, F., (2008a), s. 199.

⁷⁰ Bayat, F., (2008b), s. 459.

⁷¹ Kaşgarlı Mahmud, (2005), s. 522.

⁷² Yusuf Has Hacıb, (2006), s. 21. Daha fazla bilgi için bk. s. 1235.

⁷³ Ayrıca kelimenin kuzeydoğu Tuvan, kuzeybatı Kırım, güneybatı Azerbaycan ve Osmanlı dilinde *dağ*; Türkmen dilinde ise *da:ğ* olarak geçtiğini de söylemiştir. Clauson, S. Gerard, (1972), s. 463.

⁷⁴ Gülensoy, T., (2007a), s. 259.

⁷⁵ Nişanyan, S., (2010), <http://www.nisanyansozluk.com/?k=da%C4%9F>.

⁷⁶ Ercilasun, A. B. vd., (1991), s. 142, 143.

⁷⁷ Komisyon, (2008), <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=dağ>, Gemalmaz, E., (1995), *Erzurum İli Ağızları*, Ankara, TDK Yayınları, s. 69.

⁷⁸ Dilçin, C., (dzl.), (1983), s. 60.

Kelime, Bayat’ın Eski Türkçe Sözlüğünde 1. Yatmak, uzanmak; 2. Belli bir vaziyet almak⁸⁰; Orta Türkçe Sözlüğünde ise 1. Yatmak, uyumak, uzanmak; 2. Dağılmak; 3. Defnedilmek; 4. Bulunmak; 5. Koymak, defnedilmek. anlamlarında kullanılmıştır.⁸¹

DLT’de kelime, *yatgaş-* şeklinde geçmekte ve “birlikte yatmak” olarak açıklanmaktadır.⁸² KB’de ise *yat-* şeklinde geçmektedir.⁸³

Clauson, “yatmak” anlamını verdiği kelimenin ayrıca “uyku için yatmak ve bir yere rahat bir şekilde oturmak” gibi anlamlarının da olduğunu; ET’de “*kemiğin dağ gibi yığıldı*” ifadesinde kullanıldığını belirtmiştir.⁸⁴

Eren, etimolojik sözlüğünde kelimeye yer vermezken Gülensoy’a göre *yat-* kelimesi *yā-* “yaymak” kökünden gelmiştir ve bu köke /-t/ fiilden fiil yapım ekinin getirilmesiyle oluşmuştur.⁸⁵

Nişanyan, kelimenin ET döneminde mevcut olduğunu belirtmiş ve kelimenin anlamlarını, “eğilmek, yatay duruma gelmek, yatmak” şeklinde vermiştir.⁸⁶

yat- kelimesinin lehçelerdeki görünümü ise şu şekildedir: Az.de *yat-*; Bşk.de *yativ*; Kzk.de *jatuv*; Kırg.de *catü*; Özb.de *yāt-*; Tat.de *yatu*; Trkm.de ve Uyg.de *yat-*.⁸⁷

Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünde ise kelime 1. Yatmak, uzanmak; 2. Uyumak anlamlarında Artvin Yusufeli Uşum Köyü’nde; “yatmak” anlamıyla da Kütahya ve yöresi ile Güney-Batı Anadolu’da kullanılmaktadır.⁸⁸ Tarama Sözlüğünde ise kelime, *yatmak* şeklinde geçmekte ve 1. Yatay bir yerde durmak, bulunmak; 2. Yatışmak, sükûnet bulmak. olarak açıklanmaktadır.⁸⁹

Kelimenin anlamı Tekin’in cümleyi açıklamasına göre “yığ-”tır.⁹⁰ Ergin ise aynı ifadeyi “yat-” şeklinde açıklamıştır.⁹¹ *Yat-* kelimesi ne Eski Türkçe ve etimolojik sözlüklerde ne de Orhun Abideleri ile ilgili yapılan incelemelerin sonunda verilen sözlüklerde “yığ-” anlamıyla açıklanmıştır. Tekin, cümlelerin anlamına uygun olarak güzel bir açıklama yaparak “yat-” kelimesine “yığ-” anlamını kazandırsa da bu kelimenin Eski ve Orta Türkçede “yığıl-” anlamı yoktur.

Genel olarak Orhun Abideleri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde abidelerde yoğun bir şekilde ikilemeler kullanıldığı; tezatlarla, eş veya yakın anlamlı kelimelere yer verildiği görülmektedir. Yazılış amaçları edebî bir kaygıdan çok kağanların yönetimi altında olan halkı bilinçlendirmek olsa da bu yapıların abidelerde bol bir şekilde bulunması bu eserlere edebî bir nitelik kazandırmaktadır. Bir sanat olarak hem şiirlerde hem de düzyazıda karşımıza çıkan benzetme ve tezat, abidelere de anlatım güzelliği katmıştır. Ayrıca gerek benzetmeli ifadelerle gerekse diğer yapılarla söylenenlerin kalıcı olması ve kolaylıkla hatırdaki kalması sağlanmıştır.

Taş üzerine yazılan bu metinler için doğal ve yapay tahribatların olması kaçınılmazdır. Ayrıca tek bir örneği olan bu metinlerin tüm Türk halkı için dönem şartları içinde ulaşılabilir olması da mümkün olmadığından metinlerde anlatılanların hatırdaki kolay kalmayı sağlayan ifadelerle verilmesi de üstün bir zekâ örneğidir.

“Bir zihniyet hakkında, istiarelerin incelenmesinden daha çok aydınlatıcı bilgi veren hiçbir şey yoktur. Bir ulus onlarla düşüncesini açıklar, belirtir veya sadece, özelleşmiş bir sözcüğü olmadığı zaman, istiarelerle düşüncesini ifade eder. En gelişmiş dillerin tarihi bize, en soyut kavramların; dilde, en alışılmış, en basit sözcüklerden türetim yapılarak temsil edildiğini gösterir.”⁹²

⁷⁹ Kelimenin diğer anlamları şunlardır: 6. İşlemez, çalışmaz durumda kalmak; 7. Bir özellik kazanmak için bir şeyin içinde beklemek; 8. Belli bir süreyi cezaevinde geçirmek; 9. Ölü gömülmüş olmak; 10. Düz bir duruma gelmek düzleşmek; 11. (-le) Cinsel ilişkide bulunmak; 12. Bir düşünceyi veya bir öneriyi benimsemek, razı olmak; 13. Heves etmek, eğilmek; 14. mecaz Bulunmak, var olmak; 15. teklifsiz konuşmada Olumsuz veya başarısız bir sonuç almak; 16. halk ağzında İşsiz kalmak, çalışmamak; 17. *argo*. Bilerek yenilmek, şike yapmak. Komisyon, (2008).

⁸⁰ Bayat, F., (2008a), s. 243.

⁸¹ Bayat, F., (2008b), s. 540.

⁸² Kaşgarlı Mahmud, (2005), s. 673.

⁸³ Yusuf Has Hacib, (2006), s. 1528. Daha fazla bilgi için bk. s. 1273.

⁸⁴ Ayrıca kelimenin Uygur, Bulgar, Hakani, Çağatay, Kıpçak, Kuman ve Harezm dilinde ve KB, DLT, Oğuz Nâme gibi eserlerde “yat” şeklinde geçtiğini de örneklerle göstermiştir. Clauson, S. G, (1972), s. 884.

⁸⁵ Gülensoy, T., (2007), s. 1086, 1087.

⁸⁶ Nişanyan, S., (2010), <http://www.nisanyansozluk.com/?y=yatmak>.

⁸⁷ Erçilasun, A. B. vd., (1991), s. 974, 975.

⁸⁸ Komisyon, (2008), <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=yatmak>.

⁸⁹ Dilçin, C., (dzl.), s. 238.

⁹⁰ Tekin, T., (2003), s. 31.

⁹¹ Ergin, M., (2000), s. 17.

⁹² Giraud, R., (1999), s. 214.

İnceleme konusu olan cümlede geçen kelimelerin hem Türkiye Türkçesinde hem de Türkçenin diğer lehçelerinde kullanımda olması Türk dilinin eskiliğini göstermesi açısından önemlidir. Kelimelerden bazıları Türkiye Türkçesinde tıpkı Eski Türkçede olduğu gibi kullanılırken bazıları ise birtakım ses değişikliklerine uğramıştır. Örneğin *kemik* kelimesinin gösterdiği tarihsel gelişim önemlidir. Kelimelerin birtakım ses değişikliğine uğrama nedeni Türkçenin söyleyiş kolaylığı özelliğidir. Türkiye Türkçesinde bazı kelimelerde ses değişimleri yoğun olarak yaşanırken diğer lehçelerde bu değişimler daha sınırlıdır. *Su* kelimesi b<w/v<ğ<Ø değişimini Türkiye Türkçesinde yaşarken diğer lehçelerde bu gelişim kendini göstermemiştir.

Kelimelerin bazılarının Türk lehçelerinde görülen şekillerinin Türkiye Türkçesi ağızlarında kullanımda olması da ses değişikliklerinin Türkiye Türkçesi içerisinde yaşandığının göstergesidir. Örneğin *su* kelimesinin Eski Türkçedeki *suv* hali Kazak, Özbek ve Türkmen Türkçelerinde yaşarken Türkiye Türkçesi ağızlarında, Tokat'ta da kullanılmaktadır. Bu durum hem kelimenin tarihi gelişiminin bir dönemini yansıtmaması hem de lehçelerde devam eden bir şeklin ağızlarda kendini göstermesi açısından önemlidir.

Orhun Abideleri cümle yapıları ve dil özellikleri açısından görünürde sınırlı bir malzemeye sahip olsa da hem ait olduğu döneme hem de ait olduğu varsayılan dönemden yıllar öncesine ışık tuttuğu için incelenme konusundaki sürekliliğini koruyacak temel eserlerden biridir.

Kaynakça

- Aksan, Doğan, (2000), *En Eski Türkçenin İzlerinde*, Simurg Kitabevi, İstanbul.
- Aylılmaz Cengiz, (1994), *Orhun Yazıtlarının Söz Dizimi*, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Yayınları, Erzurum.
- Aydın, Erhan, (2006) "Eski Türk Yazıtlarında Benzetme İlgisiyle Kurulmuş Cümleler Üzerine", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.21/1, s. 65-72.
- Bayat, Fuzuli, (2008a), *Eski Türkçe Sözlük*, Yalın Yayıncılık, İstanbul.
- , (2008b), *Orta Türkçe Sözlük*, Yalın Yayıncılık, İstanbul.
- Clauson, Sir Gerard, (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, At The Clarendon Press, Oxford.
- Dilçin, Cem (dzl.), (1983), *Yeni Tarama Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- Eker, Süer, (2005), *Çağdaş Türk Dili*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Ercilasun, Ahmet Bican, vd. (1991), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ercilasun, Ahmet Bican, vd., (2007), *Türk Lehçeleri Grameri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- , (2007), "Köl Tigin Yazıtı Bir Hukuk Metni midir?", *Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 97-104.
- Eren, Hasan, (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Bizim Büro Basım Evi, Ankara.
- Ergin, Muharrem, (2000), *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Gemalmaz, Efrasiyap, (1995), *Erzurum İli Ağızları*, TDK Yayınları, Ankara.
- Giraud, René, (1999), *Göktürk İmparatorluğu*, (Çev: İsmail Mangaltepe), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Gülensoy, Tuncer, (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü A-N, O-A*, TDK Yayınları, Ankara.
- Kaşgarlı Mahmud, (2005), *Divânü Lügâti't Türk*, (Haz. Seçkin Erdi, Serap Tuğba Yurteser), Kocabalı Yayınevi, İstanbul.
- Komisyon, (2005) *Güncel Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara, www.tdk.gov.tr/tdksozluk.
- Komisyon, (2008), *Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara, <http://tdkterim.gov.tr/ttas/>.
- Küleki, Numan, (2005), *Edebi Sanatlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Nişanyan, Sevan, (2010), *Sözlerin Soyağacı-Çağdaş Türkçenin Kökenbilim Sözlüğü*, <http://www.nisanyansozluk.com>.
- Tekin, Talat, (2003), *Orhon Yazıtları*, TDK Yayınları, Ankara.
- Yusuf Has Hacib, (2006), *Kutadgu Bilig*, Kocabalı Yayınevi, İstanbul.

“KONUŞMAK” SÖZÜNÜN TARİHİ GELİŞİMİ ÜZERİNE BİR ETİMOLOJİ DENEMESİ

Necati İlhan KARA

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ÖZET

Bu çalışmada “konuşmak” sözünün tarihi gelişimi takip edilerek tarihi ve çağdaş Türk şivelerindeki şekillerinin ve anlamlarının tespitine çalışılacaktır. Tespit işlemleri sırasında dilin tarihi dönemlerinin dil özelliklerini yansıtan eserler temel alınmıştır. Bu söz üzerine yapılan diğer kökenbilim çalışmaları dikkate alınarak konuya fonetik ve morfolojik yöntemin yanı sıra tematik yöntemle de yaklaşmıştır. Bu çerçevede konuşmak sözüne köken teşkil etmesi muhtemel “kon-” ve “keñ-” gibi sözler değerlendirilerek sonuca varılacaktır.

ABSTRACT

This study is will an attempt to determine the forms and meanings in historical and contemporary Turkish Accents of the word "konuşmak (to talk)" by tracing its historical development. Example that represent the properties of historical periods of the language have been taken as the backbone during the process of determination. Regarding the other studies on the origin of this word, the thematic method is used as well as the phonetic and the morphological. In this boundaries, it will aim to reach the conclusion as evaluating the possible root words of "konuşmak (to talk)" such as "kon-" and "keñ-".

İnsanlık, yaşamını tarih boyunca ilk olarak fizyolojik ve ardından sosyal ihtiyaçlarını gidermek üzerine kurmuştur. İletişim ise toplumsal yapının en temel ve önemli gereksinimlerinden birisi olmuştur. Hatta bireyden topluma giden yol iletişim eylemi üzerine kurulmuştur. Günümüzde iletişimin çok çeşitli yolları vardır. Ancak bu çeşitlilik içinde dahi en temel iletişim yolu sözlü iletişim yani konuşmaktır. Bu bağlamda “konuşmak” sözünün belki bugün bildiğimiz şekliyle olmasa da en azından bu kavramın derin bir geçmişi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Göktürk ve Uygur dönemlerinde iletişim ve etkileşim üzerine teşekkül etmiş yedisi ad, otuzu eylem olmak üzere otuz yedi söz tespit edilmiştir.¹ Bu sayı iletişimin dildeki dolayısıyla insan yaşamındaki yerini yansıtmaya açısından önemlidir. Bütün bu sözlük birimler² müstakil bir tematik çalışmanın konusu olabilir. Ancak biz konuşmak sözüyle doğrudan ilgisini olduğunu düşündüğümüz kelimeleri çalışmamıza dâhil ettik.

Konuşmak sözüne Türkçe Sözlük’te “1. Bir dilin kelimeleriyle düşüncesini sözlü olarak anlatmak. 2. (-i den) Belli bir konudan söz etmek. 3. Bir konuda karşılıklı söz etmek, sohbet etmek. 4. Söylev vermek, konuşma yapmak. 5. Konuşma dili olarak kullanmak. 6. Düşüncesini herhangi bir araç kullanarak anlatmak. 7. (-le) İlişki kurmak veya ilişkiyi sürdürmek. 8. Flört etmek. 9. Dargın bulunmamak 10. Oyuncak, hayvan vb. konuşmaya benzeyen birtakım sesler çıkarmak. 11. Gizli bir şeyi açığa vurmak, ele vermek. 12. Etkin olmak. 13. Becermek, uzman gibi yapabilmek. 14. Geçerli olmak, etkin olmak. 15. Şık ve zarif görünmek.”³ karşılıkları verilmiştir. Temel anlamının yanı sıra pek çok yan anlam kazanmış bir söz olduğu da açıktır. Ayrıca bu biçimin Türkçenin ilişki içinde olduğu Farsça, Ermenice, Bulgarca, Sırpça, Makedonca, Yunanca tarafından kopyalandığını görüyoruz.⁴ Çalışmamıza konu ettiğimiz “konuş-” fiilinin bu denli geniş bir anlam taşıması ve diğer dillerce kopyalanması Türk dili içinde geniş bir yaygınlık gösterdiğine işaretir.

Bugün için konuşmak anlamında kullanılan sözleri sadece Türkiye Türkçesinde değil diğer çağdaş şivelerde de aramak gerekir. “danışmaq” (Azeri), “söylev” (Kazak), söylév (Tatar Kazan), söyläş- (Tatar Kırım), “sözlímék” (Yeni Uygur), “sözläşmāk”, “gäpirmāk-” (Özbek), “geplemek” (Türkmen), “süylöö-”

¹ User, H. Ş., (2009), *Köktürk ve Ötügen Uygur Kağanlığı Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*, Kömen, Konya s. 293, 389

² Bütün biçimlerin anlamları ve ayrıntılı bilgi için bk. User, H. Ş., (2009) s. 293, 389

³ *Türkçe Sözlük*, (2005)

⁴ “Far: konuşmış, Erm: konuşmış illal, Bul: konuşmā, konuşmāk, Sırp: konúšma, Mak: konuştisa, Yun: konuçizo” Bk. Karaağaç, G., (2008), *Verintiler Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 523

(Kırgız), “höyläv”, “höyläşiv” (Başkurt)⁵ Burada dikkat çeken sadece Azeri Sahası’nda “danışmak”, Özbek ve Yeni Uygur sahalarında “gep” sözlerinin kullanılması ve diğer bütün şivelerde Eski Türkçeden miras, “sab” köküne dayanan “sözle-“ eylemi ya da bunun ada dönüşmüş şekillerinin yardımcı fiil ile kullanılıyor olmasıdır.

Tarihimizdeki ilk sözlüğümüz Divânü Lugâtî’t-Türk’e baktığımızda işlerde danışma, görüşme, düşünme, müşavere anlamıyla verilen “kengeş”⁶ كنگش şeklinde bir söze rastlarız.⁷ Yine aynı eserde, bu fiil gövdesine dayalı olarak gelişen sözlerin varlığına şahit oluyoruz. “kengeşlig”, “kengeşsiz” Kaşgarlı’nın tespit ettiği bu kökten türemiş iki addır. Anlamları da, danışıklı, tedbirli ve danışksız, tedbirsiz olarak verilmiştir.⁸ Yani XI. yüzyıla geldiğimizde Türkler için Eski Türkçe dönemine ait metinlerde sözlü iletişim üzerine tespit ettiğimiz biçimlerin arasına “kengeş-” şekliyle yeni bir yapı katılmıştır. İlk yazılı metinler ve Divânü Lugât’it-Türk arasında geçen yaklaşık 3 yüzyıllık süre içinde “konuşmak, danışmak” gibi bir anlam taşıyan başka bir söz tespit edemedik. Ayrıca “kengeş” sözünün ne zaman ortaya çıktığı konusunda bir şey söylemek oldukça zordur. Zira bu söz Orhon Yazıtları yazılırken dahi kullanımda olan ve Yazıtlarda yer almamış olabilir. Yine andığımız 3 yüzyıllık devrenin içinde ortaya çıkmış olabilir.

Ögel’e göre, Bu sözün iki manası vardır: “Bunlardan birincisi ve galiba öz olanı, karşılıklı danışma ve önleyici tedbir almadır. Bu toplantılar, kişiler ve devlet için, vazgeçilmez bir şeydir. Ancak asker bir millet olan Türklerde, çok konuşma ve her kafadan bir ses çıkması da, bir disiplinsizlik işareti gibi görülüyordu. Bu bakımdan da *kengeş* sözünü, en eski Türkçede göremiyoruz. Rusların Eski Türkçe Sözlüğü Göktürk Yazıtlarındaki, *kingsür* sözünü, *kengeşir-mek* şeklinde yorumlamıştır. Birbirine düşürmek manasındadır. Bizce doğru olmalıdır. Deyim, XI. yüzyıl kaynaklarında, daha sık görülmeye başlar. Kaşgarlı Mahmud’a göre *danışma*, *müşavere* demektir. *Kengeşli* ise “danışıklı ve tedbirli” manasında kullanılırdı.”⁹

“kengeş” sözünün kurulan meclisin şekliyle de ilişkilendirmek mümkün olabilir. Kurultay, dernek, kengeş meclisi Eski Türk devletlerinde çokça karşımıza çıkan ve devlet için hayati önem taşıyan meclis kurumlarıdır. Ayrıca bu toplanma merasimleri ciddi ve katı ritüeller ile gerçekleştirilmiş. Bu yapı Dede Korkut Kitabı’nda “*Hanlar hanı Han Bayındır yılda bir kere toy idüp Oğuz biglerini konuklar-idi. Gine toy idüp aygır deveden buğra koyundan koç kırdurmuş-idi. Bir yire ağ otağ bir yere kızıl otağ bir yire kara otağ kurdurmuş-idi. Kimün ki oğlı kızı yok kara otağa konduruñ kara kiçe altına döşenñ kara koyun yahnısından öñine getirüñ...*”¹⁰ denilerek açıkça gösterilmektedir. Yine Ögel bu toplanmalarda kimin kesilen hayvanların neresinden yiyeceğine dek belirli bir kural ve hiyerarşi içinde düzenleme yapıldığını dile getirir.¹¹ Oğuz Kağan Ailesi’nin oturma şekline baktığımızda Gün Han batıda yüzü doğuya dönük ve diğer fertler sırasıyla sağda Gün Han’ın oğlu solda Gök Han’ın oğlu olmak üzere arkaya doğru sıralı bir şekilde otururdu.¹² Buradaki oturma şekli fertlerin katılımıyla genişleyen bir meclis şeklini gözler önüne getirir. Buradan hareketle “kengeş”in geniş ve genişlemek anlamlarındaki “keng” sözünün işteşlik eki olarak ortaya çıkmış bir hali olduğu düşünülebilir. Doğal olarak bu konunun ayrı bir çerçevede daha fazla dayanak ve kanıt ile ele alınması gerekir. Bizim bu konuya eğilmemizin sebebi “konuş-” sözü ile bir ilginin olup olmadığını belirlemektir. “kengeş” üzerine yaptığımız bu inceleme de “konuş-” sözü ile anlamlarındaki yakınlık haricinde bir ilgi kurmayı başaramadık.

“konuşmak” şeklinin ilk olarak karşımıza XV yüzyılda “konuş eylemek” şekliyle Ferec Ba’d-eş-şidde adlı eserde geçtiği Tarama Sözlüğü’nde tespit edilmiş ve geçtiği yer şöyledir: “*Melik üzerine düşman belürdü, galebe ile yürüdü. Melik dahi şevket ile karşıladı, yakın yerde konuş eylediler. قونش ایلدیر bir beyâbanda, ol arada hacet olan nesne bulunmazdı.*”¹³ Yine Tarama Sözlüğü’nde tespit edilmiş bir kullanım XVI yüzyılda kaleme alınmış Lâmiî Divanı’nda: “*Ol konuşmuş قونشمش benlere ey dil nazar kıl daima/ Bu kırıandan fînelere vardır hazer kıl daima*”¹⁴ beyitinde geçmektedir. Buradaki anlamının en azından bizim bugünkü kullandığımız şekilde doğrudan konuşmaktan ziyade tanış, yakın, arkadaş olmak biçiminde olduğu

⁵ Komisyon, (1992), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*, 2. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.498,499

⁶ B. Atalay’ın tercih ettiği imla “kengeş” şeklindedir.

⁷ *Divânü Lugât-it-Türk I-IV*, (2006), (Çeviren B. Atalay), 5. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara C:3 S.365

⁸ *Divânü Lugât-it-Türk*, C:4 S.301

⁹ Ögel, B., (1982), *Türklerde Devlet Anlayışı* (13. Yüzyıl Sonlarına Kadar), Başbakanlık Basım Evi, Ankara, s.103 (Yazım tarzı korunmuş, imlâ ve baskı hatası olduğunu düşündüğümüz kısımlar düzeltilmiştir.)

¹⁰ Ergin, M.,(2008), *Dede Korkut Kitabı I*, 6. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 77,78

¹¹ Ögel, B., s. 92,93

¹² Ögel, B., s. 368

¹³ *Tarama Sözlüğü*, (1996) s. 2649

¹⁴ *Tarama Sözlüğü*, (1996) s. 2649

açıktır. Birinci örnekte doğrudan konmak yerleşmek ile ilgili bir anlam söz konusuysen Lâmiî Divanı’nda tanış olmak gibi bir anlam taşımaktadır. Ancak her ikisinde de bugünkü temel sözlük anlamını göremiyoruz. Bu da daha eski dönemlerde sözlü iletişim kurmak anlamında farklı kelimelerin var olduğu fikrini akla getirir. Bu bağlamda Orhon Yazıtlarında tespit ettiğimiz kelimeler şunlardır: “öglés-” (istişare etmek, anlaşmak), “sözlés-” (sözleşmek, konuşmak), “tüzü-” (anlaşmak, ilişkileri düzeltmek), “ay-” (söylemek, demek), “ayt-” (söylemek, demek), “eşid-” (işitmek, duymak dinlemek)¹⁵ Tespit ettiğimiz her sözün temelinde sözlü iletişim kurmak anlamı yatmaktadır. Ancak hiçbirisiyle bugünkü şekilde konuşmak eylemiyle ilgili olarak fonetik bir ilgi kurabilmemiz mümkün gözüküyor.

“konmak” sözüyle ilgili olarak akla ilk gelen kök “kon-“ biçimi olur. Konu üzerinde biraz daha detaylı düşünecek olursak. *ko- şeklinde farazi bir kök akla gelecektir. Bu çerçevede Tuncer Gülensoy’un Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü adlı çalışmasında, “konuşmak” sözü için “ko-n-(u)ş” tahlili yapılmıştır.¹⁶ Yine aynı çalışmada “kon-” maddesine baktığımızda, *ko- ‘koymak’ -n- ‘dönüşlülük eki’ şeklinde bir tahlil yapılmıştır.¹⁷ Clauson da aynı şekilde bu söze *ko-ŋ¹⁸ olarak yaklaşmıştır.¹⁹

“kon” sözünün ilk geçtiği metin Orhon Yazıtlarıdır ve şöyle geçmektedir: “bir(i)ye : ug(a)y: yış : tög(ü)lt(ü)n y(a)zı : koon(a)yin²⁰ tis(e)r : türük : bod(u)n : öls(i)k(i)g” Türkiye Türkçesi ile karşılığı ise: “Güneyde Çugay dağlarına (ve) Tögültün ovasına konayım dersen, (ey) Türk halkı, öleceksin!”²¹ Sözün bir yere yerleşmek, orayı yurt tutmak şeklindeki anlamı burada açıkça görülmektedir. Bu bağlamda yine bu kökten pek çok kelimenin türediğini görebiliriz. “konak”, “konuk”, “komşu” akla gelen ilk örneklerdir. Ayrıca bu sözlerden türetilmiş eylem ve adları da hesaba katarsak sayı oldukça artacaktır.

“kon-” kökünden türeyen sözler doğrudan kök ile ilgili bir anlam taşıyacaktır. Mesela “konuk” sözünün “konuş-”tan daha önce ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Çünkü “konuk” sözünün diğer şivelerdeki varyantlarına baktığımızda Türkiye Türkçesindeki şekil ile benzerlik gösterdiğini görüyoruz.²² Bu da bize “konuk” sözünün Oğuzlarla Anadolu’ya geldiğini işaret eder. Yine aynı söze Divânü Lugât’it-Türk’te rastlıyor oluşumuz bu bilgiyi doğrular.²³ Aynı durum “komşu” için de geçerlidir. Bu durumda Oğuzlar’ın Anadolu’ya geldiklerinde hâli hazırda “kon” köküne dayalı “komşu”, “konuk” gibi kullanımda olan sözleri vardı fakat sözlü iletişim kurmak manasında “konuş-” olarak bir sözleri henüz yoktu. Lâmiî Divanı’nda ve Ferec Ba’d-eş-şidde’de tespit edilmiş şekillerin de bugünkü anlamda kullanılmıyor oluşu daha yakın dönemler içinde bu sözün bizim bugün kullandığımız temel anlamını kazandığı fikrini akla getirir. Yani başka bir deyişle konuşmak şeklinde bir söz tespit ettiğimiz devreden önce var olsa dahi, bizim için bugün ilk akla gelen sözlü iletişim kurmak anlamını kazanmış olması pek olası görünmüyor. Bugün için yalnızca Türkiye Türkçesine ait bir söz olan “konuş-”un Anadolu Sahası’nda ortaya çıkmış olma olasılığı yüksektir. Öyle dar bir kullanım alanına sahiptir ki Türkiye Türkçesine en yakın şive olan Azeri Türkçesinde dahi “konuşmak” şeklinde sözlü iletişimle ilgili bir söz yoktur. Ancak belirtmek gerekir bu dar kullanım alanı “konuş-” için geçerlidir. “kon-” fiilinin yaygınlık alanı oldukça geniştir. Yine bu sözün evvela tanış, ahbap olmak anlamı olduğunu Lâmiî Divanı’nda ve Ferec Ba’d-eş-şidde’deki kullanımları sayesinde görüyoruz. Yani daha sonra sözlü iletişim kurmak gibi bir anlam kazanmış olmalı. Bu durumda akla gelen soru şudur: Tanış olmaktan sözlü iletişim kurmak manasına nasıl bir geçiş oldu? Bunu cevabını yakında yani Azeri Sahası’nda bulmak mümkündür. Zira Azeriler “konuşmak” sözü için “danışmak” biçimini kullanırlar.²⁴ “danış-“ sözü için Gülensoy “ET.”²⁵ *tanış- istişare etmek karşılıklı konuşmak”²⁶ anlamını veriyor. Buradan hareketle konuşmak, konuş olmak ve danışmak, tanış olmak kavramları arasında bir anlam ilgisi olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁵ Bu kelimeler Orhon Yazıtları üzerine yapılan farklı çalışmalar karşılaştırılarak tespit edilmiştir.

a) Tekin, T., (2008), *Orhon Yazıtları*, 3. Baskı Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 119-192

b) Ergin, M., (2007), *Orhun Abideleri*, 19. Baskı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, s. 82-125

c) User H. Ş., (2009), s. 389-391

¹⁶ Gülensoy, T., (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, 2 Cilt, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, C:2, s.539

¹⁷ Gülensoy, T., (2007), s.537

¹⁸ kon/koş şeklinde aynı saha içinde hatta aynı eser içinde iki farklı varyant görülebilmektedir.

¹⁹ Clauson Sir Gerard, (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford, (1972), s. 631

²⁰ Sözün “koon” şeklinde okunmasının sebebi, Göktürk alfabesinde aynı harfin (𐰽) “ok”, “uk”, “k”, “ko”, “ku” seslerinin hepsini karşılıyor olması. Aynı biçimi “kon” olarak da okumak mümkündür, ki Ergin böyle okumuştur. Bk. Ergin, M., (2007), *Orhun Abideleri*

²¹ Tekin, T., (2008), s. 21,22 (Çeviri aynı çalışmadan alınmıştır.)

²² Ayrıntılı bilgi için bkz. Komisyon, (1992), s. 498, 499

²³ *Divânü Lugât-it-Türk* (2006) C:4 S.344

²⁴ Komisyon, (1992), s.498,499

²⁵ Eski Türkçe

“konuş-” sözündeki karşılıklı yapılma manası açıkça hissedilmektedir. Yani konmak işinin karşılıklı oluşu ve konan kişiler arasında münasebet mutlak bir iletişimi de beraberinde getirecektir. Bunu destekler nitelikte ortaya çıkmış bir sözümüz de vardır. “komşu” için “kon-” sözü işteşlik eki alıp karşılıklı olarak yapılma manasını kazanmış ve sonrasında kalıcı isim olmuştur.²⁷ En eski biçimi “konşı”dır.²⁸ Sözün ilk kalıcı isim şeklinin konşı olduğunu Kaşgarlı Mahmud’da da takip edebiliyoruz. Kaşgarlı’nın ifadesiyle “konşı: Komşu. Oğuzlar ن harfini ش harfinden önce söyleyerek قُشْنِي derler. İkisi de kurala uygundur, güzeldir.”²⁹ Ayrıca Ergin bu konuda Dede Korkut üzerine yaptığı çalışmasında Dede Korkut’ta n>m dönüşümünü henüz “konşu” sözünde görülmediğinden bahseder.³⁰ Bu dönüşüme örnek³¹ olabilecek farklı kelimeler aynı metinde yer almasına rağmen “konşu”da görülmez. Böyle bir değişimin varlığı aşikâr olsa da henüz bu söz için o dönemde görülmüş değildir. Ancak şu ya da bu şekilde n>m dönüşümü bu sözde geç de olsa gerçekleşmiştir. Bu değişimin bugünkü Kıpçak ve Doğu şivelerinde takip edilemiyor oluşu da bu savı destekler niteliktedir. Yani Oğuzlar Anadolu’ya geldiklerinde muhtemelen Eski Türkçeden miras olarak daha önce bahsini ettiğimiz iletişim üzerine inkişaf etmiş sözlerin³² tamamını olmasa bile kendi ihtiyaçları doğrultusunda bir kısmını kullanıyorlardı.³³ Ancak biliyoruz ki, Anadolu’da kurulan bu yeni medeniyet dilini de kendi ihtiyaçları doğrultusunda biçimlendirecek ve yeni kullanımların yanı sıra eski kullanımlarının da bir kısmını terk edecek ya da değişikliğe uğratacaktır.³⁴

Konşu, konak gibi kelimelerle Anadolu’ya gelen Oğuz Türkleri sözlü iletişim anlamında aralarında farklar olmakla birlikte o gün için de bu gün için de Türk dünyasında ortak olan “keleş-”, “söyle-”, “ay/ayt-” gibi sözleri kullanıyorlardı. Bunlardan bugün Türkiye Türkçesinde ancak “söylemek” ve türevleri yaşamaktadır.³⁵ Bu bağlamda değerlendirdiğimizde, evvela tanış olmak anlamına gelen ve konan kişiler arasındaki münasebetten dolayı böyle bir anlam kazanmış olan “konuş” sözü muhtemelen XVI. yüzyıldan sonra karşılıklı sözleşmek anlamını kazandı. Zira ilkin tanış olmak anlamıyla karşımıza çıkması ve Anadolu Sahası ile sınırlanmış kullanımı sözün yeni olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak “konuşmak” en erken XVI. yüzyıl sonlarında Türk diline Anadolu ile kısıtlı olmak kaydıyla katılmış ve temelinde tanış olmak anlamını barındırarak zamanla sözlü iletişim anlamını kazanmıştır. Ayrıca büyük bir yaygınlık alanı göstererek çalışmamızın başında da belirttiğimiz gibi birçok yan anlam almış, bu gün için son derece işlek bir sözdür.

Kaynakça

- Clauson, Sir Gerard, (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford.
- Divânü Lugât-it-Türk I-IV*, (2006), (Çeviren B. Atalay), 5. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara .
- Eren, Hasan, (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, 2. Baskı, Bizim Büro Basım Evi, Ankara.
- Ergin, Muharrem, (2008), *Dede Korkut Kitabı I*, 6. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ergin, Muharrem, (1997), *Dede Korkut Kitabı II*, 3. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ergin, Muharrem, (2007), *Orhun Abideleri*, 19. Baskı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Gülensoy, Tuncer, (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, 2 Cilt, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Karaağaç, Günay, (2008) *Verintiler Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Komisyon, (1992), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*, 2. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Zeynep, (1973), “Selçuklular Çağı Türkçesinin Genel Yapısı” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin, (1982), *Türklerde Devlet Anlayışı (13. Yüzyıl Sonlarına Kadar)*, Başbakanlık Basım Evi, Ankara.
- Tekin, Talat, (2008), *Orhon Yazıtları*, 3. Baskı Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Tarama Sözlüğü Cilt 4*, (1996), 2. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türkçe Sözlük*, (2005), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- User, Hatice Şirin, (2009), *Köktürk ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*, Kömen, Konya.

²⁶ Gülensoy, T., (2009), C: 1, s. 266 Aynı söz üzerine ayrıntılı bilgi aynı çalışmada bulunabilir.

²⁷ Kon-uş-u şeklini alan söz orta hece vokalinin vurgusuz kalması nedeniyle konuş şeklini almıştır. Ayrıca sözün yalnız Türkiye Türkçesinde komşu şeklini aldığını belirtmekte fayda var. Zira diğer çağdaş lehçelerde ekseriyetle konşu ve benzeri şekiller de çeşitli ses olayları (metatez, ötümlüleşme vb.) geçirerek aynı sözün varlığını sürdürdüğünü görürüz. Ayrıntılı bilgi için bk. Komisyon, (1992), s. 494,495

²⁸ Eren, H., (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, 2. Baskı, Bizim Büro Basım Evi, Ankara, s. 250

²⁹ *Divânü Lugât-it-Türk*, (2006), C: 1 s.435

³⁰ Ergin, M., (1997), *Dede Korkut Kitabı II*, 3. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara s. 424

³¹ köñlek>kömlek

³² Bk. 11. dipnot

³³ Bu sözlerin tespiti başı başına ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Bu nedenle bu sözlere burada uzun uzadıya yer vermedik.

³⁴ Ayrıntılı bilgi için bk. Korkmaz, Z., (1973), “Selçuklular Çağı Türkçesinin Genel Yapısı” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*, Ankara

³⁵ “keleş-” Eski Anadolu Türkçesinde görülürken rakibi olan pek çok kelimenin (müşavere, istişare, müzakere) arasında yaşama şansı bulamaması ve kullanımdan düşmesi mümkün görünmektedir. Ayrıca Anadolu sahasında çok da yaygınlık kazanmış bir söz olamamıştır. Ergin Dede Korkut Kitabı’nda bir kere geçtiğini kaydetmiştir. Buna rağmen aynı eserde “söyleş-” 6, “söyle-” ise 35 kez geçmiştir. Bk. Ergin, M., (1997), s. 200

MAİTRİSİMİT NOM BİTİĞ TEMELİNDE ESKİ UYGUR TÜRKÇESİNDE BOL- FİİLİNİN ANLAM VE İŞLEVLERİ

Gizem KUNDURACI

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Bu bildiride, Eski Türkçe metinlerden başlayarak tarihi Türk dili alanında “*olmak*” temel anlamının dışında çeşitli gramer kategorilerinin teşkilinde önemli vazifeler yüklenmiş olan *bol-* fiilinin anlam ve işlevleri, Budist Türk çevrenin hacimli ve önemli eserlerinden olan Maitrisimit Nom Bitig temelinde tespit ve tasnif edilerek tanımlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Maitrisimit Nom Bitig, *bol-* fiili, gramerleşme

ABSTRACT

Apart from its basic meaning “to be” Old Turkish verb *bol-* took important place in emerging of various grammar categories. In this paper, the function and meanings of the verb *bol-* will be analysed in the light of Maitrisimit Nom Bitig which is an important Buddhist Turkish text.

Giriş

Türk dilinin ilk yazılı metinlerinde *bol-* şeklinde beliren fiil, bu çevrede yazılmış metinler de dahil olmak üzere tarihi ve çağdaş Türk dili alanında yaygın bir kullanılışa sahip fiillerdendir. Tarihi Türk dili alanında *bol-* fiili, hem tek başına temel anlamlarda bulunmuş ya da değişik fonksiyonlar göstermiş hem de müstaklamlarıyla birlikte farklı anlam ve fonksiyonlar yüklenmiştir. Bu bildiride, Budist Türk çevrenin önemli metinlerinden olan Maitrisimit esas alınmak suretiyle Eski Türkçede ve tarihi Türk dili metinlerinde *bol-* fiilinin yüklendiği farklı anlam ve fonksiyonlar üzerinde durulacaktır.

Budist çevreye ait Uygur Türkçesi metinlerinden olan Maitrisimit Nom Bitig, keşfinden günümüze kadar birçok araştırmaya konu olmuştur. Bir geçiş dönemi eseri olan Maitrisimit Nom Bitig’de birçok gramer hususu göze çarpmaktadır. Bu çalışmada ilk olarak Eski Türkçenin sınırlarını belirleyerek söz konusu eserin başlıca özelliklerine kısaca değinilecek, Eski Türkçedeki gramerleşme süreç ve kategorileri üzerinde durulacaktır. Eski Türkçedeki *bol-* fiili “*olmak, yaratmak, bitmek*” temel anlamı ve işlevlerinin yanında sonradan gramerleşerek çeşitli gramer birimlerinin bir parçası / unsuru haline gelmiştir.

“Eski Türkçe” Kavramı ve Alanı

Eski Türkçe olarak tanımlanan tarihi Türk dili alanı, Türklerin kimi araştırmacılara göre VI.-X. yüzyıllar arasında İslamiyet’i kabul etmeden önce, kimi araştırmacılara göre ise VI-XIII. yüzyıllar arasında bugünkü Moğolistan bozkırları, Tarım bölgesi ve yakınlarında yazdıkları yazıt ve yazmaları meydana getirdikleri dönemi tanımlamak üzere kullanılan terimdir. Bazı araştırmacılara göre ise Eski Türkçe dönemi, XI-XII. asırlara ait Karahanlı sahasında yazılmış ilk İslami Türkçe metinleri de içermektedir.¹

Buna göre VI.-XIII. yüzyıllar arasında Türklerin kullandıkları konuşma ve yazı dilleri, Eski Türkçenin sınırlarını belirlemektedir.

Eski Türkçe; Kök Türkçe, Uygur Türkçesi ve Karahanlı Türkçesi olmak üzere üç döneme ayrılmakta ve her dönem kendi içinde ayrı ayrı değerlendirilmektedir. Runik harfli metinler dediğimiz Kök Türkçeye ait eserler, sayı ve içerik bakımından sınırlı oldukları için Türk dili araştırmaları ile ilgili bilgilerimiz de sınırlı kalmaktadır. Ancak Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinleri, runik harfli metinlere göre sayı ve içerik

¹ Ercilasun, A.B., (2008), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara;

Barutçu-Özönder, S., (2002), “Türk Dilinin Tarihi Dönemleri Üzerine Birkaç Söz”, *Türk Bilig Dergisi*, 2002/3, s. 203-210; Ağca, F., (2009) “11.-12. Yüzyıllara Ait Maniheizt-Budist ve İslami Türkçe Metinlerin Ses ve Şekil Özelliklerine Göre Eski Türkçe Kavramı ve Sınırları”, *Türk Kültürü Dergisi*, Ankara, s. 1-47.

bakımından oldukça çeşitlidir. Bu bakımdan Uygur ve Karahanlı dönemlerine ait metinler, Türk dili araştırmalarında daha çok malzeme barındırmaktadır.

Uygur Edebiyatı ve Maitrisimit Nom Bitig

Uygur Türkleri, VIII.-XIV. yüzyıllar arasında farklı kültür çevrelerine ait olmak üzere birçoğu tercüme ve dini karaktere sahip olan eserlerle zengin bir edebiyat meydana getirmişlerdir. Bu çevreye ait metinlerin geneli Maniheizm, Budizm ve Hristiyanlık dinlerine ait öğretiler ile din dışı konulara ait olup, kağıt üzerine yazılmış metinlerdir. Bunların dışında Uygurlardan kalmış runik harfli, taşlara yazılmış yazıtlar da bulunmaktadır. Ancak bu Uygur yazıtları, içerik ve malzeme bakımından Maniheist ve Budist eserlerden ayrı, Kök Türk yazıtlarının devamı oldukları için, runik harfli külliyat arasında değerlendirilmektedir.

Uygur Türkçesi metinleri arasında değerlendirdiğimiz metinlerin büyük kısmı dini özellikte ve başka dillerden çevrilmiş eserlerdir. Manzum parçalar dışında, çeviri olmayan eser sayısı oldukça azdır. Uygur edebiyatı, Maniheist, Budist, Hristiyanlığın Nesturî mezhebi etrafında yazılmış eserlerle sosyal ve toplumsal hayatı düzenleyen hukuk vesikalarından meydana gelmiştir. Buna göre Uygur edebiyatı, Maniheist çevre Uygur edebiyatı, Budist çevre Uygur edebiyatı, Nesturî çevre Uygur edebiyatı ve sivil dökümanlardan oluşan din dışı metinler olmak üzere dört gruba ayrılarak incelenmektedir. J. R. Hamilton, Tunhuang'da bulunmuş olan din dışı metinlerin büyük bir kısmının X.-XI. yüzyıla ait olduğu düşüncesindedir.

Maniheist metinlerin temelini, genellikle manzum parçalar halinde bulunan Mani dini ile ilgili dua ve ilahiler oluşturmaktadır. Bu dua ve ilahilerin yer aldığı manzum parçalar, başka bir dilden çeviri olmayan, özgün metinler oluşları ve Budizm'e yakınlıkları dolayısıyla Uygur edebiyatında önem taşımaktadır.

Budist çevre metinleri, Uygur edebiyatının en büyük kısmını oluşturur. Bu metinlerin çoğunluğu teşkil etmesi, Budizm'in Uygur Türkleri arasında Maniheizm ve Hristiyanlığa göre daha yaygın olduğunu göstermektedir. Budist Uygurlardan kalan metinlerin çoğunluğu diğer dillerden tercüme eserlerdir.

Maitrisimit Nom Bitig, Budist Uygur edebiyatının en hacimli ve en önemli eserlerinden biri olup, Budizmin Mahayana mezhebine mensup Budist Uygurlar tarafından meydana getirilmiştir. Eser, Budist Uygur edebiyatının önemli mütercimi Prajnaraksita tarafından, Toharcadan Türkçeye çevrilmiş dini bir metindir. Eserin Türkçeye tam olarak ne zaman çevrildiği bilinmese de Toharcadan çevrilmiş olduğu bilindiğinden ve dil özelliklerinin eskicil karakterde oluşundan dolayı erken tarihli bir metin olduğu düşünülmektedir². Ayrıca bu eser, içeriği ve yazıldığı yüzyıl bakımından da Uygur edebiyatı içinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü Maitrisimit'in dil özelliklerine bakıldığında, birçok Budist Uygur metninden farklı karakterde olmasıyla beraber, Maniheist ve Budist metinlerde görülen bazı özellikleri aynı anda bulundurduğu görülür. Bu nedenle de klasik öncesi Uygur metinleri arasında değerlendirilir.

Maitrisimit Nom Bitig, giriş bölümünün yanı sıra *ülüş* adı verilen yirmi yedi bölümden oluşmaktadır. Bu yirmi yedim bölüm eserin Toharca aslı ile uygun iken, giriş bölümündeki farklılıklar bu bölümün çeviri olmadığını düşündürmektedir. Eserde, sıkça *körünç* sözcüğü geçmekte ve her bölüm, tasavvur edilmesi gerektiği ile ilgili sözlerle başlamaktadır. Bunlar da eserin Türk edebiyat tarihinde ilk tiyatro eseri olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Eser, gelecekteki Burkan: Maytrı'nın tanrılar ülkesi Tusita'dan insanlar alemine indikten sonraki hayatının türlü safhalarını tasvir eder. Şinasi Tekin, *kör-* fiili ile açıkladığı *körünç* sözcüğüne ve metindeki dramlaşma eğilimlerine dikkati çekerek Uygurların basit dram türünü IX.-X. yüzyıllarda Hoço'da dini metinlere uyguladıklarını ifade etmiştir³.

Maitrisimit'in şimdiye kadar Sengim/Murtuk ve Hami(Komul) olmak üzere iki nüshası bulunmuştur. Turfan yakınlarındaki Sengim/Murtuk bölgesinde Alman araştırma ekibi tarafından bulunan, bizim de incelememizde esas aldığımız birinci nüsha dil özellikleri bakımından daha eskicil niteliktedir. Berlin koleksiyonunda korunan bu nüshanın iki ciltten oluşan tıpkıbasımını A. von Gabain yapmış, Şinasi Tekin ise Berliner Turfan-Texte serisinin IX. cildi olarak eserin önce transkripsiyonunu ve Türkçe açıklamalarını, daha sonra transliterasyon ve dizinin yayımlamıştır. Sengim'den 5km. kuzeyde, Murtuk adlı nehrin kıyısındaki bir manastırda bulunan ikinci nüshanın dil özellikleri J. P. Laut tarafından bir diğer Budist Uygur metni lan Sekiz Yükmek Sutra ile birlikte "Der frühe Türkische Buddhismus und seine literarischen Denkmäler (1986)" adlı eserde incelenmiştir.

Şinasi Tekin, Maitrisimit'in üçüncü bir nüshasından da bahseder. Bu nüsha da Sengim'de bulunan iki yapraktan ibarettir. Ancak Tekin, temel kaynak olarak ele aldığımız eserinde yalnızca birinci nüshayı değerlendireceğini belirtmiştir.

² Tekin, Ş., (1960), *Maytrisimit (Burkancılardan Mehdi Maitreya ile Buluşma-Uygurca İptidai Bir Dram)*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Yayınları Nu. 263, Erzurum; Ağca, F., (2009)

³ Tekin, Ş., (1960), s. 35

Tarihi Türk Dili Alanında Bol- Fiili

Tarihi Türk şivelerinde bol- fiili, ilk olarak Kök Türkçe metinlerde “olmak” anlamında tespit edilmiş, Uygur Türkçesi döneminden itibaren “olmak” anlamının yanı sıra “bulunmak, meydana gelmek, zuhur etmek vb.” anlamlarda kullanılmıştır. Uygur Türkçesi döneminde gerçekleşen bu anlam çeşitliliği, şüphesiz bu döneme ait metinlerin çokluğu ile ilgilidir. İslami çevrede konuşulup yazılan Karahanlı Türkçesi döneminden itibaren de bol- fiili, bu anlam çeşitliliğini sürdürmüştür.

bol- fiili Eski Türkçede ifade ettiği değişik anlam ve fonksiyonlarının haricinde, temel/sözlüksel anlamıyla, yardımcı fiil olarak tanıklanmaktadır. Clauson, bol- fiili ile ilgili “to be, become” “olmak” temel anlamını vermiştir⁴. Buna göre bol- fiili, Kök Türkçede “olmak”⁵, Uygur Türkçesinde 1. “pol-“ (Br.), “pl-“ (Br.), “bhol-“ (Br.) “olmak”⁶, 2. 2.1. “olmak, Zuhur etmek, 2.2. iktidarî yardımcı fiil”⁷, 3. PWL-, PWR-: “olmak, bulunmak, meydana gelmek”⁸ ve Karahanlı Türkçesinde “olmak”⁹ şekilleriyle kullanılmaktadır.

Bol- Fiilinin Temel İşlevleri

bol- fiili, tarihi ve çağdaş Türk lehçelerinde genel olarak temel fiil ve yardımcı fiil işlevlerinde kullanılmış, cümle içinde şahıs eklerini de alarak olumlu ve olumsuz anlamları karşılayan yüklem olmuş, zarf-fiil, sıfat-fiil ekleriyle birlikte bulunmuş, birleşik zaman çekimlerini ifade etmiştir. Birleşik zaman çekimi daha çok er- (TT. > i-) fiili ile oluşturulurken, eğer “olmak” anlamı sağlanmak isteniyorsa, bunun için bol- fiili kullanılır.

Bir temel fiilin yardımcı fiille birleşmesi, daha önceki bir geçmiş zamanı, bir alışkanlığa göre meydana gelen işi veya durumu ifade etmeye yarar. Yardımcı fiiller, şart teşkilini ve “bar (var), yok (yok), kergek (gerek)” sözcüklerinin sonuna gelerek zaman teşkilini ve aynı şekilde özel bir dilek veya isteğin ifadesini sağlarlar.

-mlş ekinin anlamındaki belirsizlik ve asıl yardımcı fiil ve “olmak” anlamına gelen yardımcı fiil olarak bol- fiilinin çift anlamlılığı, bu kuruluşun hangi anlamı karşılamak amacıyla sağlandığı konusunda belirsizlik göstermektedir.

Annemarie von Gabain, bol- fiilini er- ve tur- yardımcı fiilleri ile birlikte ele alarak, bu yardımcı fiillerin tabiatları gereği hiçbir zaman zarf-fiillerle bağlanamayacaklarını, her zaman çekimli fiillerle yani tercihen isim durumunda olanlarla bağlandıklarını ve bundan dolayı diğer bütün isim çeşitlerine bağlanabileceklerini ifade etmiştir¹⁰. Ne var ki tarihi Türk dili alanında bilhassa bol- ve tur- fiillerinin zarf-fiil ekleriyle kendilerinden önceki fiillere bağlandıkları görülmektedir.

Eserinin aynı bölümünde Gabain, bol- fiili için *Fiil+ -u +bol-* ve *Fiil+-ğalı+bol-* yapılarına yer vererek, açıkça ifade etmese de bu fiilin eklendiği fiile *iktidarî*likanlamı kattığını göstermiştir.

Gramerleşme Teorisi ve Kavramı

Türkçe, analitik yapılar oluşturmaya ve diğer dillerden analitik formları kopyalaması bakımından oldukça başarılıdır. Türk dil ve lehçeleri, Türk dili tarihi boyunca ufak değişiklikler veya yeni ifadeler yoluyla meydana gelmiş, geçmişten günümüze önemli ölçüde sağlam kalmış ve kullanılmaya devam etmiş olan belirli gramatik anlam kategorilerine sahiptir. Tarihi ve çağdaş Türk Dili alanında gramer kategorileri, soyutluk ve kullanılabilirliğin ileri seviyelerinde olup, yarattıkları anlamsal farklılıklar bakımından büyük önem taşımaktadırlar. Sağlamlığını korumakla beraber sürekli yeniden formüle edilebilen bu kategoriler, Türk dillerinin temel bir eğilimi olarak değerlendirilmektedir¹¹.

Temel ve yardımcı fiiller, cümle içinde farklı yapılara girerek birleşik fiilleri oluşturabildikleri gibi bu fiil birleşmeleri farklı anlamları da ifade eder¹². O halde burada, gramerleşme süreçleri sonucunda ve analitik yolla meydana gelen fiil birleşmelerinin tamamının birleşik fiilleri oluşturmadığını ifade etmek gerekir. Gramerleşme serüvenleri sonucunda analitik yolla meydana gelen bu yeni oluşumlar, *zaman*, *niyet*, *istek*, *temenni*, *iktidarîlik*, *saygı* gibi anlamlar içeren analitik formlardır. Örneğin, Eski Türkçede herhangi bir eke sahip olmayan gereklilik ifadesi, farklı işlevlerdeki ek ve sözcüklerin birleşmesi ile sağlanmıştır.

⁴ Clauson, S. G., (1972), *EDPT: An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford: Clarendon Press, Oxford.

⁵ Tekin, T., (2000), *Orhon Türkçesi Grameri*, Simurg Yayınevi, İstanbul; Tekin, T., (2008), *Orhon Yazıtları*, TDK Yayınları, Ankara;

Aydın, E., (2007), *Şine Usu Yazıtı*, KaraM Yayınları: 19, Çorum; Ergin, M., (2006), *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

⁶ Caferoğlu, A., (1993), *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, Enderun Kitabevi, İstanbul; Gabain, A., (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, (Çeviren: Mehmet Akalın), TDK Yayınları, Ankara

⁷ Tekin, Ş., (1960).

⁸ Hamilton, J.R., (1998), *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*, (Çeviren: Vedat Köken), TDK Yayınları, Ankara.

⁹ Atalay, B., (2006), *Divanü Lügat-it Türk Çevirisi*, C. I-IV, TDK Yayınları, Ankara.

¹⁰ Gabain, A., (2007), s. 88

¹¹ Johanson, L., (2007), *Türkçe Dil İlişkilerinde Yapısal Etkenler*, (Çeviren: Nurettin Demir), TDK Yayınları, Ankara.

¹² Öztürk, D., (2008), *Türkiye Türkçesinde Anlamca Kaynaşmış-Deyimleşmiş Birleşik Fiiller*, TDK Yayınları, Ankara.

Bol- Fiilinin Gramerleşmesi

Türk dilinde başka işlevlerdeki kimi eklerin yardımcı fiille birleşip kalıplaşması sonucunda ortaya çıkan bazı zaman ya da kip çekim şekilleri, Türk runik harfli yazıtlar, Maniheizt ve Budist çevrelere ait metinler ile Karahanlı sahasında yazılmış ilk İslami metinlerde belirlemekle birlikte daha çok Türk dilinin ayrışma dönemine girdiği Harezmi-Altın Ordu sahasında ve Kıpçak Türkçesiyle yazılmış metinlerinde görülmektedir¹³.

bol- temel ve yardımcı fiili de Eski Türkçe metinlerde birtakım biçimbirimlerle ve sözdizimi unsurlarıyla birleşerek anlam kaynaşması sonucunda yeni sözcük öbekleri oluşturmuş ve bu yeni teşkillerde farklı anlamlar kazanmıştır.

Maitrisimit Nom Bitig’de Bol- Fiilli Yapılar

Maitrisimit’te bol- fiili, “*olmak, bulunmak, yaratmak, bitmek, meydana gelmek, zuhur etmek*” temel anlamlarının yanı sıra “*istek, iktidarilik, emir, niyet, temenni*” anlamlarını karşılayacak biçimde farklı anlam ve işlevlerdeki ekler ve sözcükler ile birleşmesi sonucunda yeni yapıları meydana getirmiş, gramerleşerek yeni kategorileri temsil etmiştir.

Budist Türk çevrenin hacimli eserlerinden Maitrisimit’te bol- fiili, aşağıdaki kullanılış şekillerine sahiptir:

4.1. Temel Fiil Olarak Bol- Fiili

Maitrisimit’te bol- fiili, kendinden önceki isimlerin çekim ekli şekilleri ile birlikte, genellikle temel anlamında kullanılmıştır. Bu tür kullanımlarda bol- fiili, yardımcı fiil olarak algılanır.

At öng bolmasar altı kaçığ orunlar **bolmazlar**.. “ad ve renk olmasaydı altı duyu organı olmazdı...” (MaitriSengim 44.a/ 20); amtı siz dört türlüğ tirin kuvrağın **yalavaçımız bolung** tüköl bilge tengri “Şimdi siz dört kısımlı cemaatin (ve) bizim elçimiz olun!” (MaitriSengim 91/25); alku sansar içinte ol antağ tınlığ oğlanı yok kim mening ögüm kangım kam **kadaşım bolmadılar** erser.. “Bütün samsara içinde benim anam, babam, kardeşim ve akrabam olmamış olan hiç kimse yoktur.” (MaitriSengim 33/46).

Yardımcı Fiil Olarak Bol- Fiili

Türk dilinin fiil birleşmeleri hususundaki eğilimlerinden biri, isimlerin bir takım yardımcı fiiller (postverbs) ile birleşmesiyle meydana getirilen fiil birleşmeleridir. Bu çerçevede bol- fiili de, diğer yardımcı fiiller gibi isimler ile sıkça bir araya gelmek suretiyle bir tarafı isim, diğer tarafı da yardımcı fiil olan birleşik fiilleri oluşturmuştur.

“Yalın İsim + Bol- Yardımcı Fiili” Şeklindeki Fiil Birleşmeleri

Türk dilinin fiil birleşmeleri konusundaki türlerinden biri, yardımcı fiillerin isimler ile bir araya gelerek meydana getirdiği birleşik fiillerdir. Maitrisimit’te isim+bol- şeklinde meydana gelmiş çok sayıda birleşik fiil örneği bulunmaktadır.

Budist Türk çevrenin önemli eserlerinden Maitrisimit’e ait yalın isim+bol- şeklindeki birleşik fiil örneklerinden bazıları şunlardır: tengri tengrisi burkan-(ka) kavışıp **toynbolur** edgü “Tanrılar tanrısı Burkan’a kavuşup rahip olur.” (MaitriSengim 8/38); men qarı **kulboltum** kim mungta “Ben ihtiyar bir kul oldum”(MaitriSengim 16/6). Örneklerdeki toyn bol-, kul bol- kalıp ifade şekilleri bu çerçevede bol- fiiliyle oluşturulmuş birleşik fiillerdir.

“Yapım Ekli İsim + Bol- Yardımcı Fiili” Şeklindeki Fiil Birleşmeleri

Maitrisimit’te yapım eki almış isimlerden sonra gelen bol- yardımcı fiili ile kurulu cümleler de tespit edilmiştir. ed tavar barça tolp qarılars alp bulguluğ kişi etüzin bulmışım **yoksuz bolğay** anın amtı türk yigit “bütün mal mülk hepsi birbirine karışınca, bulunması güç insan vücuduna ulaşmış olmam boşuna olacak.” (MaitriSengim 1/16); Ög işike okşatı katun-tın toğup **belgülig bolup** burkan kutın bulu yarlıkadaçı “kadına benzer bir hanımdan doğup zuhur edecek ve Burkanlığı haşmetle bulacak.”(MaitriSengim 3/33); Topulur tözlüg atlıg boşgutsuz tınlığ bar kim kamağda üstünki arhantların edgüsün erdemin bulğalı **tegimlig bolur**.. “öğrenmeyen bir yaratık vardır ki bu hepsinden üstün olan velilerin yüksekliğine, faziletine ulaşmaya layıktır.” (MaitriSengim 2/28).

Verdiğimiz örneklerde bol- fiili, yoksuz bol-, belgülig bol- gibi kalıp ifadelerde kullanılmıştır. Yine bol- fiili, çeşitli kip çekimleri ile olumsuz şekilleri de ifade etmiştir: **emgek(lig) (b)usuşluğ bolmang!** “dertlenip tasalanmayın!”(MaitriSengim 16/12); burkan nomıta evig barkağ kodup toyn bolsar azu toyn bolguçıka **basutçı bolsar** alku tınlığ maytrılağ yangı kün körünçinte mengileyürler “Burkan dininde (dini için) evi barkı terk edip rahip olsa veya rahip olacak bir kimseye yardım etse, bu bütün yaratıklar Maytrı hakkındaki “yeni

¹³ Ağca, F., (2007), s.5.

gün” piyesinde eğlenirler” (MaitriSengim 27/8, 9); eren işilerke kedgü tonağı itig yaratağ yivig tizig ed tavar **üzüksüz e(gs)üksüz kergeksiz bolur-lar** “erkek ve kadınlar için giyilecek takılacak süs gibi şeyler daima lüzumsuz olur” (MaitriSengim 31/3).

Fiil + Sıfat-Fiil + Bol-Yardımcı Fiili

Maitrisimit Nom Bitig’de bol- fiili, sıfat-fiil eklerini almış fiillerle de bir araya gelerek birleşik fiilleri oluşturmuştur. Bilhassa –mİş geçmiş zaman sıfat-fiil ekiyle bol- fiili, “tasarlanmış bir eylemin gerçekleşmesi/gerçekleştirilmesi” anlamını taşımaktadır¹⁴. **burkan şazınınta nomka ulağ sapag asağ tusu kalmış bolalım** “burkan şeraitinde dine bağlanmış ve ona hizmet etmiş olalım” (MaitriSengim 1/19); **kaşağ bursong buşı birzün mini yime ayamış bolğay..** takı bursong-larağ yime **tapınmış bolğay..** “bütün cemaatlere sadaka versin, bu suretle bana da hürmet etmiş olacaktır ve diğer bütün cemaatlere de tapınmış olacaktır...” (MaitriSengim 22/3, 4); **burkan kıtı kim qop kaşağ ayıg yavlağ törülerig yıdı yoki birle üzmelemiş bolur** “Burkanlık ki bütün kötü ve fena unsurları, teferruatına kadar hepsini yok etmiş olur” (MaitriSengim 48/18); bu sekiz uluğ örtlög tamular ağır tsuyluğ yazukluğ tınlıglarığ **kın kızgüt emgek tolğakqılğuluğ üçün belgölük bolmış erür-ler..** “bu sekiz büyük, alevli cehennem ve ağır günah işlemiş olan yaratıklara işkence ve acı vermek için ortaya çıkmıştır.” (MaitriSengim 81/35).

Maitrisimit’te –tAçI + bol- yapıli birleşik fiiller de yaygındır: Yıd tütsüg hua çeçek buşı birser üç kat yir suvda edgü at kü **bultaçı bolur..** “güzel koku, tütsü ve çiçekleri sadaka olarak verse, üç katli dünyada iyi bir şan ve şöhrete kavuşur.” (MaitriSengim 54/21); yalanguk etüzinte ulatı nirvanlıg orun **bultaçı bolur..** “insan vücudunda ve benzeri yerlerde Nirvana yerini bulur...” (MaitriSengim 54/24); tengri mengisi mengilep kininge nirvan mengisin **bultaçı bolğaylar..** “tanrılar saadetine ulaşp sonunda Nirvana saadetine bulurlar...” (MaitriSengim 72/47); mini tapınıp udunup uluğ edgüke **tegdeçiler bolur** “bana tapınıp büyük üstünlüğe ulaşacaklar” (MaitriSengim 78/6).

Zarf-Fiil Eki Yüklennmiş Bol- Yardımcı Fiili

Maitrisimit Nom Bitig’de, bol- fiilinin zarf-fiil eki ile birleşmiş şekilli örnekleri de mevcuttur: toyn dıntar **bolmışıngızka** yinçürü töpün yükünür biz “sizin rahip oluşunuza hürmet ederiz.” (MaitriSengim 18/45); **qayu qayu törüler bolmışka**qarım(aq) ölmek bolur erki “acaba hangi unsurlar yüzünden ihtiyarlamak ve ölmek vukua gelir?” (MaitriSengim 43/21).

İktidarilik Çekiminde Bol- Fiili

İktidarilik şekli, Kök Türkçe metinlerde ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde genellikle u- fiili ile meydana gelmiştir. Ancak Kutadgu Bilig’de bil- yardımcı fiili ile kurulu iktidarilik çekimlerinin daha yaygın olduğu görülmektedir.

Karahanlı Türkçesinde iktidarilik bildiren fiilin olumlusu için bil- fiilinin yanında u- fiilinin de kullanıldığı, ancak bu son şeklin artık terk edilmek üzere olduğu söylenebilir¹⁵.

Eski Uygur Türkçesinde ise iktidarilik çekimi, u- iktidarilik fiilinin yanı sıra **Fiil + -ğAll + u-** yapısıyla da sağlanmıştır¹⁶. Ancak Uygur Türkçesi metinlerinde bu analitik yapının yanı sıra **Fiil + -ğAll + bol-** şeklinde sağlanmış iktidarilik çekimleri de görülmektedir. Gabain, -ğAll zarf-fiilinin bol- yardımcı fiiline bağlandığında “**iktidar**” ifade edeceğinden bahsetmiştir.

İktidarilik bildiren bol- fiilli yapılar: Topulur tözlög athğ boşgutsuz tınlıg bar kim kaşağda üstünki arhantlar-ning edgüsin erdemin **bulğalı tegimlig bolur** “yığılmış temelli” adlı “öğrenmeyen” bir yaratık vardır ki bu hepsinden üstün olan velilerin yüksekliğine, faziletine ulaşmaya layıktır” (MaitriSengim 2/28); **kalı tağlar qanı smir ... yüleşürgeli (bolmaz)** bir tü evinin kök kalıqka **oqşatğalıbolmaz..** ud izinteki suvuğ taluy ögüz suvinga **yüleşürgeli bolmaz..** erser.. “eğer dağların şahı Sumeru ... karşılaştırılmaz ... bir parça saç göğe müşabih olamaz. Sığır izindeki su nehir suyu ile mukayese edilemez ise...” (MaitriSengim 38/17, 19); bilge biligler neng biligin tözün maytrınıg bile biligine **yüleşürgeli bolmaz..** “benim gibi pek az bilgili kimselerin bilgisi, asil Maytrı’nın bilgisi ile mukayese edilemez...” (MaitriSengim 38/23); biz tükel bilge maytrı burkan kıting yakın **teggeli yüzün körgeli bolalım** erdi.. “biz mükemmel hikmetli Maytrı Burkan’ın asaletine yaklaşabilelim ve yüzünü görmeye muktedir olalım.” (MaitriSengim 70/48); **qırq tümen altun yartmaq satağı ed (tavar) aş içgü yigeliyunglağalı .. bolur** “yiyecek ve içecek şeyleri yemeye ve kullanmaya (muktedir) olur” (MaitriSengim 99/6).

İstek Çekiminde Bol- Fiili

¹⁴ Gabain, A., (2007).

¹⁵ Ercilasun, A. B., (1984), s.156.

¹⁶ Gabain, A., (2007), s.86.

Eski Türkçede bilinen istek çekimlerinin dışında, bol- yardımcı fiili ile kurulu yapılar da analitik istek kategorisini temsil edebilmektedir.

bol- yardımcı fiilinin çeşitli zaman ve kip eklerini almasıyla ortaya çıkan *fiil + -mAk + İyelik Ekleri + bol-* şeklindeki yapının çoğunlukla dini metinlerde ve saygı anlamı da barındıran “*ihtimal, temenni*” ifadelerinde kullanıldığı dikkat çekmektedir¹⁷. Bu analitik istek formu, benzer şekillerle çağdaş Türk lehçelerinde de görülmektedir.

Maitrisimit Nom Bitig’de tespit ettiğimiz *fiil + -mAk + İyelik Ekleri + bol-* yapıları istek kategorilerini aşağıda sıralıyoruz.

yüz yılka tegi uzun özin kalın kıtın ıgsız toğasız adasız tudasız ögrünçü mengin yirtinçü mengisin ürke ögrünçülüğ **ermeki bolzun** “yüz yıla yakın uzun ömrü boyunca, büyük saadetlerle (vücudu) hastaliksız, (hayatı) tehlikesiz ve sevinçlerle, dünyevi saadetlerle her zaman neşeli ve bahtiyar olsun!” (MaitriSengim 1/46); kamağ şazın küzetdeçi kıtılar vahşikler nivaziki tengrilerke kamağka tüzü **öng ülüğ bolzun** “bütün din koruyucusu iyi ruhlar ile ilahlara, hepsine tamamıyla birinci kısım bağışlanmış olsun” (MaitriSengim 1/56); bu buyan küçinte tengridem kıtı küçi çoğ yalınları **aşılmağa bolzun** “sevap sayesinde ilahi saadetleri, kudretleri ve parlaklıkları artsın” (MaitriSengim 1/58); burkan şazının kıp adada küyü küzedü **tutmağa bolzun** “Burkan şeriatini bütün tehlikelerden her zaman korusunlar.” (MaitriSengim 1/61); tağı yime bu buyan edgü kılınç közünür öd(te) amrak içimiz kıtbulmuş oğul inanç tengribirmiş oğul inanç ekemiz yıpar kamağka öng ülüğ **bolmağa bolzun** “ve yine bu sevap şimdi şu anda sevgili ağabeyimiz Kutbulmuş Oğul İnanç’a ve ablamız Yıpar’a herkese (bağışlanmış) olsun.” (MaitriSengim 1/66); arığın turuğın adas(ı)zın tudas(ı)zın ögrünçün mengin **y(a)rılıkamağa bolzun** “temizi, tehlikesizi, emretsınler.” (MaitriSengim 18/7); bizing alkışımızka kiçmedin ara tigin öge atinga **tegmekimiz bolzun** “bizim (kavuştuğumuz) bu ihsan üzerine derhal veliaht adına ulaşalım” (MaitriSengim 18/48); emgeklig ökmek belgölüğ **bolmağa bolur..** “sıkıntı, korku, dehşet ve büyük bir çaresizlik zuhur edecektir” (MaitriSengim 44.a/ 9); amtı men irteki kün ök orduğ karşığ kıdub **toyın dıntar bolayın** ötrü utğurakkağa “şimdi ben yarın hemen sarayı terk edip rahip olmak istiyorum” (MaitriSengim 47/21); nomluğ öng ülüğ **bulmağangız bolzun** “dinin birinci (yani: asıl) kısmını bulun!” (MaitriSengim 90/19).

Sonuç

Maitrisimit Nom Bitig temelinde incelediğimiz bol- fiili, “*olmak, yaratmak, bitmek*” temel anlamları ile yardımcı fiil ve temel fiil işlevlerinin yanı sıra çeşitli ekler ve isimlerle bir arada kullanılarak farklı analitik yapıları da oluşturmuş, gramerleşerek çeşitli gramer birimlerinin kalıplaşmış bir unsuru haline gelmiştir. Gramerleşen bol- fiili, yeni anlam ve işlevler kazanarak çeşitli kip ifadelerinin teşkilinde bulunmuştur. Bu bildiride Maitrisimit Nom Bitig temelinde ele aldığımız bol- fiilinin diğer yardımcı fiillerden farklılıkları ile başka anlam ve işlevlere de sahip olup olmadığı, tarihi Türk dilinin diğer alanlarında yazılmış metinler de dikkate alınıp teferruatıyla incelenerek araştırılmalı ve ortaya konulmalıdır.

Kaynakça

Ağca, Ferruh (2006), *Eski Uygur Türkçesiyle Yazılmış Eserlerin Ses ve Şekil Özelliklerine Göre Tarihlendirilmesi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

¹⁷ Ağca, F., (2007), s.4.

- Ağca, Ferruh (2007), “Maniheist ve Budist Türkçe Metinlerde Fiil + -mAk + İyEk bol- Yapısı Üzerine”, *Türk Bilig Dergisi* 2007/14, Ankara, s. 3-21.
- Ağca, Ferruh (2009), “11.-12. Yüzyıllara Ait Maniheist-Budist ve İslami Türkçe Metinlerin Ses ve Şekil Özelliklerine Göre Eski Türkçe Kavramı ve Sınırları”, *Türk Kültürü Dergisi*, Ankara, s. 1-47.
- Atalay, Besim (2006), *Divanü Lugat-it Türk Çevirisi*, C. I-IV, TDK Yayınları, Ankara.
- Aydın, Erhan (2007), *Şine Usu Yazıtı*, KaraM Yayınları: 19, Çorum.
- Barutçu-Özönder, F. Sema (2002), “Türk Dilinin Tarihî Dönemleri Üzerine Birkaç Söz”, *Türk Bilig Dergisi*, 2002/3, s. 203-210.
- Caferoğlu, Ahmet (1993), *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Clauson, Sir Gerard (1972), *EDPT: An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford: Clarendon Press, Oxford.
- Ercilasun, Ahmet Bican (1984), *Kutadgu Bilig Grameri -Fiil-*, Gazi Üniversitesi Yayınları: 33, Ankara.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2008), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ergin, Muharrem (2006), *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Gabain, Annemarie von (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, (Çeviren: Mehmet Akalın), TDK Yayınları, Ankara.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (2008), *Karahanlı Türkçesi Grameri*, TDK Yayınları, Ankara.
- Hamilton, James Russell (1998), *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*, (Çeviren: Vedat Köken), TDK Yayınları, Ankara.
- Johanson, Lars (2007), *Türkçe Dil İlişkilerinde Yapısal Etkiler*, (Çeviren: Nurettin Demir), TDK Yayınları, Ankara.
- KTLG (2006), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Grameri I -Fiil- Basit Çekim*, TDK Yayınları, Ankara.
- Öztürk, Deniz (2008), *Türkiye Türkçesinde Anlamca Kaynaşmış-Deyimleşmiş Birleşik Fiiller*, TDK Yayınları, Ankara.
- Tekin, Şinasi (1960), *Maytırsimit (Burkancılardan Mehdisi Maitreya ile Buluşma-Uygurca İptidai Bir Dram)*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Yayınları Nu. 263, Erzurum.
- Tekin, Talat (2000), *Orhon Türkçesi Grameri*, Simurg Yayınevi, İstanbul.
- Tekin, Talat (2008), *Orhon Yazıtları*, TDK Yayınları, Ankara.

GEÇMİŞTEN BEYAZ CAMA YANSIYAN GELENEK: KOMEDİ DÜKKÂNI

Aysun DURSUN

Muğla Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Kültür tarihinde, geleneksel kabul edilen kültürel yaratmaların, toplumsal yaşamda geçerliliğini kaybettiği düşünülse de pek çok kültürel unsurun adeta yeniden yapılandırılarak bir başka ifadeyle güncellenerek bu güne taşınmaya çalışıldığı söylenebilir. Modern çağın en önemli kitle iletişim araçlarından biri televizyondur. Hemen her evde bulunan televizyon sayesinde burada yayınlanan programların geniş halk kitlelerine aktarılması söz konusudur. Böylece kısa vadede yok olduğunu düşündüğümüz kültürel belleğe ait sözlü ürünler, uzun vadede televizyon dünyasında yeniden yapılandırılarak genç kuşaklara tanıtılıp sevdirebilir.

Günümüzde kültür endüstrisi çerçevesinde halka ulaşmak, halkla iletişim kurmak için geleneğe, geçmişe başvurulduğu görülmektedir. Bu bağlamda gerek yazılı ve gerekse görsel basında çok çeşitli örneklerle karşılaşmaktayız. “Komedi Dükkânı” adlı televizyon programı bu örnekler içinden Geleneksel Türk Tiyatrosu’na benzerlikleriyle ön plana çıkanlardır. Bu program 2007 yılından itibaren çeşitli televizyon kanallarında yayımlanmaktadır. Programda hem Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun genel özelliklerinin hem de alaycı dönüştürümün örneklerini bulmaktayız.

Bu bağlamda “Komedi Dükkânı” adlı programın 17.11.2007 tarihinde yayımlanan “Kırmızı Başlıklı Kız”; 23.11.2007 tarihinde yayımlanan “Pinokyo” ve 21.12.2007 tarihinde yayımlanan “Nasreddin Hoca ve Komşusu” adlı bölümlerin Geleneksel Türk Tiyatrosu’yla benzerlikleri üzerinde durulacak ayrıca “alaycı dönüştürüm” çerçevesinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Komedi Dükkânı, alaycı dönüştürüm.

ABSTRACT

In the history of culture, it can be said that many cultural elements, which are thought to be out of date, are transformed by being updated into today. Tv is one of the most effective communication means. Programmes broadcasted are watched by millions of people by the help of tv. In short term, some oral elements thought to be extinct can be popular once again among new generations.

Today in cultural industry, to reach the public, tradition and history is used. In this context, we can see a lot of examples in visual and written media. “Comedy Shop” is one of these examples. This tv show is outstanding with its aspects related to traditional Turkish drama. This show was broadcasted in many tv channels. A lot of features of traditional Turkish drama and its cynical transformation can be found in the show.

In this context, we will examine the episodes of “Comedy Shop” called: “Little Girl With Red Hood” broadcasted on 23.11.2007, “Pinocchio” broadcasted on 23.11.2007, “Nasreddin Hodja and His Neighbour” broadcasted on 21.12.2007 in terms of “travestissement burlesque” and its similarities with traditional Turkish drama.

Key Words: traditional Turkish drama, Comedy Shop, travestissement burlesque.

Giriş

Kültür tarihinde var olan kültürel yaratmalar, yüzyıllardır kesintiye uğramadan devam etmekte ve günümüze taşınmaktadır. Bu kültür yaratmaları sözlü ve yazılı eserleri kapsamaktadır. Yazılı edebi eserleri okuyucuya ulaştıran en önemli buluş matbaadır. Daha sonra radyo yayınları aracılığıyla geleneksel tiyatro türleri dinleyiciyle tanışmıştır. Radyo, dinleyicinin de kendisini oyuna dâhil edebildiği sanal bir dünya olarak karşımıza çıkmıştır¹. Ancak bilindiği üzere sözlü eserlerin kitlelere aktarılmasını sağlayan, günümüzde her evde var olan birincil iletişim aracı televizyondur. 1970’li yıllardan itibaren gündelik hayatın bir parçası olan televizyonun etkisi, özel sektör yatırımlarıyla daha da genişlemiştir. Renklenen ve kanallarının sayısı artan televizyon, internete rağmen halen toplumsal hayatı biçimlendiren temel dinamik durumundadır².

W. J. Ong’a göre “birincil sözlü kültür”, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden ibaret olduğu kültürleri kapsamaktadır. W. J. Ong, çağımızın ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon vb. elektronik araçların sözlü nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için bu kültürleri de “ikincil sözlü kültür” olarak

¹ Özdemir, N., (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara, s.159-160.

² Özdemir, N., (2006), “Türk Edebiyatı ve Medya”, *Millî Folklor*, S.70, s. 19.

nitelendirmiştir. Günümüzde birincil sözlü kültüre pek rastlanmaz. Ancak teknolojidten yararlanan pek çok kültürde ve alt kültürde aşama aşama birincil sözlü kültürden kalma düşünce biçimleri görülmektedir³.

Komedi Dükkânı adlı program birincil sözlü kültüre ait unsurları, kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon vasıtasıyla ikincil sözlü kültüre taşımayı başarmıştır. Televizyon günlük hayata ağırlıklı olarak görüntülerle girer, geçmişe ve tarihe ait yeni bir bağ kurar. Böylece ya tamamen unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş herhangi bir olguyu yeniden güncel hale getirir⁴. Televizyon, geleneğin geçmişten geleceğe taşınması için bir vasıta görevi yapabilir. Çünkü geleneğin içinde yenilemeye, güncellemeye veya değişiklik yapmaya ve bu sayede geleneği devamlı kılmaya izin veren bir öz vardır. Bu öz kaybolmadığı sürece her gelenek değişerek gelişir⁵. Komedi Dükkânı, unutulmaya yüz tutmuş kültürel değerleri gelenekle bağlarını koparmayarak güncelleyip, halka aktarmıştır.

Programın genel kurgusu, temel yapısına bakıldığında Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun önemli bir kaynağı olan halk tiyatrosuyla pek çok açıdan benzerlikler taşıdığını söylemek mümkündür. Bu çalışmada söz konusu benzerlikler malzeme ve teknik, kişiler, komedi unsuru, programın bölümleri dikkate alınarak incelenip, yayımlanan programlardan üç örnek seçilerek metinlerarası yöntemlerden biri olan alaycı dönüşürüm bağlamında ele alınacaktır.

I- Komedi Dükkânı İle Geleneksel Türk Tiyatrosu Arasındaki Benzerlikler

Gerek televizyon kanallarında yayımlanan gerekse tek kişilik gösterilerle izleyicilerle buluşan Cem Yılmaz, Ata Demir, Huysuz Virjin'in yaptığı programların bir benzeri de 2007-2008 yayın dönemlerinde televizyon kanallarında yayımlanan Komedi Dükkânı adlı programdır. Bu program, kentli sözlü kültür tiyatrosu gelenekleri olan Karagöz'ün, Ortaoyunu'nun ve Tulûat'ın ekrandaki devamı gibi düşünülebilir. Komedi Dükkânı'nda, sözlü kültür tiyatro geleneklerinin eksen kahramanları olan komik çiftlerin (Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar, İhtiyar-İbiş) çağdaş benzerleri (Tolga Çevik-Salih Kalyon) yer almaktadır. Ana vaka yapısı etrafında oyuncular, belirli bir oyunu sahnelemeye çalışırken açık biçimci ve göstermecî tiyatro anlayışındaki gibi seyircileri de gösteriye katmaktadırlar. Bu katılım seyirci ile diyaloglar, seyircinin sahneye davet edilmesi, yönetmen tarafından seyircinin yönlendirilmesi vb. şeklinde gerçekleşmektedir. Programın "doğaçlama" olarak gerçekleştirildiği izlenimi verilmektedir⁶. Bu doğaçlama izlenimi, Tulûat tiyatrolarını andırmaktadır. Tulûat tiyatrosunda çoğu kez oyunun konusunu bile düşünmeden bir ad konur. Yönetmen temsilden yarım saat önce oyuncuları toplar ve temsili, perdeler halinde özetler⁷. Tıpkı Ortaoyunu'ndaki gibi bu programda da sıkça soyutlamalara başvurulmaktadır. Sahnedeki piyanist ise, Ortaoyunu'ndaki çalgıcı takımını andırmaktadır. Pinokyo, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Romeo ve Juliet, Polyanna, Nasreddin Hoca, Robenson Cruzoe gibi sözlü ve yazılı edebiyat geleneklerinin temel eserleri ve kahramanları da bu programda canlandırılmaktadır. Bu canlandırmalarda kaynak çoğu zaman geçmişe ait olmasına rağmen programda güncelleştirme söz konusudur⁸.

Yukarıda ifade edilen özelliklerinden dolayı Komedi Dükkânı adlı program Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kaynağı olan halk tiyatrosu türlerinden en çok Karagöz ve Ortaoyunu ile benzerlikler göstermektedir. Bu yüzden çalışmada bu iki tür üzerinden karşılaştırmalar yapılacaktır.

1. Malzeme ve Teknik

Komedi Dükkânı adlı program ile Karagöz ve Ortaoyunu malzeme ve teknik bakımından pek çok benzerlik gösterirler. Ortaoyunu'nda oyun düzeni şu şekildedir:

- 1.1. Ortaoyunu izleyicilerin oyuncuları daire biçiminde kuşattığı bir alanda oynanır.
- 1.2. Sandık Odası: Oyuncuların kıyafetleri bulunur.
- 1.3. Kapı Oyuncuları: Oyun yerlerine girip çıkarlar.
- 1.4. Çalgıcıların bulunduğu yer.
- 1.5. Dükkân: Bir arşın yüksekliğinde kadın seyircilerin oturduğu kafestir.
- 1.6. Meydan: Temsilin verildiği otuz arşın uzunluğunda yirmi arşın genişliğinde oyun yerine verilen addır.
- 1.7. Yeni Dünya: Ev yerine kullanılan aşağı yukarı 1.5 metre yüksekliğinde erkek seyircilerin oturduğu yerdir.

³ Ong, W. J., (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*-, Metis Yayınları, İstanbul, s. 23-24.

⁴ Aytac, G., (2005), *Edebiyat ve Medya-Kitaptan Ekran Edebiyat-*“, Hece Yayınları, Ankara, s. 11, 112.

⁵ Ekici, M., (2008), “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”, *Millî Folklor*, S. 80, s. 38.

⁶ Özdemir, N., (2008), s. 239.

⁷ And, M., (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, s.152.

⁸ Özdemir, N., (2008), s. 239-240.

1.8. Parmaklık: Çoğu kez yarım metre uzunluğunda, kızaklar arasına ip dolayarak seyircilerle oyun yerini birbirinden ayıran bölmedir.

Karagöz ise karartılmış bir yerde iki desteğe gerilmiş 100x120 cm boyutlarında bir beyaz perde üzerinde oynatılır. Perde yerden iki metre yüksekliğe gerilmiştir⁹. Karagöz de oynatılan tipler deriden yapılan bir çeşit kukla gibi düşünülebilir. Bu tipler, “hayali” tarafından oynatılır. Yani tiplerin ne yapacağını hayali kurgular. Bu açıdan bakıldığında Komedi Dükkânı adlı programdaki yönetmenin, Karagöz’deki hayalinin görevini yaptığı düşünülebilir. Tolga Çevik, Salih Kalyon ve diğer tiplerin rolleri yönetmen tarafından belirlenmekte ve kurgulanmaktadır.

Komedi Dükkânı adlı programda izleyiciler, oyuncular rahatça görebilecekleri sabit bir alanda otururlar. Oyuncular kuliste (sandık odası) giyinip sahneye çıkarlar. Program süresince seyirciler arasından ya da yapım şirketinden konuya dâhil olan kimi “kapı oyuncuları” vardır. Çalgıcının (piyanistin) yeri hep belli ve aynıdır. Ortaoyunundaki meydanın yerini programda sahne alır ve tıpkı meydan gibi sahnenin de boyutları aynıdır; oyuna göre değişmez. Oyuncular oyun boyunca fazla bir dekor kullanmazlar.

2. Kişiler

Karagöz’de de Ortaoyunu’nda da temel kişiler tipik özellikler taşırlar. Bu özellikler o tipleri belirleyen nitelikler olduğundan seyirci tarafından tanınmasını sağlar.

2.1. Karagöz’ün de Ortaoyunu’nun da kişileri birer tiptir. Dolayısıyla tipik özellikleri vardır.

2.2. Kişilerin dış görünüşleri, fiziki özellikleri önemlidir. Oyunda belli kişiler hep belli şekilde giyinirler.

2.3. Karagöz’ün iki temel karakteri Karagöz ve Hacivat; Ortaoyunu’nun iki temel karakteri Kavuklu ve Pişekâr’dır. Pişekâr oyunu açar; Kavuklu bir densizlik yaptığında Pişekâr müdahale eder. Kavuklu Pişekâr’ın ardından oyuna girer. Karagöz’de Pişekâr tipinin yerini Hacivat, Kavuklu’nun yerini ise Karagöz alır¹⁰.

Komedi Dükkânı adlı programdaki kişiler, Karagöz ve Ortaoyunu’ndaki kişilerle benzerlik gösterirler. Programdaki kişiler dikkate alındığında Tolga Çevik’in daha çok Karagöz’deki Hacivat’a, Ortaoyunu’ndaki Pişekâr’a; Salih Kalyon’un Karagöz’e, Ortaoyunu’ndaki Kavuklu’yabenzediği söylenebilir. Ayrıca yönetmenin onlara hitap şekli Arkadaşım (Tolga Çevik), Beyefendi (Salih Kalyon) oyuncuların tipleşmesini sağlayan bir unsur olarak düşünülebilir. Kimi zaman “Yönetmen”in de bir oyuncu gibi görülebileceği hatta Karagöz’deki Hacivat’ın, Ortaoyunu’ndaki Pişekâr’ın yerini aldığı söylenebilir. Çünkü programda kimi zaman yönetmen, Tolga Çevik’in rolünü devralır. Tolga Çevik ise Salih Kalyon’un yerine geçmiş gibi olur.

3. Komedi Unsuru

Karagöz ve Ortaoyunu’ndakomedi unsuru, bazı kelime ve deyimlere mecaz ve gerçek anlam bağlamında ters anlam verme, karışık anılamazlıktan gelerek amaç dışı anlamda anlama ya da ne anlatmak istediğini tam olarak anlamadan anlamış görünme¹¹ gibi söz oyunlarının yanında tamamıyla oyunculuk yeteneğine bağlı jest ve mimik kullanımındaki başarıya da bağlıdır. H. Bergson da “komik” e sebep olan unsurların “olay dizileri”nin yinelenmesi, tersine çevrilmesi, dizilerin birbirinin içine girmesi olabileceğini ve bu durumun “sözcük dizileri” için de geçerli olabileceğini belirtir¹².

Karagöz ve Ortaoyunu oyunlardaki “komik unsur”ları bakımından benzerlik gösterirler. Ortaoyunu Karagöz’ün perdeden meydana inmiş şeklidir¹³. Karagöz’de de Ortaoyunu’nda da her ne kadar oynanan oyunun konusu belli olsa da ana hatları aynı kalmak üzere oyun her sahnelenişinde adeta yeniden yazılır. Bu çerçevede Ortaoyunu’nun konuları âdet ve inanışlarla toplumsal eleştirisiyle halk hikâyeleriyle ilgili olabileceği gibi temasız, basit konulu ya da günlük yaşamla da ilgili olabilir¹⁴.

Komedi Dükkânı adlı programda da komedi unsurunun adeta Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndaki unsurlar üzerine inşa edildiği söylenebilir. Programda gülmeceyi sağlayan Tolga Çevik’in Salih Kalyon’u ya da yönetmeni kimi zaman yanlış anlaması kimi zaman anlamazlıktan gelmesi ve kimi zaman da dediklerini anlamadığı halde anlamış gibi görünmesidir. Aynı durum Salih Kalyon için de geçerlidir. Ayrıca her iki oyuncunun da oyun sırasındaki jest ve mimikleri son derece önemlidir. Bu jest ve mimikler hiçbir şeyin konuşulmadığı anlarda bile seyirciyi güldürmektedir.

4. Karagöz, Ortaoyunu ve Komedi Dükkânı’nın Bölümleri

⁹ Artun, E., (2006), *Anonim Halk Edebiyatı Nesri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, s. 179,184.

¹⁰ Artun, E., (2006), s. 185-186.

¹¹ And, M., (1970), s. 56.

¹² Bergson, H., (2006), *Gülme- Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 65.

¹³ Türkmen, N., (1991), *Orta Oyunu*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 96.

¹⁴ Türkmen, N., (1991), s.11-12.

Ortaoyunu, Karagöz'ün perdeden yere üç boyutlu olarak inmiş devamı olarak görülür¹⁵. Bu yüzden Karagöz ve Ortaoyunu'nun bölümleri birbirine benzer niteliktedir. Komedi Dükkânı'nda da her ne kadar böyle kesin bölümlerler olmasa da programın akışı takip edildiğinde aynı kesitlerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Aşağıda bu kesitler anlatılmaktadır:

4.1. Mukaddime / Öndeyiş

Hacivat çıkıp perde gazeline başlar. Pişekâr meydana çıkıp oyunu tanıtır.

Önce sahneye Tolga Çevik çıkar ve konuşmaya başlar.

4.2. Muhavere / Söyleşme

Bu bölüm tekerlemeye benzeyen, söylemesi ustalık isteyen, Karagöz'deki "muhavere"ye benzeyen ancak ortaoyununa has bir bölümdür. Kayık tekerlemesi, Kavuklu'nun gördüğü olağanüstü rüyayı anlatan bölümdür.

Komedi Dükkânı adlı programda asıl oyuna geçilmeden seyirci oyuna hazırlanır. Bu sırada iki oyuncu ya da oyuncularla yönetmen arasında çeşitli konuşmalar olur.

4.3. Fasil (Oyun)

Karagöz'de de Ortaoyunu'nda da Komedi Dükkânı adlı programda da asıl oyunun oynandığı bölümdür.

4.4. Bitiş

Karagöz'de Karagöz, Kavuklu ile Pişekâr'da Pişekâr oyunu bitirir. Gelecek oyunun adını duyurur¹⁶. Komedi Dükkânı'nda Tolga Çevik oyunu bitirir.

II- Komedi Dükkânı ve Alaycı Dönüştürüm Örnekleri

Metinlerarasılık kavramı, iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi, genel olarak bir yeniden yazma işlemi olarak da anlaşılabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden bazı parçaları alarak kendi metni bağlamında kaynaştırıp yeniden yazabilir¹⁷. Komedi Dükkânı adlı programda Pinokyo, Kırmızı Başlıklı Kız, Nasreddin Hoca ve Komşusu gibi pek çok kişi tarafından bilinen metinlerin içinden bazı parçalar seçilerek kullanılmıştır. Bu metinler Tolga Çevik ve Salih Kalyon'un oyunculuğuyla birleşerek yeniden yazılmıştır. Bu programda temel amaç, izleyici güldürmek olduğundan söz konusu masallar metinlerarası yöntemlerinden biri olan alaycı dönüştürüm kullanılarak izleyiciye aktarılmıştır.

Bir eserin konusunu ve/veya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir eserden gülünç, eğlendirici bir eser türetmek, bir ölçüde, bir başka yazarın eserine ait cümleleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla yeniden kurgulamak olan alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, eserin temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu yeniden yazmak olarak tanımlanabilir¹⁸.

1. Kırmızı Başlıklı Kız¹⁹

Komedi Dükkânı adlı programın 17.11.2007 tarihinde yayımlanan "Kırmızı Başlıklı Kız" masalını konu ettiği bölümde, Kırmızı Başlıklı Kız'ın adı "Cennet" olarak değiştirilir. Oysaki masalda, küçük kıza büyükannesi kırmızı kadifeden bir başlık armağan eder ve küçük kız başlığı çok sever ve başından hiç çıkarmaz. Bu nedenle de herkes ona "Kırmızı Başlıklı Kız" der. Dolayısıyla Kırmızı Başlıklı kızın adının Cennet olarak değiştirilmesi ve bu rolü oynayan oyuncunun erkek olması izleyiciyi güldüren alaycı dönüştürüm örnekleridir.

Yönetmen, Kırmızı Başlıklı Kız'ı oynayan Tolga Çevik'in ormanda giderken hayvanlarla konuşmasını ve mutlu bir şekilde yoluna devam etmesini söyler. Tolga Çevik'in hayvanlarla olan diyalogu izleyiciyi güldürür.

Kırmızı Başlıklı Kız rolündeki oyuncu Tolga Çevik, masalda yeri olmayan kendine ait cümlelerle diyaloglar kurar ve böylelikle seyircilere bambaşka bir "Kırmızı Başlıklı Kız" masalı anlatmış olur. Kurt kılığındaki oyuncu Salih Kalyon, kostümünü değiştirmeden önce ormanlar kralı aslanı sonra da "Yönetmen" in isteği üzerine Tolga Çevik'in yerine Kırmızı Başlıklı Kız'ı oynar.

Masalda Kırmızı Başlıklı Kız büyükannesi zannettiği karda sırasıyla gözlerinin, kulağının, burnunun, ağzının neden büyük olduğunu sorar. Programda Tolga Çevik'in Salih Kalyon'a bu sorular karşısında verdiği yanıtlar seyircilerin gülmesini sağlar. Gözlerin neden bu kadar büyük sorusuna Tolga Çevik, "genetik,

¹⁵ Özünlü, Ü., (1999), *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yayıncılık, Ankara, s.63.

¹⁶ And, M., (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, s. 311-327, 386-401; Artun, E., (2006), s. 178-179, 189-190.

¹⁷ Aktulum, K., (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, s. 17.

¹⁸ Aktulum, K., (1999), s. 126.

¹⁹ *Kırmızı Başlıklı Kız*- Grimm (Resimleyen: Gözde Bitir S.), Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2009.

aileden geliyor” der. Kulağın neden bu kadar büyük sorusuna “masal gereği böyle büyük” der. Burnun neden bu kadar büyük sorusuna “Yönetmen zorladı, ne bileyim ben” der. Ağzın neden bu kadar büyük sorusuna ise “gerçekten o kadar büyük mü ağzım” diye yanıt verir. Bütün bu gülünç yanıtlarla masalı yeniden yazmış olur.

Masalın sonunda avcı yerine ormanlar kralı aslan, kurda hesap sormaya gelir, burada Yönetmen devreye girer, ormanlar kralı aslana taktik verir. Kırmızı Başlıklı Kız’ın annesinin kendisini aradığını daha sonra da cep telefonuna üç defa mesaj çektiği söylemesini ister. Bir masal kahramanının cep telefonunun olması ve bu telefonla mesaj çekmesi izleyici için beklenmedik bir durumdur. Bu beklenmedik durum gülmeceyi yaratır.

2. Pinokyo²⁰

23.11.2007 tarihinde yayımlanan “Pinokyo” adlı bölümünün söyleşme kesitinde izleyici, Pinokyo ve Gepetto Usta tipine hazırlanır. Bilindiği gibi masalın orijinalinde Pinokyo yalan söyledikçe burnu uzar. Programda da Tolga Çevik’e Pinokyo’nun burnu yerine kullanılmak üzere bir malzeme verilmiştir. Pinokyo’nun burnu yerine kullanılan malzemenin Pinokyo kılığındaki oyuncu Tolga Çevik tarafından algılanamaması ve seyirciye de bu yanlış anlamının yansıtılması, “yanlış anlama” ve “söyleneni ters anlama” unsurlarıyla gülmeceyi sağlar.

Gepetto rolünü oynayan Salih Kalyon, Pinokyo masalı ile Keloğlan masalını karıştırır. Yönetmen, ona Pinokyo’nun babası Gepetto Usta olmasını söyler ancak o Keloğlan masalındaki padişah rolünü oynamak ister. Yönetmen, Pinokyo rolünü oynayan Tolga Çevik’ten “kütük” olmasını ister. Salih Kalyon’a bu kütüğü yontmasını ve bir kukla yapmasını söyler. Bu istek, bir dizi yanlış anlamaya yol açarak programdaki alaycı dönüştürüm örneklerinin ortaya çıkmasını sağlar.

Yönetmen, Tolga Çevik’ten aynı anda hem Pinokyo’ya can veren peri, hem de Pinokyo olmasını ister. Peri, Gepetto’nun kendisine mesaj attığını bu yüzden Pinokyo’ya can vereceğini söyler. Bu sırada tahtadan yapılmış bir kuklanın canlanarak bir erkek çocuğa dönüşmesi, Salih Kalyon’un bu durum karşısındaki şaşkınlığını ifade ediş biçimi, kullandığı jest ve mimikler izleyiciyi güldürür. Tolga Çevik ve Salih Kalyon’un sürekli Yönetmen’i yanlış anlamaları ve dediklerini tekrar ettirmeleri Yönetmen’i şaşırtır ve o da hata yapar.

Pinokyo’nun canlandıktan sonra babasına ben çok yalnızım başka kimseyi “oymadın mı benim niye hiç arkadaşım yok” diye hesap sorması bilinen Pinokyo Masalı’nda olmayan bir diyalogtur. Tolga Çevik’in bu diyalogta mecaz ve cinas gibi kelime oyunlarını kullanarak seyirciyi güldürmesi alaycı dönüştürüm örneğidir.

Herkes tarafından bilinen bir masal kahramanı olan Pinokyo’ya Muhittin adının verilmesi, Pinokyo’ya masalda olmayan bir arkadaş bulunması ve ona doğum günü kutlaması yapılması, Muhittin’in bu kutlamadaki davranışları alaycı dönüştürüm çerçevesinde metne eklenen komedi unsurlarıdır. Program söz konusu doğum günü kutlamasıyla biter.

3. Nasreddin Hoca ve Komşusu²¹

21.12.2007 tarihinde yayımlanan “Nasreddin Hoca ve Komşusu” adlı bölümde her iki oyuncu da Yönetmen’den gelen bütün yönlendirmeleri yanlış anlarlar. Bu yanlış anlamalar oyuncuların jest ve mimikleriyle birleştiğinde ortaya son derece komik diyaloglar ve durumlar çıkar.

Nasreddin Hoca kılığındaki oyuncu Salih Kalyon, pek çok Nasreddin Hoca fıkrasını birbirine karıştırır, “Kazan Doğurdu” fıkrasını anlatırken “Ya Tutarsa” fıkrasından bazı parçaları ekler. Yönetmen, Tolga Çevik’ten “kazan” olmasını ister, Tolga Çevik smokin giymiş bir şekilde kazan olmaya çalışır, komik bir duruma düşer. Salih Kalyon’un eşekle konuşması istenir. Salih Kalyon eşeği bağlayıp, kaportacıya ya da benzinciye gitmekten söz eder. Tolga Çevik’in Nasreddin Hoca’nın eşeğini seslendirmesi istenir, Nasreddin Hoca eşekle konuşturulur. Yönetmen, Tolga Çevik’in eşeğin söylediklerini alt yazı ile ekrana taşıması gerektiğini söyler. Aynı anda olağandışı pek çok şeyi yapmaya çalışan Tolga Çevik’in komik durumu alaycı dönüştürüm örnekleriyle izleyiciyi güldürür.

Programda Nasreddin Hoca’nın komşusuna bir isim verilmeye çalışılır ancak bu isim bir türlü belirlenemez. Kırmızı Başlıklı Kız masalında olduğu gibi fıkra tipine cep telefonu kullanılmak istenir. Salih Kalyon o devirde cep telefonu olmadığı uyarısında bulunur. Tolga Çevik de haberi “cep güvercin”i ile gönderebileceğini söyler. Daha sonra Nasreddin Hoca’nın evine gidebilmek için arabaya biner ve o devirde araba olmadığını hatırlar.

Nasreddin Hoca, “Kazan Doğurdu” adlı fıkra metninde komşundan ödünç aldığı kazanın içine küçük bir kazan koyarak iade eder. Bu küçük kazanın ne olduğunu soran komşusuna kazanın doğurduğunu söyler,

²⁰ Collodi, C., (2009), *Pinokyo* (çev. Dost Körpe), Kabcacı Yayınevi, İstanbul.

²¹ *Letâ’if-i Hoca Nasreddin*, (Hzl. Arslan, M.– Paçacıoğlu, B.), (1996), Dilek Ofset Matbaacılık, Sivas.

komşusu mutlu bir şekilde herhangi bir sorgulama yapmadan kazanı kabul eder. Komedi Dükkânı adlı programın söz konusu bölümünde ise Nasreddin Hoca, kazanın doğurduğunu söylediğinde komşusu “genetik kopyalama”yla mı çoğaltıldı diye sorar. Çağımıza ait bu beklenmedik soru izleyiciyi güldürmeyi başarır. Daha sonra komşu evine geri döner, komşunun karısını seslendiren Yönetmen, Nasreddin Hoca’nın komşusunu oynayan Tolga Çevik’e “geldin mi?” diye sorar. Tolga Çevik, Yönetmenle alay ederek gelmediğini “sesli mesaj” yolladığını söyler.

Yönetmen, fıkranın çekimi esnasında her iki oyuncunun da kendisini sık sık yanlış anlaması ya da anlamamazlıktan gelmesine daha fazla dayanamayarak fıkranın kazanın ölmesi kesitini hızlandırılmış bir şekilde oynamalarını ister. Bu hızlı çekim, oyuncuların komik duruma düşmesini ve izleyicinin eğlenmesini sağlar.

Sonuç

Komedi Dükkânı adlı program gerek kurgusu gerekse yapısı bakımından Karagöz ve Ortaoyunu’nun devamı, güncellenerek günümüze taşınmış ve hatta dönüştürülmüş hâli olarak düşünülebilir.

Bu üç bölümdeki konuların işlenişinden hareketle Komedi Dükkânı adlı programda yer alan konuların herkes tarafından bilinen masallardan ya da hikâyelerden seçilerek yeniden yapılandırıldığını ve alaycı dönüştürüm çerçevesinde yeniden yazıldığını söylemek mümkündür. Böylece aslında topluma hiç de yabancı olmayan konular ve bu konuların kahramanları, zaman içerisinde çeşitli nedenlere bağlı olarak unutulmaya yüz tutmuşken alaycı dönüştürüm yöntemiyle, çağımıza uyarlanmıştır.

Bu programın başlıca amacının tıpkı Karagöz ve Ortaoyunu’ndaki gibi izleyiciyi güldürmek ve eğlendirmek olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay, (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- And, Metin, (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- _____, (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Artun, Erman, (2006), *Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, Gürsel, (2005), *Edebiyat ve Medya-Kitaptan Ekran Edebiyat-*, Hece Yayınları, Ankara.
- Bergson, Henri, (2006), *Gülme-Komiğin Anlamı Üstüne Deneme-*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Collodi, Carlo, (2009), *Pinokyo* (çev. Dost Körpe), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Ekici, Metin, (2008), “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”, *Millî Folklor*, S. 80, s. 33-38.
- Kırmızı Başlıklı Kız* - Grimm (Resimleyen. Gözde Bitir S.), Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2009.
- Letâ’if-i Hoca Nasreddin* (Hzl. Doç. Dr. Mehmet Arslan- Yrd. Doç. Dr. Burhan Paçacıoğlu), (1996), Dilek Ofset Matbaacılık, Sivas.
- Ong, Walter, J., (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi-*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, Nebi, (2006), “Türk Edebiyatı ve Medya”, *Millî Folklor*, S.70, s. 7-21.
- _____, (2008), *Medya Kültürü ve Edebiyat*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Özünlü, Ünsal, (1999), *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Türkmen, Nihâl, (1991), *Orta Oyunu*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- <http://www.diziizleyelim.com/komedi-dukkani-9-bolum.html#2> (e.t. * 2010).
- <http://www.diziizleyelim.com/komedi-dukkani-10-bolum.html#1> (e.t. 2010).
- <http://www.diziizleyelim.com/komedi-dukkani-14-bolum.html#2> (e.t. 2010).
- <http://www.komedidukkani.tv/> (e.t. 2010).
- <http://www.tolgacevik.com/> (e.t. 2010).

* e.t.: erişim tarihi

ÂŞIKLAR BEYAZPERDEDE SÖZLÜ KÜLTÜR ÜRÜNLERİNİN SİNEMAYA UYARLANIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Elif Serra ŞAMLIOĞLU

Yeditepe Üniversitesi Türk Dili Ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü

ÖZET

Bir milletin kültürel olgu ve değerleri, başta sözlü kültür olmak üzere yazılı ve elektronik kültür çerçevesinde oluşur ve gelişir. Sözlü kültür, yazılı kültür, elektronik kültür bir neslin devamı gibi birbirlerinden beslenerek yaşar. “Sözlü kültür, okuma yazmadan uzak, yalnızca dinlemeye ve konuşmaya yönelik bütün değerleri içinde barındırır. Yazıyla uzaktan yakından ilişkisi olmayan insanların sözlü kültürüne birincil sözlü kültür” diyen Walter J. Ong, yapmış olduğu çalışmalar sonucu ikincil sözlü kültürü “elektronik çağ” olarak değerlendirir. İkincil sözlü kültür; kitle iletişim araçlarının günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline geldiği günümüz dünyası olarak değerlendirilir. Açıkça görüldüğü ki gerek oluşum noktasında gerekse kalıcılık noktasında farklılıklar mevcuttur. “Sözlü Kültür” melodik unsurlardan yararlanmış, “Yazılı Kültür” melodik unsurlarla beraber görselliği de içine katmış, “Elektronik Kültür” ise hem melodik unsurları hem de görselliği kullanmış üstelik bilmum zamanı, yaşananı, duyulanı, kayda alan aletlerden faydalanarak göstermiştir. Bütün bu unsurları bünyesinde harmanlamış olan sinemada birincil sözlü kültür ürünlerinin nasıl işlendiğini ve ne biçimde sunulduğunu göreceğiz.

Bu bildiride aynı yörenin kültürünü, değerlerini, yaşamışlığını anlatan 2008 yapımı “Deli Deli Olma” ve 2003 yapımı “İnat Hikayeleri” filmlerindeki sözlü kültüre ait olan malzemelerin, “Elektronik Kültür” bağlamında beyaz perdeye nasıl aktarıldığını; sözlü olanın senaryo ve temsille kayıt altına alınışını “lebdeğmez”, “muamma”, “atışma” gibi âşık edebiyatı unsurları üzerinden göstermeye çalışacağız.

Anahtar Sözcükler: *Sözlü kültür, sinema, âşık edebiyatı, lebdeğmez, muamma, atışma*

ABSTRACT

The culture and values of a nation are formed and developed within the framework of oral, written and electronic culture, the oral culture being the primary source. The oral, written and electronic culture nourish each other and exist together just like the continuation of a generation. The oral culture can be defined as “an accumulated set of all the values related to only listening and speaking, and not related to reading and writing”. Walter J. Ong defines the oral culture of the people who have no relations with writing as the “primary oral culture” and suggests that the “secondary oral culture” is the electronic age. The secondary oral culture is considered to be an integral part of our daily lives as a result of the widespread use of mass media in modern life. Hence, it can be clearly seen that there are some differences between the oral, written and electronic types of culture in areas of formation and existence through ages. While the oral culture makes use of the melodical elements, the written culture combines the melodical elements with the visuals and the electronic culture uses electronic tools and instruments that can record the time and what has been lived, experienced and heard on top of the use of melodical elements and visuals.

This paper aims at analyzing how the products of “primary oral culture” are presented in film, which is a medium that involves and blends all the elements mentioned above. It focuses on two Turkish films, “Deli Deli Olma”, produced in 2008, and “İnat Hikayeleri”, produced in 2003, which represent the culture and values of the same region, to present and analyze how elements of oral culture have been transferred and used in cinema, which is a medium of “electronic culture” and how the melodical elements, visuals and what has been experienced are recorded by means of the scenario and acting for representation. The examples of folk literature that will be focused on are “lebdeğmez”, “muamma” and “atışma”.

Bir toplumun, bir milletin dününü yansıtan, bugününü gösteren, yarınına ışık tutan o milletin kültürel ve edebi değerleridir. Bu değerler, dil vasıtasıyla, önce sözlü ortamda meydana gelmiş daha sonra yazılı ortamda, kimi zaman geliştirilerek, kalıcılık noktasında yerini almıştır. En son olarak elektronik ortamda kitle iletişim araçları vasıtasıyla var olan maddi unsurlar çağdan çağa varlığını devam ettirmiş ve hâlâ devam ettirmektedir.

Walter J. Ong sözlü kültürün oluşum, gelişim ve aktarım biçimlerini ele alarak sözlü kültürün geçirdiği tarihsel süreçleri ve yazının bu süreçte yarattığı etkileri incelediği *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* adlı eserinde, sözlü kültürle yazılı kültür arasındaki ayrım üzerinde durarak, dikkatini özellikle sözlü kültüre yöneltir ve sözlü kültürün iki döneme ayrıldığını belirtir. Bu çalışmada, yazar “yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, ‘birincil sözlü kültür’ olarak nitelendirir. Sözlü kültürün ikincil dönemi ise, kitle iletişim araçlarının günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline geldiği günümüz dünyasıdır. Buna göre, “günümüz ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların ‘sözlü’ nitelikleri, üretimi ve işlevi

önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için ‘ikincil sözlü kültür’ü oluşturur.”¹ Bu bağlamda yazara göre yazı ve matbaanın yaygınlaşması sözlü kültürü yok ederken teknolojik gelişmelerle yeni bir sözlü kültür çağı oluşmuştur. Eğer Ong’un sistemleştirdiği bu sınıflandırmayı göz ardı edersek sözlü kültürün birinci evrede kalması söz konusudur. Bunun için de muazzam bir hafıza gerekir. Sözlü kültür ürünlerinin her an hatırlanabilecek, kalıplaşmış ve geleneğe uygun motiflerle örülmüş olması akılda kalması açısından mühimdir. Bunun yanında müzikalite, melodik işlenişle hatta halk şiirlerinin kopuz, saz çalgılarıyla icra edilişi hatırlanabilmesine katkı sağlar.

Günümüz teknolojilerini ve küreselleşmeyi de göz önünde bulundurarak sözlü kültürün yaşatılmasında bir takım sıkıntılar yaşandığı aşikârdır. 20.yy.daki hızlı toplumsal değişimin de etkisiyle, yeni teknolojik gelişmelerle birlikte gelenek, yeni yollar kat etmeye başlamıştır. Bu dönemde âşıklar, meydanlardan, köy kahvelerinden veya tabiatın uzaklaşarak elektronik ortamlarda icralarını yapmaya başlamışlardır. Bu, âşıklık geleneğinin sonunu getiren gelişmelerden birimdir tartışılır. Fakat şu bir gerçektir ki özünün sözlü kültüre dayandığı âşıklık geleneği; ürün yaratma ve icra etme noktasında epey sarsılmıştır. “Çağın teknolojik gelişmelerinin âşık edebiyatının hizmetine sunulduğu, âşıkların daha geniş dinleyici kitlesine sahip olduğu düşünüldüğünde bu gelişmelerin geleneğe katkı boyutu da ortaya çıkmaktadır.”² Dolayısıyla Ong’un yapmış olduğu bu ayırımın doğruluğu da kanıtlanmıştır.

Sözlü kültür ürünlerinin kentsel kültüre ayak uydurması onların değer kaybetmesine, bozulmasına, farklılaşmasına sebebiyet vermez çünkü geleneğe ait ürünler ancak insanla değer kazanır. Sözlü kültürün temeli ait olduğu topluma bağlıdır. Diyar diyar gezen saz şairleri, âşıklar kendilerini gittikleri yerlerde beslemişlerdir. Onlar bir toplumun her yönüyle harmanlanmış ve yine o topluma ait önemli değerlerini temsil eden kişilerdir. Bu temsilciler de zamanın ilerlemesiyle bir takım yeniliklerin oluştuğunu fark ederler. Söz konusu yenilikler teknolojinin getirişiyle oluşur. Ulaşım olanaklarının çeşitliliği âşıkların hareket alanlarını genişletmiştir. Hem kendisi için yarar sağlamış hem de doğrudan toplumun her kesimi etkilemiştir. Şehirlerden köylere, kasabalardan konargöçer kesime kadar her yere ulaşması farklı icra, tarz ve birikimlerden faydalanmalarına katkı sağlamıştır. Bunun yanında meslektaşlarıyla tanışma fırsatı da yakalamışlardır.

Âşıklık geleneğinin elektronik ortamlarla tanışmasından bu yana getirdiği olumlu yönler ve götürdüğü değerler tartışmaya açık bir konudur. Duruma olumlu tarafından bakacak olursak âşıklık tarzının bütün mahsullerini görebilme imkânına sahibiz. Manzum söyleyişler, halk hikâyeleri, askı ve muamma geleneği gibi âşık edebiyatı malzemeleri bizlere sunulmaktadır. Çıplak gözle, birebir seyrederken dahi kaçırabildiğimiz, anlamakta zorlandığımız veyahut duyamadığımız pek çok yeri elektronik ortam vasıtasıyla çözümlüyoruz.

Sözlü kültür ile teknoloji arasında ince ama sağlam bir bağ mevcuttur. Olması da gereklidir çünkü bu bağ, insanların birbiriyle olan ilişkisinde de büyük rol oynar. İnsanlar kendilerini sözle anlatamadıkları zaman resim yapar, yazı yazar, fotoğraf çeker veya profesyonel ya da amatör film çekerler. Bu anlatım biçimlerinin içerisinde en kapsamlı olanı elbette ki sinemadır. Bünyesinde bütün güzel sanatları barındıran, edebiyattan asla ayrı düşünülemeyen, insanların düşünceleri ve dürtüleriyle beslenen bir olgudur sinema. Tüm bunların yanında sinemanın var olması için gerekli olan şey kültür ve kültürel değerlerin bütünüdür.

Sinema evrensel bir sanat dalıdır. Evrenselliği de bünyesinde barındırdığı küresellikten alır ama beslendiği nokta üretildiği ve oluştuğu toprakların kültürüdür. Kültürel yapıyı yönlendiren en güçlü silah ise ekonomidir. Sinema, kültürel değerlerin medya kuruluşlarının desteğiyle bir toplumun sahip olduğu değerleri dışarı çıkarma noktasında büyük rol oynar. Türk sineması bu konuda çok hassastır. Konu ne olursa olsun, nasıl işlenecek olursa olsun filmin içinde muhakkak sözlü kültüre ait bir temaya değinilir. Türk sinemasına sözlü kültür ürünlerinin girişi masallarla, fıkralarla, efsanelerle, destanlarla, halk hikâyeleriyle olmuştur. Son zamanlarda türkülerin hikâyelerinden hareketle film uyarlamaları yapılmıştır. Sinemada işlenen konu ne olursa olsun sinemanın insana bağlılığı onun evrenselliğini gösterir. Sinemanın en yakın arkadaşı, evrenselliğinde tartışma götürmez olan müzik, filmin her biçimde havasını değiştirebilir. Sözlü kültür geleneğini içinde barındıran Türk sinemasında, sözlü kültür geleneğine ait olan ürünlerin senaryolaştırılıp işlenmesinde müzik seçimini de bilhassa önemlidir. İşlenen konuya uygun, yöresel olan türküler tercih edilir ki izleyen kişiler de daha kolay filme nüfus edebilsin. Her müzik türünün kendine has geçmişi, yaşadığı maceralı hayatı vardır. Sinemada bu maceranın başrolündedir.

¹ Ong, W., (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür/Sözün Teknolojileşmesi*, (çev.) Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, İletişim Yayınları, s.23-24.

² Düzgün, D., (2007), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yayınları., s. 249.

İkincil sözlü kültürün parçası olan sinema; yapı itibarıyla görselliğidir. İnsanlar sabit şekilde beyaz bir ekrana bakarlar ve dünyayı bir de yönetmenin gözünden görürler. Sinemada görselliğin yanında bir de işitsellik mevcuttur. Görüp duyduktan sonra anlamakta önemlidir. Ancak anlamak; yani izlenen filmde çıkarılan anlam; yönetmenin sunduklarından izleyicinin anladığıdır. Burada evrensellik yok olmuş kişisel görüş ortaya çıkmış olur. Oysaki birincil sözlü kültür de kişiselliğe asla yer yoktur.

Sözlü kültürün önemli ögesi olan âşıklar, geleneklerini sergiledikleri ortamlarda ya kendilerince oluşturdukları bir repertuarı ya da diğer arkadaşlarının, meslektaşlarının, gönderdiği şiire nazire yapmak amacıyla serbest nazımlı şiirlerini dile getirirler. Kişi, âşıkları dinler, izler ve anlar; tıpkı sinemada olduğu gibi. Ama aralarında büyük fark vardır ki; o da atmosferdir. Türk sinemasında yakın tarihlerde Türk halk hikâyeciliği ve âşıklık geleneğinden yararlanılarak çekilmiş az sayıdaki filmlerden hareketle sözlü kültür ve sinema ilişkisine bakacak olursak şu tablo çıkıyor ortaya. Doğallık ve yapaylık

Âşıklık geleneğinin ve âşık kahvehanelerinin geçmişten günümüze varlığını sürdürdüğü Kars ve çevresinde yakın zamanlarda iki film çekilmiştir. “Deli Deli Olma” ve “İnat Hikâyeleri” adlı filmlerin iki ortak noktası vardır. Biri aynı yörenin kültürünü, geçmişini, an’anesini yansıtır olması, diğeri ise farklı yönetmenlerle ve değişik anlatımlarla âşıklık geleneğinin işlenişini yansıtmıştır. Kars yöresi gayet zengin ve bu zenginliğine sahip çıkan bir kenttir. Sazıyla sözle, yöresel yemeğiyle geleneksel kıyafetiyle, bünyesinde barındırdığı etnik farklılıklarla; bütüncül yaşamayı asla kaybetmemiş bir kültür kaynağıdır. Tarih sayfalarında Kars şehri için pek çok şey bulabiliriz. Nitekim “Deli Deli Olma” filminin senaryosu bu hususlardan hareketle oluşmuştur. “İnat Hikâyeleri” filmi ise tamamen diğerinden farklıdır. Söz konusu olan filmin belli bir senaryosu yoktur. Bu yüzden belgesel niteliği taşır. Film dört hikâyeden meydana gelir. Ortada anahtar sözcük “inat” ve bu sözcükten hareketle insanların hayatlarını değiştiren ve ders verir nitelikte olan dört halk hikâyesi mevcuttur. “Deli Deli Olma” filmi ise tarihi gerçekleri yansıtan, Kars yöresinde yaşayan insanların hayatlarından esinlenerek kurgulanmış ve senaryolaştırılmıştır. Senaryolaştırılırken en çok yöresel kültüre dikkat edilmiş ve hiç yapaylık göstermeden kayda alınmıştır.

Konu edilen bu filmler tamamen popüleriteden uzaktır. Daha çok edebi ve tarihi yönü tüm gerçekliğiyle ön plana çıkarmaktadır. 2008 yapımı olan “Deli Deli Olma” filmi belirli bir konu üzerine senaryolaştırılmıştır. Filmin konusu; “93 Harbi olarak bilinen, Osmanlı-Rus Savaşı (1877-1878) sonrasında Çarlık Rusya’sının topraklarında yaşamalarını istenmediği Malakan³ kavminin bir kısmı Kars’a göçe zorlanmasıdır. Göç edenler arasında filmin başrol oyuncusu olan, “Tarık Akan”, Mişka’nın ailesi de vardır. Mişka 70’li yaşlardadır. Bir zamanlar köyün değirmenini işleten Mişka ve ailesi, modern makineler çıktıktan sonra işini yapamamış maddi sıkıntıya düşmüştür. Bir diğer başkarakter olan, “Şerif Sezer”, Popuç Ana ise köyün huysuz ihtiyarındır. Geçmişte yaşanan kırık bir aşk acısından dolayı Mişka’ya diş bilencesine kin beslemiştir ve bunu her fırsatta göstermektedir. Popuç Ana köylerinde Mişka’nın yaşamasını istemez ve kendince onu köyden def etmenin yollarını arar. Ancak diğer köylüler barışçı, yardımsever Mişka’yı severler. Dolayısıyla da Mişka ile Popuç arasında kalmışlardır.”⁴ Her açıdan arada kalmışlık gerek müzik ile gerek çeşitli kültürel unsurlarlabeslenerek kameraya alınmıştır.

2003 yapımı “İnat Hikâyeleri” filmi de Kars’ta çekilmiştir. Belgesel niteliği taşıyan filmin konusu şöyle: “Kış aylarında köyün şehirle ulaşımını sağlayan at kızığında bir rakip çıkmıştır. Kızakçı Daşo’nun rakibi kırmızı minibüstür. Kızakçı kışın buz tutan Çıldır gölü üzerinden kestirme bir yol tutar. Minibüsün de göle giremeyeceğini, yeni rakibinin kendisinden hızlı olamayacağını iddia eder. Oysa minibüsçünün bu inatlaşmadan galip gelmek için başka bir planı vardır. Bu ikilinin arasında yarış devam ederken kızak ve minibüsün yolcularından tanınmış âşıklar ve hikâye anlatıcıları da bu kıyasıya yarışa katılmışlardır. Onlar da inat üzerine birbirinden güzel o yöreye ait öyküler anlatmışlardır. Anlatılan öykülerden” LADES”,⁵ 5 KIRIK ÇÖP BİR KIRIK KALP” ve “CAMBAZ ŞAHO” canlandırılmaktadır. Gülmeyi ve ağlamayı iç içe sunan bu film halk edebiyatının, “âşıklık” “doğaçlama” yöntemini sinemaya taşıyan ilk filmidir.”⁵ “İnat” sözcüğünden hareketle doğaçlama yoluyla meydana gelen bu filmin oyuncu kadrosu, o yörenin halkından meydana gelmiştir. Deneyimli oyuncu “Tunçel Kurtiz” ve yönetmen “Reis Çelik”ten başka hiç kimse profesyonel değildir.

Bu filmlerin konu olarak ortak noktaları yoktur. Çekim mekânının Kars olması ve âşıkların önemli yer tutması her iki filmin benzerlikleri olarak gösterilebilir. “Kars hem Anadolu’ya yapılan sayısız Türk akını ve

³ Malakanlar, Beyaz Rus kökenli etnik bir halktır. Kars ilimizin, Ruslar tarafından 1877-78 savaşları sonucu işgali üzerine dönemin Rus yöneticileri tarafından Kars’ın çeşitli yörelerine yerleştirilmiş dinsel etnik gruptur.

⁴ http://www.sinematurk.com/film_genel/22277/Deli-Deli-Oлма

⁵ <http://www.reiscelik.com/inathikayeleri.html>

yerleşmelerinin geçit noktalarından biri, hem de talihsiz Azerbaycan Türklerinin muhtelif zamanlarda, muhtelif etkiler altında bulabildikleri ilk sığınak olması bakımından çok çeşitli Türk topluluklarını ve ağız topluluklarını ve ağız gruplarını içinde barındıran bir ilimizdir. Adeta bütün Türklüğü bağrında toplamış bir merkezdir.”⁶ Hal böyle olunca âşıklar için de bir sığınak yeri olmuştur demek pek güç olmaz. Bu iki filmde de Kars’a bağlı olarak halk edebiyatı ürünlerinin ele alındığını ve öğüt verme amacının güdüldüğünü, duygu ve düşüncelerin aktarıldığını, gelenek göreneklerin canlandırıldığını görmekteyiz.

Âşıklık geleneğinin icra edildiği en önemli mekânlar kahvehanelerdir. Değişen hayat şartları ve hızla yaygınlaşan teknoloji olgusu ülkemizdeki kimi kesimlerde oturmuş olan değerlerimizden uzaklaştıramamıştır. “Deli Deli Olma” filminde de Kars şehrinin değişmeyen zenginliği üzerinde durulmuştur. Filmde anlatılan, haftanın belirli günlerinde köy halkının köy kahvesinde din, dil, ırk, mezhep ayrımı yapılmaksızın bir araya gelmesidir. Onları asıl birleştiren şey âşıkların sazı ve dilindeki sözdür. Bu filmde âşıkları lebdeğmez sanatını icra ederken görüyoruz.

Lebdeğmezin bir diğer terimsel ifadesi Dudak Değmesi’dir. Dolayısıyla anlamları da ortaktır. İkisinin de şu şekilde tanımlanır; “Divan yazınında içinde dudak ünsüzlerinin (b, v, m, p, f) bulunmadığı şiire verilen ad.”⁷ Âşıklar bu ünsüz harfleri dile getirmemekle beraber ağızlarındaki toplu iğneyi de dudaklarına batırmamaya çalışırlar. Bu yüzden “lebdeğmez” ismiyle anılır. Lebdeğmez özellikle Türk Halk Edebiyatında âşıklar arasında büyük hünelerden biri olarak kabul edilir. Bundan dolayı da “lebdeğmez” eğitim işidir. Âşık bunun eğitimini almadan icra da edemez. “Âşık karşılaşmalarında yaygın olarak uygulanan bazı kurallara vardır. Söze yaşlı veya üstat kabul edilen veyahut da misafir olan âşık başlar. Ya meclisin veya yaratıcıların verdiği ayak ve konu üzerinde sözler yahut da âşığın kendisi herhangi bir konuda istediği ayakta şiirine başlar. Daha sonra bu ayakta öteki âşık ya da âşıklar da söyledikten sonra ilk ayak bitmiş olur.”⁸ Yapılan bu kural tanımının aynısını “Deli Deli Olma” filminde de görüyoruz. Köy halkı köy kahvesinde toplanmış, âşık karşılaşmasını seyretmeye gelmişlerdir. Biraz hoş vakit geçirmek biraz da geleneklerini yaşamak için toplanmışlardır. İlk âşık karşılaşması âşığın iğneyi dudağına değdirmesinden dolayı yarıda kalmıştır. İkinci âşık karşılaşması ise aynı birincisi gibi akşam vakti tüm köy halkının huzurunda olur. Diğer âşıkların ustası, ayak vermesi için topluluğun içinde en yaşlı olan Mişka Emmi’ye teklifte bulunur. Mişka Emmi’de ayağı “Güzel” sözcüğü olarak verir ve âşıklar başlar sazlarını ve dillerini konuşturmaya.

Birinci âşık: **Seherde seyredilirler**

Güzeller gülünce güzel

Sallanırda gezinirler

Gözlerini süzünce güzel

İkinci âşık: **Âşıkların derdi çoktur**

Derdini çözünce güzel

Âşıklarda yalan yoktur

Gönlün görüşü güzel

Üçüncü âşık: **Güzellerin şansı kara**

Aşk ciğerde açar yara

Leyla çöllerde kala kala

Şansı kara kendi güzel

Güzel söyler güzel âşık

Güzel söz içinde ışıık

Âşıklar derde alışıık

Ateşte sözünce güzel

Âşık derki güzel söyle

Ne söylersen güzel eyle

Söyler isen tatlı söyle

Tatlı dil sözünce güzel

Âşıklar karşılaşmasında dinleyici tepkisi, karşılaşmanın seyrini belirleyen öncelikli faktördür. Tıpkı bu filmde olduğu gibi. Dinleyici ve izleyici beğendiği âşığı belli etmek için tezahüratta bulunmayı bir borç bilirmişçesine davranır. Yapılan tezahüratlar sonucu karşılaşmanın en başarılısı seçilmiştir.

⁶ Ercilasun, A., (2002), *Kars İli Ağızları- Ses Bilgisi-*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1.

⁷ Göğüş, B., (1998), *Yazın Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Dil Derneği Yayınları, s. 41.

⁸ Düzgün, D., (2007), s. 269.

Âşık karşılaşmalarından bir diğeri ise atışmadır. “En az iki âşığın dinleyiciler huzurunda veya herhangi bir yerde karşı karşıya gelerek birbirlerini sazda, sözde belli prensipler içinde denemeleri esasına dayanır. Âşık atışmaları ezgilerden ve icra geleneğinden ayrılmaz.”⁹ İnat Hikâyeleri filminde de bu tanım dışına çıkmadan gerçek bir âşık atışması sahneleri yer almıştır. Âşıklar “inat” ayağı üzerinden hünerlerini ortaya koymuşlardır.

Âşık Memet: Âşık Memet soyasından
O kafanın hoyasından
Kırpiğinin boyasından
Kaz çıkarırım âşık seni

Âşık İsrail: İsrail’in sorusundan

Korkmam senin irisinden

Kel kafanın derisinden

Tuz çıkarırım âşık seni

Bilindiği üzere atışmanın sonucu dinleyiciye veya izleyiciye bağlıdır. Bu noktada hiç kimse hangi âşığın daha üstün ve daha güçlü olduğuna kanaat getirememiştir. Bunun üzerine yeniden bir atışma yapılması için; kahvehanenin en bilgilisi, en ustası Meselci Memiş Emmi tarafından ayak verilmesi istenir. Meselci Memiş Emmi ayak vermek yerine bir muamma sorar. “Âşık karşılaşmalarının en önemli bölümlerinden olan muamma, âşık toplantılarında âşıkların sezgi güçlerini, kültürel birikimlerini ve sanatsal yeteneklerini ölçmek üzere şiir biçiminde yazılan bir bilmecedir.”¹⁰ Kendine has icra törenlerinde dinleyiciye ve izleyiciye sunulur. Birbirleriyle yenişemeyen âşıklar ancak muamma sorma yoluyla ayrılırlar. Soruların çeşitliliği gibi cevaplar da çeşitlidir. Muammalar manzum biçimde sorulur ve filmde de şu biçimde sorulmuştur. “Beş kırık çöp bir kırık kalp nasıl olacaktaki hiçbiri birbirine değmeden bir yıldız haline gelecek.” Bunun üzerine, âşık cevabı bulabilmek için haklı olarak bir yol, bir ışık ister. Meselci Memiş Emmi ise bunun bir aşk hikâyesi olduğunu, bir delikanlı ile bir kızın hikâyesi olduğunu söyler ve hikâye anlatılmaya başlanır. Bu hikâyede de aynı muamma sorulmuş ve cevabı ne manzum ne de beyit şeklinde olmuştur. Bu muammanın cevabı sevdalı kızın gözyaşı olmuştur. Onun gözyaşları kırık çöpleri birleştirir ve bir yıldız yapar. Anlatılan bu muamma hikâyesi üzerine ise âşıklar muammanın zorluğunu kabul etmiş ve atışmalarına devam ederek şu dizeleri dillendirmişlerdir.

Âşık İsrail: Ay kız senin memelerin
Ay kız senin memelerin
Hiç bilmirem ayy neye benzer
Âşık Memet: **Biri mimdi biri cimdi**
Bunlarla kavga eden kimdi
Biri tezeğe dolmuş gündüz
Biri tezeğe dolmuş aya benzer
Âşık İsrail: Sağında Yasin sûresi
Sağında Yasin sûresi
Solunda elif ba ya benzer

Filmde izleyiciye yansıtıldığı kadarıyla ne muamma ne de atışmalar usta olan âşığı ortaya çıkaramamıştır. Burada esas olan âşık atışmasının nasıl olduğu ve âşıklığın ne olduğunun, yönetmenin gözüyle de olsa, izleyiciye yansıtılmasıdır.

SONUÇ

Dünya sanat dalları arasında, toplumlar arası en yaygın olanı sinemadır. Sinema vasıtasıyla farklı milletten insanlar birbirlerinin kültürel yapılarını, maddi kültür olgularını, yaşam biçimlerini görmüş ve tanımış olurlar. Dolayısıyla sinema kültürel alışverişte çok önemli bir zemin oluşturmuş ve bu alışveriş evrensel boyuta taşımıştır.

Âşıklık geleneği de bir alışveriş şeklidir ancak yöreseldir. Geçmişin izlerini taşıyan âşıklık geleneği, günümüz şartları ve her türlü gelişmelerini bünyesinde bulundurarak ikincil sözlü kültür vasıtasıyla boydan boya, şehirden şehre, ülkeden ülkeye taşarak varlığını devam ettirmektedir.

Bu inceleme denemesinde iki film üzerinden giderek, “Deli Deli Olma” ve “İnat Hikâyeleri”, âşıkları ve âşıklık geleneğinin elektronik ortamda nasıl yaşatıldığını göstermeye çalıştım. Her iki filmde de sözlü kültüre

⁹ Altun, E., (2002), *Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri 26-28 Mayıs 2000*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, s. 80.

¹⁰Düzgün, D., (2007), s. 271.

ait ürünler, hikâye anlatımı, aşıkların müzik eşliğinde şiir söylemesi gibi yaratıcı faaliyetlerle o yörenin ağız özellikleri ve sosyo-kültürel yaşantısı yapaylıktan uzak tüm gerçeklik ve otantikliğiyle beyazperdeye dolayısıyla seyirciye aktarıldı. Görüldüğü gibi, görsel ve işitsel etkileyciliğe sahip olan sinema; sözlü kültüre ait ürünleri kayıt altına alabilmekte ayrıca geleneksel değerleri ve bilgi-kültür varlığını kuşaktan kuşağa aktarma konusunda da etkili olmaktadır.

Kaynakça

- Altun, Erman, (2002), “*Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri 26-28 Mayıs 2000*”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Düzgün, Dilaver, (2007), “*Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*”, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Ercilasun, Ahmet B., (2002), “*Kars İli Ağzları –Ses Bilgisi*”, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Eren, Hasan, (1995), “*Türk Halk Edebiyatı Bilgi Şöleni*”, TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları No.:78, Ankara.
- Göğüş, Beşir, (1998), “*Yazın Terimleri Sözlüğü*”, Dil Derneği Yayınları, Ankara.
- Ong, Walter J., (2007), “*Sözlü ve Yazılı Kültür:Sözün Teknolojileşmesi*”, Metis Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, Nebi, (2008), “*Medya Kültür ve Sanat*”, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Tanrıkulu, Nazım İrfan, (1995), “*Türk Halk Edebiyatı Bilgi Şöleni*”, TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları No.:78, Ankara.
- <http://www.reiscelik.com/inathikayeleri.html>
- http://www.sinematurk.com/film_genel/22277/Deli-Deli-Olma
- Çelik, Reis ile 15 Nisan 2010 tarihinde yapmış olduğum röportaj.

BARIŞ MANÇO ANLATILARINDA METİNLERARASI İLİŞKİLER

Semih ÇELİK

Doğu Akdeniz Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Orta Öğretim Alan Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans

ÖZET

Kuram olarak kaynağını Mikhail Bakhtin'in "diyalojizm" (söyleşimcilik) teorisinden alan ve Julia Kristeva'nın buna dayanarak kavramı oluşturup tanımlamasıyla kapsamı çizilen metinlerarası ilişkiler günümüzde birçok kullanım ve tartışma alanında kendine yer bulmuştur.

Dilin yapısı gereği, bir metin doğrudan ya da dolaylı olarak başka bir metne gönderimde bulunabilir. Borges'in dediği gibi, "dil bir alıntılar sistemi" ise bunun olması zaten kaçınılmazdır. Bir anlatı kendinden önce söylenmiş ya da yazılmış metinlerle ilişki içinde bulunduğu zaman, gelenekten yararlanma veya geleneği yeniden üretme söz konusu olur. Böylece taraflar arasında metinlerarası ilişkiler başlar.¹

Bu çalışmada Âşık Tarzı Türk Edebiyatının 20. yüzyıldaki önemli bir temsilcisi olarak gördüğümüz Barış Manço'nun anlatı geleneğimize uygun bir biçimde kurguladığı bazı eserlerindeki metinlerarası ilişkiler başlıca metinlerarasılık tekniklerine göre incelenecektir. Böylece sanatçının Divan şiiri, Halk şiiri, Çağdaş Türk şiiri ve mukaddes kitabımızdan yararlanarak geleneğimizin çağdaş bir yorumcusu haline geldiği ve -bilinçli bir şekilde- geleneği geleceğe taşıma görevi üstlendiği de ortaya konacaktır.

ABSTRACT

Based on the dialogism theory of Mikhail Bakhtin as a theory and framed as Julia Kristeva formed and defined the concept on this basis, intertextual relations nowadays take place in many areas of use and discussion.

By the nature of language, a text may directly or indirectly refer to another text. As Borges said, it is inevitable if "language is a system of quotations". When a narrative is in relationship with the text told or written prior to the former, the point in question is to make use of or reproduce the tradition. Thus, an intertextual relation starts between the parties.

In this study, intertextual relations in some of the works fictionalized in accordance with our narrative tradition by Barış Manço, who we regard as an important representative of Ashik-Style Turkish Literature in the 20th century, shall be analyzed according to the main intertextuality techniques. Therefore, it shall be revealed that the singer benefited from Divan poetry, Folk Poetry, Contemporary Turkish poetry and the Koran and became a contemporary commentator of our tradition and - consciously - took on the task of transferring tradition to the future.

*"Her sanat eserinde kendinden sonra gelecek ustaya bir mektup vardır.
Eski mineli cep saatlerinin kapaklarının içinde bulunan yazılar gibi..."*

Ahmet Hamdi TANPINAR

Metinlerarasılık Kavramı

Metinlerarası ilişkiler nosyonunun[kavramının] ortaya çıkışından bugüne kadar eleştirmenler bu konuda kimi zaman birbirini tamamlayan kimi zaman da birbirini düzeltten yorumlar yapmışlardır. Kavramın tarihsel olarak gelişimini ya da dönüşümünü izlemek, konu üzerinde inceleme yapan ve kavramın kullanım alanlarını bir araya getirip sunan eleştirmenlerin vurguladığı gibi, bizi bir tanıma ya da belirli, sabit bir kullanım alanına götürmemektedir.²

Metinlerarası, Latince'de dokuma esnasında birbirine karıştırma anlamına gelen *intertexto* sözcüğünden türeyen ve Mikhail Bakhtin'in söyleşimcilik kuramının bir uzantısı olarak altmışların sonlarında ilk defa Fransız dilbilimci Julia Kristeva tarafından ortaya çıkarılan bir terimdir.³

Dokuma esnasında kullanılan farklı renkteki, farklı kalınlıktaki iplikler nasıl öz hallerinden sıyrılıp farklılaşarak, tek başlarına bambaşka bir şey, örneğin dokuma bir halı ortaya çıkarıyorsa; metinlerarası

¹Öztekin, Ö., (2008), "Modern Türk Şiirinde Geleneği Yeniden Üreten Bir Şair: Nâzım Hikmet ve Metinlerarasılık", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25/1, s. 129.

²Bu konuda geniş bilgi için bkz. Aktulum, K., (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, s. 92.; Allen, G., (2000), *Intertextuality*, Routledge, Londra, s. 2.

³Yardım, Z. A., (2005), *Metinlerarası Evrensel Öğeler Bağlamında Çocuk Edebiyatında Çocukluk Felsefesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, s. 9.

kavramı da şunu ifade eder ki, her metin bir “alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.”⁴

Metinlerarasılık kavramını kuramsallaştıran Julia Kristeva başta olmak üzere Roland Barthes, Michael Riffaterre, Harold Bloom ve Gérard Genette gibi dilbilimcilerin teorik girişimleriyle günümüz edebiyat eleştirisinin temel taşlarından biri haline gelen bu kavramda “her metnin kendinden önce yazılmış öteki metnin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir.”⁵ O halde metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerle olan paylaşımıdır. Metinlerarasılık metinlerin işbirliğidir.⁶ Çünkü bir metin değerini ve anlamını başka metinlerle olan etkileşimden kazanır.

La Bruyere’in “Her şey daha önce söylenmiştir” sözü aslında metinlerarası kuramının da özeti mahiyetindedir. Her sözcük ya da her gösterilen nesne herhangi bir söyleyen tarafından ilk kez adlandırılmasının ardından, metinlerarası kavramının içine dâhil edilebilir. Çünkü söyleyenlerin kendi yapıtlarına kavram seçtikleri bir kavramlar evreninin varlığından söz edersek; herhangi bir kavram ve onu ifade eden sözcük ilk kez kullanılmasının ardından, kavramlar evreninin bir elemanı haline gelir. Kavramlar evreninin her bir elemanı her yinelenişinde, yeni kullanıldığı metinlerle ilk kez adlandırıldığı metin arasında bir iletişim ağı kurarak; iki metin arasında metinlerarasılık olgusunu sağlar.⁷ Bu bağlamda düşündüğümüzde her yapıt bir metinlerarasıdır.

Metinlerarası Okuma

Metinlerarası okuma, en kısa anlamıyla, edebî olsun veya olmasın bir metni, daha önceki veya daha sonraki metinlerle beraber okuma, karşılaştırarak okuma demektir. Böyle bir okuma, metinler arasındaki ayrışma ve birleşme noktalarını ortaya koymak, edebiyatın ve hatta sanatın hem millî hem evrensel yönünü ortaya çıkarmak, bu noktadan birtakım kültür ve medeniyet analizlerine, çözümlemelerine gitmek amacı taşır.⁸

Okur ve Metinlerarasılık

Metinler, yazar ve okur arasında bildirişimi yaşatan birer araç niteliğindedirler. Ancak bu bildirişimi başlatan yazar olsa da yaşatan okurdur. [...] Okur okuduğu yapıtı alımlama sürecinde metinlerarasılığı da kendisi oluşturur. Bir okur okuduğu metinde ne kadar metinlerarası ilişkiyi fark ederse okuma süreci de o derece üretici bir okuma sürecine dönüşür. Burada yine okuru yönlendiren ve metnin alımlanmasını sağlayan, okurun artalan bilgisidir. Okuma sürecinde okurun sosyokültürel donanımı, yaşı, dünya bilgisi, eğitim düzeyi, amacı, cinsiyeti kadar okuru yönlendiren diğer metinlere ait bilgisi de çok önem taşımaktadır. Bu koşullara bağlı olarak okuma edimi gerçekleşir ve okunan metin ile okurun beklenti ufku örtüşür. Böylece okunan metnin anlamsal evreni, başka metinlere açılış ufkunu, okurun alımlama yetisi belirleyebilir.⁹ Kısacası yazar, göndergelerle okura dolaylı olarak seslenir ve okur anlama ulaşmaya çağrılır. Bu nedenle metinlerarası okumada eserin başarısı kadar okurun donanımının da gerekli olduğunu söyleyebiliriz.

Barış Manço Anlatılarını Metinlerarası Okuyabilmek

Bir metinde metinlerarasının varlığını algılayamamak, metnin yapısını tam olarak çözmemek anlamına gelir. Metinlerarası okuma, bir taraftan yazarın beslenme kaynaklarını, referanslarını, tecrübelerini, metnin yapısal dokusunu keşfetme hazzı verirken bir taraftan da okur için çeşitli kazanç ve sorgulamalara da imkân tanır. Bu bakımdan modern devrin eserlerini anlamak ve anlamlandırmak ancak metinlerarası okuma sayesinde gerçekleşebilir. Bu durum aslında karşılaştırmalı edebiyat sahasının da kapısını aralamış olmaktadır.

Bu çalışmada, geçtiğimiz yüzyılın çağdaş bir ozanı olarak kabul ettiğimiz, hikmetli ve ibretli sözler üreticisi olan Barış Manço’nun eserleri metinlerarası bağlamda incelenmiştir. Estetikten ve gelenekten yoksun sözde “yenilik” arayışlarının kitleleri hızla etkisi altına aldığı günümüzde Barış Manço, yerelden ulusala ulusaldan evrensele doğru hareket ederek âşıklık geleneğini çağdaş bir terkibe ulaştırmaya çalışmış; bunu yaparken de olukça derin ve anlamlı bestelere imza atmıştır.

⁴ Kristeva, J., (1969), *Séméiotikè, recherches pour une sèmanalyse*, Seuil, Paris, s. 52.

⁵ Aktulum, K., (1999), s. 18.

⁶ Fairclough, N., (2003), *Analysing Discourse*, Routledge, Canada, s. 40.

⁷ Yardım, Z. A., (2005), s. 11.

⁸ Samsakçı, M., (2007), “Metinlerarası Okuma Kavramı Üzerine Bir Deneme”, *Akpınar*, S.9, s. 27.

⁹ Ögeyik, M. C., (2008), *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, s. 98.

Musikimiz, [zaman içerisinde] sadece şarkı formuna indirgenince, bestekârlık da sadece şarkı besteleyenlerin unvanı durumuna düştü. [...] Müzisyenlerin hemen tamamı, beste yapmak hevesindedir. Hâlbuki bestekârlık, doğuştan bağışlanan ilahi bir kabiliyettir. Bu konuda Jean Jacques Rousseau'nun hatıralarında bir bölüm vardır: “Ben bir zamanlar opera yazmayı düşündüm. Yazdım da. Zavallı piyanist Rameau çok kahrımı çekti. Opera bitti ve oynandı. Baktım ki, ben opera besteleyecek adam değilmişim. Vazgeçtim.”¹⁰

Bir kısmı yabancı dillere de çevrilmiş olan iki yüzün üzerindeki bestesiyle müzik tarihimizin köşe taşlarından biri olan Barış Manço'nun bestekârlık yeteneği öz kaynaklarımızdaki ürünleri gelecek kuşaklara sunma misyonuyla birleşince; dinleyiciye bu eşsiz besteler üzerinden âdeta bir kültür ve medeniyet okuması yapma imkânı da doğmuştur.

Barış Manço Anlatılarında Metinlerarası İlişkiler

Metinlerarasılık kavramının varlığı hakkında kuramcılar fikir birliği içinde olsalar da kavramın farklı algılanmasından ve yorumlanmasından dolayı metne yaklaşım açıları yani metinlerarası ilişki biçimleri bakımından değişik görüşler vardır. Yazınsal bir çözümleme yöntemi olarak metinlerarası ilişkiler; metinleri, çeşitli metinlerarasılık tekniklerini kullanarak inceler. Bu teknikler konusunda maalesef yabancı kaynaklara başvurmak zorundaysak da literatürümüzde Prof. Dr. Kubilây Aktulum'un yayımladığı *Metinlerarası İlişkiler* adlı oldukça yararlı bir çalışma da mevcuttur. Aktulum'a göre alıntı, gönderme, anırtırma, kolaj ve yeniden yazma gibi unsurlar metinlerarasılık tekniklerindendir.

Bu çalışmada, Barış Manço'nun eserleri Aktulum'un belirttiği metinlerarasılık tekniklerine göre incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Alıntı (Citation)

Metinlerarası ilişkinin en açık ve en çok başvurulan yöntemi olan alıntı; genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça olarak tanımlanır. Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır.¹¹ Alıntının en önemli işlevi, alt metnin varlığını üst metinde somut bir şekilde görünür kılarak öne sürülen fikri desteklemektir. Bunun için okurdan özel bir bilgi birikimi istenmez.

Alıntı, Divan şiirindeki “tazmin” ve “iktibas” ile paralellik gösterir. Tazminde de alıntılanan mısraın sahibinin belirtilmesi veya herkes tarafından kime ait olduğu bilinen meşhur mısraların kullanılması gereği söz konusudur. Anlamı vurgulamak ve ileri sürülen görüşü destekleyerek kuvvetlendirmek amacını taşır. Alıntı, ifadeyi süsleyip manayı kuvvetlendirmek amacıyla ayet ve hadislerden yapılan aktarmalar yoluyla da olabildiği için “iktibas” sanatını da akla getirmektedir.¹²

Barış Manço aşağıdaki bestesinde, sağlığın her şeyden önemli olduğu görüşünü desteklemek için şiirlerini Muhibbî mahlasıyla kaleme alan Kanûni Sultan Süleyman'ın -hâlâ bütün canlılığı ve etkisiyle sözlerimizi süslemeye devam eden- o meşhur beytini almaktadır:

Sağlığın nasıl gülüm sen ondan haber ver

İlaç neye yarar vade gelmişse eğer

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi

Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

(“Olmaya Devlet Cihanda” şarkısı, *Değmesin Yağlı Boya Albümü*) - Barış Manço

Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi

Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi

(*Muhibbî Divanı*) - Muhibbî (Kanûni Sultan Süleyman)

Gönderme (Réf rence)

Metinlerarası ilişkilere göre gönderme, okuru yönlendirmek amacıyla yazarın kendi metninde bir başka yazarın veya yapıtın adına, bir şairin en bilinen dizesine, edebî bir türe, belli bir edebî devir veya o devre ait kavramlara ya da yaşanan dönemle ilgili bir geleneğe atıfta bulunmasıdır. Amaç, ilk metnin anlamından yararlanmak olabileceği gibi o metnin anlamını tekrarlamak da olabilir. Gönderme bir metinden alıntı yapmadan okuru doğrudan o metne gönderir.¹³

¹⁰ Kızıltuğ, F., (2009), “Şarkılar ve Sözleri”, http://www.sanatalemi.net/Default.aspx?durum=haber_oku&id=3315

¹¹ Aktulum, K., (1999), s. 94.

¹² Bu konuda geniş bilgi için bkz. Tâhir-ül Mevlevî, (1994), *Edebiyat Lügati*, Endurun Kitabevi, İstanbul, s. 150-151.; Dilçin, C., (2009), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 276-277.; Kocakaplan, İ., (2002), *Açıklamalı Edebi Sanatlar*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 60-61, 139-140.

¹³ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Aktulum, K., (1999), s. 101-103.; Alpaslan, G. G., (2007), *Metinlerarası İlişkiler ve Gülgamış Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul, s. 17-18.

Barış Manço aşağıdaki ilk bestesinde, Nâmık Kemal’in fikir ve şahsiyetini âdeta heykelleştiren Hürriyet Kasidesi’ndeki bir beyite, ikinci bestesinde ise Hz. Ali’nin meşhur bir sözüne gönderme yapmaktadır.

Barış Manço, ismini alıntı yoluyla oluşturduğu “Olmaya Devlet Cihanda” bestesinde ise üç farklı gönderme yapmaktadır. Bunlardan ilki Kur’an’daki Mutaaffîfîn Sûresi’nin¹⁴ ilk altı ayetini çağrıştıran söylemleri kullanması, ikincisi Hacı Arif Bey’in eşi verem olduğu zaman ona ithafen yaptığı ve güftesi Nâmık Kemal’e ait olan bir şarkıya göndermeler yapması ve son olarak da “püfür püfür bir çınar gölgesi” sözcükleriyle âdeta Nâzım Hikmet’i imlemesidir.

Barış Manço’nun Müsaadenizle Çocuklar albümündeki “Benden Öte Benden Ziyade” isimli bestesi ise dinleyiciyi göndermeler yoluyla Kur’an’daki Asr Sûresi’nden¹⁵ Yunus Emre’ye, Karacaoğlan’dan Cahit Sıtkı’ya kadar çok geniş bir yelpazede dolaştıran eşsiz bir bestedir:

Altın çöpe düşse değer in kaybeder mi

Tenekeyi parlatsan hiç çeyrek altın eder mi

(“Düriye” şarkısı, Değmesin Yağlı Boya Albümü) - Barış Manço

Hakîr olduysa millet şânına noksan gelir sanma

Yere düşmekle cevher sâkıt olmaz kadr ü kıymetten

(Hürriyet Kasidesi) - Nâmık Kemal

* * *

Bir çorbayla karnım doydu

Hırka bana yorgan oldu

Bir de kalem tutmayı öğret

Kırk yıl sana hizmet ederim

Bana bir harf öğret yeter

Kırk yıl sana hizmet ederim

(“Dört Kapı” şarkısı, 24 Ayar Manço Albümü) - Barış Manço

“Bana bir harf öğretenin kırk yıl kölesi olurum.”

(Hz. Ali)

* * *

Usta terzi dar kumaştan bol gömlek diker

Doğru tartan esnaf rahat huzurlu gezer

Eğrinin ve doğrunun hesabı mahşerde

Dünyada biraz huzur her şeye bedel

(“Olmaya Devlet Cihanda” şarkısı, Değmesin Yağlı Boya Albümü) - Barış Manço

Mutaaffîfîn Sûresi

Bismillâhirrahmânirrahîm.

1. Ölçüde tartıda, hile yapanların vay haline!

2. Onlar, insanlardan ölçüp aldıkları zaman, tam olarak alırlar.

3. Hâlbuki insanlara verilmek üzere ölçtükleri veya onlara tarttıkları zaman eksiltirler.

4. Bunlar, öldükten sonra dirileceklerini hiç mi zannetmezler?

5. Şiddetli büyük bir günde,

6. O gün insanlar, âlemlerin Rabbine hesap vermek için kalkacaklardır.¹⁶

* * *

Sağlığın nasıl gülüm sen ondan haber ver

İlaç neye yarar vade gelmişse eğer

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi

Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

(“Olmaya Devlet Cihanda” şarkısı, Değmesin Yağlı Boya Albümü) - Barış Manço

Olmaz ilaç sine-i sad pareme

Çare bulunmaz bilirim yareme

¹⁴ Mutaaffîfîn Sûresi, Mekke döneminde inmiştir. 36 ayettir. Sûre, adını ilk ayette geçen “el-Mutaaffîfîn” kelimesinden almıştır.

Mutaaffîfîn; ölçüde ve tartıda hile yapanlar demektir.

¹⁵ Asr Sûresi, Mekke döneminde inmiştir. 3 ayettir. Asr; çağ, ikinci vakti, uzun zaman demektir.

¹⁶ Aydın, A., (?), *Kur’ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Aydın Yayınevi, İstanbul, s. 589.

Baksa tabiban-ı cihan çareme

Çare bulunmaz bilirim yareme

("Olmaz İlaç Sine-i Sad Pareme") - Güfte: Nâmık Kemal, Beste: Hacı Arif Bey

* * *

Barış der biraz tuzum ekmeğim olsa

Buz gibi pınar suyundan bir testim olsa

Bir de şöyle püfür püfür bir çınar gölgesi

Kaç kula nasip olur ki keyfin böylesi

("Olmaya Devlet Cihanda" şarkısı, Değmesin Yağlı Boya Albümü) - Barış Manço

Yoldaşlar, ölürsem o günden önce yani,

- öyle gibi de görünüyor -

Anadolu'da bir köy mezarlığına gömün beni

ve de uyarına gelirse,

tepemde bir de çınar olursa

taş maş da istemez hani...

("Vasiyet" şiiri) - Nâzım Hikmet Ran

* * *

Sabret gönül sabret sakın isyan etme

Bir gün elbet bitecek bu çile isyan etme

Dört kitaptan başlayalım istersen gel söze

Orda öyle bir isim var ki kuldan öte kuldan ziyade

O'nu düşün O'na sığın o senden öte benden ziyade

("Benden Öte Benden Ziyade" şarkısı, Müsaadenizle Çocuklar Albümü) - Barış Manço

Asr Sûresi

Bismillâhırrahmânırrahîm.

1. Asra (İkinci namazına veya peygamberlik devrine) and olsun ki,

2. İnsan hiç şüphesiz (çalışmalarında) hüsrân içindedir.

3. Ancak iman edip iyi ameller işleyenler, birbirlerine hakkı tavsiye edenler ve (ibadet üzerine bulunmakta) sabrı birbirine tavsiye edenler bunun dışındadır. (Çünkü bunlar temelli ve sonsuz saadete nail olacak kimselerdir.)¹⁷

* * *

Bir ben var ki benim içimde benden öte benden ziyade

Bir sen var ki senin içinde senden öte senden ziyade

("Benden Öte Benden Ziyade" şarkısı, Müsaadenizle Çocuklar Albümü) - Barış Manço

Severem ben seni candan içeri

Yolum vardır bu erkândan içeri

Beni bende demen bende değilim

Bir ben vardır bende benden içeri

("Severem Ben Seni" şiiri) - Yunus Emre

* * *

Sabret gönül sabret sakın isyan etme

Bir gün elbet bitecek bu çile isyan etme

Dört kitaptan başlayalım istersen gel söze

Orda öyle bir isim var ki kuldan öte kuldan ziyade

O'nu düşün O'na sığın o senden öte benden ziyade

("Benden Öte Benden Ziyade" şarkısı, Müsaadenizle Çocuklar Albümü) - Barış Manço

Dört kitaptan başlayalım elife

Bir isim yazılmış kuldan ziyade

İbrişim saçında eğmeli zülûf

Sırmalar karışmış telden ziyade

("Dört Kitaptan Başlayalım Elife" şiiri) - Karacaoğlan

¹⁷ Aydın, A., (?),s. 603.

* * *

Bir sabah elbet güneş de doğacak penceremden

Ama bil ki ateşin hâlâ yanacak yüreğimde

Gözyaşlarım akıp gidecek selden öte selden ziyade

Bir canım var vereceğim maldan öte maldan ziyade

(“Benden Öte Benden Ziyade” şarkısı, Müsaadenizle Çocuklar Albümü) - Barış Manço

Ve gönül Tanrısına der ki:

- Pervam yok verdiği elemden;

Her mihnet kabulüm, yeter ki

Gün eksilmesin penceremden!

(“Gün Eksilmesin Penceremden” şiiri) - Cahit Sıtkı Tarancı

Anıştırma (Allusion)

Metinlerarasının çok kullanılan bir başka biçimi olan anıştırma, okuyucuda konu ile ilgili belli bir altyapının olmasını, çağrışım dünyasının zenginliğini ve parça parça ipuçlarından hareketle bütüne ulaşmasını gerektirir. Bu açıdan Divan şiirindeki “mazmun” kavramının ve “telmi” sanatının birer karşılığı olarak düşünülebilir.

Mazmun, şiirde bir şeyin adını anmadan onu çağrıştıracak yönlerini öne sürmektir. Mazmunu kurarken görünen anlamın içindeki derin anlamı gizlemek adına başta telmi olmak üzere bazı edebî sanatlara ihtiyaç duyulur.

Telmi, herkesçe bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye, bir inanca ya da yaygın bir atasözüne işaret etmek, onu anımsatmaktır. Telmi sanatı sayesinde edebî ürünün ifade gücü genişler. Çünkü okuyucu, sanatkarın eseri ile beraber telmi ettiği olayı da düşünür ve yorumunu daha geniş yapma imkânına kavuşur.¹⁸

Barış Manço, bir medeniyet bilimcisi ve folklor uzmanı edasıyla kurguladığı bestelerinde peygamber kıssalarından Türk somut olmayan kültürel mirasının¹⁹ unutulmaya yüz tutmuş aşk öykülerine kadar birçok hadiseye telmi yapmıştır:

Daha çatal bıçak kaşık icat edilmemişken

İsmail’e inen koç kurban edilmemişken

Bir kavga başlamış ki nasip kısmet uğruna

Kapağı ver kulpu al kurbanı hiç soran yok

(“Halil İbrahim Sofrası” şarkısı, Estağfurullah... Ne Haddimize! Albümü) - Barış Manço

* * *

Yedi iklim dört bucak inanmazsan git de bak

Nuh’un gemisinde bile fırın mercimek dolmuş

(“Adem Oğlu Kızgın Fırın Havva Kızı Mercimek” şarkısı, Sözüm Meclisten Dışarı Albümü) - Barış Manço

* * *

Uğrunda yanayım Kerem gibi gel

Dağları deleyim Ferhat gibi gel

İste canım vereyim Mecnun gibi gel

Yeter ki bana gel

(“Gel” şarkısı, Mega Manço Albümü) - Barış Manço

Kolaj (Collage)

Metinlerarası ilişkilere göre kolaj, bir metne ait parçaların başka bir metne yapıştırılmasıyla yeni bir birleşim düzeni içerisine sokulmasıdır. Alınan parçalar hem alt metne ait özellikler taşırlar hem de üst metindeki diğer parçalarla birlikte yeni anlamlar üretirler. Kolajda, bir metinden diğerine yapılan bir aktarım söz konusu olduğu için bu yönüyle alıntıya da benzer.²⁰

Barış Manço aşağıdaki ilk bestesinde, çağın görkemini yansıtan etkileyici ahengiyle Divan şiirimizin ustalarından Bâkî’nin meşhur bir mısraını bestesine sadece yapıştırmakla kalmamış aynı zamanda alıntılardığı kesitle bestenin geneline bir mana prozodisi de yapmıştır. İkinci bestesinde ise Yahya Kemal’in Çubuklu Gazeli’nden bir mısraı ses ahengi yaparak işlemiştir:

¹⁸Bu konuda geniş bilgi için bkz. Aktulum, K., (1999), s. 108-111.; Alpaslan, G. G., (2007), s. 18.; Kocakaplan, İ., (2002), s. 150-153.; Dilçin, C., (2009), s. 461-464.

¹⁹Bu konuda geniş bilgi için bkz. Oğuz, Ö., (2009), *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

²⁰Bu konuda geniş bilgi için bkz. Aktulum, K., (1999), s. 222-228.; Alpaslan, G. G., (2007), s. 19.

Dünya hancı biz garip yolcu
 Haydi bastır be oğlum
 Allah'a bir can borcumuz var
 Bir tek O'na güven yolun açık olsun
Baki kalan bu kubbede hoş bir seda biliyorsun
 Binin yarısı beş yüz daha ne düşünüyorsun
 ("Yol" şarkısı, Müsaadenizle Çocuklar Albümü) - Barış Manço

Avâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş
 (Bâkî Divanı) - Bâkî
 * * *

Tiz-i refât olanın pâyine damend ulaşır
 Erişir menzil-i maksûda aheste giden
 Aheste aheste
Aheste çek kürekleri aheste
 ("Aman Yavaş Aheste" şarkısı, Estağfurullah... Ne Haddimize! Albümü) - Barış Manço

Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın
 Bir âlem-î hayâle dalan âb uyanmasın
 ("Çubuklu Gazeli") - Yahya Kemal Beyatlı

Sonuç ve Yorumlar

Günümüzde cinselliğin, bayağılığın, taklitçiliğin etkisi altında kalmış bestekârlık anlayışımıza inat Barış Manço, geleneğin sesini ve ahengini geleceğe taşımak adına bestelerinde metinlerarasılıktan yararlanmışır.

Manço, geçmişini ve kültürünü inkâr etmek yerine bunları önemsemiş ve etkisi altında kalarak metinlerarasılık vasıtasıyla yeniden üretme ve çağın ihtiyaçlarına göre tekrar düzenleme yolunu seçmiştir. Dolayısıyla eserlerinde çağdaş ve asil ve terkinin bütün inceliklerini ve estetiğini görmek mümkündür.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilây, (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, s. 18, 92, 94, 101-103, 108-111, 222-228.
 Allen, Graham, (2000), *Intertextuality*, Routledge, Londra, s. 2.
 Alpaslan, Gonca Gökarp, (2007), *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul, s. 17-19.
 Aydın, Abdullah, (?), *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Aydın Yayınevi, İstanbul, s. 589, 603.
 Dilçin, Cem, (2009). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 276-277, 461-464.
 Fairclough, Norman, (2003), *Analysing Discourse*, Routledge, Canada, s. 40.
 Kızıltuğ, Fırat, (2009), "Şarkılar ve Sözleri", http://www.sanatalemi.net/Default.aspx?durum=haber_oku&id=3315
 Kocakaplan, İsa, (2002), *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 60-61, 139-140, 150-153.
 Kristeva, Julia, (1969), *Séméiotikè, recherches pour une sèmanalyse*, Seuil, Paris, s. 52.
 Oğuz, Öcal, (2009), *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
 Ögeyik, Muhlis Coşkun, (2008), *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, s. 98.
 Öztekin, Özge, (2008), "Modern Türk Şiirinde Geleneği Yeniden Üreten Bir Şair: Nâzım Hikmet ve Metinlerarasılık", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25/1, s. 129.
 Samsakçı, Mehmet, (2007), "Metinlerarası Okuma Kavramı Üzerine Bir Deneme", *Akpınar*, S.9, s. 27.
 Tâhir-ül Mevlevî, (1994), *Edebiyat Lügati*, Endurun Kitabevi, İstanbul, s. 150-151.
 Yardım, Zehra Aydın, (2005), *Metinlerarası Evrensel Öğeler Bağlamında Çocuk Edebiyatında Çocukluk Felsefesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, s. 9, 11.

GELENEKSEL HALK KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA ALİ TUFAN KIRAÇ

Uğur BAŞARAN

Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Kültürün dinamik bir sistem olduğu bilinmektedir. Bu dinamizm, birçok sahaya tesir ettiği gibi kaçınılmaz bir biçimde müziğe de etki etmektedir. Bu etkinin bir sonucu olarak halk kültürünü eserlerinde kullanan ve işleyen birçok sanatçı çıkmaktadır. Bu makalede günümüz sanatçılarından Kırac'ın eserleri ve yaşamından hareketle sanatındaki halk kültürü öğeleri incelenmeye çalışılacaktır. Bu incelemede sırasıyla Ali Tufan Kırac'ın güftelerindeki türkü formları ele alınacak, bu şiirlerin içerik bakımından bazı halk edebiyatı türleri ile olan benzerliklerine dikkat çekilecek ve yaptığı dizi müziklerindeki halk kültürü unsurlarına kısaca değinilecek, yeniden yorumladığı türkülerin yorumlanış sebebi ile yorum tarzı değerlendirilmeye çalışılacaktır.

ABSTRACT

Culture is known to be a dynamic system. This dynamism, just like its influence on many fields, inevitably affects the realm of music, as well. As a consequence of this influence, there have been lots of artists who have used Folk Culture in their works. This article deals with the folkloric elements in Kırac's art, a contemporary musician, based on his works and life. In this study, we will respectively handle the folk song forms in Ali Tufan Kırac's poems, i.e. his lyrics, draw attention to their content-wise similarities with some genres of folk literature, briefly tap into the elements of folk culture in his soundtrack, and try to understand the rationale and manner behind his rearrangement of some folk songs.

İşlevsel halkbilimi kuramının öncülerinden olan Bronislaw Malinowski, kültürü şu şekilde tanımlamaktadır:

*“Açıkçası [kültür], aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal belgelerden, insana özgü düşünce ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütünsel bir toplamdır.”*¹ Bu tanımın dışında ‘kültür’ü, insan toplumuna özgü bilgi, inanç ve davranışlar bütünü ile bu bütünün parçası olan maddi-manevî nesne ve “olgular sistemi”nin meydana getirdiği birikim olarak tanımlayabilmek de mümkündür. Bu makalede, bu tanımlardan hareketle günümüz sanatçılarından Ali Tufan Kırac'ın hayatı hakkında kısa bilgiler verildikten sonra eserlerinde görülen halk kültürü unsurları genel olarak incelenmeye çalışılacaktır. Bu incelemede sırasıyla Ali Tufan Kırac'ın eserlerindeki türkü formları ele alınacak, yaptığı dizi müziklerindeki halk kültürü unsurlarına kısaca değinilecek, yeniden yorumladığı türkülerin yorumlanış sebebi ve yorum tarzı değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Ali Tufan Kırac, 1972 yılında Kahramanmaraş'ın Göksun İlçesi'ne bağlı Kanlıkavak Kasabası'nda dünyaya gelmiştir. İlkokul dördüncü sınıfta iken ailesi ile İstanbul'a taşınan Kırac, ilk ve orta öğrenimini İstanbul'da; yüksek öğrenimini de yine İstanbul'da Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nde tamamlamıştır. Kırac'ın bugüne kadar yedi solo, üç dizi, bir de ortak albümü çıkmış; bir tane de kitabı neşredilmiştir:

Solo albümleri:

-*Deli Düş* (1998)

-*Bir Garip Aşk Bestesi* (2000)

-*Zaman* (2001)

-*Kayıp Şehir* (2004)

-*Benim Yolum* (2007)

-*Garbiyeli* (2009)

-*Yolcu* (2010)

Ortak Albümü (Funda Arar ile Birlikte) :

¹ Çobanoğlu, Ö., (1999), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yay, Ankara s.214-215.

-Sevgiliye (2001)

Dizi Müziği Albümleri:

-Zerda (2003)

-Bir İstanbul Masalı (2004)

-Aliye (2005)

Kitabı:

-Deli Düş (2003)

Seda Uyanık, “Kültür Endüstrisi ve Kentli Âşık” isimli makalesinde günümüz kültür endüstrisinde halka ulaşmak, halkla iletişim kurmak için geleneğe, eskiye, Anadolu’ya özgü unsurlara başvurulması[nın] dikkat çekici oldu[ğunu] belirtmektedir.²

Anadolu’ya özgü unsurları genel olarak 'Anadolu Kültürü' olarak ele almak mümkündür. Uyanık'ın “kültür endüstrisi” olarak tanımladığı olgu içinde gördüğümüz Kırac, son yıllarda “Anadolu Rock” adı verilen müzik kolunun en önemli temsilcilerindendir. Hem anlam, hem de yapı bakımından halk şiiri ve türküyeye benzeyen güftelerin rock müziğin temel unsurları ve enstrümanları ile işlenmesi sonucu ortaya çıkan “Anadolu Rock” türü, ülkemizde ilk olarak Cem Karaca, Erkin Koray, Barış Manço, Moğollar gibi sanatçı/gruplarla; günümüzde ise Kırac, Haluk Levent³, Murat Gögebakan, Murat Kekilli vs. gibi sanatçı/yorumcularla temsil edilmiş/edilmektedir.

Ziya Gökalp, “Türkçülüğün Esasları” adlı kitabında millî müziğimizin nasıl bir yapıya sahip olması gerektiğini şu cümlelerle ifade eder:

“... O halde, millî musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodi vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce “armonize” edersek hem millî hem de Avrupaî bir musikîye malik oluruz”⁴

Gökalp'in bu görüşünden hareketle biz, Kırac'ın Gökalp'in bahsettiği imtizacı gerçekleştirdiğini düşünüyoruz. Kırac da zaten bir röportajında Ziya Gökalp gibi düşündüğünü ortaya koymuştur.⁵

Kırac'ın birçok şiirinde gerek yapı gerekse anlam bakımından halk müziği etkilerini ve formlarını görebilmek mümkündür. Örneğin sanatçının “Zaman” isimli şiiri bu etkilere ve formlara örnek olması açısından önemlidir.

“Bir kez olsun çevir yüzün bak şu toprağa

Her gün bir çiçek açıyor, diyor merhaba

Bütün geceler mecbur[en] varır sabaha

Umudun kaybedip pes etmek olmaz” (Zaman, 2001)

Dikkat edilirse sanatçı, şiirinde 8+5 duraklı hece ölçüsünü kullanmıştır. Ayrıca şiirin tamamına bakıldığında da şiirin aaba ccca ddda kafiye örgüsü ile örülü olduğunu ve “olmaz” ayağının kullanıldığını görüyoruz.⁶

² Uyanık, S., (Güz-2008), “Kültür Endüstrisi ve Kentli Âşık”, *Millî Folklor*: Sayı:79, s. 59.

³ Haluk Levent ile ilgili çalışmamızın konusuna yakın bir çalışma Kemal Varol tarafından yapılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Varol, “Omzundaki Enstrümanı Değiştiren “Ozan” : Haluk Levent”, *Millî Folklor*, s.59 (Güz-2003): 53-56.

⁴ Gökalp, Z., (2006), *Türkçülüğün Esasları*, Elips Yay, Ankara, s.24 .

⁵ Kırac'ın yukardaki tezimize örnek olması bakımından bir röportajının ilgili bölümünü aşağıya alıyoruz:

“... Türkiye'nin rock müziği zaten Anadolu kaynaklı olmak zorundadır; yoksa taklit müzik olur. Ben burada yaşıyorum, Harlem'den Washington'dan etkilenecek halim yok. Erzincanlısı, Sivaslısı var, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Emrah var. Sadece Jimmy Hendrix'ten beslenmek olmaz. Onlardan işin tekniğini, enstrümanlar düzenlemeler konusunda etkilenebilirim.” (<http://www.kiracweb.net/-kayip-sehrin-sarkicisi-ve-dusunceleri--ky3.phtml>)

⁶ Yukarıda sözünü ettiğimiz hususların daha iyi anlaşılması için “Zaman” şiirinin tamamını burada göstermeyi uygun buluyoruz:

“Zaman akıp gidiyor, dur demek olmaz

Sarılp da geçmişe avunmak olmaz

Ne sen kalırsın ne de ben bu dünyada

Umudun kaybedip pes etmek olmaz

Bir kez olsun çevir yüzün bak şu toprağa

Her gün bir çiçek açıyor, diyor merhaba

Bütün geceler mecbur, varır sabaha

Umudun kaybedip pes etmek olmaz

Gönül isterdi ki hep iyi olsun

Bütün acılar bitip, her an hoş olsun

Ama ne yaparsın insanoğlusun

Acı olmayınca tatlı da olmaz.” (Zaman 2001)

Şiirde dikkat çeken önemli noktalardan birisi de ayakların hece sayılarının diğer dizelerden farklı oluşudur. Bu durum halk şiirlerinde görülen olağan durumlardan gibi görünmese de Tittton'un aşağıdaki tespitlerinden hareketle biz, farklı yapıli dizelerin halk şiirine girmesinin yadırganmaması görüşündeyiz.

Jeff Todd Tittton, “Müzik, Halk ve Gelenek” isimli makalesinde halk türküsünün illa belirli bir kalıpta olacağı görüşüne karşı çıkarak bugün halk türküsünün, sadece notalı ve kalıbı olan metinler olarak değil; o notalı metnin uygulama[ları], icra edil[işleri] olarak düşünül[düğünü] ve halk türküsünün anlamının, metinden, icra edildiği durumda vermek istediği mesajdan oluş[tuğunu] belirtmektedir.⁷ Tittton'un bu görüşlerinden de anlaşılacağı üzere tarihsel süreç içinde halk şiirlerinin icra ortamları ve icra ediliş biçimleri değişebilir.

“Zaman” şiirine tekrar göz attığımızda, türkü formlarının yalnızca yapıda kalmadığını görüyoruz.

“Bir kez olsun çevir yüzün bak şu toprağa”

“Umudun kaybedip pes etmek olmaz”

dizelerine baktığımızda “yüzün” ve “umudun” kelimeleri dikkat çekicidir. Kırıç, “Umudunu kaybedip pes etmek olmaz” veya “Bir kez olsun çevir yüzünü bak şu toprağa” da diyebilirdi. Ancak, bu söyleyiş tarzı halk şiirinde yaygın olarak Yunus Emre geleneği çerçevesindeki şiirlerde görülen bir yapı olup, çok yaygındır. Bu yapı şiiri halk şiirine yakınlaştıran unsurlardandır.

Kırıç'ın “Sarhoş Gibiyim” isimli şiiri de yukarıda ele aldığımız “Zaman” isimli şiirine benzer bir yapı kullanması bakımından önemlidir. Ancak şiirin konusu “Zaman” şiirindeki konunun aksine “aşk”tır.

“Senden sonra hiç yaşamadım

Yıllar geçti anlayamadım

Hiçbir şeyde senin tadını

Aradım çok çok bulamadım” (Deli Düş 1998)

Şiire dikkat edildiğinde şiir, bir koşmanın –madım redifli ve ayaklı ilk dördlüğü gibi görülmektedir. Ancak şiirin tamamına baktığımızda şiirin yukarıdaki dördlüğü yapısına benzediğini ancak “ayak”ının değiştiğini görmekteyiz.

“Senden sonra sonrası yok

Ya sen yoksa başkası yok

Aç içimde dağ çiçeğim

Yüzümün başka gülesi yok⁸” (Deli Düş 1998)

Kırıç'ın “Gönül”, “Ben Yolumu Bulurum”, “Neler Neler”, “Gidiyorum”, “Duy Beni” ve sayısını daha da arttırabileceğimiz birçok şarkısında bu tür yapılara ve konulara rastlamak mümkündür.

Kırıç, şiirlerinde mahlas kullanmamıştır. Yalnızca “Salakoğlu” adlı eserinde Kırıç:

“Sana kim dedi salak oğlum şair ol

Arabesk söyle çok paraya sahip ol. ...” (Zaman 2001)

dizelerinde “Salak oğlum” tamlamasında mahlas olarak kabul edilebilecek bir yapı kullansa da biz gerek başka şiirlerinde mahlas kullanmaması, gerekse bu şiirin halk şiiri formundan ve ezgisinden uzak olması

⁷ Tittton, J. T., (2003), “Müzik, Halk ve Gelenek” (Çev. Murat Karabulut), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-1*, Millî Folklor Yay, Ankara, s.371-372

⁸ “Dağların Kadını” isimli şiirin tamamını buraya almakta fayda görüyoruz.

“Senden sonra hiç yaşamadım
Yıllar geçti anlayamadım
Hiçbir şeyde senin tadını
Aradım çok çok bulamadım

Bitsin çilem dayanamadım
Sensizliğe alışamadım
Bu hikâye bitti bitecek
Daha ben mutlu olamadım

Senden sonra sonrası yok
Ya sen yoksa başkası yok
Aç içimde dağ çiçeğim
Yüzüm başka gülesi yok

Birtanem faydası yok
Senden gayrı çaresi yok
Ne olur duy artık sesimi
Bu ateşin kül olası yok” (Deli Düş 1998)

dolayısıyla bu kaniya vardık. Kırâç’ın bu şiiri yapı ve ezgi bakımından halk şiiri sayılmayabilir ancak; şiirde Âşık Veysel, Pir Sultan Abdal gibi âşıklara atıflarda bulunması, şiirin geleneksel halk kültürüne yaklaştığına delil sayılabilir.

“Ağla Veysel’im ağla
Ağla Pir Sultan ağla
Neler oluyor bak yurdunda” (Zaman 2001)

Kırâç’ın söz konusu ettiğimiz “Salakoğlan” adını taşıyan bu çalışmasına içerik yönünden baktığımızda bu eserin halk edebiyatı türlerinden olan “ters öğüt destanı” ile yakın olduğunu görmekteyiz. Nurettin Albayrak, “Ters Öğüt Destanı”nı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Halk edebiyatında yine öğüt vermek amacı taşımakla beraber, mizahî öğelerden faydalanarak verilecek öğütün tam tersini kastetmek, adeta “tarizde bulunmak” suretiyle söylenmiş destanlar da vardır. Fahrettin Kızıroğlu, bu tür destanlara “tersine” adı verildiğini belirtmektedir.”⁹

“Sana kim dedi salak oğlum şair ol
Arabesk söyle çok paraya sahip ol
Bırak gitsin giden, sen tek parayla ilgilen
Acısın, kanasın millet sen dilen
Kızlar elimizde, paralar cebimizde
Ağlasın şarkılar dilimizde
Ağla Veysel’im ağla
Ağla Pir Sultan ağla
Neler oluyor bak yurdunda” (Zaman 2001)

Görüleceği üzere sanatçı, doğru dürüst işler yapmanın artık boş olduğunu, paranın her şeyden öne geçtiğini, ahlâkın ve erdemli davranmanın önemsenmediğini “tariz yaparak” anlatmaktadır. Bunun yanında bu düzeni ve bu düzenin temsilcilerini eserinin sonunda Âşık Veysel’e ve Pir Sultan Abdal’a şikâyet etmektedir.

Kırâç, son yıllarda özellikle popüler kültürün üzerinde yoğunlaştığı birçok dizinin müziğini yapmaktadır. “Aliye”, “Annem”, “Aşk ve Ceza”, “Aşka Yürümek”, “Beyaz Gelincik”, “Binbir Gece”, “Bir İstanbul Masalı”, “Gönül Salıncağı”, “Gözyaşı Çetesi”, “Küçük Kadınlar”, “Ömre Bedel”, “Sonbahar”, “Unutulmaz”, “Yağmur Zamanı”, “Zerda” dizilerinin, TRT’de yayın yapan “PEE” isimli çizgi filmin ve “Maskeli Beşler İntikam Peşinde” ve “O... Çocukları” filmlerinin müziklerini yapmıştır.

Dizi filmlerde kullanılan müzikler genellikle fon müzikleridir. Fon müziklerini yorumlamak daha çok “müzikoloji”nin alanına girdiği için biz burada Kırâç’ın dizi müziği albümlerinde kullandığı bazı şarkıları ve bu şarkıların halk kültürü ve türkülerle olan bağlantılarını irdelemeye çalışacağız.

Halk şiiri ezgisiz düşünülemez. “ezgi” terimi ile kastedilen aslında “mûsikî”dir.

Her halk şiirinin ilk yaratıldığı durumda bir konusu, öyküsü vardır. “Türkülü hikâye” veya “bozlak” denilen ve konu ile müziğin çok uyumlu olduğu bu türlerle ilgili İsmail Görkem’in “Halk Hikâyeleri Araştırmaları: Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı” isimli eserinden hareketle şunları söyleyebiliriz:

“Halk hikâyelerini diğer tahkiyeli türlerden ayıran en önemli özellik icra sırasında halk şarkılarının söylenmesidir. M.Wehrli de halk hikâyelerinin müzik ile edebî metnin birleşmesinden doğan ve özel bir anlatım tekniğine sahip olduğunu ısrarla vurgulamakta ve yazıya geçirildiklerinde gerçek kıymetlerini kaybettiğini söylemektedir.

Bozlaklar, kısa türkülü hikâyelerdir. (...) Bunlarda şiir “asıl mühim unsuru” teşkil eder.”¹⁰

Bu bakımdan Kırâç’ın dizilerde kullandığı müziklere dikkat edildiğinde birçoğunun “bozlak” ve “türkülü hikâye”lerde kullanılan şiirlere benzediği görülmektedir.

“Zerdam başın kaldır
Yanakların aldır
Hem acı hem baldır oy” (Zerda 2003)

Türkünün söz ve müziği Kırâç’a aittir. Bu türküye baktığımızda gitar enstrümanı ile söylendiğini ve yapı bakımından farklı olduğu görülür. Aslında bu şiiri türkü yapan dizideki konu ile olan bağlantısıdır. Bu bakımdan bu türkü “türkülü hikâye”nin şiiridir.

⁹ Albayrak, N., (2004), *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, LM Yay, İstanbul, s.497.

¹⁰ Görkem, İ., (2000), *Halk Hikâyeleri Araştırmaları: Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*, Akçağ Yay, Ankara, s.9 .

Kıraç'ın dizi müziklerinde kullandığı şiirleri ve halk hikâyeleri üzerine karşılaştırmalı bir çalışma yapılabilir. Böyle bir çalışma “müzikoloji” alanında çok daha donanımlı olmayı gerektirmektedir çünkü işin içine “fon” müziklerinin yorumlanması girer ki bu bizden çok müzik bilimi alanında yetişmiş bilim adamlarının yapabileceği bir çalışma olacaktır.

Kıraç, bugüne kadar yaptığı 6 solo albümün beşinde türkülerle yer vermiş; sonuncu albümü olan “Garbiyeli” albümü ise tamamen türkülerden oluşmuştur.

Kıraç, *Deli Düş*'te 4, *Bir Garip Aşk Bestesi*'nde 7, *Zaman*'da 3, *Kayıp Şehir*'de 3, *Garbiyeli*'nde 11 ve *Yolcu*'da 11 türküyü yorumlamıştır.

Türkülerle karşı sonsuz bir saygısının olduğunu belirten sanatçı, bir röportajında türküyü söylerken kendi şarkılarından utandığını belirtmiştir.¹¹

Kıraç, türkülerini modern enstrümanlarla “armonize” etmeyi başarmıştır. Türkülerini “saz”a hapsetmenin onlara yapılacak en büyük haksızlık olduğunu belirten sanatçı, modern Türk tınısının ancak ve ancak türkülerle yakalanabileceğinin altını çizmiştir.

“Halk kültürü benim için çok önemli. Türkiye’de neden kendi folklorumuzdan yola çıkmıyoruz? Neden onları sadece otantik haliyle söylemelerine bırakıyoruz? Ya da neden insanlar sadece dışarıdan aldıkları müziği yapmaya çalışıyorlar? Bunu bir türlü hem müzikte, hem de sosyal hayatta anlayabilmiş değilim.” (Habertürk-Fihrist Programı)

Sanatçının türkülerle yönelmesinin, türkülerini yeniden yorumlamasının sebebinin ekonomik etkenler olduğuna dair görüşler vardır. Seda Uyanık “*Kültür Endüstrisi ve Kentli Âşık*” isimli çalışmasında Kıraç'ın müzik albümlerinde yer alan [söz konusu] ürünlerin ne şekilde değerlendirileceği sorunu[na] daha çok ekonomik yönden yaklaşmıştır.¹²

Ali Tufan Kıraç, henüz daha çocukken memleketinden ayrılmasına rağmen, o günlerini unutamamış, Anadolu kültürünü, geleneğini, âdetlerini, yemeklerini, kısacası yaşayışını hayatının bir parçası haline getirmiştir. Öyle ki, en sevdiği yemek Kahramanmaraş yöresine ait “Ekşiliye Sulusu”dur. O yörelerde yetişen çoğu kimsenin bilmediği “alıç” yemişi, en çok sevdiği yemiştir. Kızının adını pek çok kimsenin bilmediği ama Kahramanmaraş'ta özellikle Göksun ve yöresinde yaygın bir isim olan “İraz” koymuştur ki bu isim günümüzde popüler kültürün bilmediği, bilenlerin ise cahilliklerinden bayağı bulduğu bir isimdir. Kahramanmaraş'ta akşamüzeri esen ılık “Garbiyeli” rüzgârının sesi hala kulaklarındadır. Öyle ki bir önceki türküyü albümünün adı “*Garbiyeli*”dir. Biz, bu ve sayısını daha da arttırabileceğimiz etkenlerin Kıraç'ın hayatına ve sanatına çok büyük ölçüde etki ettiğine ve onu Anadolu kültürüne yaklaştırdığına inanıyoruz.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, “Anadolu Rock” müzik türü içinde değerlendirilen Ali Tufan Kıraç, geleneksel yani halka ait olan motiflerle batı tarzı enstrümanları başarılı bir biçimde harmanlamıştır. Bu bakımdan “kendinden önce benzer örnekler vermiş olan Cem Karaca, Barış Manço gibi sanatçıların izinden

¹¹ Kıraç bir röportajında “Nereden geliyor bu türküyü aşkı?” sorusuna şu yanıtı vermiştir:

“Bir kadın çocuğu öldüğünde, anında bunu dile getirir, ağıt yakar. Onun için gerçektir türküyü. Bizzat böyle bir ortamda bulundum.

Kadının eşi ve çocuğu ölmüştü. O an oturup ağıt yaktı. Türküyü söylediğim zaman kendi şarkılarımdan utaniyorum! İnsanlar benim şarkılarımı sevmiş olabilir ama türküler çok daha fazla ve farklı bir değer ifade ediyor. Bunu söylerken İbrahim Tatlıses'ten bahsetmiyorum. O türküyü değil, arabesk söylüyor. Ben gerçek türkülerden bahsediyorum. Ruhi Su, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan geleneğinden bahsediyorum.” (<http://www.kiracweb.net/turku-soylerken-kendi-sarkilarimdan-utaniyorum-ky12.phtml>)

¹² Uyanık, söz konusu makalesinde şunları söylemektedir:

“Kıraç, türkülerini kaset ve cd'lerine koyarak halka ulaşmakta ve halkın beğenisini kazanırken bir taraftan da şarkıcının müzik piyasasında folklor ürünlerini kullanırken uyandırabileceği olumlu etkinin beraberinde getirdiği bu ekonomik yön gözler önündedir.” (s.61)

“... müzik piyasasında Batı sound'u içine oturtulan türküler ile halk kitlelerinin çekilerek ekonomik bir potansiyel edinme kaygısının da güdüldüğü ifade edilmelidir.” (s.64)

Biz burada Uyanık'a tamamen karşı olmamakla birlikte Kıraç'ın türkülerini bu şekilde yorumlamasında ekonomik etkenlerin en son ve tesiri en az etken olduğu düşüncesindeyiz. Bu düşüncemizi işe şu şekilde destekleyebiliriz kanısındayız:

Kıraç bugüne kadar sadece bir albümü hariç tüm albümlerinde kendi şarkılarının yanında türkülerle de yer vermiştir. Hatta son iki albümü “*Garbiyeli*” ve “*Yolcu*” albümleri tamamen türkülerden oluşmaktadır. Kıraç'ın bugüne kadar en çok tanınan ve en çok beğenilen şarkılarına baktığımız zaman bunların içinde türkülerini göremiyoruz. Yani türküler medyada Kıraç için çok da kazançlı bir yöntem olmamıştır. Öyle ki bir önceki türküyü albümü “*Garbiyeli*” albümü daha önceki albümlerinden daha az sayıda satmıştır. Buna rağmen Kıraç “*Yolcu*” isimli yeni bir türküyü albümü hazırlamıştır. Eğer Kıraç için ekonomi boyutunu düşünseydi; sanıyoruz bu yola girmez, daha popüler, halkın daha çok yöneldiği popüler tarzda şarkılar ile albüm çıkarırdı. Bunun yanında Kıraç yalnızca son zamanlarda değil ilk albümünden bu yana türkülerle ne kadar değer verdiğini her fırsatta dile getirmektedir. 2003 yılında çıkan “*Deli Düş*” isimli eserinde sanatçı, daha o günlerde “*Garbiyeli*” ve “*Yolcu*” albümlerinin haberini vermektedir.

“Yeni albümün ardından bir türküyü albümü hazırlamak istiyorum. En büyük hedefim, türkülerimizi dünyaya tanıtmak. Bunun önünde hiçbir engel göremiyorum. Çünkü bizim türkülerimiz o kadar zengin ve renkli ki. Hak ettikleri değeri mutlaka göreceklere inanıyorum.” (Kıraç 2003: 99)

gidip kendi tarzını oluşturmayı başaran Kırâç, ozan-baksı geleneğinin günümüzde modernize edilmiş âşıklarındandır” demenin yanlış bir ifade olmayacağı düşüncesindeyiz.

Kaynakça

- Albayrak, Nurettin, (2004), *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, LM Yay, İstanbul.
- Çobanoğlu, Özkul, (1999), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yay, Ankara
- Gökalp, Ziya, 2006, *Türkçülüğün Esasları*, Elips Yay, Ankara.
- Görkem, İsmail, (2000), *Halk Hikâyeleri Araştırmaları: Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*, Akçağ Yay, Ankara.
- Kırâç, Ali Tufan, (2003), *Deli Düş*, Nokta Yay, İstanbul.
- Titton, J. Todd, “Müzik, Halk ve Gelenek” (Çev. Murat Karabulut), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-1*, Millî Folklor Yay, Ankara, 2003, S. 371-375.
- Uyanık, Seda, “Kültür Endüstrisi ve Kentli Âşık”, *Millî Folklor*: Sayı:79, Güz-2008.
- Varol, Kemal, “Omzundaki Enstrümanı Değıştiren ‘Ozan’: Haluk Levent”, *Millî Folklor*: Sayı: 59, Güz-2003.
- (<http://www.kiracweb.net/turku-soylerken-kendi-sarkilarimdan-utaniyorum-ky12.phtml>)
- (<http://www.kiracweb.net/-kayip-sehrin-sarkicisi-ve-dusunceleri--ky3.phtml>)

KIBRIS TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE OTOSTOP KÜLTÜRÜ ÜZERİNE BİR DENEME

Mustafa BAŞKONUŞ

Girne Amerikan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü

ÖZET

Performans Teorisi'ne göre "insanoğlu yaşamaya devam ettiği müddetçe yeni gruplar ortaya çıkacaktır". Bu fikirden hareketle hayatımızın her anında karşımıza çıkan ve "otostop çeken" insanların farklı bir grup olup olamayacağı veya bir folklor dairesi oluşturup oluşturamayacaklarını ve en önemlisi Kıbrıs'ta "otostop kültürü" var mıdır? Sorularını cevaplamaya çalışacağız. Çünkü teoriye göre "kültür statik değil dinamik"; insanoğlu zaman geçtikçe ortaya çıkan yeni durumlar karşısında yeni davranış kalıpları ortaya koymaktadır. Mekanik olarak arabaların icadından önce insanlar deve kervanlarına, gemilere binerek farklı noktalara ücretsiz olarak seyahat etme yolları geliştirmişlerdi. Ancak arabanın icat edilmesiyle birlikte insanlar artık arabalarla veya farklı taşıtlarla ücretsiz olarak yolculuk etmeye başlamışlardır. Biz de bu görüşten hareketle Kıbrıs Türk halk kültüründeki otostop kültürünü incelemeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Performans Teorisi, otostop, Kıbrıs, öğrenci.

ABSTRACT

According to the theory of Performance "as long as mankind continues to live up to new groups continue to arise." From this idea with us every moment of our lives out and hitchhike from "a different group of people whether or office to create a folklore created, the most important in Cyprus "hitchhiking culture" is do you have I will try to answer questions. Because according to the theory "culture is dynamic not static"; humankind over time in response to emerging new situations to reveal new patterns. Mechanics as the people before the invention of the camel caravans of cars, ships thousands of different ways to travel for free to point development. However, people no longer with the invention of the car with a car or other the Turkish Cypriot people will try to examine the culture of hitchhiking in the culture.

Keywords: Performance theory, otostop, Cyprus, student

İnsanoğlu dünyada var olduğu günden beridir bir yerden bir yere sürekli olarak seyahat etmiştir. Seyahat edişler zaman geçtikçe nitelik değiştirmiş olup amaçta herhangi bir sapma görülmemiştir. Amaç en kısa şekilde varılmak istenen noktaya ulaşmaktır. Günümüzde de ulaşım araçlarının gelişmesi ile seyahat etme araçları noktasında birçok alternatif ortaya çıkmıştır. Özellikle batı ülkelerinde otostop çekerek seyahat etmek neredeyse günlük uğraş haline gelmiştir. Böylece otostop çekmeye bağlı olarak memorat, efsane ve hikâye gibi farklı türler meydana gelmiştir. Bu da performans teorisinin ortaya koyduğu "insanoğlu yaşamaya devam ettiği müddetçe yeni gruplar ortaya çıkacaktır" görüşünü desteklemektedir. Kıbrıs adası her ne kadar küçük bir ada olsa da yine de otostop çekildiği dikkatlerden kaçmamaktadır. Konumuzun daha iyi anlaşılması için performans teorisi hakkında bilgi vermeye çalışacağız.

Performans Teorisi

Performans Teorisi'nin getirmiş olduğu en önemli yeniliklerden bir tanesi de "halk" kelimesinin yeniden tanımlanışıdır. Daha önceki görüşlere göre "halk aşağı tabakayı oluşturan, genel nüfus içinde bir sürü bayağı ve kaba bir insan grubu olarak düşünülmüştür. Halk bir taraftan medeniyete tezat olarak ele alınırken, yeni halk medenileşmiş bir toplumda medenileşmemiş bir unsur kabul edilirken diğer yandan da vahşi (savage) veya ilkel toplum (primitive society) diye adlandırılan ve evrim (evolution) basamaklarından daha aşağıda kabul edilen bir grupta da tezat olarak kabul edilmiştir."¹ Dolayısı ile halkbilimindeki en önemli problemlerden bir tanesi de "halk kimdir?" sorusu olmuştur. Uzun yıllar halk okuma yazma bilmeyen ve sadece köylerde yaşayan insanlar olarak düşünülmüştür. Nitekim yukarıdaki tanım bunu bize açıkça göstermektedir. Ancak Alan Dundes bu tanıma değiştirerek tabir yerinde ise halkbiliminde ve kültür çalışmalarında yeni bir çığır açmıştır. Ona göre "halk terimi en azından bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade etmektedir. O halde iki insanın bir araya gelmesi ile birlikte halk dediğimiz unsur

¹ Çobanoğlu, Ö., (2005), *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yay. Ankara Performans Teorisi, s.273.

oluşmakta ve bu halkında kendine özgü iletişim alanı doğmaktadır. Nitekim bu alan içerisinde çeşitli jest ve mimiklerle anlaşma sağlanmaktadır. İşte bu noktadan hareketle şunu anlıyoruz ki otostop çeken gruplar ve otostop esnasında kurulan diyaloglar bir takım jest ve mimiklerle gerçekleştirilmektedir. Özellikle kent efsaneleri bağlamında otostopçu kız ile ilgili birçok malzeme derlenmiş ve incelenmiştir.

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde otostopçu kız efsanesinin değişik bir varyantı olduğunu belirtmek isteriz. Ancak Kıbrıs'ta özellikle otostop kültürü üzerine yapılmış bir çalışmaya rastlanılmamıştır.

Bizim bu çalışmamızda daha önce yaptığımız Girne ve Lefkoşa'daki çalışmalar bulunmakla birlikte bu bölgelerde okuyan Girne Amerikan Üniversitesi ve Yakın Doğu Üniversitesi'nde öğrenimlerine devam eden öğrenciler yer almış; Bunlara ilave olarak makale daha da genişletilerek Lefke ve Güzelyurt bölgelerindeki çalışmalara yer verilmiş ve bu bölgede okuyan ODTÜ ve Lefke Avrupa Üniversitesindeki öğrenimlerine devam eden öğrenciler ve bu bölgenin halkıyla derlemeler yapılmıştır. Yapmış olduğumuz derlemelerden hareketle Kıbrıs'ta otostop kültürünü incelemeye çalıştık

Otostop, *"Bir yayanın yoldan geçen bir otomobili durdurarak binmesi ve gideceği yere para vermeden gitmesidir"*.² Dolayısı ile otostopta esas olan para vermeden yolculuk yapmaktır. Nitekim Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ne baktığımız zaman öğrencilerin küçümsenemeyecek derecede çok olduğu dikkatleri çekmektedir. Bazen ay sonuna hashlığı kalmayan öğrencilerin bu yola başvurdıkları veya bu işi sürekli olarak alışkanlık haline getiren öğrencilerin olduğu bilinmektedir.

Konumuzun daha iyi anlaşılabilmesi için yapmış olduğumuz derlemelerden hareketle bir tasnif çalışması ortaya koyduk ve bu tasnifi kendi arasında bölgelere ayırdık. Bu tasnif şu şekildedir.

1.Otostop Çekme Sebepleri

Yapmış olduğumuz derlemeler neticesinde öğrencilerin otostop çekmelerinin çeşitli nedenleri olduğu ortaya çıkmıştır. Bu nedenleri şu şekilde sıralayabiliriz.

Girne-Lefkoşa

1.1. Parasızlık

Özellikle adadaki okulların ücrete tabi olması nedeni ile birçok öğrenci ay sonuna doğru para bakımından zor günler yaşamaktadırlar. Nitekim kaynak kişilerimizden bir tanesi bize şu bilgileri vermiştir: *"Her gün Lefkoşa-Girne arasında gitmek paralı olduğu için bana 6 liraya mal oluyor. Bu parayı aylık olarak hesapladığınız zaman ise ortalama 180 TL hesap çıkıyor. Dolayısı ile ben de bu parayı kaybetmemek ve yeme içmeme vermek için de otostop çekiyorum."*³

1.2. Otostop Çekmeyi Alışkanlık Haline Getirme

Adadaki sistemli ulaşımın olmaması sonucunda birçok öğrenci de bu durum alışkanlık haline gelmiştir. Nitekim başka bir kaynak kişiden şu bilgileri almaktayız. *"Ben Girne'de ikamet etmekteyim ve yakın doğu üniversitesinde okuyorum. Okulumuzun Girne'den Lefkoşa'ya servisi bulunmamaktadır. Bunun yanında toplu taşıma araçlarının düzenli geçişleri bulunmadığı için ben de otostop çekmeyi alışkanlık haline getirdim"*.⁴

1.3Otostop Çekmeyi Marifet Olarak Görme

Otostop adadaki bazı öğrenciler arasındaki anlatılarda marifet olarak görülmeye neden olmuştur. Bu durumun marifet olarak sayılması hem öğrencinin para vermemesi hem gideceği yere daha kolay gitmesi sonucu ortaya çıkmıştır. *"Biz Girne Lefkoşa oto yolunda çektiğimiz otostop sonunda gideceğimiz yere daha kolay ve para vermeden gitmekteyiz. Ve bu bayan arkadaşlarda genelde böyle olmamaktadır. Ve arkadaş sohbetlerinde bulunduğumuz sırada bu durumu marifet olarak görmekteyiz ve anlatmaktayız"*.⁵

Kalkanlı-Güzelyurt

1.4 Alışverişe Gitme

Adada her yerin aynı gelişmişlik düzeyine sahip olmadığı için her yerde market ve alışveriş merkezleri bulunmamaktadır. Nitekim Kalkanlıda bulunan ODTÜ Kampusu yakınlarında yeterince büyük alışveriş merkezi bulunmamaktadır. Yaptığımız derlemede ODTÜ'de okuyan öğrenciden şu bilgileri almaktayız. *"Yurtlarımız okul içinde yer aldığı için ve her aradığımız ürünü bulamadığımız için Güzelyurt'a gitmek zorunda kalıyoruz. Okulumuzun servisi olmadığı için bende otostop çekmek zorunda kalıyorum"*.⁶

² Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (2005), baskı:10, Ankara.

³Mısırlıoğlu, (2009).

⁴Yersiz,(2009).

⁵Durmuş,(2009).

⁶Önlü,(2010).

1.5 Cuma Namazına Gitme

Adada camilerin yetersiz olmasından dolayı her bölgede cami bulunmamaktadır. *''Cuma günleri Cuma namazına gitmek için arkadaşlarla otostop çekmek zorunda kalmaktayız. Ve genellikle Cuma namazlarını Güzelyurt Fatih Camii'nde kılmaktayız''*.⁷

1.6 Kız Arkadaşıyla Buluşma

''Ben ODTÜ'de okuyorum ve kız arkadaşım Lefke Avrupa Üniversitesinde okuyor. Haftasonları kız arkadaşım ile buluşmak için Kalkanlıdan Güzelyurt'a gitmek zorunda kalıyorum. Bunun içinde otostop çekiyorum''.⁸

1.7 Yemek Yeme

Adada her yerde lokanta olmadığı için ve her yerde yapılan yemeğin insanların damak zevkine uymadığı için öğrenciler istedikleri yerden yemek yemek istiyorlar. *''Biz arkadaşlarla hafta sonları birtakım ihtiyaçlarımızı karşılamak için ve yemek yemek için arkadaşlarla beraber Güzelyurt'a gidiyoruz. Ve bu gitme işini otostop çekerek yapıyoruz''*.⁹

Lefke-Güzelyurt

1.8 Para Çekme

Adanın her yeri aynı gelişmişlik düzeyinde bulunmadığı için imkânlar kısıtlı düzeyde olmaktadır. Örneğin her yerde atm bulunmamaktadır. *''Benim bulunduğum şehirde yani Lefke de benim çalıştığım bankanın para çekme makinesi bulunmamaktadır. Bunun için para çekmek için Güzelyurt'a gitmek zorunda kalıyorum ve giderken de otostop çekiyorum''*.¹⁰

1.9 Denize Gitme

Adanın dört tarafı denizlerle çevrili olmasına rağmen her şehrin denize kıyısı olmadığını bilmekteyiz. *''Bizler Lefke de kalmaktayız. Arkadaşlarla yazın veya canımızın sıkıldığı zamanlarda denize gitmek istediğimiz zaman denizin bulunduğu yer olan Gemi Konağına otostop çekerek gidiyoruz. Tekrar dönüşümüz de yine aynı şekilde olmaktadır''*.¹¹

1.10 Meyve Toplama

Adada okulların paralı olmasından dolayı ve meyvelerin pahalı olmasından dolayı öğrenciler portakal bahçelerine gitmekte ve bahçelerin sahiplerinden izin alarak portakal toplamaktadırlar. *''Ben ve üç arkadaşım Gemi Konağında aynı evde kalmaktayız. Portakal mevsiminde arkadaşlarla beraber otostop çekerek Yeşilirmak Köyüne gidiyoruz portakal ve çilek topluyoruz''*.¹²

2.Otostop Sırasında Otostopçunun Jest ve Mimikleri

Otostop esnasında otostopçunun yapmış olduğu jest ve mimikler otostop yapılan sürücü tarafından olumlu algılanmakta ve bunun sonucunda otostopla seyahat etmek kolaylaşmaktadır. *''2008 yılında yapmış olduğum bir otostopta sürücüye güler yüzle baktığım için ve masum tavırlar da bulunduğum için beni arabasına aldı. Bunu Ahmet Köylünün arabasına bindikten sonra öğrendik''*.¹³

3.Otostop Sırasında Otostop Çekilen Kişinin Jest ve Mimikleri

Otostop esnasında otostop çektiğiniz kişinin jest ve mimiklerinden o anda o kişiyle seyahat edip edemeyeceğiniz anlaşılabilmektedir. Sürücünün yüzünde sert tavırlar ve mimikler varsa o arabaya binilmesi zor bir durum olmaktadır. *''2007 yılında yapmış olduğumuz bir otostop esnasında otostop yapmış olduğumuz şahsın sinirli bakışları sonucu ve şahsın telefonla konuştuğunu ve biriyle tartıştığını anlamış ve otostopu çekmekten vazgeçmiştik''*.¹⁴

4.Seyahat Esnasında Kurulan İletişim

Özellikle adada yapılan otostop ve seyahat esnasında kurulan iyi ilişkiler sonunda otostopa ve otostop çeken kişilere bu durum olumlu tesir ettiğini gözlenmektedir. Aynı sürücünün sizi aynı dönemler içinde arabasına alması söz konusudur. *''Otostop maceralarımızın son dönemlerinde arabaları servis gibi kullanmaya başlamıştık. Girne'den Lefkoşa'ya her gün arabasıyla giden insanlar bize yarın şu saatte geçiyorum diyorlardı ve bizde o sürücüyle seyahat etme fırsatı buluyorduk''*.¹⁵

⁷Altıntop, (2010).

⁸Emircan, (2010).

⁹Fettahoğlu, (2010).

¹⁰İlanbey, (2010).

¹¹Taştan, (2010).

¹²Yel, (2010).

¹³Başkonuş, (2008).

¹⁴Başkonuş, (2007).

¹⁵Başkonuş, (2009).

5.Otostop ile İlgili Anlatılar

Adada otostopla ilgili öğrenciler tarafından birçok hikâyeler anlatılmakta ve bilinmektedir.”otostopla ilgili başımızdan birbirinden farklı birçok olay geçmiştir.

“Bir gün okuldan çıktığım esnada Lefkoşa’ya gitmek için otostop çekme yerimiz olan Girne çembere geldiğimiz esnada otostop çekmeye çalışırken Isuzu marka kamyonet durdu. Ben adama teşekkür ettim. Ve arabasına binmeden tedirgin bakışları arasında önce beni uyardı. Lefkoşa’ya dağ yolundan gideceğini belirtti. İlerleyen dakikalarda adamla muhabbetimiz başlayınca ona neden böyle bir şeyi söyleme gereksiniminde bulunduğunu sordum. Adam bana anlattı. ‘yaklaşık bir ay önce Lefkoşa’ya giderken çocuğun biri bana otostop çekti ve onu aldım. Ancak boğaza geldiğimiz esnada çocuğa, işim dolayısıyla Lefkoşa’ya dağ yolundan gideceğimi söyledim. Çocuk dağ yoluna girdiğimizde biraz tedirgin oldu. Bir müddet sonra iyice korkmaya başladı. Ben korkma kardeşim beş dakika sonra Lefkoşa’da olacağımızı söyledim. Bana bilirsin kardeşim dağ yolu bozuktur biraz dedi. Yinanç Abi oda arkadaşım olan Said’e yolun bozuk olduğunu bu yolun böbreklerdeki taşı düşürmeye iyi geldiğini söylemiş Said, Yinanç Abiyi organ mafyası sanmış. Çocuğun korkusu iyice artınca kendisini indirmemi söyledi. Bende dağın başında indirmek zorunda kaldım çok korkak bir çocukmuş nasıl üniversite öğrencisi olacak diye sözler söylemişti. Bende inmeden Yinanç Abiyi anlattığı çocuğun oda arkadaşım olduğunu bir ay önce bu hikâyeyi ondan da dinlediğimi ve sizi organ mafyası sanmış olduğunu söyledim”¹⁶.

Sonuç olarak Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinin her bölgesinde otostop kültürünün var olduğunu ve bu durumun Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetindeki öğrenciler tarafından çeşitli sebeplerden dolayı ortaya çıktığını öğrenmekteyiz. Öğrencilerde görülen otostop çekme eğiliminin kimi zaman parasızlıktan, kimi zamana alışverişe gitmek için, kimi zaman kız arkadaşıyla buluşmak için, kimi zaman namaza gitmek için, kimi zaman bu işi hüner olarak görmelerinden kimi zaman da bu durumu alışkanlık haline getirdikleri için yaptıklarını görmekteyiz.

Kaynakça

Çobanoğlu, Özkul,(2005), *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*,Ankara,Akçağ Yay. Performans Teorisi”S.273.

“Türk Dil Kurumu Sözlüğü”(2005).baskı:10.Ankara.

Elektronik Kaynaklar

<http://www.tdk.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF07B4BDB15D6B60D5>

Sözlü Kaynaklar

Altıntop, Yasin, (2010): yaşı 23, işi Ortadoğu Teknik Üniversitesi KKTC Kampüsünde öğrenci olan kaynak kişi ile

Mustafa Başkonuş tarafından 5 Temmuz 2010 tarihinde Güzelyurt’ta yapılan derleme ve gözlem notları

Başkonuş, Mustafa,(2009):Yaşı 23,işi Girne Amerikan üniversitesinde öğrenci

Durmuş, Kemal, (2009):yaşı 24,işi Girne Amerikan üniversitesinde öğrenci olan kaynak kişi ile Mustafa Başkonuş tarafından 5 Nisan 2009 tarihinde Girne’de yapılan derleme ve gözlem notları.

Emircan, Emir, (2010): yaşı 25 , işi Ortadoğu Teknik Üniversitesi KKTC Kampüsünde öğrenci olan kaynak kişi ile

Mustafa Başkonuş tarafından 6 Temmuz 2010 tarihinde Güzelyurt’ta yapılan derleme ve gözlem notları

Fettahoğlu, Koray, (2010) yaşı 24, işi Ortadoğu Teknik Üniversitesi KKTC Kampüsünde öğrenci olan kaynak kişi ile

Mustafa Başkonuş tarafından 6 Temmuz 2010 tarihinde Gemi Konağında yapılan derleme ve gözlem notları

İlanbey, Şerafettin, (2010):yaşı 20, işi Lefke Avrupa Üniversitesinde öğrenci olan kaynak kişi ile Mustafa Başkonuş tarafından 8 Ağustos 2010 tarihinde Lefke’de yapılan derleme ve gözlem notları

Mısırlıoğlu, Mehmet, (2009): Yaşı 22, işi Yakın Doğu Üniversitesi’nde öğrenci olan kaynak kişi ile Mustafa Başkonuş tarafından 20 Şubat 2009 tarihinde Girne’de yapılan derleme ve gözlem notları.

Taştan, Fatih, (2010): yaşı 22, işi Lefke Avrupa Üniversitesinde öğrenci olan kaynak kişi ile Mustafa Başkonuş tarafından 8 Ağustos 2010 tarihinde Lefke’de yapılan derleme ve gözlem notları

Önlü, Mehmet Nasır, (2010): yaşı 24, işi Ortadoğu Teknik Üniversitesi KKTC kampüsünde öğrenci olan kaynak kişi ile Mustafa Başkonuş tarafından 5 Temmuz 2010 tarihinde Güzelyurt Gemi Konağında yapılan derleme ve gözlem notları

Yel, Yaşar, (2010): yaşı 22: işi Lefke Avrupa Üniversitesinde öğrenci olan kaynak kişi ile Mustafa Başkonuş tarafından 8 Ağustos 2010 tarihinde Lefke’de yapılan derleme ve gözlem notları

Yersiz, Suat, (2009):yaşı 21,işi yakın doğu üniversitesinde öğrenci olan kaynak kişi ile Mustafa Başkonuş tarafından 23 Nisan 2009 tarihinde Lefkoşa’da yapılan derleme ve gözlem notları.

¹⁶Başkonuş,(2006).

ERMENİ (GREGORYAN) KIPÇAKÇASIYLA YAZILMIŞ TARİHİ BİR BELGE: *KAMANETS VAKAYİNAMESİ*

Abdulkadir ÖZTÜRK

Erciyes Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Tarihi Türk şiveleri arasında gösterilen ve 16. yüzyıldan itibaren izlerine rastlanılan Ermeni (Gregoryan) Kıpçak Türkçesiyle yazılmış pek çok eser vardır. Vakayinameler de bu eserler arasında sayılmaktadır. Günümüze kadar Ermeni Kıpçak Türkçesiyle yazıldığı tespit edilen üç vakayiname bulunmaktadır. Bunlardan birisi olan Kamanets Vakayinamesi, Kamanets-Podolsk'ta yaşayan Agop ve Aksent kardeşler tarafından tutulmuş olup 1611-1624 yılları arasındaki olayları kapsamaktadır. Bu çalışmada adı geçen vakayiname tanıtılarak eserin dil özellikleri hakkında bilgiler verilecektir.

ABSTRACT

There are many work of arts which was written in Armenian Kipchak Turkish and it's evidence was seen among the historical Turkish dialects in 16. century also chronicles are accepted among these work of arts. Since today three chronicles was found and these were written in Armenian Kipchak Turkish. One of these chronicle is *Kamanets Vakayinamesi*, it was written by Agop, Aksent brothers who lived in Kamanets –Podolsk and this chronicle includes the events between 1611-1624. In this work, *Kamanets vakayinamesi* will be presented and told about the characteristics of the language used in this chronicle.

GİRİŞ

Selçukluların 1064 yılında Ani'yi fethetmeleri ve Ermeni Bogratlılar devletinin yıkılmasıyla birlikte Ermenilerin büyük bir bölümü yurtlarından hareket ederek Karadeniz'in kuzeyine doğru göç etmeye başladılar. Özellikle Kırım'a yerleşen ilk Ermeni kabilelerini takiben pek çok Ermeni, Karadeniz'in kuzeyindeki bozkırlara yerleşecek şekilde göç etmeye başladı. 11. yüzyıldan başlayarak Deş-i Kıpçak'ta birlikte yaşamaya başlayan ve 13. yüzyıldan itibaren kendi aralarında yakın ilişki kuran Ermeniler ve Kıpçak Türkleri, ticaret ve zanaat gibi kazanç alanlarında birlikte yer almışlardır. Birlikte yaşayan Ermeni ve Kıpçaklar dil ve kültür üzerinde birbirlerini etkilemişlerdir. Şöyle ki; Kıpçakların zamanla Hristiyanlaştıkları ve hatta Gregoryan mezhebini kabul ettikleri, yaptıkları evliliklerle de Ermenilere iyice karıştıkları görülmektedir¹. Ermeniler daha Ermenistan'dayken Kıpçaklarla sıkı bir ilişki içindeydiler. Kıpçakların Ermeni Gregoryan dinini kabul ettiklerine dair vakâlar bulunmaktadır².

Öncelikle Kırım'a yerleşen Ermeniler zamanla koloniler halinde Lvov'da 13. yüzyılın ortalarında görülmeye başlandı. Bunun yanı sıra Kiev, Kmanets, Vladimir, Lutsk ve Romanya'da Suçov ve Şeret gibi şehirlerde yoğunlaştılar³. Burada güçlü bir cemaat teşkil eden ve Kıpçaklarla sürekli temas halinde olan Ermeniler, zamanla Kıpçak dilini benimsemeye başladılar. Sosyo-linguistik açıdan değerlendirildiğinde ilginç bir örnek olan bu Ermeniler, kendi alfabelerini esas alarak Kıpçak dilini kilise dili ve resmî dil olarak yazıda, ibadette, ticarete ve diğer alanlarda kullanan kişiler olmuşlardır⁴. Ermeni harfleriyle yazılmış Kıpçakça metinler XVI-XVII. yüzyıllarda başta Lvov ve Kamanets-Podolsk'ta olmak üzere Ukrayna'da, Lehistan'da, Romanya, Moldavya, Kırım ve Türkiye'de bir buçuk yüzyıl boyunca rağbet gören metinler olmuştur. Kamenets-Podolsk veya Polonya Ermeni cemaati, XIV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar Türkçe konuşmuş ve yazılı eserlerini Ermeni harfleriyle Türkçe olarak vermiştir. Ancak günümüzde bu Ermeniler Türk dilli olmaktan çıkmışlar ve Ukraynaca, Rusça ve Lehçe konuşmaya başlamışlardır⁵.

¹ Kutalmış, M., (2004), “On the Armeno Kipchak”, Karadeniz Araştırmaları, S. 2, s.37-38.

² Chirli, N., (2004), Bir Ermeni Kıpçakçası Metni: Alış Bitigi (Durum Ekleri İncelemesi, Metin, Dizin), Doktora Tezi, Adana, s.3.

³ Chirli, N., (2004), s.4.

⁴ Çengel Kasapoğlu, H., “Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesiyle Yazılmış Töre Bitigi ve Bu Eserdeki Töre, Yargı, Bitik Terimleri Üzerine”, Gazi Türkiyat Mecmuası, Güz 2007/1, Ankara 2007, s. 77-78.

⁵ Özkan, N., (17 Haziran 2009), <http://turkiye-ermenileri.blogspot.com/2006/11/ermeni-harfleriyle-trke-metinler.html>, s. 3.

Ermeni Kıpçakçasıyla yazılmış pek çok yazılı miras kalmıştır. 1521-1669 yılları arasında Ermeni Kıpçakçasıyla yazılmış ve günümüze kadar korunmuş 112 eser bulunmaktadır. Bu, Ermeni Kıpçakça 112 yazma eserler, Kiev, Lvov, Erivan, Sant-Petersburg, Viyana, Venedik, Krakov, Varşova, Vrotslav, Paris, Gerl ve Leyden’de muhafaza edilmektedir⁶. Gregoryen Kıpçaklar kendilerinden sonra zengin bir yazılı miras bırakmışlardır. 1521-1669 yıllarında Ermeni alfabesiyle fakat Kıpçak dilinde düzenlenmiş ve günümüze kadar ulaşmış olan 112 yazılı eser yaklaşık 25-30 bin sayfaya ulaşmaktadır. Sözünu ettiğimiz eserler Viyana Milli Kütüphanesi, Matenadaran Eski Elyazmalar Enstitüsü, Lehistan-Varşova Arşivi vs. gibi Avusturya, Hollanda, İtalya, Romanya, Rusya, Ukrayna, Ermenistan vs. olmak üzere dünyanın pek çok çeşitli ülke ve kütüphanelerinde muhafaza edilmektedir⁷.

1. Kamanets Vakayinamesi

Gregoryan Kıpçaklara ait Kamanets, Venedik ve Polonya Vakayinameleri tarihle ilgili eserler olarak kabul edilmektedir. *Kamanets Vakayinamesi*, Kıpçakça ve Ermenice olarak iki bölümden meydana gelmektedir. Kıpçakça bölümünde 1581-1621 ve 1650-1652 yılları arasında Ukrayna’nın batı bölümünde ve Moldova’da geçen olaylardan söz edilmektedir. *Venedik* ve *Polonya Vakayinameleri* ise 1530’lu yıllara ait olayları anlatmaktadır.

Bu vakayiname, Agop ve Aksent kardeşlerin tuttıkları günlüklerden oluşmaktadır. Tarihe not düşen bu kişiler, yaklaşık iki asır boyunca kullanılan tarihi Türk şivesi Ermeni Kıpçakçasının yazılı kayıtlarından birisini ortaya koymaları bakımından son derece önem teşkil etmektedir. Kamanets Vakayinamesi de Ermeni Kıpçakçasının yazılı mirasları arasında yerini almıştır.

Kamanets Vakayinamesi’nin Kıpçakça bölümü, 1611-1624 yıllarına ait ve 1650-1652’de Kamanets-Podolsk’ta yaşayan Agop ve Aksent kardeşler tarafından Ermenice ve Ermeni Kıpçakçasıyla hazırlanmıştır. Bu vakâyinamede Ukrayna’nın sağ kıyısında ve batısında, Moldova’da gerçekleşen olaylar, ama en önemlisi 1430’dan 1652’ye kadar Kamanets-Podolsk’ta geçen olayları içermektedir. En önemli bölümü ise Hotin savaşına aittir. İlk Kıpçakça yazılan yazı Ocak 1611’de Kamanets’te Ermeni cemaatinin başkanlık seçimi, son yazı ise 12 Mayıs 1624’de Zamostye’de Kafalı vartebet Mesrob’un ölüm haberleridir. Vakâyinamenin iki nüshası bulunmaktadır. Birinci, daha geniş olan nüshası, Venedik’te Ermeni Mehitarist Kütüphanesi’nde, ikinci nüshası da Paris Milli Kütüphanesi’nde bulunmaktadır. Venedik nüshasının Ermeni Kıpçakçası bölümü 1896’da G. Alişan, 1968’de E. Schütz ve 1969’da da İ. Vasary tarafından yayımlanmıştır. Paris nüshasının Ermeni Kıpçakçası bölümünü de J. Denny, Fransızcaya tercüme etmiş ve yayımlamıştır⁸.

Kamanets Vakayinamesi’nde yer alan konular; Moldovalı beyler ve kaçışları, Türklerin hezimet, Kamanets’de yangın, Kolofon, Moldova’da Koreckiy’in savaşı, Koreckiy’in İstanbul’dan kaçışı, Tatarlar, sel, Mutlan (Valahi) hükümdarlığı, Türklerin katli, Sesor Muharebesi, deprem, Harahaş, Baba Agop’un ölümü, Ermeni Manug, Krulovic’in Kamanets’e gelişi, Sultan’ın gelişi, Türklerin siper alışları, Polockiy, Polonyalıların savaş hazırlıkları, Harahaş Paşa, paşanın öldürülüşü, Sultan’ın üzüntüsü, Türklerin taarruzu, gönüllüler, son saldırı, Macar Feket, Türk toplarının üstünlüğü, Polonyalı elçiler, Panavetsler, Dnestr geçidi, Polonya otağı ve Peder Toros gibi başlıklar altında Türklerle yapılan savaşlar, doğal afetler, savaş sonrası kaçışlar, taht değişiklikleri, önemli kişiler ve onların ölümleri, Hotin savaşı, elçilerin karşılaştıkları durumlar gibi tarihi olaylar ana hatlarıyla anlatılmaktadır. Bu yönüyle Kamanets Vakayinamesi, o dönemin olaylarını anlatan tarihi belge niteliğinde metinlerdir.

Bu metinleri kaleme alanlar kendilerini Ermeni olarak adlandırmaktadırlar: “Do tego bar edir bizim ermeni tayfası ol obozda 15 adam, aysı ki barı yasir tús^tü tatar aoluna.”^{9,10}

2. Kamanets Vakayinamesi’nin Dil Özellikleri

Tarihi Türk şiveleri arasında gösterilen Ermeni Kıpçakçası, ses bilgisi ve gramer özellikleri açısından Tatar diyalektlerinden olan Karaimce, Kumanca, Urum ve Kırım Tatarcasıyla büyük bir benzerlik göstermektedir¹¹.

⁶ Garkavets, A.; Hurşudyan, E., (2001) ; Armenian-Qypchaq Psalter Written by Deakon Lussig From Lviv 1575/1580, “Desht-i Qypchaq”, Almaty s.19.

⁷ Aynakulova, G.,(2007), “Gregoryen Kıpçaklar ve Oniki Hayvanlı Türk Takvimi Üzerine”, Millî Folklor, yıl 19 sayı 74. s.22.

⁸ Chirli, N., (2004), s. 15.

⁹ “Bizim Ermeni ordusundan ise o otağda 15 adam vardı ki hepsi de Tatarların eline esir düştü.”

¹⁰ Öztürk, A., (2009), *Ermeni Kıpçakçasıyla Yazılmış Kamanets Vakayinamesi (Çeviri Metin-Gramer-Sözlük)*, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, s.23-62.

¹¹ Chirli, N., (2004), s.5-6.

Ermeni Kıpçakçasıyla yazılmış Kamanets Vakayinamesi'nin ses bilgisine kısaca göz atacak olursak; "a, ä, e, ɛ, i, o, ö, u, ü" şeklinde olmak üzere 10 ünlü bulunmaktadır. Kamanets Vakayinamesi'nde üç farklı /e/ ünlüsü kullanılmıştır. Bunlardan /e/ ile gösterilen ünlü, Türkiye Türkçesinde kullanılan "e" ünlüsünün karşılığıdır, ince ve geniş sıradadır. Bu ünlü, Ermeni Kıpçakçasında kelime köklerinde kullanılmaktadır:

:eşik "kapı"	kes- "kılıçtan geçir-, öldür-"
Teñri (<T.T. Tanrı)	kendi "kendi; dönüşlülük zamiri"
elçi (<T.T. elçi)	hetman "askerî bir unvan"
yeber-"gönder-"	yeniçeri (<T.T. yeniçeri "askeri bir birlik"

/e/ ile gösterilen ünlü ise; /e-i/ arası bir ses olup, "kapalı e" olarak adlandırılmaktadır. Metinde nadiren, özellikle de özel isimlerde ve unvan isimlerinde kullanılmıştır:

dər "peder"	Jovanēs "kişi adı"
Kəvor "kişi adı"	Amen (<T.T. Amin)
Bēdros "kişi adı"	Aksēnt "kişi adı"
avak'erec "unvan"	Erusayemniñ "Kudüs'ün"

örneklerinde görüldüğü üzere /e/ ünlüsü Ermeni Kıpçakçasında özellikle özel isimlerde yaygın kullanılmaktadır.

/ä/ şeklinde gösterilen diğer /e/ ünlüsü de /a-e/ arası "yarı açık" bir ünlüdür:

äväl (<T.T. evvel)	birgäsinä "beraberinde"
χabār (<T.T. haber)	ögütlä- (<öğütle-)
šähär (<T.T. şehir)	bilä (<T.T. ile)
säbäp (<T.T. sebep)	etälmä- (<edeme-)

vb. gibi görüldüğü üzere /ä/ ünlüsü Ermeni Kıpçakçasında gerek kelime kökünde gerekse de eklerde kullanılan bir ünlüdür.

Düz, kalın sıra ünlüsü /ı/, yazılış olarak farklılık göstermekte; Kamanets Vakayinamesi'nde /i/ biçiminde gösterilmektedir:

yaziχ "günah"	χaraliχi "utançlık"
hanüz (<T.T. henüz)	yasir (<T.T. esir)
pīrkalabiniñ "kale komutanı"	kinarina (<T.T. kenarına)

Yabancı dillerden alınan kimi kelimelerde Ermeni Kıpçakçasındaki kullanımlarıyla büyük ünlü uyumuna uygun hale getirilmiştir. Türkiye Türkçesinde büyük ünlü uyumunun bozulduğu bazı sözcüklerin Ermeni Kıpçakçasında bu uyuma uygun halde kullanıldıkları görülmektedir. Kamanets Vakayinamesi'nde bu ses olayına ilişkin sayısızca örnek bulmak mümkündür:

başχiřlar (<T.T. bahşişler)	bügüñgi (<T.T. bugünkü)
dz ~ʒalatlar (<T.T. cellatlar)	dz ~ʒuvap (<T.T. cevap)
duşman (<T.T. düşman)	heseb (<T.T. hesap)

İnce ünlülerin kalın sıraya geçmesi, kalın sıra ünlülerinin ince sıraya geçmesi, geniş ünlülerin daralması, dar ünlülerin genişlemesi, yuvarlak ünlülerin düzleşmesi gibi ünlü değişim olaylarının görüldüğü Kamanets Vakayinamesi'nde bu ses olayı ile ilgili bolca örnek karşımıza çıkmaktadır:

heseb (<T.T. hesap)	Teñri (<T.T. Tanrı)
teşti (<T.T. taşı)	hadirlän (<T.T. hazırlanmak)
yoχesä (<T.T. yoksa)	ari (<T.T. arı "temiz, saf")
bügüñgi (<T.T. bugünkü)	dz ~ʒalat (<T.T. cellat)
hanüz (<T.T. henüz)	yasir (<T.T. esir)
başχiř (<T.T. bahşiş)	řenliχ (<T.T. şenlik)
veliyät (<T.T. vilayet)	babu (<T.T. baba)
tiyirmän (<T.T. değirmen)	kinar (<T.T. kenar)
tüvüş (<T.T. dövuş)	čöp-čövrä (<T.T. çepeçevre)

Ermeni Kıpçakçasında "b, c, dz ~ʒ, č, d, f, g, γ, h, X, χ, j, k, l, m, n, ř, p, r, s, ř, t, v, y, z, ž" olmak üzere 26 ünsüz bulunmaktadır. Kamanets Vakayinamesi'nde öz-Türkçe sözlerde g, γ, j, f, l, n, p, r, z, ž kelime

başında bulunmaz; d, m, n, ş, v ise nadiren bulunur. Türkiye Türkçesinde kullanılan ünsüzlerden farklılıklar gösteren Ermeni Kıpçakçası'nda bulunan ünsüzleri tanıtmaya çalışacağız:

/dz/^{3/4} sesi, kalın sırada bulunan ünlüler ile birlikte gerek kelime kökünde gerekse de eklerde kullanılmaktadır.

dz^{3/4}alatlarni[±] (<T.T. cellatların) **dz**^{3/4}anin (<T.T. canın)

dz^{3/4}i (<T.T. kapıcı) **Madz**^{3/4}ar (<T.T. Macar)

/c/^{1/2} sesi /c-ç/ arası bir ses olup Kamanets Vakayinamesi'nde nadiren kullanılmıştır:

avak 'e^{1/2}re^{1/2}c^{1/2} "unvan"

/č/ sesi Türkiye Türkçesindeki /ç/ sesi ile aynı kullanımda olup sadece yazılışında farklılık göstermektedir:

c^ˆa^ˆirtma (< çağirtma) **c**^ˆavus (<T.T. çavuş)

üc^ˆün (<T.T. için) **heč** (<T.T. hiç)

Ayrıca T.T. yazı dilinde kullanılan /c/ sesli kimi sözcükler Ermeni Kıpçakçasında **/c**^ˆ sesi ile kullanılmıştır:

bostanc^ˆ (< T.T. bostancı) **kec**^ˆä (< T.T. gece)

nec^ˆä (< T.T. nice) **časut** (<T.T. casus)

/f/ sesinin alıntı kelimelerde kelime başında kullanıldığı görülmektedir:

frang (< İta. "İtalyan") **frištälär** (< Ar. "melekler") gibi.

Ayrıca içseste **/f/** sesinin kullanımını görmek mümkündür:

konfederatni "işbirlikçiyi" **Mustafa** "kişi adı"

Štefan "kişi adı" **tayfa** "ordu" gibi.

/ɣ/ sesi, Ermeni Kıpçakçasında kelime başında kullanılmaz. Kalın sıra ünlüleri ile birlikte içseste ve sonseste kullanılmaktadır. /g-k/ arası bir sestir:

al©š "dua" **ba**©la- (< bağla-)

so©an (< soğan) **ta**© (<T.T. dağ) vb.

/X/ sesi, /h/ ünsüzü olup yalnızca kelime başında bazı kelimelerde kullanılmakta; özellikle özel isimlerde bu şekilde gösterilmektedir:

Xač (<T.T. Haç) **Xara**äš (<Harahaş)

Xotin (<Hotin) **Xotk'evi**c^ˆ (<Hotkeviç)gibi.

/χ/sesi "gırtlak h'si" olup bu şekilde gösterilmektedir. Ermeni Kıpçakçasında sıkça kullanılan bir sestir. Sözcüklerde ön-iç ve sonseste her yerde bulunmaktadır:

χonmaga (< konmaya) **χorχulu** (<T.T. korkulu)

toχurmaχ (<T.T. doğurmak) **yaziχlarimiz**"günahlarımız"

/ŋ/sesi, kelime köklerinde nadiren bulunmakla birlikte genellikle eklerde geçmektedir. "nazal n"sesi, geniz sesi olup Kamanets Vakayinamesi'nde bolca örneklerde görmek mümkündür:

köpüntiŋ "çoğunun" **me**xi **me**xiilik

Teŋrilik (<T.T. Tanrılık) **aniŋ**"onun"

/š/sesi, Türkiye Türkçesindeki /ş/ sesinin farklı yazılışıdır. Bunun dışında Türkiye Türkçesindeki kullanımıyla aynıdır:

baris ŋi^ˆ "barış" **pads**^ˆah (<padişah)

tüs^ˆ "öl-" **dušman** (<T.T. düşman)

/ž/sesi de /j-z/ arası bir ses olup özellikle Rusçadan alınan alıntı kelimelerde kullanılmaktadır. Ermeni Kıpçakçasına da Rusçadan geçmiş olma ihtimali oldukça yüksektir:

z^ˆalovat et- (< R. "yas tutmak") **z**^ˆegnacc'a bol- (< R. "vedalaşmak")

z^ˆnost (< Ukr. "yiyecek") **z**^ˆo^ˆovk' et-(<R. "mola vermek")

Şekil bilgisi yönünden ele aldığımız Kamanets Vakayinamesi'nde Türkiye Türkçesi ile ayırt edici değişiklikler arz eden bazı konular örneklerle ele alınacaktır. Ermeni Kıpçakçasında sayıca fazla örneğine

rastlanılabilen +lⁱ / +liγ / +lik / liχ / +luχ / +lüχ isimden isim yapma yapımeki, birkaç istisna dışında ünlü uyumuna uygun olarak ekleşmektedir. *elçiliγ* sözcüğünde -liγ şekliyle kullanılmıştır.

<i>açliχ</i> (< açlık)	<i>aχçalıχ</i> (< akçelik)
<i>alpavudluχ</i> “askerlik”	<i>belgiliχ</i> (< belirginlik)
<i>biylik</i> (< beylik)	<i>boluşluχ</i> “yardımlık”
<i>elçiliγ</i> (< elçiliğ)	<i>köplüχ</i> “çokluk”
<i>meñilik</i> “ebedilik”	<i>spahiliχ</i> “askeri bir terim”

İlgi hali eki; Kamanets Vakayinamesi’nde -niñ, -niñ, -nuñ, -nün şekillerinde kullanılmaktadır. İsmi kök ve gövdelerinin dışında iyelik ve çokluk eki almış isimlerden sonra da aynı şekilleriyle kullanılmaktadır. Düzlük-yuvarlaklık uyumuna uyan bu ekin, Ermeni Kıpçakçasıyla yazılmış metinlerde pek çok örneğine rastlamak mümkündür.

alarniñ (<T.T. onların)	dinsizniñ (<T.T. dinsizin)
babusunuñ (<T.T. babasının)	yıχövünüñ “kilisesinin”

Kamanets vakayinamesinde yükleme hâli eki +ni/+ni, +nu/nü, +n şeklinde geçmektedir. Bu metne bakıldığında yükleme hâli eki ünlü uyumuna uygun kullanılmaktadır. Ayrıca yükleme hâli eki Ermeni Kıpçakçasında çokluk ve iyelik eklerinden sonra da gelmektedir.

Ekin +nı/+ni şekli ET’de yalnız zamirlere ve birkaç isme gelmekteydi, zamanla işlevi genişleyerek Kıpçak Türkçesinde, Memlûk Türkçesinde ve Ermeni Kıpçakçasında hem zamirlere hem de isimlere gelen umumi bir ek haline gelmiştir¹².

<i>bičänlärni</i> “hasatları”	<i>cörüvlerin</i> “orduları”
<i>humnalarni</i> “evleri”	<i>konfederatni</i> “işbirlikçileri”

Yaklaşma veya yönelme eki, Ermeni Kıpçakçasında -a, -ä, -e, -ga, -gä, -ge, -ka, -ke şekillerinde kullanılmaktadır.

Yönelme durumu ekinin ET’deki şekli, Altın Ordu sahasına ait yarlık ve bitiklerde, Kıpçak Türkçesinde, Memlûk Türkçesinde ve Ermeni Kıpçakçasında herhangi bir şekil değişikliğine uğramadan (+ga/+ge, +ka/+ke, +a/+e) kullanıldığı görülmektedir¹³.

<i>alnina</i> “önüne”	<i>boluşluχka</i> “yardıma”
<i>kendimizgä</i> “kendimize”	<i>kendinä</i> (< kendine)
<i>meñilikke</i> “ebediyete”	<i>öldürmege</i> (< öldürmeye)
<i>veliyetine</i> (< vilayetine)	<i>yanga</i> (< yana)

Soru eki Erm.K’de yalnızca *mī* dır. Ünlü uyumlarına uymaz. Elimizdeki metinde sadece iki yerde geçmektedir.

<i>samoχconc mī</i> “kasıtlı mı”	<i>yoχesä mī</i> “yoksa mı”
Kamanets Vakayinamesi’nde geçen bazı unvan isimleri:	
<i>hetman</i> “hetman”	<i>Xondikâr</i> “sultan”
<i>korol</i> “kral”	<i>kšonže</i> “prens”
<i>starosta</i> “muhtar”	<i>voyvoda</i> “voyvoda”

Ermeni Kıpçaksıyla yazılmış elimizdeki bu metinde, birleşik isimlere çok rastlanmamaktadır. Bu metinde sadece iki örnek bulunmaktadır. Bunlardan birisi coğrafi yer diğeri de kişi isimleri olarak kullanılmıştır.

<i>balyemäz</i> (< balyemez)	<i>ötäyaxa</i> “Anadolu”

Kamanets Vakayinamesi’nde şahıs zamiri olarak;

Teklik I. (men “ben”), Teklik II. (sen), Teklik III. (anī “o, onu”)

Çokluk I. (biz), Çokluk III. (alar “onlar”) kullanılmıştır. Çokluk II. şahıs zamiri (siz) metinde geçmemektedir.

Kamanets Vakayinamesi’nde dönüşlülük zamiri *kendi* ve *kensi* kelimeleriyle ile karşılanmaktadır.

Ermeni Kıpçakçasında şimdiki zaman ekleri olarak -y, -yir, -yir, -yur, -yür şekilleri kullanılmaktadır. Kamanets Vakayinamesi’nde şimdiki zaman eklerine dair bolca örnek bulmak mümkündür:

¹²Chirli, N.,(2004), s.47-48.

¹³Chirli, N.,(2004), s.47-48.

*alüyir*lar (< alıyorlar)
boluy (< oluyor),
kliy edi (< istiyordu)
ögütlüyür (< öğütlüyor)

bariy edi (< varıyordu),
buzuyurbiz (< bozuyoruz)
kliyir (< istiyor)

Ermeni Kıpçakçasında gelecek zaman ekleri -gay, -gäy, -kay, -käy'dir:

(hayufun) *algay* (< alacak)
bergäy (< verecek)
etkäy (< edecek)

asılğay (< asılacak)
boluškay "yardım edecek"
xačkaylar (< kaçacaklar)

tündirğay "sahiplenecek"

znesit etkäy "yok edecek"

Ermeni Kıpçakçasında olumsuzluk geniş zaman eki, -mas, -mäs, -mes şekilleriyle kullanılmaktadır.

bilmäs (< bilmez)

bolmas (< olmaz)

čövrümes (< çevirmez)

klämes "istememez"

Ermeni Kıpçakçasında istek ve emir eki genellikle -sîn, -sin, -sun, -sün nadiren -yîn, -yin'dir. Kamanets Vakayinamesi'nde ise istek ve emir ekleri olarak -sin, -sun, -yin kullanılmıştır.

bolsun (< olsun)

kelsin (< gelsin)

odpravit etmiyin "bırakmayın"

Kamanets Vakayinamesi'nde sıfat-fiil eki olarak sadece -gan, -gän, -kan, -kän kullanılmaktadır.

bergän (< veren)

bilgän-bilmägän (< bilen-bilmeyen)

boyulgan (< boğulan)

xačkan (< kaçan)

inangan (< inanan)

keskän "kesen, öldüren"

Kamanets Vakayinamesi'nde yaygın olarak kullanılan zarf-fiil ekleri; -p, -ip, -ala, -inča, -kän, -kändä ekleridir.

atlanip (< atlanıp "atlara binip")

bolup (< olup)

bargınca (< varınca)

bolgınca (< olunca)

eltkändä "götürdüğünde"

ketkändä (< gittiğinde)

sağaygınca "hatasını düzeltince"

saranča (< sarınca)

simarlap "teslim edip"

yürügän ekän (< yürüyen iken)

Kamanets Vakayinamesi'nde geçen edatlar şunlardır:

bilä (< ile)

dügül (< değil)

egär (< eğer)

esä (< ise)

xadar (< kadar)

xařš'i (< karşı, karşılık)

körä (< göre)

üčün (< için)

Kamanets Vakayinamesi'nde şu bağlaçlar kullanılmıştır:

bolsun....bolsun.... "ister....ister...." (bolsun övlärdä, bolsun karavasarda)

da "ve"

day'in "dahi"

evet "ama, fakat"

heč te "hiç de"

hem

hem....hem....

χays'i ki "hangisi ki"

ki

ne....ne....

nedä ki "nitekim"

ya "veya" (2 ya 3)

zera "zira"

Kamanets Vakayinamesi'nde tek bir yerde ünlem kullanılmıştır.

Vay (Vay ol kişinin halinä, ki kim ki olofa yeyir da čixip barmasa бүгүңгү күңнү šturumga nemič üsnä da xazaχ üsnä!)

Ermeni Kıpçakçasının sözcük dağarcığında Slav (Lehçe, Ukraynaca ve Rusça) kökenli kelimelerin yoğunluğunu görmek mümkündür¹⁴. Ermeni Kıpçakçası yazılı eserlerinden birisi olan Kamanets Vakayinamesi'nde bu Slav kökenli kelimeler, azımsanmayacak ölçüdedir:

bac'niy "veliaht"

blamka "kule"

dvornik "saray danışmanı"

hranica "sınır"

¹⁴ Arıkan, İ., (2006), s.133.

kles'c'a "kerpeten" *kronika* "yıllık"
lisovc'ik "hain" *menz'n'e* "derece, ölçü"
navuka "bilgelik" *ricerstvo* "cesaret"

Ermeni Kıpçakçasının en tipik dil özelliklerinden birisi de slav kökenli alıntı kelimelerin Türkçe {et-} ve {ol-} yardımcı fiilleri yardımıyla kurulmasıyla ortaya çıkan kelimelerin yeniden anlam kazanmasıdır. Bu yapıdaki sözcükler, Kamanets Vakayinamesi'nde oldukça sık kullanılmıştır¹⁵.

broyit et- "olay çıkarmak" *oc'ekovat et-* "devretmek"
dostat et- "ele geçirmek" *despektovaniy bol-* "saygısızlıkta bulunmak"
ostroz'n'e bol- "tehlikeyi sezmek" *vijiz'dz'at et-* "dövüşmek, savaşmak"
vitac'a bol- "toplantıya gelmek" *vol'niy et-* "serbest bırakmak")

Kudretli bir dilin konuşucularının baskısı ya da etkisi altında bulunan diğer konuşma dillerinin baskın dilden etkilenmesi sonucu karışık diller ortaya çıkabilmektedir. Buna bağlı olarak da Ermeni harfleriyle yazıya aktarılan Kıpçak dilinde ikincil kelimeler Slav kökenli, temel kelimeler ve şive Kıpçakçadır¹⁶. Lehçe, Ukraynaca ve Rusçadan geçen bu kelimeler ya doğrudan ya da başka dillere geçip oradan Ermeni Kıpçakçası sözcük dağarcığına girmiştir.

Kamanets Vakayinamesi'nde göze çarpan ve ayırt edici en belirgin özelliklerden birisi de cümlelerin devrik cümlelerden oluşuyor olmasıdır:

Men, yazıqlı Akse'nt, de'zr Krikor avak'e're'c'½ o@lu, simarlanıyirmen seni± kec'övsüz ari pads'ahli'ina. "Ben, günahkâr Aksent, avaker Peder Krikor'un oğlu, kendimi senin sonsuz temiz hükümdarlığına teslim ediyorum.

De'zr Jagop de'zr Krikor avak'e're'c'½ o@lu da de'zr Jovane'zs avak'e're'c'½ tornu, dz'³anin Biy Te±rigä simarladi da kec'ti bu kec'övlü dünyâdan me±ilikkä. "Baba Avaker Krikor'un oğlu, Baba Avaker Jovanes'in torunu Baba Jagop ruhunu yüce Tanrı'ya teslim etti ve bu fani dünyadan ebediyete yolculuk etti (göçtü)."

3. Sonuç

Agop ve Aksent kardeşler tarafından Ermenice ve Ermeni Kıpçakçasıyla hazırlanan Kamanets Vakayinamesi, 17. yüzyılda Lehistan devleti sınırları içerisinde Kamanets-Podolsk bölgesinde cereyan eden olayları anlatan tarihi metinlerdir. Dönemiyle ilgili önemli bilgiler vermesi ve tarihe ışık tutması bakımından Kamanets Vakayinamesi, tarihi belge niteliği taşımaktadır. Tarihi bir belge olan Kamanets Vakayinamesi'nde ses ve şekil bilgisi yönünden gerek ek gerekse kelime köklerinde ayırt edici değişiklikler tespit edilerek örneklerle açıklanmıştır. Kıpçak Türkçesinin Ermeni alfabesiyle yazılması olarak nitelendirilse de Kıpçak Türkçesinden de kimi farklılıklar gösterdiği; Ermeni Kıpçakçasında yaygın kullanılan Slav kökenli kelimelerle açıklanabilir.

Kaynakça

- Ankan, İbrahim (2006), *Ermeni Harfleriyle Yazılmış Kıpçakça Zebur Metin-Dizin*, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep.
 Aynakulova, Gülnisa (2007), "Gregoryen Kıpçaklar ve Oniki Hayvanlı Türk Takvimi Üzerine", Millî Folklor, yıl 19 sayı 74.
 Chirli, Nadejda (2004), *Bir Ermeni Kıpçakçası Metni: Algış Bitigi (Durum Ekleri İncelemesi, Metin, Dizin)*, Doktora Tezi, Adana.
 Çengel Kasapoğlu, Hülya (2007), "Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesiyle Yazılmış Töre Bitigi ve Bu Eserdeki Töre, Yargı, Bitik Terimleri Üzerine", Gazi Türkiyat Mecmuası, Güz 2007/1, Ankara.
 Garkavets, Aleksandr; Eduard Hurşudyan (2001); *Armenian-Qypchaq Psalter Written by Deakon Lussig From Lviv 1575/1580, "Desht-i Qypchaq"*, Almaty.
 Kutalmış, Mehmet (2004), "On the Armeno Kipchak", Karadeniz Araştırmaları, S.2.
 Öztürk, Abdulkadir (2009), *Ermeni Kıpçakçasıyla Yazılmış Kamanets Vakayinamesi (Çeviri Metin-Gramer-Sözlük)*, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
<http://turkiye-ermenileri.blogspot.com/2006/11/ermeni-harfleriyle-trke-metinler.html>

Kısaltmalar

Ar. : Arapça
 Erm.: Ermenice
 ET. : Eski Türkçe

¹⁵ Öztürk, A., (2009), s.27-140.

¹⁶ Ankan, İ., (2006). s.133.

F.	: Farsça
İta.	: İtalyanca
R.	: Rusça
T.T.	: Türkiye Türkçesi
Ukr.	: Ukraynaca

EK

Metin Örnekleri

(89) Tv%o 1062 [1613], nojemper 18, yîkûn.

Xotin pîrkalabîni± o©lun, domnanî± âardasî'n Lozînskiyni öldürdü Xanskiy.

(89) Yıl 1062 (1613) yılı, Kasım 18, Pazar.

Hotin kalesinin komutanının oğlu Hanskiy, annesinin erkek kardeşi (dayısı) Lozinskiy'i öldürdü.

(94)Tatar üçün

Tv%o 1064 [1615], okosdos 31. kic^aynakûn.

Tatar âanî asrî köp adam bilâ kirdi Nemic^ veliyätinâ Okrayina bilâ, da ketti c^aâ llôvga yuvuâ, da âaytîp keldi Kamenec tîbinâ, Dolus^ka yanîna qos^un âoydu, da barc^a salalarnî, da humnalarnî, da tûzdâ bic^ânlârnî küvürdü. Evet s^âhârdân p'eâota, alayz^e özgâ oâvotniylar - nec^ik ermeni, alay nemic^, orus - c^îîp birgälârinâ, potikacc'a boluy edilâr, alayz^e toptan âaladan da s^âhârdân üstlârinâ uruy edilâr. Xaysî ki keldilâr s^âhâr tîbinâ as^ zamanîna, da rus^icc'a boldular yarîmkec^âdâ, da barîp Turlunu kec^tilâr Xotin tîbinâ. Evet asrî ulu doyumluâ c^îâardîlar birgälârinâ.

(94) Tatar için

Yıl 1064 (1615), Ağustos 31, Perşembe. Tatar hanı aşırı çok adam ile Ukrayna üzerinden Polonya'ya girdi. Ve Ilov'un içlerine kadar gitti ve geri dönüp Kamanets dibine geldi. Doluşka (Doluca nehri) yanına otağ kurdu ve bütün köyleri ve evleri ve tarladaki hasatları (yığınları) yaktı. Ama şehirdeki piyadeler ve gönüllüler ki onlar şehirdeki Ermeni, Polonyalı ve Ruslardı, çıkıp birilerine karşı koyuyor idiler, böylece hep birlikte kaleden ve şehirden üstlerine vuruyor idiler (ateş ediyor idiler). Öyle ki şehir dibine az zamanda geldiler ve gece yarısında rusiçça boldular. Ve Turlu'ya (Dnestr nehrine) varıp Hotin dibine geçtiler. Ama beraberlerinde pek büyük bir ganimetle buradan ayrıldılar.

(102) Koreckiyni± âac^kanî üçün Stîmboldan

Evet ks^onz^e Koreckiy ulu venzenliâta edi - nec^ik temirlâr bilâ, alay közâtlâr bilâ, alayz^e uzaâlâr bilâ. Xaysî ki Biy Te±ri kendin âutâardî tez zamanda, ki ol anî±ki âuvatî da n'epodobniy yerdân âac^ti. A birgâsinâ 1 frang kapitanî hem 1 urum âalatalî âac^ti. Navet vez^adan âac^îp, da Xalatada 40 kûn boldu da so±ra te±iz bilâ Frangistanga c^îâti. Evet âac^an tuyuldu âac^kanî Koreckiyni±, tedî zaraz 20 000 adam izdöv c^îâti nec^ik te±izgâ, alay âuruda. Xaysî ki tapalmadîlar kendin, zera Xalatada 40 kûn boldu. Da köp adamnî tas ettilâr ol zaman, ilâ storoz^larnî, ki közâtiy edilâr ol vez^anî. Zera hanîz hec^ 1 yasîr âac^kanî yoâ edi Stîmboldan da ol vez^adan.

Tv%o 1066 [1617]. Türk pads^ahî sultan Ahmâd öldü, da yerinâ boldu to©ma âardasî sultan Mustafa.

Koreckiy'nin İstanbul'dan kaçıışı için

Fakat Prens Koreckiy büyük prangalarla bağlı, başında muhafızlarla hapislik sürüyor idi. Yüce Tanrı onu bir an önce kurtardı, o kadar kuvvetli ve sıkı korunan o yerden kaçtı. Beraberinde bir İtalyan kaptan ve Galatalı bir Rum da kaçtı. Kaleden kaçıp 40 gün Galata'da kaldı ve sonra deniz yoluyla İtalya'ya çıktı. Ama Koreckiy'in kaçtığı duyulunca, karada ve denizde onu aramaya 20 bin adam çıktı. Onu bulamadılar zira 40 gün Galata'da kaldı. Ve o zaman çok adamı idam ettiler, ilk muhafızlarını çünkü o kaleyi gözetliyor idiler. Zira henüz hiçbir esir ne İstanbul'dan ne de o kaleden kaçmış değildi.

Yıl 1066 (1617), Kasım 21. Türk padişahı Sultan Ahmet öldü ve yerine öz kardeşi Sultan Mustafa geçti.

(106) Ulu suv üçün

Tv% 1068 [1619], mard 21-inä.

Bizim 'ubu^aurus^{kan} künü da nemic^{ni±} Bayramı künü asrı ulu suv keldi s^âhâr c^övrasinä, alay ki ^aala zvodunu[±] tibini[±] ta[©]nî tes^{ti}, da a^tardî ta[©]nî, da alıp 2 tiyirmänni ^aala tibinä bolgan zevs^{istkim} ketti, alay ki yerläri dâ belgili^a bolmadî. Da asrı köp zarar etti. Alayz^e Orus ^aaba^aına köprünü dâ alıp ketti da stohlarnî bütünlä alıp ketti, da köp adam bo[©]uldu.

(106) Büyük Su İçin (Sel)

Yıl 1068 (1619) Mart 21. Bizim Çuburuşkan (manevi temizlenme) günü, Polonyalıların bayram günü aşırı büyük bir su şehir çevresine geldi, öyle ki dağlardan taşıp kalenin asma köprüsünün dibinden ve tekrar dağlara geri döndü. Kalede olan ve artık yerleri bile belli olmayan 2 un değirmenini de beraberinde götürdü. Çok büyük zarara sebep oldu. Rus kalesinin köprüsünü ve bütün hasat yığınlarını yok etti. Birçok insan boğuldu.

Xondikârni± kelgâni

(125) Ol z^e künnü kic^{aynakün} Türk ^aondikârî sultan Ahmätni[±] o[©]lu sultan Osman keldi kendi c^örüvü bilä 250 kerät 1000 adam bilä da 250 top bilä da turdu nemic^obozuna ^aarsⁱ asⁱra yuvu^a, anc^a c^{ere} mil yerdä, alay ki bir oboz birsisin igi körüy edi. Evet bu ^aadar topları ic^{inä} bar edi, 14 top, ^aaysi toplarnî otuzar dz³üft biyvol tartiy edi. A ^aalganin 10-ar dz³üft da 9-ar. Bar edi özgä toplar, ki 4-är at bilä yürütüy edilär. Da skoro kelip turdu obozu bilä dinsiz türk, na zaraz ol z^e künnü kec^{ägä} yuvu^a o^avotniki cⁱti placka toplar bilä da kelip nemic^obozuna uruy edilär. Anda z^e bizimkiläri dâ cⁱtilar ^aarsⁱilärina bir nec^ä ^aorengiev, da potikacc'a bolup, da tez yänä prestat ettilär. Evet tüs^{tü} türktän bir 12 adam. Alayz^e bizimkilärindän tüs^{tü} bir 20 adam, ^aaysi ki Mi^aal, o[©]lu Lukas^{ni±}, da basⁱⁿ kesip aldilar ol zaman, zera bizimkiläri zv^{ic}aylarin türklä^{mi±} haniz bilmäslär edi - anda övrändilär. Aynakün tatar ^aani yeris^{ti} 130 mi[±] adam bilä da kelip qos^u bilä turdu türk c^örüvü artına Prut üstü bilä. Da Xantemir mırza 80 mi[±] tatar bilä kelip zaraz Turlunu kec^{ip} beri yanga da qos^u bilä turdu Turlu yalisi bilä da yolun Kamenecni[±] tuttu, ki obozga kelmä bolmas edi. Anda z^e pads^{ah} o[©]luna keliy edi zⁱvnost hem 2 ulu araba poro^a, na ani zevs^{istkim} alıp da ^aondikârga eltilär bas^{is} dinsiz tatarlar.

Hondikâr'm gelişi (Sultanın gelişi)

(125) O gün Perşembe, Türk sultanı, Sultan Ahmed'in oğlu, Sultan Osman kendi ordusuyla 250.000 adam ve 250 topla Polonya otağına karşı ancak çeyrek millik yerde (mesafede) durdu, öyle ki bir otağ diğerini iyi görüyordu. Ama bu kadar topların arasında 14 top vardı ki; bu topların her biri otuzar çift mandayla (öküzle) taşıyordu. Geri kalanları da 10'ar çift ve 9'ar. Diğer toplar vardı ki; 4'er at ile

yürütülüyordu (taşınıyordu). Bu dinsiz Türkler otağı ile gelip durdular ve aynı gün geceye kadar gönüllü askerler meydana toplanarak çıktılar ve gelip Polonya otağını vurdular. Orada bizimkiler de çıktılar karşılırlarına birkaç süvari ile (karşılık verdiler) ve savaş başladı ama kısa zamanda kesildi. Ama Türklerden bir 12 adam düştü (öldü). Bizimkilerden ise bir 20 adam öldü, öyle ki Mihal (Mihail), oğlu Lukaş (öldü) ve başlarını kesip almışlardı, zira bizimkiler o zamana kadar Türklerin geleneklerini bilmiyorlardı, orada öğrendiler.

Cuma günü tatar hanı 130 bin adam ile koşarak gelip Prut yakınlarındaki Türk ordusu yanına yerleşti. Hantemir Mirza 80 bin Tatar ile gelip Turlu'yu geçerek bu tarafa koşu ile durdu, Turlu'dan Kamanets'e giden yolu tuttu ki; otağa geçişi engelledi. Orada padişahın oğlu 2 büyük yük arabası barut ve yiyeceklerle geldiğinde dinsiz Tatarlar hepsini tamamıyla alıp (ele geçirip), sultanlarına hediye olarak gönderdiler.

(160) Tv% 1071 [1622], majisni± 16-sina.

Gurye© Diradur o©lu, antic^kani Ermeni töräsini±, kec^f dünyâdan, dz^¾anin Biy Te±rigä simarladî. Biy Te±ri dz^¾anina yarli©agay.

Tv% 1071 [1622], majis 5-sinä.

Kirkor Sarkis Tam©adz^¾i o©lu dz^¾anin Te±rigä simarladî. Biy Te±ri dz^¾anina yarli©agay, yazîlarına bos^atliª bergäy.

Tv% 1073 [1624], majisni± 2-sinä.

De½r Mesrob vartabed Käfali atoragal arac^nort pan vartabed dz^¾anin Biy Te±rigä simarladî Zamosc'a s^ähärinä da anda kömüldü. Biy dz^¾anina yarli©agay da yazîlarına bilgän-bilmägän bos^atliª bergäy, ame½n.

(160) Yıl 1071 (1622), Mayıs'ın 16'sı. Diradur'un oğlu Guryeg, Ermeni mahkemesinin jüri üyesi, dünyadan gitti, ruhunu Tanrı'ya teslim etti. Yüce Tanrı ruhunu kutsasın.

Yıl 1071 (1622), Mayıs 5. Sarkis Tamgaçı'nın oğlu Kirkor ruhunu Tanrı'ya teslim etti. Yüce Tanrı ruhunu kutsasın, günahlarını affetsin.

Yıl 1073 (1624), Mayıs 2. Peder Mesrob, Kafa'lı yönetici, başrahip, Tanrı'nın sözcüsü ruhunu Zamosc (Zagostye) şehrinde yüce Tanrı'ya teslim etti ve orada gömüldü (toprağa verildi). Yüce Tanrı ruhunu kutsasın ve bilip-bilmediği (kasıtlı ya da kasıt olmaksızın işlediği) günahlarını affetsin. Âmin.

ESKİ TIBB'IN CEVHERİ: "CEVHER-İ TIBB"

Kudret Safa GÜMÜŞ

Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Ahmed bin Abdurrahman tarafından kaleme alınan bu eserde; eskiden hastalıkların ortaya çıkış nedenlerini, bu hastalıklara hangi bitki ve ilaçların yararlı olduğunu anlatıldığını görmekteyiz. Eserin hangi yüzyıla ait olduğuna dair elimizde kesin bir bilgi yoktur; ancak eserin dil özelliklerinden 16. ya da 17.yüzyıla ait olduğunu düşünmekteyiz. Bugüne kadar bu eserin üzerinde akademik çalışma yapılmaması, araştırmamızın bazı yerlerinde bizi kısıtlamıştır; ancak tüm bunlara rağmen bu eser içerdiği konu bakımından eski tıbbı anlatan bir "cevher" niteliğindedir.

ABSTRACT

In this work we see that written by Ahmed bin Abdurrahman, emerging reasons of diseases ,which plants and medicines recover from an illness. We have no definite information in which century that work belongs to but we think that the work belongs to sixteenth or seventeenth century via language properties of this work. We are limited in same situations by this work; because academical research on this work has been done yet. However despite these situations,this work that entails subjects that explains old medical is essence a treasure quality.

İnsanoğlu var olduğundan beri mizacı gereği bazen güçlü kalmış, bazen de zayıf düşmüştür. Zayıf düştüğü durumlarda içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için çare aramıştır. İşte bu arayış tıp fennini ortaya çıkarmıştır. Bu şekilde ortaya çıkan tıp fenninin gayesi, insanda mevcut olan sıhhati muhafaza etmek ve kaybedilen sıhhatin geri dönmesi vesilelerine hizmet etmekten ibarettir. Bundan dolayı, insanoğlu bu fenni bilmeye ve bu fenne göre amel eylemeye muhtaçtır.

Bu kısa girişten sonra Osmanlı dönemi içerisinde eserin dil özelliklerinden tahmin ettiğimiz üzere 16 ya da 17. Yüzyıllarda, Ahmed bin Abdurrahman tarafından istinsah edilen “Cevher-i Tıbb”, çalışmamızın asıl konusunu oluşturmaktadır. Bu eser bize, eski tıp hakkında oldukça yararlı bilgiler sunmaktadır. Eser; hastalıkların nedenlerini, bu hastalıklara hangi bitkilerin ve bu bitkilerden elde edilen ilaçların yararlı olduğunu gözler önüne sermektedir. Eserde her bir hastalık, ‘bâb’ adını verdiğimiz bölümler halinde açıklanmaktadır. Eserin üzerinde çalışılan bölümlerinde, şu hastalıkları ve sağaltma tekniklerini görmekteyiz:

altıncı bâb fâlic ve ra’îşe ve cüzer ve ihtilâc ve teşennüc ve lağva beyân eder.

yedinci bâb kulağ ağrılarına ve ilâclarına beyân eder.

sekizinci bâb göz ağrısını beyân eder.

doğuzuncu bâb burun ve buruna ârız olan şeyleri beyân eder.

onuncu bâb yüzde olan emrâzları ve saç ve sağal ahvâlini ve ilâcını beyân eder.

“Cevher-i Tıbb” adlı bu eser, günümüzde de karşımıza çıkan birçok hastalığa karşı pratik çözümlerin anlatıldığı bir eserdir. Eserde birçok bitki adı ve bu bitkilerden elde edilen zamkların hangi hastalıklara iyi geleceği, hangi hastalıklarda ne şekilde ve ne ölçüde kullanılacağı gibi birçok bilgi yer almaktadır. Hastalıkların başlangıç belirtileri ve insan mizacının hangi durumlarda zayıf ve güçlü olduğu da eserde görülmektedir. Eserde eklem ağrılarına da değinilmiştir. Bütün bu bilgiler gerçekten de dikkat çekicidir.

Üzerinde çalışılan bu eser söz varlığı ve ses ve yapı özellikleri olmak üzere iki başlık altında değerlendirilecektir.

1.Söz Varlığı: Bu eserin söz varlığı kendi içerisinde sınıflandırılarak bitki adları, hayvan adları, organ adları, hastalık adları ve terkip adları olmak üzere beş başlık altında ¹toplanmış ve her başlık kendi içerisinde değerlendirilmiştir.

¹ Önler, Z., (2004), “XIV-XV. Yüzyıl Türkçe Tıp Metinlerinde Türkçe Bitki Adları”, *Kebikeç*, S.18, s.273-301.

1.2.Bitki Adları: Bitki adları, eski tıp metinlerinde oldukça önemli yer teşkil etmektedir. Eski tıp metinlerinde ilaç terkipleri hazırlanırken ana kaynağın bitkiler olması metinleri bitki adları bakımından oldukça zengin kılmıştır. “Bitkilerin tıpta ilaç olarak kullanılması, bitki adlarını bir tıp ve eczacılık terimi durumuna getirmiş, bu nedenle de bitki adları üzerine yapılan çalışmalar botanik biliminin sınırlarını aşarak farklı bilim alanlarının inceleme konusu olmuştur.”

Bu eserde, ilaç terkipleri hazırlanırken kullanılan bitki adlarının Arapça, Farsça, Grekçe ve Türkçe kelimeler olduğunu görmekteyiz. Üzerinde çalışılan metinde bir bitkinin farklı dillerdeki isimlerini de görmek mümkündür. Yani metinde bir bitkinin hem Arapça hem de Farsça isimleri de görülebilmektedir. (**bābūnec**<Far. Papatya 50b/1 -**bābātya**<Ar. Papatya 66b/6).Eserde birçok bitkinin farklı dillerdeki karşılıkları verilerek adeta bitkilerin açıklamasının yapıldığını görmek mümkündür. (**lūbbānyāni günlük démek ve zūfā ve zencebīl ve vech yāni egir démek su’d-ı kūhi yāni tağda biter** **toblac démekdür.** 51a/12-13). Hekimlerin bitkilerin farklı dillerdeki adlarını aynı eserde işlemeleri, bunlardan faydalananak kişilerin bitkilerin bir dildeki adını bilemeyecek olması düşüncesinden hareket etmeleri olabilir.

Eserin üzerinde çalışılan bölümünde gördüğümüz Arapça, Farsça, Grekçe ve Türkçe bitki adlarını şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.2.1.Arapça Bitki Adları: āfyōn, ākırkarhā, bañ, belesān, benc, besfāyic, cāvşir, cevz-i bevvē, cünd-i bj-dest, cünd-i bezir, emlec, encir, farāsiyūn, ferfiyūn, fulful, hanzal, harbak, hardāl, hasek, haşhāş, helilec, hinnā, ikliū’l- melik, kāfūrī, kākūle, karanfil, kaṭūnā, kerefs, kündüs, lāden, maḥmūdiyye, maşṭakī, mısır benefşesi, muql, rāsen, riḥ, şabr, sa’ter, sefercel, sekbīnec, semizlik, sezāb, sināmekī, sünbül, ‘unnāb, za’firān, zehirec, zencebīl, zirāvend, zühre.

1.2.2.Farsça Bitki Adları: anzurūt, bābūnec, bādem, bād-ı şenām, belilec, benefşe, būzeydān, darçin, dār-ı fulful, dūḥān emrūd, enār, gül, gülnār ,hāye, hīrī, isfidāc, harpüz, kāşne, kıst, kişnic, māzū, mercimek, merzencūş, nār, nişāšta, noḥūd, rāvend, sūrincān, şalgām, şirluḡān, tūtiyā.

1.2.3.Grekçe Bitki Adları: anjšōn ,asārun, çındiyāne, defne, gār, mārūl, mersjn, peljn.

1.2.4.Türkçe Bitki Adları: arpa, ayva, baldıran, bulğur, çörek otı, ebe(m) gümece, erüg, göktaş, günlük, karğa çiçeği, tağ erigi, taru, tere otı, türbūd.

Yapılan sınıflandırmaya bakacak olursak Arapça bitki adlarının ezici üstünlüğünü görmekteyiz ve bu oran olarak %56 dır. Arapça bitki adlarını %28 oranında Farsça bitki adları takip etmektedir. Yani eserin bitki adlarının %80 lik gibi büyük bir kısmını Arapça ve Farsça bitki adları oluşturmaktadır. Türkçe bitki adlarının oranı ise %14 tür. Son olarak Grekçe bitki adları gelmekte ve %6 oranında eserde yer almaktadır.

1.3.Hayvan Adları: Eski tıp metinlerinde ilaç yapımında sadece bitkiler kullanılmamış; et, tırnak, boynuz, öd, süt vb. hayvansal maddeler de kullanılmıştır. Üzerinde çalışılan bu eserde görülen hayvan adları ve bunlardan elde edilen maddeler şu şekildedir: **aṭtırnağı, aṭ yağı, baykuş, davşan yağı, eşek südi, gögercin, karğa düğlegi, keçinin yügreg yağı, örümcek ödi, şıgır kıyruğı, şıgır ödi, şırılan, tavuğ yumurçası ağı.**

Eserde görülen hayvan adları ve bunlardan elde edilen maddelerin geneli Türkçedir. Hayvansal maddeler tıpkı bitkiler gibi ilaç yapımında kullanılmaktadır. Burada üzerine dikkat çekilmesi gereken bir konu vardır ki bu konu, bazı hayvanlar pişirilip yendiği zaman yakalanılan herhangi bir hastalığa fayda ettiğinin dile getirilmesi konusudur. Bu durum gerçekten dikkat çekicidir. (**şālih efendi merhūm baykuş kuşun bişürüp aş niçe kerre yémek ile ra’işe maraźına fā’idesin gördüm dimüşdür.** 51a/6-7)

1.4.Organ Adları: Eserde görülen organ adlarında, Türkçe organ adlarının üstünlüğü söz konusudur. Ama yine de eseri istinsah eden organ adları konusunda ne kadar Türkçe organ adlarını tercih etse de zaman zaman farklı dillerdeki şekillerini de kullanmaktan geri kalmamıştır. (**begin**<T. 54a/5-**dimāğ**<Ar. 54b/8)

Üzerinde çalışılan eserde şu organ adlarını görmekteyiz: **ayak, baş, barmak, bel, begin, boğaz, boyun, burin, damağ, dest, dırnağ, dimāğ, ense, esfel, göğüs, göz, göz kapağı, kalb, karın, kasuğ, kirış, ma’ide, omuz, ser, tamar, ten, vücūd, yügreg.**

1.5.Hastalık Adları: Eserde görülen hastalık adları hayli fazladır. Bunun sebebi bir dilde dile getirilen hastalığın diğer dillerdeki karşılığının da eserde verilmesidir. Eseri istinsah eden, bunlardan yararlanacakların değişik dilleri bildiğini göz önüne alarak böyle bir yola başvurmuştur. Tıpkı bitki adlarında olduğu gibi hastalık adlarında da bu durumu görmekteyiz.(**arabcā lāfız remed türkçe lāfız göz ağrısı ekşer yāḡandan yāḡarāretten vāḡı’olur.** 62a/2-3)

Eserin çalışılan bir bölümünde görülen hastalık adları şu şekildedir:

1.5.1.Fâlic: Felç hastalığına yakalanan kimseye fâlic denmektedir. Bu hastalığa yakalanan kimsenin organlarından herhangi biri çalışamaz duruma düşer. (**fâlic deyü 'azānuñ nısfı bâtıl olur şöylekim limenüñ bir yanı dutmaz olur yâşag yanı yâşol yanı bütün dutmaz olur veya belinden aşağısı dutmaz olur veya belinden yukarısı dutmaz olur.** 48a/8-11)

1.5.2.Ra'îşe: Bu hastalık el ve ayak titremesi olarak bilinmektedir. (**ra'îşe deyü el ve ayakditemesine dërler duramaz hareket édüp bir şey dutmağa 'usret çeker.** 48a/11-12)

1.5.3.Cüzer: Bu hastalık el ve ayakların uyuşması şeklinde tanımlanmaktadır. (**eller ve ayaklar uyuşmağa dërler.** 48a/12-13)

1.5.4.İhtilâc: Bu hastalık yüz ve gözün seğirmesi şeklinde ortaya çıkan bir hastalıktır. (**'azâları segirecege dërler.** 48a/13)

1.5.5.Teşennüc: Bu hastalığın diğer adı "büzüşme" dir. (**teşennüc bir büzilmekdür ve siñirler büzilür.** 48a/14)

1.5.6.Lakva: Bu hastalık yüz felci olarak bilinmektedir. (**mârizüñ ağzı ve gözi egilür.** 48a/14-15)

1.5.7.Kulak Ağrısı: Bu hastalık; kulak ağrısının yanında kulakta hâsıl olan sağırlığı ve kaşıntıyı da içermektedir. Kulakta hâsıl olan tüm bu illetlere bu eserde deva aranmıştır. (**göktaş şahk édüp ocağa yağ ile kaynadup yağı da penbe ile yüze tutup mâriz yanı üzre yata kulağına akıdsalar ağrısın sâkin éder.** 57a/7-9)

1.5.8.Göz Ağrısı: Bu hastalığın ya kandan ya da harareten ortaya çıktığı eserde anlatılmaktadır. (**göz ağrısı ekşer yâkandan yâharâretten vâkı' olur.** 62a/3) Gözün çapaklanması, kanlanması, şişmesi ve sulanması göz ağrısını teşkil eder. Tüm bu gözdeki illetlere fayda edecek sağaltma tekniklerini eserde görmekteyiz. (**eger göz ağrısı harâretten olup gözde kan olup çapak olursa ve gözleri şiş ve şulanur ve sancısı ve ağrısı olup ziyâde elemi olan göze bevül yağı édeler fâ'ide éde.** 62a/11-13)

1.5.9.Burun Hastalıkları: Eserde burunda zuhur eden hastalıklara da değinilmiş ve bu hastalıklara çare aranmıştır. Burun kanamasına bilhassa dikkat çekilmiş ve bu hastalığa tedavi yöntemleri uygulanmıştır. (**ibn-i şerîf merhûm bu bâbda kız oğlan kaşuğundan kıl alup tütideler ömri oldukça burnı kınamaz dêmüşdür.** 70b/1-3)

1.5.10.Yüzde Olan Hastalıklar: Yüzde olan hastalıklardan biri "mâşura" dır. Bu hastalık yüzün ve gözün şişmesi şeklinde tanımlanabilir. Bu hastalığın tedavisi için çeşitli yöntemler eserde karşımıza çıkmaktadır. (**baş tamarından kan alalar ve şovuk yağlar süreler su degürmeyeler tabi'atı bârid şerbetler véreler.** 72a/12-14) Eserde sakal ve bıyık bitirmek için çeşitli devalar da aranmıştır. Tüm bu bilgiler gerçekten de dikkat çekicidir. (**ağ ve eşekturnağın yağalar külin alalar ve ayvadâne yağalar külin alalar ve çörek otın yağalar külin alalar ve mersîn yağın alalar bir mikdâr bal mumı alalar ve biraz lâden alalar mersîn yağın ile ocağda erideler ve ol zıkr olunan küllerden birer mikdâr kifâyet édecek mikdârı alup mersîn yağıyla karışmış bal mumı ve lâden ile merhem sûretlüce édeler ve bir mikdâr çok râyihâsı lâtif olmak için hasek koyalar vaqt-ı hâcetde şakal ve bıyık bitürmek için şakal ve bıyık yerlerine süreler tiz bitüre.** 73a/10-15- 73b/1-2)

1.6.Terkip Adları: Terkip; tıp dilinde, bitkilerden ve hayvansal maddelerden özel olarak hazırlanmış ilaçların genel adıdır. Herhangi bir hastalığı sağaltmak için çeşitli terkipler hazırlanmakta ve tedavi yöntemi olarak hastalığa uygulanmaktadır.

Eserin üzerinde çalışılan bölümünde şu terkip adları görülmektedir: **habb-ı ayâric, habb-ı menetîn, habb-ı şebyâr, habb-ı zeheb, muhtâr-ı hevcez, ma'cün-ı belâ, ma'cün-ı vech, tiryâk-ı erba'a, tiryâk-ı kebîr.** Terkip adları Arapça ve Farsça kelimelerden oluşmaktadır.

Eserde terkip hazırlanış şekillerine de değinilmiştir. (**terkijb budur üç direm şarı şabr üç direm maştakî ve zencebîl her birinden birer direm dögeler eleyeler nohûd kadar hablar édeler.** 49b/5-7)

Üzerinde çalışılan eserde söz varlığı bu şekilde kendini göstermektedir. Eserin üzerinde daha önce akademik çalışma yapılmamış olması eserin bazı yerlerinde bizi kısıtlamıştır. Tüm bunlara rağmen eserin ortaya konulan söz varlığı gerçekten de dikkat çekici niteliktedir.

2.1.Ses ve Yapı Özellikleri: Eserin üzerinde çalışılan bölümünde gördüğümüz üzere belki biraz iddialı bir tutum olacak ama eseri istinsah eden müstensih ses özellikleri olarak bağlı kaldığı ağız özelliklerini esere yansıtmıştır. Yalnız bu durumu yapı özellikleri için söyleyememekteyiz. Eserin bir tercüme eser olması yapı özellikleri bakımından eserin aslına bağlılığını göstermektedir.

Eserdeki ses özelliklerinin müstensih ağız özellikleriyle uyum teşkil ettiğine dair şu ibareler bize yol göstermektedir: **şovuk** (VğV<VğV<VvV), **davşan** (#t<#d), **süd** (t#<d#), **erüg** (k#<g# / yuvarlaklaşma).

Eserde görülen şu fiiller müstensih ağız özelliklerini daha da iyi yansıtır niteliktedir: (**ve dağı nohüd ısladup içine sa'ter ve torak otını dögeler içine ekeler.** (54b/9-10); **eger teşennüc yaralardan olursa anuñ ilacı arpayı kaynadup ısıcaqla bezi yazalar** üzerine döşek bırağup üzerine **'alili yaturalar.** (55a/2-4); **göze kifāyet édecek kadar yoğurd gibice olunca ezeler andan soñra barmağ ile fincān kenārına alup 'alili arkası üzerine yaturup bir barmağ ile gözine çekeler.** (63b/13-15); **vakt-ı hācetde şağal ve bıyıkbitürmek için şağal ve bıyık yerlerine süreler.** (73b/1-2).

Bugün Anadolu ağızlarında gördüğümüz **“ek- , yaz-, çek- ve bit-”** fiilleri üzerinde çalışılan bu eserde karşımıza çıkmaktadır. Bu fiiller bize gerçekten de bu eserin müstensih ağız özelliklerine de bağlı olduğunu göstermektedir.

Metnin imlasında bazı tutarsızlıklar söz konusudur. Aynı sözcüğün eserin farklı bölümlerinde farklı yazılışları bulunmaktadır: (**tavşan** (56b/2); **davşan** (68b/7).

Eserin yazılış dönemi, artık yavaş yavaş Eski Anadolu Türkçesinin özelliklerini kaybettiği ve Türkiye Türkçesinin yavaş yavaş özelliklerinin ortaya çıkmaya başladığı bir dönemdir. Örneğin; Eski Anadolu Türkçesi zarf fiil eklerinden **–UbAn** zarf fiil eki, eserde karşımıza çıkmamıştır. Bu ekin yerine Eski Türkçede de gördüğümüz **–p** zarf fiil eki karşımıza çıkmaktadır. (**arpayı kaynadup ısıcaqla bezi yazalar üzerine döşek bırağup üzerine 'alili yaturalar terlevüp siñirlerde olan fenā ruṭubet gide.**55a/3-4)

Eserin bir tıp metni olması sebebiyle eserin konusu ve kullanılan zamanların çeşitliliği sınırlıdır. Bu sebeple eserde tüm çekimleri ve sözcük türlerini görmek mümkün olmamıştır.

Eserin yazarı Ahmed Bin Abdurrahman hakkında elimizde mevcut bilgi yoktur. Bu eser Manisa İl Halk Kütüphanesi, Akhisar Zeynelzade Koleksiyonu bölümünde 45AkZe1807 numaralı arşiv numarasında kayıtlıdır.

Sonuç olarak “Cevher-i Tıbb” adlı bu eser bize eski tıp hakkında ilgi çekici bilgiler sunmakta ve insanlığa yararlı bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlu var olduğu sürece elbette bazı illetlere yakalanacak ve bazen de bu illetlere yenik düşecektir. Azmiyle her şeyin üstesinden gelen insanoğlu, yakalandığı illetlere çare arayarak yaşamını sürdürmeye devam edecektir.

Kaynakça

- Devellioğlu, Ferit, (2005), *Osmanlıca-Türkçe Lugat*, Aydın Yayınları, Ankara.
- Doğan, Şaban, (2009), *Terceme-i Akraadin Sabuncuoğlu Şerafeddin, Giriş-İnceleme-Metin-Dizinler*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Sakarya.
- Önler, Zafer, (2004), “XIV-XV. Yüzyıl Türkçe Tıp Metinlerinde Türkçe Bitki Adları”, *Kebikeç*, S.18, s.273-301.
- Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uçar, İlhan, (2009), *Haza Kitab-ı Hulasa-i Tıbb, Cerrah Mesud, Giriş-İnceleme-Metin-Dizinler*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Sakarya.

ÇAĞATAY TÜRKÇESİNE AİT ÜÇ DESTAN (CANÇAR HAN PADIŞA GAZALI, KÖROĞLU CANA ASAN KAN, KIZ CİBEK)

Erhan TAŞBAŞ – Aymira MARAT KIZI

Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkoloji Bölümü

ÖZET

Son dönem Çağatay Türkçesi yerel ağız özelliklerinin kendini yazıda göstermeye başladığı bir dönemi ifade etmektedir. Bu çalışmada esas alınacak olan metinler 20. yüzyılın başlarında Ümöt Tügölbayulu tarafından kaleme alınan ve bugün Kırgız Ulusal İlimler akademisinin el yazmaları fondunda 130-K337 numarayla kayıtlı bulunan el yazması bir kitapta yer almaktadır. Çalışma, destanların yazarı ve çalışmaları, destanların konusu, destanların dil incelemesi ve değerlendirme olmak üzere dört başlıktan oluşmaktadır.

ABSTRACT

The recent era of Chagatai is considered as the beginning of the predominance of the local peculiarities of writing. This paper will analyze the texts that were written by Umot Tugolbayulu in the early 20st century, which is registered at this moment in the fund of Manuscripts at the Kyrgyz National Academy of Sciences under the number 130-K337. The main chapters of the work are: 1. The author of the manuscript and his works. 2. The theme of small epics. 3. Linguistic analysis. 4. Conclusion

Çağatay Türkçesi Eski Türkçenin doğal bir devamı olarak 15. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar Orta Asya'da kullanılan ortak yazı dilidir. 15. yüzyılın başlarında Orta Asya'da Timurluların hakimiyeti altında gelişmeye başlayan Çağatayca yaklaşık 600 yıl boyunca Orta Asya'daki Türk topluluklarının edebî ve resmî dili olarak hizmet görmüştür. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Ali Şir Nevai'nin eserleriyle klasik biçimini alan bu lehçe Babur zamanından itibaren Hindistan'da da varlığını devam ettirmiştir. Geniş bir coğrafyada kullanım alanı bulan Çağatay Türkçesi 18. yüzyıldan itibaren bünyesine yerel ağız özelliklerini dahil etmeye başlamıştır. Sonraki zamanlarda bu durum yeni yerli lehçelerin oluşmasıyla sonuçlanacaktır.

Bu çalışmada Çağatay Türkçesinin bu son döneminde kaleme alınmış olan ve dolayısıyla klasik Çağataycadan farklı olarak çeşitli Orta Asya Türk lehçelerine ait kimi özelliklerin bulunduğu üç ayrı destan ele alınmaktadır.

Destanların Yazarı ve Çalışmaları

Ümöt Tügölbayulu (Ümöt Moldo) 1883 yılında bugün Kırgızistan sınırları içinde yer alan Talas bölgesinin Aral kasabasına bağlı Kara Çoku'da doğmuştur.

Ümöt Moldo yedi yaşında babasını kaybedip yetim kalır. Babasından kısa bir süre sonra annesini de kaybedince dayısının yanına yerleşir. Dayısı onun Kokon hanlığının baskısından kaçıp gelen Nurhumbet Moldo'nun (molla) yanında eğitim almasını sağlar. Bu şekilde 13 yaşına kadar dinî eğitim alır.

Ümöt 1896 yılında tekrar Talas'a gelir. Talas'ta Süyünbay, Maake ve Alımbay Moldo'dan ders almaya başlayıp kendini tamamen bilim almaya adar. 1907 yılından itibaren artık mollalık derecesine ulaşır ve ders vermeye başlar.

Öğretmen olmasıyla birlikte 1910 yılından itibaren Kırgız tarihini yazmak için gayret eder.

1916 yılında Ong boyunun şeceresini tamamlar.

Baskı döneminin yaşandığı 1937 yılında 54 yaşında olan Ümöt Moldo NKVD (Ulusal İçişleri Komiserliği) tarafından kara listeye alınır ve her ay sorguya çekilir. 1941 yılının başında öğrencilerine Moldo Kılç'ın, Astanbek'in şiirlerini okutup halk arasında onların eserlerini yaymak, öğretmenlik, tabiplik yaptığı sırada hasta insanların mallarını mülklerini almak, köylülere mescite çağırıp namaz kılmayı vaaz etmek, Çüy'de, Talas'ta çeşitli şüpheli unsurlarla ilişkide bulunmak ve yasaklı kitapları dağıtmak suçlarından hapse atılır ve 1943 yılının ağustos ayında suçsuz olduğuna dair belge eline ulaştıktan sonra 60 yaşında Moldovanovka hapishanesinde hayatını kaybeder.

Ümöt Moldo kitaba çok değer veren biridir. Kitaplarını özel bir kulübede saklar. Burada 1000 civarında kitabı vardır. En büyük kızı Bübayda'nın söylediğine göre Ümöt Moldo dinî ve tıbbi kitapları özel bir sandıkta, tarihî ve doğu düşünürlerine ait kitaplarını duvara oyulmuş raflarda saklamıştır. 1930'lu yılların ikinci yarısından sonra NKVD'nin kara listesine alındığını sezen Ümöt Moldo kitaplarını mescitin çatısına saklar. 1938 yılında ilk tutuklanışında NKVD görevlileri Ümöt Moldo'nun kütüphanesinden yüze yakın kitabı alıp götürürler. 1941 yılında ikinci kez tutuklandığında kitaplarının tamamını üç ata yükleyip götürürler. Bu şekilde, Ümöt Moldo'nun ömür boyunca topladığı kitaplar çeşitli kişi ve yerlere dağıtılarak yok edilir. Mescitte sakladığı kitaplar da mescit yıkıldıktan sonra kaybolur. Ümöt Moldo'nun yaşadığı yer, mesciti ve okulu daha sonra gezi meydanlarına dönüştürülür.¹

Bugün Kırgız Ulusal İlimler Akademisinin el yazmaları fondunda Ümöt Moldo'nun 1927-1931 yılları arasında yazmış olduğu eserleri saklanmaktadır. Bunlar 1942 yılı mayıs, haziran aylarında kayıt altına alınmış Kırgız şeceresiyle ilgili 42 defter ve “Cançar Han Padişa Gazalı”, “Köroğlu Cana Asan Kan”, “Kız Cibek” ve Arap harfleriyle yazılmış çeşitli çalışmalarından oluşmaktadır.

Çalışmaya esas olan “Köroğlu Cana Asan Kan”, “Cançar Han Padişa Gazalı” ve “Kız Cibek” destanları birlikte bir kitabı oluşturmakta ve her üç destan da Çağatay yazısıyla kaleme alınmıştır. Bunlardan Cançar Han Padişa Gazalı'nın dilinde Kırgızca ve Kazakça, Kız Cibek'in dilinde ise özellikle Kazakça unsurlar ağırlıkta. Köroğlu Cana Asan Kan destanının dili Çağatayca özellikleri daha fazla yansıtmaktadır. Bunun da sebebi, çeşitli kaynaklardan kopya yoluyla alınan bu eserlerden Köroğlu Cana Asan Kan destanının Özbek Dalli Han destanıyla aynı kaynaktan gelmiş olmasıdır denilebilir. Nitekim söz varlığı açısından da ele alındığında destan lehçeler arasında Kırgızca ve Kazakçadan çok (her ne kadar Kırgızca özellikler barındırsa da) Özbekçe ve Yeni Uygurcaya yaklaşımdır.

Destanların Konusu

Köroğlu Destanı

Bu destan metni Kırgız Ulusal İlimler Akademisi el yazmaları fondunda “Köroğlu Cana Asan Kan” olarak kayıtlıdır. Çalışmaya esas alınan “Köroğlu Cana Asankan” adlı destanın konusunu vermeden önce bu destandan daha geniş bir hikâyeye sahip olan Özbek “Dali Han” destanından bahsetmek faydalı olacaktır.

Özbek Dalli Han Destanının Özeti²

Çok eski zamanlarda Köroğlu Teke-Yevmit elinde bey olarak yaşar. Küçük yaşında evliyaların “Evlat mı istersin at mı?” sorusuna “at isterim” cevabını vermiştir. Bu yüzden çok iyi bir ata sahip olmasına rağmen hiç çocuğu olmamıştır. Daha sonra Hasan Han ve Avaz Han'ı alıp evlat edinir. Erzurum'dan gelen kervancılardan Dalli'nin güzelliğini duyar ve onu oğlu Avaz'la evlendirmek ister. Bunun için yiğitlerine kızı kimin alıp getireceğini sorar. Görev zor olduğu için hiç kimseden cevap çıkmaz. Hasan Han babasının sözü yerde kalmasın diye göreve talip olur, ama görevin zorluğunu anlayınca kurtulmak ister. Bunun için babasının kabul etmeyeceğini düşünerek Kırat'ı da yanına vermesini ister. Köroğlu oğlunun bu cesareti karşısında gözünden sakındığı Kırat'ı verince Hasan Han Dalli'yi alıp getirmeye mecbur olur. Yola koyulur. Bir kervansaray gelir. Orada Dalli Han'ın atları çok sevdiğini ve babasına hediye etmek için atları satın aldığını öğrenir. Ertesi gün at tüccarıymış gibi pazara gider. Orada Dalli Han'ın babasının hizmetlilerinden Köse'yle karşılaşır. Köse atı satın almak ister. Hasan Han ona atın Dalli Han'a denk olduğunu söyler. Köse bunu padişaha anlatır. Padişah da bir oyun kurar. Köse'ye, Hasan'ı çağırıp sarhoş ettikten sonra atı ucuza satın almasını emreder. Hasan oyuna gelmez, hepsini sarhoş eder ve Köse'nin evinden çıkar. Yolda Dalli Han'ın cariyeleriyle karşılaşır. Cariyeler Hasan'a Dalihan'ın Kırat'ı çok beğeneceğini ve Hasan Han'a Dalli Han'ın köşkünün altındaki at pazarına gelmesini söylerler. Hasan Han öyle yapar. Dalli Han'ın köşkünün altında atını nice türlü oynatır. Herkes hayran kalır. Dalli Han da bu gösteriden çok etkilenir. Hasan Han Dalli'ye bir bardak su vermesini söyler. Kız suyu verirken Hasan Han onu bileğinden tutup atına bindirir ve kaçıtır. Padişahın askerleri peşlerine düşerler. Yolda Dalli ve Hasan birbirine âşık olur; ama Hasan Dalli'ye onu kardeşi için kaçırdığını söyler. O sırada askerler onları bulur. Hasan tek başına savaşı. Bir ara yaralanır. Bu sefer Dalli Han Hasan Han'ın kılığına bürünerek babasının askerleriyle savaşı. Köroğlu gökte uçan turnaların uçuşuna bakarak oğlunun yaralı olduğunu öğrenir ve kırk yiğidiyle yola koyulur. Ordu yolda dinlenmeye karar verirken Avaz durmaz, yola devam eder ve düşman ordusunu bulup onlarla savaşımaya başlar. Dalli Han bu gelenin Avaz Han olduğunu Hasan Han'dan öğrenir. Daha sonra Köroğlu yiğitleriyle yetişir ve düşmanı kırıp Dalli ile Hasan'ı alarak Çambil'e döner. Köroğlu Dalli Han'a “Seni oğlum Avaz için

¹ Ümöt Tügölbayuu'nun hayatı ve çalışmalarıyla ilgili bkz. Ümötov, E., (2001), *Ümöt Moldo*, Bişkek.

² Özbek Dalli Han Destanı hakkında geniş bilgi için bkz. Türkmenli, D., (2006), *Özbek Dalli Destanında Dil ve Üslup (Yüksek lisans tezi)*, Ankara.

kaçırtmıştım, ama sen şimdi kiminle evlenmek istiyorsan onu seç” der. Dalli Han Hasan Han’ı seçer ve Koroğlu onları evlendirir.

Koroğlu Cana Asan Kan destanı da genel itibarıyla böyle gelişir, fakat onu bu destandan ayıran kısımlar da bulunmaktadır. Örneğin Koroğlu Cana Asan Kan destanında dinî yön ağır basar. Koroğlu, Dali Han’ın gizlice Müslüman olduğunu kervan başından öğrenir ve yiğitlerine bir müslümanı kâfirden kurtarma görevi verir. Dalli Han destanında ise Koroğlu’nun oğlunu evlendirmek istemesi söz konusudur. Hasan Han Dalli Han’ı Avaz’la evlendirmek amacıyla yola çıkar. Koroğlu Cana Asan Kan destanında Hasan Han’ın Dali Han’a kulaktan âşık olması söz konusudur. Koroğlu Cana Asan Kan destanında Hasan Han baştan sona kahramandır; ancak Dalli Han destanında göreve talip olurken babasının kabul etmeyeceğini düşünür ve görevin zorluğunu öğrenince korkup bir bahane aramaya başlar. Koroğlu Cana Asan Kan destanında Hasan Han şehrin kapısından girmek için uzun uğraş verir ve Dali Han’ı kaçırırken kapı muhafızını öldürür. Dalli Han destanında bu bölüm yoktur. Dalli Han destanındaki Hasan Han’ın Köse ile karşılaşması ve Köse’nin oyun etmek istemesi gibi olaylar Koroğlu Cana Asan Kan destanında yoktur. Son olarak Dalli Han destanında Koroğlu düşman askerlerini bozguna uğratarak dönerken Koroğlu Cana Asan Kan destanında Koroğlu kâfir padişahı müslüman yapıp şehrine cami kurup bir müddet orada kaldıktan sonra Çembil’e döner. Bu da yine Koroğlu Cana Asan Kan destanının dinî yönünün ağır olmasından kaynaklanmaktadır. Her iki destan da epik olması bakımından ortaklık taşımaktadır.

Yukarıdaki ayrılıklar dışında iki destanın genel çerçevesi benzerdir ve buradan da destanların aynı kaynaktan gelip zamanla farklılaşmış oldukları görülmektedir

2.2. Cançar Han Padişah Gazalı

Cançar Han Padişah Gazalı metni de bu ad ile başlamasına rağmen Kırgız İlimler Akademisi el yazmaları fondunda başka bir ad ile kayıtlı bulunmaktadır: *Muñduk Cana Zarlık*. Bu destanda geçen konu da destanın Kırgız varyantı olan *Muñduk Cana Zarlık* destanıyla birebir örtüşmektedir. Bu iki destan yalnızca dil özellikleri bakımından birbirinden ayrılmaktadır.³ Ayrıca destanın çeşitli adlar almış Kazak varyantları da bulunmaktadır. Bunlardan tespit edilenleri şunlardır: *Zarlık*, *Şanşar*, *Altın Aydar*, *Kiss-i Muñlık-Zarlık*, *Hikâyat Riyale-i Muñlık-Zarlık*.⁴

2.2.1. Cançar Han Padişah Gazalı Destanının Konusu

Eski zamanlarda Cançar Han adlı bir padişah yaşar. Bu padişahın 60 karısı vardır; fakat bu 60 karısından hiçbir çocuğu olmamıştır. Bu yüzden Cançar Han “*Kim kızını bana verip çocuğu olacağına dair kefil olup beni inandırırsa onu ödüllendireceğim*” der. O zamanlarda Şodor Çal adlı garip bir ihtiyar yaşar. Onun tek bir kızı vardır. Rüyasında Kırklar ona padişaha gidip kızına kefil olmasını söyler. O da söyleneni yapar. Cançar Han ihtiyarın kızı Kançayım ile evlenir. Bir süre sonra Kançayım biri kız biri erkek olmak üzere ikiz doğurur. Cançar Han’ın 60 karısı Kançayım’ı kıskanır ve çocukların yerine iki köpek yavrusu koyarak çocukları Mestan adlı bir ihtiyara öldürmesi için verirler. Ardından Cançar Han’a karısının iki köpek doğurduğunu haber verirler. Cançar Han bunun üzerine adamlarına Kançayım’ı öldürmelerini emreder.

İhtiyar Mestan çocukları bir uçuruma götürüp öldürmek üzereyken bir geyik çıkıp Mestan’a yalvarır ve çocukları kendisine vermesini ister. İhtiyar Mestan geyiğin dediğini yapar ve geyik çocukları alıp büyütür.

Cançar Han’ın adamları da Kançayım’ı öldürmeye götürürken askerlerin başındaki Barın kadına acır ve öldürmekten vazgeçer. Kançayım’ı köpeklerle birlikte bırakarak geri dönerler.

Aradan yıllar geçtikten sonra bir gün Cançar Han Zarlık’ı görür ve “*Neden benim böyle bir oğlum yok. Ben öldükten sonra devletimi bırakacak hiç kimsem yok*” diyerek dertlenir ve hayata küser. Zarlık’ın yaşadığını öğrenen Cançar Han’ın 60 karısı tekrar ihtiyar Mestan’ı çağırır ve Zarlık’ı öldürmesini emreder. Mestan verilen emri yerine getirmek için Muñduk ve Zarlık’ın yaşadığı mağaraya gider. Mağarada Muñduk tek başınadır. Mestan kıza, Külmes Han’ın güzel bir kızı olduğunu ve Zarlık’ın onunla evlenmesi gerektiğini söylüyor. Muñduk ağabeyini ikna ediyor ve Zarlık Külmes Han’ın kızı Kuralay’la evlenmek için yola koyuluyor. Külmes Han’ın ülkesi çok uzaktır. Mestan onun bu uzun yola dayanamayıp öleceğini düşünür; ancak türlü sıkıntılara rağmen Zarlık Külmes Han’ın ülkesine ulaşır.

Külmes Han Zarlık’ı gördüğünde onunla alay eder. Zarlık çok sinirlenir ve Külmes Han’ın adamlarıyla savaşmaya başlar. Külmes Han’ın tüm adamlarını alt eden Zarlık Külmes Han’ı da öldürecekken padişah kızı Kuralay’ı ona vereceğini söyler.

O zamanlarda Kara Dev adlı bir dev yaşarmış. Padişahın Kuralay’ı Zarlık’a vereceğini öğrenen Kara Dev Kuralay’ı kaçırr. Zarlık Kuralay’ı kurtarmak için Külme Han’dan en iyi silahları ve atı alır. Kara Dev’in

³ Bu destanın Kırgız varyantı ile ilgili bkz. Akmatliyev, A., (1998), *Baldar Folkloru*, Bışkek, s. 289-297.

⁴ Bilgi için bkz. (1976), *Sovet Kazak Entsiklopediyası*, 8. Cilt, Almatı, s. 214.

karşısına çıkan Zarlık onu öldürerek Kuralay'ı kurtarır ve onunla evlenir. Düğünden sonra Zarlık eşiyle birlikte kız kardeşinin yanına döner.

Bir gün ava çıkan Cançar Han Muñduk ve Zarlık'ı büyüten geyiği görür. Onu öldürmek istemesine rağmen geyik kaçır. Geyik Zarlık'a gider ve babasının Cançar Han olduğunu söyler. Zarlık babasının yanına gider ve onunla görüşür. Ardından Muñduk'un yanına gidip babasını bulduğunu söyler, fakat Muñduk annesini bulmadan babasının yanına dönmeyeceğini söyler. Gerçeği öğrenen Cançar Han 60 karısını 60 deveninin kuyruğuna saçlarından bağlatır ve kadınlar ölene kadar develeri koşturtur. Mestan'ı da döverek öldürtür. Ardından karısı Kançayım'ı da bularak ondan özür diler. Bundan sonra Muñduk'un da onlara katılır. Zarlık babasının tahtına geçer ve tüm aile birlikte mutlu bir hayat sürer.

Kız Cibek Destanı

Kız Cibek destanına adını veren kahramanın adı metinde kimi yerlerde "Kız Yibek" olarak geçmektedir. Bu destanın çeşitli varyantları bulunmaktadır. Bu varyantlarda konu genel itibarla aynı olmakla beraber kimi farklılıklara da rastlamak mümkündür. Örneğin bu çalışmada esas alınan destan metninde Tölögön bir Nogay boyu olan Argın boyundan Bazarbay'ın oğluyken, başka bir varyantta Kırgız hakanının oğludur. Yine başka bir varyantta⁵ Kız Cibek sevdiği Tölegen'in ölümünün ardından intihar ederken Nogay varyantında Kız Cibek Tölegen'in kardeşi olan Sansızbay'la evlenmektedir⁶. Bu çalışmadaki destan metninin son bölümü bulunmaktadır; fakat son kısımda Kız Cibek ve Sansızbay'ın karşılaşmaları ve birbirlerine âşık olmalarından hareketle eldeki destan metninin Nogayca varyant ile örtüşüğünü söylemek mümkündür.

Kız Cibek Destanının Özeti

Argın halkının içinde Bazarbay adlı bir zengin yaşar. Onun Tölegen ve Sansızbay adlı iki oğlu vardır. Yine bu sıralarda Ak Cayık bölgesinde yaşayan Sırlıbay'ın Kız Cibek adlı bir kızı vardır. Tölegen 17 yaşına girince annesinin tüm ikazlarına rağmen bir kız bulup evleneceğini söyleyerek yiğitleriyle birlikte yola çıkar. Bu sırada Sırlıbay'ın veziri Karçıga Tölegen'in evlenmek için yola çıktığını öğrenir ve onu bulur. Tölegen'e, iyi koşan iki atını verdiği takdirde onu güzel bir kızla evlendireceğini söyler. Tölegen kabul eder ve Karçıga ile birlikte Kız Cibek'i görmek üzere yola düşer. Yol üzerinde birçok göçle karşılaşır, ama hiçbirinde Kız Cibek'i göremez. Sonunda bir göçle karşılaşır orada Kız Cibek'in annesiyle görüşebiliyorlar. Annesi kızının hizmetlileriyle birlikte erkenden yola çıktığını söyler. Bunun üzerine Kız Cibek'in peşinden tekrar yola düşerler.

Bir süre yol gittikten sonra Kız Cibek'e yetişirler ve Tölegen Kız Cibek ile görüşür. Kız Cibek Tölegen'e, kendisi için şimdiye kadar bir sürü erkeğin geldiğini, ama boş döndüğünü söyler. Bunun üzerine Tölegen üzülen bir yol bulmak için Karçıga'ya gider. Karçıga'ya birçok at almak istediğini ve çevreye bunu ilan etmesini söyler. Cıvardan birçok kişi gelip atlarını Tölegen'e satar. Tölegen bu atları da alarak Kız Cibek'in babası Sırlıbay'ın yanına gider. Sırlıbay Tölegen'i beğenir ve kızını Tölegen'e vermeye razı olur ve bir miktar başlık vermesini ister.

Bu sırada Tölegen'in düşmanları Kız Cibek'e, Tölegen'in onunla zorla da olsa evleneceğini ve babasını ikna ettiğini söylerler. Bunun üzerine Kız Cibek Tölegen'e kızarak bir ay boyunca onunla görüşmez. Tölegen Karçıga'yı çağırarak Kız Cibek'i getirdiği takdirde kendisine 3 at vereceğini söyler ve Karçıga Kız Cibek'in yanına giderek onu alıp gelir. Kız Cibek Tölegen'in yanına gelince ondan özür diler ve onu sınamak istediğini söyler. Âşıklar 3 ay boyunca birlikte oynayıp eğlenirler.

Bir süre sonra Tölegen evine dönmeye hazırlanıyor. Kız Cibek kötü bir düş görür ve bunu yengesine anlatarak ondan Tölegen'i gitmemeye ikna etmesini rica eder. Yengesi Tölegen'le görüşüp Kız Cibek'in söylediklerini anlatıyor; fakat Tölegen buna rağmen yola çıkacağını söylüyor. Yola çıkan Tölegen bir süre sonra ailesinin yanına gelir ve kendisinden istenen başlığı toplamaya başlar. Kardeşi Sansızbay'a da eğer başına bir şey gelirse gidip Kız Cibek'le evlenmesini söyler. Tölegen tekrar yola koyulur. Bu sıralarda Kız Cibek'e âşık olan Bikecan Kız Cibek'in Tölegen'le evleneceğini duyar ve Tölegen'in yoluna çıkarak onu okla vurur ve gidip Kız Cibek'e Tölegen'in öldüğünü söyler.

Tölegen yaralı yattığı sırada gökte uçan 6 tane kuşlara durumunu anlatır ve kardeşi Sansızbay'a söylediklerini iletmesini söyler. Kuşlar Sansızbay'a Tölegen'in durumunu anlatırlar. Bunun üzerine Sansızbay yola çıkar. O Kız Cibek'in yanına ulaşana kadar Kalmaklar Kız Cibek'in yurdunu ele geçirirler. Kalmakların içinde Kurañ adlı bir kişi Kız Cibek'le evlenmek ister. Sansızbay bir süre sonra Kız Cibek'i

⁵ Nerin Köse bu varyantı Kırgız-Kazak varyantı olarak adlandırmıştır. Bkz. Köse, N., (1996), "Kızcibek Destanı", *Millî Folklor Dergisi*, cilt 4, yıl 8, S. 31-32, Ankara, s. 71.

⁶ Bkz. Köse, N., (1997), "Kızcibek Destanının Nogay Varyantı Üzerine", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S. 2, İzmir, s. 243.

bulur ve onunla görüşür. Kız Cibek Sansızbay'ın Tölegen'e çok benzediğini görür. İki genç birbirine âşık olur... Metin burada sona eriyor.

Destanların Dil İncelemesi

Biçim Bilgisi

İsimler

Hâl Ekleri

Üç destanda da kullanılan hâl ekleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Ekler	Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişa Gazalı		Kız Cibek Destanı	
	Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
İlgi Hâli	+nIÆ, +nI, +dIn	kÄfırniÆ kör oğlını cigitdin	+nIÆ +dIn	yolnıÆ yurtdın	+ nIÆ +nI +dIn	köziniÆ úarçıganı cibekdin
Yükleme Hâli	+nI, +dI	sözlerni úzıÆdı	+nI +dI	bularnı úandı	+nI, +dI	sulumı tüşdi
Yönelme Hâli	+GA, +KA, +A	üstige solúa üstine (Teklik 3. kişi iyelik ekinden sonra)	+GA +GAn +KA +KAn +A	sözğa maàan oyúa maúan aldına (Teklik 3. kişi iyelik ekinden sonra)	+GA +Gan +KA +KAn +A	sağa maàan cÄnúa maúan akaÆa(Teklik 2.kişi iyelik ekinden sonra)
Bulunma Hâli	+dA	yolında	+Da	başında	+dA	sekpanıda
Çıkma Hâli	+dIn, +dAn +nAn	sözdin arúamdan arúasınan (Teklik 3. kişi iyelik ekinden sonra)	+dIn +dAn +nAn	+kΨdeylikdin tawdan başınan (Teklik 3. kişi iyelik ekinden sonra)	+dAn, +nAn	dulfardan aylınan (Teklik 3. kişi iyelik ekinden sonra)
Eşitlik Hâli	+çA	nΨçe	+çA +çAyIn	balalarça ançayın	+çA	yamandarça
Vasıta Hâli*	bilen birlen birle bile	kΨçe bilen úılla suvbirlen úalúan birle ãadaú bile	+men +mΨnen +birlen	at men at tonu mΨnen	+bilen +birlen +men +mΨnen	úız bilen úurdaşları birlen temÅamen surnay mΨnen

İlgi hâli

Cümlede ismi isme bağlama ve ikinci ismin birinci isimle ilgili olduğunu, ona ait olduğunu bildirme işlevi olan ilgi hâli eki olarak destan metinlerinde genellikle +nIÆ kullanılmış olsa da ilgi hâlinin birçok Kıpçak grubu Türk lehçesinde olduğu gibi⁷ önsesteki d'leşmiş biçimiyle kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin Kırızcada kullanılan +dIn ekini⁸ her üç metinde de görmek mümkündür. Bunların yanı sıra kimi örneklerde de ilgi hâlinin hem Çağataycada hem de bugünkü kimi Özbek ve Uygur ağızları⁹ ile Karaçay-Balkar Türkçesinde olduğu gibi +nI ekiyle kurulduğu görülmektedir.¹⁰

⁷ Bkz. Tenişev, E. R., (2002), *Sravnitelno-İstoriceskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov (Regionalniye Rekonstruksii)*, Moskva, s. 308.

⁸ Bkz. Davletov, S; Mukambayev, C; Turusbekov, S., (1968), *Kırız Tilinin Grammatikası*, Frunze, s. 138.

⁹ Bkz. Tenişev, E. R., (2002), s. 426.

¹⁰ Bkz. Baskakov, N. A., (1976), *Grammatika Karaçayevo-Balkarskogo Yazıkı*, Elbrus, s. 130.

Yükleme Hâli

Cümlede ismi fiile bağlama, fiilin doğrudan etkilediği ismi ve ismin durumunu gösterme işlevindeki yükleme hâli eki olarak genellikle klasik Çağataycada da bulunan *+nI* eki kullanılmıştır¹¹. Kimi örneklerde - birçok Kıpçak Türk lehçesinde olduğu gibi-Kırgızcada görülen *+dI* biçimine de rastlamak mümkündür.¹²

Yönelme Hâli

İsmi yaklaşma ve yönelme bakımından fiile bağlama işlevi gören, kimi zaman işin amacını bildiren yönelme hâli eki olarak çoğunlukla klasik Çağataycada ve Kıpçak grubu ile Karluk grubu Türk lehçelerinde yaygın kullanımı görülen *+GA*, *+KA* eki kullanılmıştır. Bununla birlikte kimi örneklerde teklik 3. kişi iyelik ekinden sonra Oğuz ve Kıpçak grubu lehçelerinde görülen *+(n)A* biçimine de rastlamak mümkündür. Ayrıca Kız Cibek ve Cançar Han destanlarında zamir çekimlerinde *+GAn*, *+KAn* biçimlerine de rastlamak mümkündür.

Bulunma Hâli

Fiilin belirttiği işin, hareketin gerçekleştiği yeri bildirme işlevi taşıyan bulunma hâlinin ekinin kullanımında genel Türkçedeki durumdan farklı bir durum görülmemektedir.

Çıkma Hâli

İsmi uzaklaşma, çıkma ifade eden fiillerle olan ilişkisini bildiren çıkma hâlinin eki olarak genellikle klasik Çağataycada ve devamı olan Özbekçe ile Yeni Uygurcada da bulunan *+dIn* eki kullanılmış olsa da kimi örneklerde ekin geniş düz ünlülü biçimi olan *+dAn'a* da rastlanılmaktadır. Metinlerde ayrıca 3. kişi iyelik ekinden sonra bazı Kıpçak lehçelerinde (Kazakça, Kırgızca, Nogayca, Karakalpakça, Karaçay-Balkarcada) olduğu gibi *+nAn* biçimine rastlanmıştır.¹³

Eşitlik Hâli

Nicelik ve nitelik bakımından benzerlik ifadesi taşıyan eşitlik hâlinin eki olarak *+çA* kullanılmıştır. Bununla birlikte Cançar Han Padişa Gazalı metninde bir örnekte vasıta hâli eki olan *+n* ile kalıplaşarak - *çAyIn* olarak kullanılmıştır.

Vasıta Hâli

Fiilin belirttiği işin neyle, ne zaman, hangi araç ile yapıldığını bildirme işlevi gören vasıta hâlinin eki olan *+n* tek başına değil, *birle* ve *bileedatları*yla kalıplaşmış biçimde kullanılmıştır.

İyelik Ekleri

Destan metnlerinin iyelik ekleri açısından durumları şu şekildedir:

Zamirler	Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişa Gazalı Destanı		Kız Cibek Destanı	
	Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
Teklik 1. Kişi	<i>+(I)m</i>	piyÄlem	<i>+(I)m</i>	anam	<i>+(I)m</i>	saçım
Teklik 2. Kişi	<i>+(I)Æ</i>	işiÆ	<i>+(I)Æ</i>	ağaÆ	<i>+(I)Æ</i>	yoldaşıÆ
Teklik 3. Kişi	<i>+(s)I</i>	özi	<i>+(s)I</i>	aúçası	<i>+(s)I</i>	aynalası
Çokluk 1. Kişi	<i>+(I)mIz</i>	pirimiz	<i>+(I)mIz</i>	òÄnımız	<i>+(I)mIz</i>	barımız
Çokluk 2. Kişi	<i>+(I)ÆIz</i>	úızıÆız	<i>+(I)ÆIz</i>	òÄtunıÆız	<i>+(I)ÆIz</i>	çalıÆız
Çokluk 3. Kişi	<i>+lArI</i>	pýtòÄnelerin	Ø		Ø	

İsmi ait olduğu nesneyi ya da kişiyi bildiren iyelik eklerinin kullanımı yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi genel Türkçedekinden farklılık göstermez.

¹¹ Bkz. Bodroglıeti, J. E., (2001), *A Grammar of Chagatay, München*, s. 29.

¹² Bkz. Davletov, S; Mukambayev, C; Turusbekov, S., (1968), s. 138.

¹³ Hâl eklerinin lehçelerdeki durumları için bkz. E. R. Tenişev (1988). *Sravnitel'no-İstoričeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov (Morfologiya)*, Moskva, ss. 28-136.

Çokluk Eki

Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişâ Gazalı Destanı		Kız Cibek Destanı	
Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
+lAr	ûulaûlar	+lAr, +dAr	ûalmaûlar baldardı	+lAr, +dAr	ustalar yamandar

Metinlerde çokluk eki olarak genellikle +lAr eki kullanılmıştır. Cançar Han ve Kız Cibek destanlarında Kıpçak grubu Türk lehçelerinde örneğine sıkça rastlanan +dAr biçimine rastlamak da mümkündür.

Fiiller**Kişi Ekleri**

Kişi ekleri fiil çekimlerinde kullanılan ve fiilin belirttiği işi hangi kişinin yaptığını belirten eklerdir. Kişi ekleri üç kategoride ele alınabilirler:

Birinci Tip Kişi Ekleri: Bu kişi ekleri şimdiki zaman, öğrenilen geçmiş zaman, gelecek zaman ve istek kipinde görülür.

İkinci Tip Kişi Ekleri: Bu kişi ekleri görülen geçmiş zaman ve şart çekiminde görülür.

Üçüncü Tip Kişi Ekleri: Bu kişi ekleri emir çekiminde görülür.

Destan metinlerinde tespit edilen kişi ekleri şu şekildedir.

Ekler	Köroğlu Destanı		Cançar Han Destanı		Kız Cibek Destanı	
	Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
Teklik 1. Kişi	-(I)m	isterim	-(I)m	izledim	-(I)m	tapşurdum
	-mIn	öttermeymin	-mIn	yıglaymın	-mIn	cΨtemin
	-men	öorûar men	-men	yür men	-men	ûılar men
Teklik 2. Kişi	-(I)Æ	aldıÆ	-(I)Æ	öltürüldiÆ	-(I)Æ	bolsaÆ
	-sIn	oòşay sın	-sIn	öltüralmas sın	-sIn	bara mu sın
Teklik 3. Kişi	-Ø	úırdı	-Ø	turatdı	-Ø	tartdı
	-dUr	bara dur	-Ø		-Ø	
	-dI	aylanadı	-dI	çaçadı	-dI	bütedi
Çokluk 1. Kişi	-mIz	biz Ψrür miz	-mIz	ûala mız	-mIz	yüre miz
Çokluk 2. Kişi	-sIz	işenmes siz	-sIz	işener siz	-Ø	
Çokluk 3. Kişi	-lAr	aydılar	-lAr	bardılar	-Ø	

Tabloda üzerinde özellikle durulabilecek olan ek Köroğlu Destanı metnindeki teklik 1. kişinin geniş zaman çekimidir. Bu çekimde üç biçim görülmektedir. Birinci çekim Kıpçak grubu Türk lehçelerinde yaygın olarak kullanılan –mIn (*ister min* “isterim”), ikinci biçim daha çok Karluk grubu Türk lehçelerinde kullanımına rastlanan –men (*urarmen* “vururum”) ve Oğuz grubu Türk lehçelerinde görülen –(I)m (*isterim* “isterim”) biçimidir. Bu durum metnin dil açısından karışık bir yapıya sahip olmasının sonucudur.

Fiil Kipleri

Bildirme Kipleri

Zamanlar	Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişa Gazalı Destanı		Kız Cibek Destanı	
	Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
Geniş Zaman	-A -(A)r, -(U)r	úorúa mın uçar tökülür	-A -(A)r	ayta mın büter	-A -(A)r -(U)r	úılamın bolar
Şimdiki Zaman	-a dur	aylana dur	-a yatur -a catur	kΨle yatur bara yatur	-A catur -(I)p catur -A yatur	bara catur úılıp catur kΨle yatur
Görülen Geçmiş Zaman	-DI	kördüm dΨpdi úalıpdur	-DI	yatmadı	-DI	işitdi
Öğrenilen Geçmiş Zaman	-mIş -ken -(I)pdi -(I)p dur	bolmuş Ψken	-(I)pdi -ken	kΨlipdi Ψken	-ken	Ψken
Gelecek Zaman	mAuçI	úaytmauçı men	Ø		Ø	

Geniş Zaman

Geniş zaman özel bir zamana işaret etmeyen belirsiz bir olma ve yapma bildirir.¹⁴ Bu zamanın çekimi şu anda olan, gelecekte olacak veya olması düşünülen iş ya da durumları ifade eder. Metinlerde geniş zaman çekimi 2 biçimde kurulmuştur.

1. *biçim:* -(A)r, (U)r ekleriyle kurulmuştur. Bu ekle yapılan çekimler fiilin belirttiği işin şu anda devam ettiğini, tamamlanmadığını ya da işin gelecekte yapılması düşünüldüğünü gösterir.

Bu çekimin olumsuzu -mAs ekiyle kurulmuştur. *bolmas* “olmaz”.

2. *biçim:* -A eki ile kurulmuştur. J. Eckman bu ekin Oğuzcadan geçmiş olduğunu belirtmektedir.¹⁵ Anlam olarak birinci biçimden farklı değildir.

Bu çekimin olumsuzu -mAy şeklinde kurulmuştur. *ötkermey min* “geçirmem”.

Şimdiki Zaman

Köroğlu destanı metninde şimdiki zaman bildiren özel bir ek yoktur. İşin yapılmakta olduğunu anlatmak için geniş zaman kökenli -a dur (<a turur) biçimi kullanılmaktadır. Cançar Han ve Kız Cibek destanlarında bu zamanın çekimi için yat- ve cat- yardımcı fiilleri kullanılmıştır. Bu kalıp kimi Kıpçak grubu Türk lehçelerinde kullanılmaktadır.

Görülen Geçmiş Zaman

Görülen geçmiş zaman çekimi her üç destanda da genel Türkçede olduğu gibidir.

2.2.1.4. Öğrenilen Geçmiş Zaman

Öğrenilen geçmiş zaman çekimi bakımından Köroğlu destanı diğer destanlara göre daha çok çeşitlilik gösterir. Her üç destanda da -ken eki ortaktır. Ancak bu ek i- (<er-)fiiliyle kalıplaşmış biçimde kullanılmaktadır. Bu ekin diğer kullanımı ise sıfat-fiil çekimlerinde görülmektedir.

-ken eki dışında Cançar Han ve Köroğlu destanlarında (I)pdi (<(I)p durur) kalıbı ortaktır. Bu ekin daha geniş biçimi olan -(I)p dur yalnızca Köroğlu destanında bulunmaktadır. Köroğlu destanında diğer destanlardan farklı olarak bir de Türk lehçelerinin güney-batı grubunda kullanılan -mIş eki de bulunmaktadır.¹⁶

2.2.1.5. Gelecek Zaman

¹⁴ Bkz. Eckman, J., (Çeviren: Günay Karaağaç), (1988), *Çağatayca El Kitabı*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, s. 127.

¹⁵ Bkz. Eckman, J., (Çeviren: Günay Karaağaç), (1988), s. 127.

¹⁶ Bkz. Tenişev, E. R., (1988), *Sravnitelno-İstoričeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov (Morfologiya)*, Moskva.s. 381.

Gelecek zaman eki olarak yalnızca Köroğlu destanı metninde *maúç* kalıbı kullanılmıştır. Bu ek de gelecekte bir işin yapılması planlandığını, bir isteğin, bir dileğin bulunduğunu ifade etmektedir.

Tasarlama Kipleri

İstek Kipi

Zamirler	Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişa Gazalı Destanı		Kız Cibek Destanı	
	Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
Teklik 1. Kişi	-Ay -AyIn	aytayın bΨreyin	-AyIn	aytayın	-AyIn	cılayın
Teklik 2. Kişi	Ø		Ø		Ø	
Teklik 3. Kişi	-ğAy	bolğay saúlağaysın*	-ğAy	cΨtküzgey	-ğAy	dΨgeysiÆ
Çokluk 1. Kişi	+All +yII	kΨteli dΨrgeyli	-Allk	köbeybeylik	-Allú	úrılmaylık
Çokluk 2. Kişi	Ø		Ø		Ø	
Çokluk 3. Kişi	Ø		Ø		Ø	

Teklik 1. kişi istek eki her üç metinde -AyIn olarak kullanılmıştır. Yalnız Köroğlu destanında bu ekin yanı sıra -Ay biçimine de rastlamak mümkündür. Gelecek zaman eki olan ğAy ile teklik 1. kişi zamininin birleşmesinden oluşan bu ekin gelişimini şu şekilde çizmek mümkündür.

ğAy men>-ay men> ğayım~ayım>-ayım~-aym~-ay~-am
-ıyım~-ıym~-ı:m~-ım~-im

ğAy mın>-ay mın> ğayın~ayın>-ayın~-ayn~-a:yn
-ıyın~-ıyn~-ı:n~-ın¹⁷

Her üç destan metninde yer alan istek ekleri ikinci şemaya uygun düşmektedir. Günümüz Türk lehçelerinden Kıpçak grubundan Kırgızca, Kazakça ve Kalakalpıkça; Karluk grubundan Özbekçe ve Yeni Uygurca gibi lehçelerde teklik 1. kişi istek eki olarak -AyIn kullanılmaktadır. Köroğlu destanındaki -Ay istek eki Kıpçak grubundaki Başkurt Türkçesinin yanı sıra Karluk grubundan Özbekçe ve Yeni Uygurcada da kullanılmaktadır.¹⁸

Çokluk 1. kişi istek eki için Cançar Han ve Kız Cibek destanlarında -(A)llk olarak kullanılırken Köroğlu destanında bu kip için -All ve -(A)yII ekleri kullanılmıştır. -(A)llk çekimi Oğuz grubundan Türkmencede ve Kıpçak grubundan Kazakça ve Kırgızca ile Sibiry grubundan Altayca ve Hakasçada bulunmaktadır.¹⁹ -(A)yII biçimi de Yeni Uygurca da çokluk 1. kişi eki olarak kullanılmaktadır. Son olarak yine Köroğlu destanında geçen -All eki de Altayca, Türkmence, Kırgızca ve Uygurca gibi çeşitli Türk lehçelerinde kullanılmaktadır (TENİŞEV: 1988, 337). Bu eki E. R. Tenişev ğay+luú olarak izah etmiştir.²⁰ Söz konusu eki Kırgızcadaki ĞAy+ele kalıbından hareketle açıklamak da mümkündür. Nitekim Kırgızca ĞAy+ele kalıbıyla çekimlenen fiil gelecek zamanla ilgili bir isteği, dileği ifade etmektedir. Örneğin, Biz bugün toygo keçikpey bargay elek “Biz bugün düğüne gecikmeden gitsek (keşke)” örneğinde henüz gerçekleşmemiş bir beklenti söz konusudur. Anlamca çeşitli işlevleri bulunan ele edatının buradaki görevi ise anlamı kuvvetlendirmedir. Dolayısıyla Türkiye Türkçesinde de çokluk 1. kişi istek eki olan -Allm ekinin de buradan hareketle ğay+ele+miz şeklinde açıklanması mümkündür.

İstek eki olarak kullanılan eklerden biri de -ĞAy’dır. Metinlerde teklik 3. kişi istek eki olarak kullanılmıştır. Köroğlu destanında bir örnekte bu ekin teklik 3. kişi emir ekiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir: saúlağaysın “saklasın, korusun”.

¹⁷ Bkz. Tenişev, E. R., (2002), *Sravnitelno-İstoričeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov (Regionalniye Rekonstruktii)*, Moskva, s. 331.

¹⁸ Bkz. Tenişev, E. R., (1988), s. 336.

¹⁹ Bkz. Tenişev, E. R., (1988), s. 337.

²⁰ Bkz. Tenişev, E. R., (1988), s. 339.

Emir Kipi

Zamirler	Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişa Gazalı Destanı		Kız Cibek Destanı	
	Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
Teklik 1. Kişi	Ø		Ø		Ø	
Teklik 2. Kişi	Ø -GIl, -GIn	kΨtme úlgıl aytún	Ø -Gıl -Gın	al bΨrgil taştay bΨrgin	Ø -GIl, -GIn	kΨl kΨlgıl bola turğun
Teklik 3. Kişi	-sUn	bolsun	-sUn	alsun	-sUn	almasun
Çokluk 1. Kişi	Ø		Ø		Ø	
Çokluk 2. Kişi	-(I)Æ(lAr)	eşitiÆler	-(I)Æ(lzIAr)	işitiÆizler	-(I)Æ(lAr)	boluÆlar
Çokluk 3. Kişi	Ø		Ø		Ø	

Emir kipinin çekimi çokluk 2. kişi dışında her üç metinde de aynıdır. Çokluk 2. kişi emir eki Köroğlu ve Kız Cibek destanlarında *-(I)Æ(lAr)* biçimindeyken Cançar Han Padişa Gazalı Destanında bu ek *-(I)Æ(lzIAr)* şeklinde kullanılmıştır.

Fiilimsiler**Sıfat-fiiller**

Eylemleri niteleyici isimlere çevirme işlevi gören sıfat-fiil ekleri zaman açısından üç grupta ele alınabilirler: Geniş zaman, gelecek zaman ve geçmiş zaman. Köroğlu destanında gelecek zaman sıfat-fiili için bir örnek bulunmamaktadır.

Destan metinlerinde tespit edilen sıfat-fiil ekleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Ekler	Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişa Gazalı Destanı		Kız Cibek Destanı	
	Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
Geniş Zaman Sıfat-fiili	-Ar	meded bΨrer kün	-Ar	tolar zamAn	-Ar	aytar söz
	-mAs	tanımasnı	Ø		-mAs	yaramas toyúa
	-Gan	açılğan güller	-Gan	úaptağan úara örüt	-Gan	kΨlgen úarçıaa
Geçmiş Zaman Sıfat-fiili	-dIK	kördigim	Ø		Ø	
Gelecek Zaman Sıfat-fiili	Ø		-a turğan	ayta turğan sözi	-a turğan	bara turğan cΨrleri

Geniş Zaman Sıfat-fiilleri

Geniş zaman sıfat-fiilleri her üç destanda da aynı şekilde kullanılmıştır. Yalnızca Cançar Han Padişa Gazalı Destanında -Ar sıfat-fiilinin olumsuzluğu olan *-mAs* 'ın bir örneği bulunmamaktadır.

Geçmiş Zaman Sıfat-fiilleri

Geçmiş zaman sıfat-fiili yalnızca Köroğlu destanında ve tek bir örnekte kullanılmıştır: *-dIK*.

Gelecek Zaman Sıfat-fiili

Gelecek zaman sıfat-fiili olarak Cançar Han ve Kız Cibek destanlarında *-AcAk* sıfat fiili anlamında *-a turğan* kalıbı kullanılmıştır.

Zarf-fiiller

Çağataycada çok önemli bir rol oynayan ve fiilden gelişen zarflar olan zarf-fiiler eylemlerin birbiriyle olan durum, görünüş, zaman ve ilişkisini ifade ederler.²¹

Destan metinlerinde tespit edilen zarf-fiil ekleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Köroğlu Destanı		Cançar Han Padişâ Gazalı Destanı		Kız Cibek Destanı	
Ek	Örnek	Ek	Örnek	Ek	Örnek
-A	aylana bΨr	-A	yığlay yığlay (Ünlüyle biten sözcüklerden sonra)	-A	ala catayun
-bAn	dΨben	Ø	Ø	Ø	Ø
-(I)p	barıp	-(I)p	Ψrçitüp	-(I)p	yaúındap kΨlip
-mAy	tınmay	-mAy -bAy	úıymay tolbay	-mAy	coluúmay kitdim
Ø	Ø	-mAsdAn -bAsdAn	tumasdan cıúlbaskan	-mAsdAn	aynutmasdan
-GunçA	barğunça	-ÚunçA	bolúunça	-GunçA	kΨlgünçe
-GandA	açılúanda	-ÚandA	úargúúanda	-GandA	oğanda
-GanI	açúanı	Ø	Ø	Ø	Ø
-Gall	urğalı	-Gall	uşlağalı	-Gall	sınağalı
-U	alu úoysa	Ø	Ø	Ø	Ø

-A Zarf-fiili

-A zarf-fiil ekinin iki görevi vardır: Zarf görevli sözcük türetmek ve yardımcı fiil ile esas fiili birbirine bağlamak. Tenişev, değişik sözcük türleri oluşturma eğilimi bulunan -A zarf-fiil ekinin zarf ve edat meydana getirdiğini belirtmektedir. *çedir* < *tuv. çedire* “-a kadar, dek”, *tuv. baştay* “önce” (TENİŞEV, 474: 1988).

-bAn Zarf-fiili

-(I)p ekinin genişlemiş biçimi olan -bAn zarf-fiil ekine²² yalnızca Köroğlu destanında bir örnekte rastlanmıştır. İşlev olarak bu ek -(I)p ekinden farksızdır.

-(I)p Zarf-fiili

Metinlerde en çok kullanılan zarf-fiil olan -(i)p’ın birleşik fiil oluşturma, birbiri ardından gelen eylemleri bağlama, fiilin nasıl, ne zaman gerçekleştiğini bildirme gibi işlevleri vardır.

-mAy Zarf-fiili

-mAy zarf-fiil eki olumsuzluk bildirmektedir. Bu ek -(I)p ve -A zarf-fiillerinin olumsuz karşılığıdır ve bu zarf-fiillerle aynı işlevi taşımaktadır.²³ Bu eke Cançar Han Padişâ Gazalı metninde -bAy olarak da rastlanmaktadır.

2.2.2.3.2.5. -GUNçA Zarf-fiili

GUNçA zarf-fiil eki bir işin gerçekleşmesine kadar geçecek süreyi belirtme işlevindedir. Yani cümledeki asıl işin sınırlandığı süreyi bildirir.

-GandA Zarf-fiili

-GandA, -KandA zarf-fiil eki *-dığı zaman*, *-dığında* anlamlarında kullanılmıştır. İşin ya da hareketin gerçekleştiği zamanı başka bir işe ya da harekete nispetle belirtme işlevindedir. Bu ek birçok Türk lehçesinde de çeşitli biçimlerde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.²⁴

-GanI, -Gall

²¹ Bkz. Bodroglıgeti, J. E., (2001), s. 262.

²² Bkz. Bodroglıgeti, J. E., (2001), s. 265.

²³ Bkz. Bodroglıgeti, J. E., (2001), s. 272.

²⁴ Ekle ilgili bilgi için bkz. Tenişev, E. R., (1988), s. 475.

-GAnI, -KAnI; GAlI, -KAlI zarf-fiil ekleri eklenilen fiilin bildirdiği işi gerçekleştirme amacı, isteği ifade etme görevinde yani -mAk için anlamında kullanılmıştır.

-U Zarf-fiili

-U zarf-fiil eki metinlerde esas fiil ile yardımcı fiili birbirine bağlama görevinde kullanılmıştır.

-mAstAn Zarf-fiili

-mAstAn zarf-fiili -*madan* anlamında kullanılmıştır. Cançar Han Padişa Gazalı metninde bu eke -*bastan* olarak da rastlanmaktadır.

İsim-fiiller

Metinlerde isim-fiil eki olarak Türk lehçelerinde çeşitli anlam ve fonksiyonlarda kullanılan hareket ismi türetme eki olan -mAk kullanılmıştır.²⁵ Bu ek her üç destanda da bulunmaktadır.

Değerlendirme

Bu çalışmaya esas alınan üç destan sahip oldukları özellikleri ile geçiş dönemi niteliği taşımaktadır. Köroğlu destanı, Çağatay Türkçesinin karakteristik yapısını büyük ölçüde korumakla birlikte onu klasik Çağataycadan ayırıp lehçelere yaklaştıran özellikleri bakımından Son Dönem Çağatay Türkçesinin yapısını yansıtmaları itibarıyla önemli bir eserdir.

Ayrıca eser klasik Çağataycanın temel özelliklerini taşımakla birlikte Oğuz grubunda görülen Teklik 1. kişi eki [-I)m], öğrenilen geçmiş zaman eki (-mİş), yönelme hâli eki (+A), ön seste d<t değişimi, Kıpçak grubunda görülen ilgi hâli eki (+dIn), yükleme hâli eki (+dI), ön seste c<y değişimi ve Karluk grubunda görülen zamir n'sinin kullanılmaması gibi özellikleri bir arada bulundurmaktadır.

Diğer iki destan, "Cançar Han Padişa Gazalı" ve "Kız Cibek" in ise dil özellikleri açısından Köroğlu destanına göre Çağataycadan daha çok uzaklaştığı, bu destanlarda Kırgızca, Kazakça, Nogayca gibi Kıpçak grubu lehçelerinin özelliklerinin sık sık kullanıldığı görülmektedir. Her üç destan da üç temel lehçenin (Oğuz, Karluk, Kıpçak) kullanım sahasında yazıldığından dil açısından bu lehçelerin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Bu üç temel lehçeden farklı oranlarda unsurları bünyesinde taşıyan üç destana bakılarak 20. yüzyıl başındaki Çağatay Türkçesinin yerel ağız özelliklerinin etkisinde kalarak yerini yavaş yavaş yerel lehçeleri esas alan yazı dillerine bıraktığı görülebilir.

Bu çalışmada ele alınan karışık dil yapısına sahip üç destan *Son Dönem Çağatay Türkçesi* üzerine yapılacak çalışmalarda 20. yüzyılın başlarındaki Çağatay Türkçesinin yapısını çeşitli açılardan yansıtabilecektir.

Kaynakça

- (1976), *Sovyet Kazak Entsiklopediyası*, 8. Cilt, Almatı.
- Akmataliyev, A., (1998), *Baldar Folkloru*, Bişkek.
- Baskakov, N. A., (1976), *Grammatika Karaçayevo-Balkarskogo Yazıkı*, Elbrus.
- Bodrogligeti, J. E., (2001), *A Grammar of Chagatay*, München.
- Coşkun, V., (2000), *Özbek Türkçesi Grameri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Davletov, S.; Mukambayev, C.; Turusbekov, S., (1968), *Kırgız Tilinin Grammatikası*, Frunze.
- Eckman, J. (Çeviren: Günay Karaağaç), (1988), *Çağatayca El Kitabı*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.
- Ergin, Muharrem, (2002), *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yay., İstanbul.
- Fazilov, E., (1966), *Starouzbekskiy Yazık I-II*, Taşkent.
- Gadjiyeva, N. Z.; Serebrennikov, B. A., (1986), *Sravnitelno-İstoričeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov*, Moskva.
- Johanson, L., Csato, E. A., (1998), *The Turkic Languages*, New York.
- Köse, N., (1996), "Kızcibek Destanı", Millî Folklor Dergisi, cilt 4, yıl 8, S. 31-32, Ankara, s. 71-73.
- Köse, N., (1997), "Kızcibek Destanının Nogay Varyantı Üzerine", Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, S. 2, İzmir, s. 241-245.
- Öztürk, R., (1994), *Yeni Uygur Türkçesi Grameri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Sçerbak, A.M. (1970). *Sravnitel'naya Fonetika Tyurkskih Yazıkov*, Leningrad.
- Sevortyan, E.V., (1962), *Affiksı Glagoloobrazovaniya v Azerbaydjanskom Yazıke*, Moskva.
- Shaw, R. B., (1878), *A Sketch of the Turki Language as Spoken in Eastern Turkistan*, Calcutta.
- Tenişev, E. R., (1988), *Sravnitelno-İstoričeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov (Morfolojiya)*, Moskva.
- Tenişev, E. R., (2002), *Sravnitelno-İstoričeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov (Regionalniye Rekonstruksii)*, Moskva.
- Türkmenli, D., (2006), *Özbek Dalli Destanında Dil ve Üslup (Yüksek lisans tezi)*, Ankara.
- Ümötov, E., (2001), *Ümöt Moldo*, Bişkek.

²⁵ Ekle ilgili bilgi için bkz. Tenişev, E. R., (1988), s. 484.

ELİMİZDEKİ HAZAR DÖNEMİ ESERLERİ NELERDİR?

Pınar ÖZDEMİR

Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri Bilim Dalı

ÖZET

Eski Türkçenin bir dönemi olan Hazar Devri hakkında fazla bir hüküm sahibi değiliz. Bunun en önemli sebebi doğrudan Hazar Türkçesi ile yazılmış eserlerin yokluğudur. Buna rağmen muhtelif kaynaklar, Hazar Türkçesi olduğunu söyledikleri kelimeleri, seçmeleri ve antik eserleri Hazarlara ait olarak göstermektedir.

Hazar Türkçesi diye verdikleri kelimeleri daha çok Arap ve Bizans kaynakları başta olmak üzere komşu kültürlerin eserlerine dayandırmaktadırlar. Bu kaynaklarda bazen Protobulgar eseri olarak gösterilen materyalin başka bir yerde Hazar eseri diye gösterildiği de olmaktadır. Aslında bu eserlerin Protobulgara mı yoksa Hazarlara mı ait olduğu da Türkoloji'nin bir sorunu olarak karşımıza çıkar.

Tebliğimizde mevcut literatürde bahsedilen eserlerin hangisinin Protobulgarlara hangisinin Hazarlara ait olduğu tartışılarak, mevcut Hazar Kaynakları okuyucuya bir düzen içerisinde sunulacaktır.

ABSTRACT

Any satisfactory information is not available about Khazar age, which is a period of Old Turkish. This mostly depends on the absence of works written directly in Khazar Turkish. However, various sources refer some words, which they often mention as Khazar Turkish, *seceres* and antique works to Khazars.

They often ground the words which they generally attribute to Khazar Turkish on the works given in the neighboring cultures, mostly Arabian and Byzantine sources. In these sources, some materials, which are Proto-Bulgarian in origin, are presented as Khazar works. Actually, this comes out a problematic area for Turcology. Are these works from Proto-Bulgarian period or Khazar works?

Throughout this paper, which Works mentioned within the context of the current literature belong to Khazar and Proto-Bulgarian will be discussed, and the available Khazar sources will be presented to the reading community.

Batı Göktürk Devleti'nin iç ve dış savaşlar neticesinde yıkıldığı 630–650 yılları arasındaki süreç Hazar Hakanlığı'nın oluşum temellerinin atıldığı yıllardır. Göktürk Devleti bünyesindeki Tu-lu ve Nus-shi-pi konfederasyonları arasındaki savaşlar devletin uç kesimlerini oluşturan bölgelerindeki kopuşun gözden kaçmasına neden olmuş, içlerindeki en güçlü etnik yapıya sahip Hazarlar bir devlet oluşturmayı başarmıştır¹.

VII. ve X. yüzyıllar arasında Ortaçağın en önemli kuvvetlerinden biri halini alan Hazar Devleti coğrafi sınırlarını batıda Kiev, kuzeyde Bolgar, güneyde Kırım ve Dağıstan, doğuda Harezm sınırlarına uzanan step bölgelerine kadar genişletmiştir². Şimdiki coğrafi tanımlama ile batıda Ukrayna'dan doğuda Aral Gölü boylarına, güneyde Azerbaycan'dan kuzeyde Tataristan'a kadar uzanan bir alanda yaklaşık 400 yıl bir konfederasyon olarak hüküm sürmüşlerdir³.

Hüküm sürdükleri 400 yıla yakın zamanın içinde Museviliği kabul ederek bünyesindeki dinlere müsamaha göstermeleri⁴, Güney Rus steplerinde varlıklarını hissettiren Peçenek ve Oğuz Türklerinin baskıları, sürekli genişleyen Rusların saldırıları⁵, hakanlık bünyesindeki Kabarlar, Macarlar, Kalizler (Müslümanlar)'la Bulgar İskitlerinin bağımsız hareket etmeye başlayıp ayaklanmaları sarsılıp ihtişamlarını yitirmelerine sebep olmuştur. Bu durum ekonomik bunalımlarla birleşince devletin içine girdiği çöküş hızlanmış, Rusların 965 yılındaki büyük darbesi ile Hazar devleti yıkılmıştır⁶. Yaşadıkları bölgeler tarih boyunca sürekli Türklerin elinde kalmış olsa da bu gün etnik olarak Rus bölgesidir.

Göktürk iktidarının yıkılmasıyla batı bozkırlarında ortaya çıkan tek siyasi yapı Hazarlar değildir. Onların batılarında; Kuban Nehri ve Azak Denizi bölgesinde, Kiev'in güneyine kadarki Karadeniz bölgesince

¹ Artamonov, M.İ., (2004), *Hazar Tarihi* (Türkler, Yahudiler, Ruslar), İstanbul, Selenge Yayınları s.230.

² Golden, P.B., (1989), "Hazar Dili", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1971, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları s.147 .

³ Golden P.B., Zuckerman C. Zajaczkowski A, (2005), *Hazarlar ve Musevilik*, Çorum, Karam Yayınları s.1.

⁴ Golden, P.B., (1989), s.150.

⁵ Doğan, İ., (2000a), "Yeni Bilgiler Işığında Hazarlar ve Soy Kütükleri Üzerine Katkıları", *Orkun Türkçü Dergi*, İstanbul, 30.sayı, s.28.

⁶ Uydu Yücel, M., (2007), *İlk Rus Yıllıklarına Göre Türkler*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları s.31–32.

uzanan, Kubrat yönetimindeki Bulgar Devleti de bunlardan biridir⁷. Hunların IV. yüzyılın 70'li yıllarında kurduğu, Atilla'nın döneminde en ihtişamlı zamanlarını yaşadığı Göktürk İmparatorluğu VII. yüzyıl sonlarındaki iç savaşlarla sarsılırken, İmparatorluğun batı kanadındaki tebaalar durumu değerlendirir. 630 yıllarında iki büyük kavim birliği meydana çıkar. Bulgarlar ve Hazarlar. Göktürk kökenli hanedanlara sahip bu kavimler arasındaki birlik, Batı Avrasya steplerine hâkim olma arzusu neticesinde, VII. yüzyılın son çeyreğinde bozulur. Bulgarların bozguna uğraması sonucunda Hazarlar üç, Bulgarlar beş cephede ilerlemeye başlar. Bulgarlardan iki kabile İtalya ve Tuna havzasına bugünkü Bulgaristan'a, Batbayan'ın himayesinde bir kabile Don Irmağı'nın doğu kıyısına, Batbayan'ın kardeşi Kotrag ile birlikte diğer bir kabile Don Irmağı'nın batı kıyısına yerleşir. En son kabile ise Orta Volga'ya giderek Hazarlara bağlı yeni bir devlet kurar. Hazarlar ise batı cephesinde Bulgar boylarını itaat altına alıp Doğu Slavlarına nüfuzlarını yayar. Güneybatı yönünde Kırım yarım adasına kadar genişletip Bizans'ın iç politikalarına etki eder. Güneyde ise Kafkasya'da hâkimiyet gösterir⁸.

Tüm bu siyasi ilişkiler ve yaşadıkları coğrafyaların ortaklığı neticesinde arkeolojik buluntuların Proto-Bulgarlara mı yoksa Hazarlar mı ait olduğu sorusu ortaya çıkmıştır. Nitekim Hazar soy damgaları ile Proto-Bulgar ve Kaşkay Türk soy damgaları arasındaki paralellik, günümüz Türk boyları arasında da devam etmektedir⁹.

Hazar Türkçesi

Eski Türkçenin diyalektleri arasında sayılan Hazar Türkçesine ait maalesef elimizde şu ana kadar fazla bir yazılı eser yoktur. Önceleri Tanrı dinine mensup olan Hazarlar, Bizans ve Araplarla olan münasebetleri sebebiyle Hristiyanlığı ve Müslümanlığı da kabul etmişler, dini, siyasi ve kültürel tesirler neticesinde Grek ve Arap alfabesini de kullanmışlardır. 10. yüzyıldan sonra Museviliğin Hazarlar arasında yayılması Hazarların İbrani dili ve alfabesini kullanmasına sebep olmuştur¹⁰.

İnanç sistemleri neticesinde değişen yazı sistemlerinden önce ise Göktürk yazısının bir versiyonunu kullandıkları arkeolojik araştırmalar sonucu elde edilen yazılı eserler ve onlar üzerindeki dil incelemeleri neticesinde ortaya çıkmıştır.

Göktürk yazısının Hazar versiyonuna Kiev Musevi Hazarların yazdığı mektubun altındaki altı harfli 'hukurim (ben onu okudum)' adlı metin ile Tmutorokan (Phanagon)'daki kazılarda bulunmuş Hazar soy damgalarını örnek olarak verebiliriz¹¹. Kafkasya Teşikle Bölgesinde tespit edilen damgalar da bu örneklerden biridir¹².

Yazılı esere sahip olmayan, varlığı tahmin edilse de hala günümüze ulaşmayan Hazar Türkçesine ait metinlerin yokluğu Ortaçağ Arap, Fars, İbrani, Ermeni, Gürcü, Macar, Rus, Latin ve Bizans kaynaklarından ulaşılan Hazar unvan ve yer adlarının önemini artırır.

Kâğıda Yazılı Eserler

1. Mektup: Hasdai bin Şaprut'un Kağan Yusuf'a mektubu (Fotoğraf 1)¹³.

Mektup İbranice yazılmış yirmi yedi satırdan oluşmaktadır. Endülüs (Güney İspanya) Halifesi III. Abdurrahman'ın (912-961) dış işleri danışmanı olan Yahudi tabibi Hasdai bin Şaprut bu mektubu Hazar kağanı Yusuf'a Hazarlar hakkında duyduklarını doğrulamak için yazmıştır¹⁴. Hasdai bin Şaprut aynı zamanda bir fizikçidir ve gümrük vergileri baş sorumlusudur¹⁵.

Mektubun girişinde Hasdai Tanrı'yı ve Halife Abdurrahman'ı över ve kendisine verilen görevler için her ikisine de teşekkür eder. Görevinin Halifeye Franklardan, Alman krallarından ve Constantinople krallarından gelen hediyeleri iletmek olduğunu söyler. Bu hediyeleri getirenlere sık sık İsraili din kardeşlerinin durumunu sorarken Horasanlı tüccarlardan Hazar Kağanlığının bir Yahudi kağanlığı olduğu bilgisine ulaştığını dile getirir. Duyduklarına göre bu kağanlık güçlüdür ve din kardeşleri burada rahat yaşamaktadır. Din kardeşlerinin eziyetler çektiğini düşündüğü zamanlarda böyle bir bilgiye ulaşmak onu sevindirmiştir ve

⁷ Golden P.B., Zuckerman C. Zajackowski A, (2005), s.12.

⁸ Golden, P.B., (1989), s.151.

⁹ Doğan, İ., (2002), *Doğu Avrupa'daki Göktürk (Runik) İşaretili Yazıtlar*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları s.22.

¹⁰ Doğan, İ., (2001), "Runik Yazının Gelişim Coğrafyası ve Yayılma Sahası", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 2002*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları s.165.

¹¹ Doğan, İ., (2000,b), *Kafkasya'daki Göktürk (Runik) İşaretili Yazıtlar*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları s.3.

¹² Doğan, İ., (2002), s.22.

¹³ Pletnjova, S. A., (1978), s.17.

¹⁴ Karatay, O., (2008), "Hazarların Musevileşmesine Dair Bir Belge: Kenize Mektubu", *Karadeniz Araştırmaları*, Yaz-18.sayı, s.2.

¹⁵ Golden P.B., (2006), *Hazar Çalışmaları*, İstanbul, Selenge Yayınları, s.303.

mektubu bu sevinçle yazmıştır. Kardeşlerini rahat ettiren bu kağına saygılarını ileterek sonsuz teşekkürler eder¹⁶.

2. Mektup: Kagan Yusuf'un Hasdai bin Şaprut'a mektubu (Fotoğraf 2)¹⁷.

Yukarıda bahsettiğimiz bir numaralı fotoğraftaki mektuba cevaben Hazar Kağanı Yusuf tarafından yazılan bu mektup da yine İbranice yazılmıştır ve otuz dört satırdan oluşmaktadır.

Kağan girişte mektubun German diyarından Elyezer oğlu İshak adlı bir Yahudi tarafından iletiliğini söyler ve Hasdai bin Şaprut'a övgülerinden ötürü teşekkür eder. Birinci mektupta sorduklara cevaben kendisini ve atalarını tanıtır. Yahudiliği nasıl benimsediklerini ayrıntılı bir şekilde anlatır. Yusuf'un mektupta anlattıklarına göre Çeşitli yerlerden Yahudi bilginleri getirilmiş ve şehirlere sinagog ve okullar kurulmuştur. Yine Hasdai bin Şaprut'un sorusuna cevaben ülkesinin sınırlarından ve şehirlerinin büyüklüklerinden bahseden kağan Hazar ülkesinde Yahudilerin olduğu gibi Müslümanlar ve Hristiyanların da yaşadığını belirtir. Mektubun sonunda ise kendisinin de bir gün Hasdai bin Şaprut'la tanışmak istediğini kısmet olursa bir büyüğü olarak onun bilgilerinden faydalanmak istediğini söyler¹⁸.

Bu mektuplar tarihçilikte "Hazar Muhaberesi" olarak bilinir ve ilk yayını 1577 yılında İstanbul'da İshak bin Abraham Akriş tarafından *Qöl Mebassēr* (Resûl'ün Sözü) adlı risaleyle yapılmıştır. 1879'da aynı mektubun uzun bir nüshası A. E. Harkavy tarafından *Measeph Nidahim* dergisinin 8. Sayısında yayınlanmıştır. En önemli ve kalıcı yayını ise Pavel Konstantinovich Kokovtsov yapmıştır: *Evreysko-Hazarskaya Perepiska v X veke*, Leningrad, 1932¹⁹.

3. Mektup:

1912 yılında bilim dünyasına tanıtılan ve yayıncısının adıyla *Schechter Mektubu*, şimdi orijinalinin Cambridge Üniversitesinde muhafaza edilmesinden dolayı bulunduğu yer sebebiyle *Cambridge Belgesi* denilen ve içeriğinden ve Hazar kağanına yazılmış olmasından dolayı *Kenize Hazar Mektubu* olarak bilinen bu eser göndericisi ve alıcısı belirsiz bir mektuptur. Kahire'nin eski şehrini oluşturan Fustat'ta 882 yılında inşa edilen Ben Ezra sinagogunun mahzenindeki Yahudi arşivinden elde edilmiştir.

Mektubun ilk yayını onu bulan Schechter 1912 yılında yapmıştır. 1913'te Kokovtsov hemen bunu Rusçaya çevirmiş, *Evreysko-Hazarskaya Perepiska v X veke*, Leningrad, 1932. Adlı kitabına alarak tekrar yayınlamıştır. Batıdaki genişletilmiş yeni yayını ise N. Golb ve O. Pritsak 1982 yılında yapmışlardır. Aradan geçen zaman zarfında Schechter ve Kokovtsov'un okumalarında yapılan düzeltmeleri ve özellikle Pritsak'ın yeni önerilerini içeren bu çalışma, 1997 yılında V. Ya. Petruşin tarafından Rusçaya çevrilmiştir. Bu belge üzerine yapılan çalışmalar arasında Golden'ın Türkçeye çevrilen *Hazar Çalışmaları* kitabı da oldukça önemlidir.

Kahire'den çıkan bu değerli belgenin elimize ulaşan kısmı 20 x 15 cm ebadında, katlanmış dört sayfadan ibarettir. Sayfalar tam kullanılmıştır ve 92 satırlık İbranice yazıdan oluşmaktadır. Üzerinde yapılan çalışmalar mektubun aslının dört sayfadan oluştuğunu hitap cümlelerini içeren birinci sayfanın ve sonuç cümlelerini içeren dördüncü sayfanın kayıp olduğunu gösterir.

10. yy ortalarında, Hazar kağanı Yusuf zamanında yazıldığı anlaşılan bu mektup, Hazar vatandaşı bir Yahudi'ye aittir ve bir Akdeniz ülkesindeki meraklı bir üst düzey Yahudi'yi Hazarların nasıl Musevileştiği konusunda bilgilendirmeyi amaçlamaktadır²⁰.

Schechter ve Golb-Pritsak yayınlarındaki İngilizce metinler ile Kokovtsov'un Rusça yayınına dayanılarak 2008'de metin Türkçeye aktarılmıştır: Karatay, O., (2008) "Hazarların Musevileşmesine Dair Bir Belge: Kenize Mektubu", *Karadeniz Araştırmaları*, Yaz-18.sayı, s.1-17

Yazılı Arkeolojik Eserler

1. Madalyon: Nevoçerkask Müzesi'ndeki Hazar eserleri arasında yer alan, 12 cm çapındaki bu madalyonun fotoğrafı müzenin arkeologu İgor Parisimoviç'den alınmıştır. 1914 yılında müzenin kurucusu Hariton Papovivanoviç tarafından bire bir ölçüde çekilmiştir. Müze yetkililerinin ifadesine göre eser depoda tutulmaktadır.

Madalyonun bir yüzünde leopar, tavşan, tilki ve dağ keçisi (geyik) resimlerinin etrafında bir satır yazı bulunmaktadır. Madalyonun diğer yüzünün çevresinde bir satır yazı ve içinde de gövdesi kanatlı aslan, başı taçlı bir insan kafası olan resim simetrik olarak yer almaktadır.

¹⁶ Golden, P.B., (2006), s.304-306.

¹⁷ Pletnjowa, S. A., (1978), s.18.

¹⁸ Golden, P.B., (2006), s.311-315.

¹⁹ Karatay, O., (2008), s.2.

²⁰ Karatay, O., (2008), s.1-4.

Arap yazısının kullanıldığı Hazar döneminden kalan bu madalyonun içindeki resmin Nagy-Szent-Mikloş'un hazinesi içinde bulunan bir vazo üzerindeki resimle neredeyse tıpa tıp benzediğine dikkat çekmişlerdir.

Hampel (Hampel J., *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos* sogenannt "Schatz des Attila". Budapest. 1885) ve Darkeviç'e (Darkeviç V.T., *Hudojestvennyy metal Vostoka*, M. Nauka, 1976) atıfta bulunan S.Y. Bayçarov, hemen hemen benzer türde bir sahnenin Kam'da bulunmuş gümüş tabağın dibinde tasvir edildiğini ifade etmektedir. S.Y. Bayçarov, Y.İ. Smirnov'un bu konuda şüphesi olmasına rağmen devrim öncesi literatürde tabağın adının "Sasanid" tabağı olarak geçtiğini de kaydeder²¹. (Fotoğraf 3²²)

2. Mataralar :

a. Hazarlardan kalma, topraktan yapılmış, 30 cm çapında bir çeşit matara.1896 yılında Tsaritsın'ın Sal bölgesindeki bir demir yolu yakınında bulunmuştur. Üzerinde bir satır yazı bulunmaktadır. 1935 yılında Sarkel'de yapılan kazılarda da benzer su kapları vardır. Azov ve Stavropol-Kray müzelerinde de benzeri olan bu su kapları Hazar eseri olarak kaydedilmektedir.

Nevoçerkask Müzesi'nde bulunan bu su kabının 8.yy'a ait olduğu belirtilmiştir. A.N. Bernştam (1950), A.N. Rasanen, F. Althaym, A.M. Şerbak (1954)²³ ve G.F. Turçaninov(1971) su kabının üzerindeki 16 karakterden oluşan yazıyı okuma denemelerinde bulunmuştur. 1998 yılında İ. Doğan ise Nevoçerkask Müzesi'ndeki eseri bizzat görüp video kamera ile yakınlştırıp optik mercek altına incelemiş, karakterlerin toplam 14cm uzunluğunda olduğunu tespit etmiştir. A.N. Bernştam, A.M. Şerbak, G.F. Turçaninov'un verdiği karakterin farklılığından bahsetmiş, tespit edilen yani şekille tekrar okunması gerektiğinin altını çizmiştir²⁴. (Fotoğraf 4²⁵)

b. 30cm çapında, matara şeklinde, topraktan yapılmış su kabı. II. Dünya Savaşı sırasında Krivyansky mahallinde siper kazımı esnasında 1.5 m derinlikte bulunmuştur. Bölgenin siyasi lideri P.A. Nılov tarafından 1942'de Nevoçerkask Müzesi'ne verilmiştir.

Su testisi üzerinde sonradan kazılarak yazıldığı anlaşılan 0,5 cm, 1,2 cm büyüklüğündeki yazının uzunluğu 22 cm'dir. M.İ. Artamonov eserden ilim âlemini haberdar etmiştir. A.M. Şerbak(1959) G.F. Turçaninov(1971) ve S.Y. Bayçarov(1989) bu işaretleri 30 karakter olarak tespit etmiştir. Eser halen Nevoçerkask Müzesi'nde bulunmaktadır. İ. Doğan(2000) üzerindeki yazıları video kamera ile yakınlştırıp optik mercek altına incelemiş, karakterlerin aslında toplam 43 tane olduğunu tespit etmiştir²⁶. (Fotoğraf 5²⁷)

3. Kerpiçler :

Kerpiçler şimdi Nevoçerkask Müzesi'nde, Sarkel buluntuları içerisinde yer almaktadır²⁸.

a. Fotoğrafta sağ tarafta yer alan kerpiç 6 cm kalınlığında, 37 cm uzunluğunda 20 cm enindedir. Üzerinde Kuzey Kafkasya'da yaygın olarak kullanılan damgalara benzer işaret vardır²⁹. (Fotoğraf 6³⁰)

b. Sol tarafta bulunan kerpiç 6 cm kalınlığında, 28x28 cm boyutundadır ve yine üzerindeki işaret Kuzey Kafkasya'da bugün de kullanılan aile damgalarıyla benzeşen bir damga taşımaktadır³¹. (Fotoğraf 6³²)

Arkeolojik Eserler

1. Çeşitli Kaplar:

a. Nevoçerkask Müzesi'nde Sarkel buluntuları içerisinde yer alan iki kulplu su kabı. Yine bu eser de üzerinde Kuzey Kafkasya'da bugün de kullanılan aile damgasıyla benzeşen bir damga taşımaktadır³³. (Fotoğraf 7³⁴)

b. Stavropol-Kray Müzesi'nde bulunan Hazar dönemi eserlerinden matara. Nevoçerkask Müzesi'ndeki matara ile aynı boyuttadır. Bu eserler üzerinde yazı ya da damga yoktur³⁵.(Fotoğraf 8³⁶)

²¹Doğan, İ., (2000,b), s.193.

²²Doğan, İ., (2000,b), s.24.

²³Şerbak, A.M., (1954), *Neskolko slov priemah ateniya runičeskih, naydennih na Donu*, Stovtskaya Arheologiya, No: XIX, Moskova'dan alıntılanan; Doğan, İ., (2000,b), s.188.

²⁴Doğan, İ., (2000,b), s.187-188.

²⁵Doğan, İ., (2000,b), s.17-18.

²⁶Doğan, İ., (2000,b), s.189.

²⁷Doğan, İ., (2000,b), s.19.

²⁸Doğan, İ., (2000,b), s.193.

²⁹Doğan, İ., (2000,b), s.193.

³⁰Doğan, İ., (2000,b), s.23.

³¹Doğan, İ., (2000,b), s.193.

³²Doğan, İ., (2000,b), s.23.

³³Doğan, İ., (2000,b), s.190.

³⁴Doğan, İ., (2000,b), s.22.

- c.10. Yüzyıldan kalma, Sarkel'den çıkarılmış sapı koçboynuzu şeklinde kulplu seramik kap (Fotoğraf 9)³⁷.
- d. Tmutarakan tarzında topraktan yapılmış su kapları. (Fotoğraf 10-11)³⁸
- e. 10.yy'a ait Sarkel'den çıkarılmış göçebeler için (ya da Peçenek liderleri için) yapılmış sürahi (Fotoğraf 12)³⁹.
- f. Alanlara ait bir mezarlık havzasında bulunan iki adet sürahi (Fotoğraf 13)⁴⁰.
- g. Kenarı kulplu kase ve kenarı emzikli, kulplu kase (Fotoğraf 14)⁴¹.
- h. Mezar odasının girişi önünde bir sürahi ve üç fincan (Fotoğraf 15)⁴².
- i. VI. yüzyıla ait Sasani Hükümdarı I. Hüsrev Anuşirvan'ın tahta çıkışını resmeden gümüş kase (Fotoğraf 16)⁴³.
- j. Türk kahramanlık destan maceralarını resmeden Hazarlara ait gümüş kâse. Kâsenin üzerinde savaşçıların düellosu tasvir edilmektedir (Fotoğraf 17)⁴⁴.
- k. Kemikten yapılmış şarap kabı. Üzerine hayvan figürleri kazınmıştır (Fotoğraf 19)⁴⁶.

2. Nagy Szent Mikloş Hazinesi

a. **Toplu görünüşü** : Nagy Szent Mikloş hazinesi yılın belirli zamanlarında gösterime çıkmakta fotoğraf ve kamerayla görüntü alınamamaktadır⁴⁷. (Fotoğraf 20⁴⁸)

b. **Hazineden bir bölüm** : Hazineden bir bölüm (Fotoğraf 21⁴⁹).

1799 senesinde Romanya'nın Transilvanya bölgesinde, şimdiki adıyla Sînnicolau Mare şehrinde, bulundu. Şehir tahminen 1247 yılında kurulduğunda adı Veliki Sînnicolau idi. Daha sonra Grassan Nikalaus ve Nagy Sezent Mikloş adını almıştır.

Eserler, o yılda o yıllarda şehrin derebeyi ya da Makedon asıllı Naku kardeşler adıyla bilinen varlıklı ailelerin evlerinden birinde oturan, Sırp asıllı Neda Wuin adlı bir işçi tarafından arka bahçesinde kesilmiş ağaç köklerini temizlerken 60–70 cm derinlikte bulunmuştur. Neda Wuin bu eserlerin değerini bilmeyerek pazarda birkaçını satar. Avusturya Macaristan İmparatoru Kral Fransua bu eserlerden haberdar olunca satın alanlardan toplatılır ve Viyana'ya getirilir.

Şimdi eserin orijinali 23 parçalık koleksiyon olarak Viyana'da, Kunsthistorische Museum'de bulunmaktadır. Mainz Tarih Müzesi, Budapeşte Halk Müzesi ve Sofya Tarih Müzelerinde ise orijinal ölçütlerde kopyaları bulunmaktadır. Bunların dışında Sinaya'da Peleş Şatosu'nda beş adet, Arat Müzesi'nde dört adet ve Seket Müzesinde 22 adet orijinal ölçütlerde metal kopyalar bulunmaktadır. Ancak eserin aslında 33 parça olduğu da Romen Ravzan Theoroescu ve Lıviu Marghian tarafından iddia edilmektedir.

Eldeki eserlerin hepsi yaklaşık 10 kg ağırlığında ve 20 ile 22 grat arasındaki değerlerde altından yapılmıştır. Yedi adet kulplu ibrik şeklinde güğüm, kenarları kulplu dört adet yayvan tabak, bir adet elips şeklinde bir kenarı toka işlemeli tabak, bir adet üzerinde mavi ve beyaz renkli yuvarlak, adeta damga şeklinde, muhtemelen sedeften yapılmış bir broş bulunan, ağız ve alt kısmına göre ortası dışarı doğru geniş kap, iki adet ayaklı bir adet ayaksız kap; iki adet ayaklı kupa, iki kadeh, iki adet geniş uzun kulplu tabak ve bir adet boru bulunmaktadır. Bu malzemedен 'Notitia Hungaricae rei numariae, 1801 Budae' adlı ederiyle ilk bahseden Schoenvisner Stephan olmuştur. Eserlerin resimleri 1827-29 yılları arasında Steinbüchel tarafında hazırlanmış, ancak 1950 yılında Arneth tarafından 'Die Gold und Silbermonumente des k. k. Münz und

³⁵Doğan, İ., (2000,b), s.201.

³⁶Doğan, İ., (2000,b), s.40.

³⁷Pletnjowa, S. A., (1978), s.121.

³⁸Pletnjowa, S. A., (1978), s.122-123.

³⁹Pletnjowa, S. A., (1978), s.120.

⁴⁰Pletnjowa, S. A., (1978), s.85.

⁴¹Pletnjowa, S. A., (1978), s.91.

⁴²Pletnjowa, S. A., (1978), s.49.

⁴³Pletnjowa, S. A., (1978), s.32.

⁴⁴Pletnjowa, S. A., (1978), s.54.

⁴⁵Pletnjowa, S. A., (1978), s.144.

⁴⁶Pletnjowa, S. A., (1978), s.60.

⁴⁷Doğan, İ., (2002), s.225.

⁴⁸Doğan, İ., (2002), s.99.

⁴⁹Doğan, İ., (2002), s.96.

Antiken Cabinets' adıyla Viyana'da yayımlanmıştır. Daha sonra bu konuda birçok kimse çalışmış fakat Jozsef Hampel tarafından 1884'de Macarca ve 1885'de Almanca yapılmış yayınlar bilim dünyasında daha çok tanınmıştır. En son Laszlo Gyula ve Racz Istvan tarafından bu koleksiyonun bazı parçalarının açıklamalı albümü yayımlanmıştır. Eserlerin bazılarında Grek ve Göktürk yazılı satırlar bulunmaktadır.⁵⁰

Nagy Szent Mikloş Hazinesi'nin Proto-Bulgarlara mı yoksa Hazarlara mı ait olduğu tartışılmaktadır. Testi ve mataralar ise sadece Proto-Bulgarlara ait olarak gösterilmektedir. Hazarların yaşadığı coğrafya dikkate alındığında ise Nagy Szent Mikloş Hazinesi'nin Proto-Bulgarlara, testi ve mataraların ise Hazarlara ait olduğu söylenebilir.

3. Vazolar:

a. Nevoçerkask Müzesi'nde Sarkel'den çıkarılmış Hazarlardan kalma topraktan yapılmış vazo. 25 cm yüksekliğinde, 15 cm genişliğinde olup üzerinde bir çeşit damga taşır. Damga Kuzey Kafkasya'da bugün de kullanılan aile damgasıyla benzeşmektedir⁵¹. (Fotoğraf 22⁵²)

b. Gürcistan Arkoloji Müzesi'nde bulunan iki adet vazo.

II. Dünya Savaşı yıllarında Stalin zamanında Kafkasya'daki tehcir sonucu boşalan şehirlerdeki müzelerde bulunan eserlerin bir kısmının Gürcistan müzelerine taşındığı bilinmektedir. Yine aynı devirde ve daha sonra Kuzey Kafkasya'da yapılan arkeolojik kazılardaki buluntuların Moskova ve Leningrad müzeleriyle Gürcistan'a gönderildiği, mahalli akademik raporlarla kaydedilmiştir. Bu bilgilerden hareketle başta Tiflis'teki müzeler olmak üzere Gürcistan müzelerinde yapılan araştırmalarda ise Kuzey Kafkasya buluntuları elde edilememiştir. Eserlerin yok edildiği ve iç savaşlarla tahrip edildiği anlaşılmıştır.

Bu tahribata rağmen Tiflis Arkeoloji Müzesi'nde Sarkel buluntularıyla aynı özellikleri gösteren bu vazo ve üzerinde Gobustan kayalıkları ile Zelencük-Krayda Hazar kaya mezarlarında tespit edilen 'şaman' motifi bulunmaktadır⁵³. (Fotoğraf 23⁵⁴)

c. Stavropol-Kray Müzesi'ndeki Hazar dönemi vazo ve çanaklardan bir grup⁵⁵. (Fotoğraf 24⁵⁶)

d. Saltowo Kültür Müzesi'nde bulunan Alan tarzı vazo (Fotoğraf 25)⁵⁷.

e. Stavropol-Kray Müzesi'nde bulunan Hazarlara ait bir vazo. Vazo üzerinde dört ayrı motiften oluşan süslemeler bulunmaktadır⁵⁸. (Fotoğraf 26⁵⁹)

Arkeolojik Kazılardan Elde Edilen Takılar ve Savaşçı Eşyaları:

1. Takılar:

a. Gümüş ve Bronz alaşımı iki ayna ve taşlı iki bronz yüzük (Fotoğraf 27)⁶⁰.

b. Gümüş parçalarla dekore edilmiş ahşap bilezik (Fotoğraf 28)⁶¹.

c. Sarkel'den çıkarılmış Bizans işçiliğiyle kemikten yapılmış tıraşın ön ve arka yüzü (Fotoğraf 29)⁶².

d. Hazarlara ait demir araçlar: Makas, tırnak törpüsü, cımbız (Fotoğraf 30)⁶³.

e. Gümüş ve bronz alaşımı iki ayna, ince tel, tırnak ve kulak temizleme eşyası (Fotoğraf 31)⁶⁴.

f. Sarkel'den çıkarılmış, kemer uçları, toka ve oluklu levhalar (Fotoğraf 32)⁶⁵.

Macarlara ait olduğu anlaşılan gümüş takı (Fotoğraf 33)⁶⁶.

e. Kadın kemeri ve bir kolye (Fotoğraf 34)⁶⁷.

f. Üzerinde simetrik olarak çizilmiş domuz ve bir kuş resmi olan kemikten yapılmış ayna sırtı (Fotoğraf 35)⁶⁸.

⁵⁰Doğan, İ., (2002), s.225.

⁵¹Yahtanigov, H., (1993), *Severokavkazskte Tamgi*, Nalcik, s.149'dan alıntılan Doğan, İ., (2000,b) s.190.

⁵²Doğan, İ., (2000,b), s.22 .

⁵³Doğan, İ., (2000,b), s.243-244.

⁵⁴Doğan, İ., (2000,b), s.174.

⁵⁵Doğan, İ., (2000,b), s.200.

⁵⁶Doğan, İ., (2000,b), s.39.

⁵⁷Pletnjowa, S. A., (1978), s.87.

⁵⁸Doğan, İ., (2000,b), s.201.

⁵⁹Doğan, İ., (2000,b), s.41-42.

⁶⁰Pletnjowa, S. A., (1978), s.53.

⁶¹Pletnjowa, S. A., (1978), s.53.

⁶²Pletnjowa, S. A., (1978), s.119.

⁶³Pletnjowa, S. A., (1978), s.90.

⁶⁴Pletnjowa, S. A., (1978), s.52.

⁶⁵Pletnjowa, S. A., (1978), s.118.

⁶⁶Pletnjowa, S. A., (1978), s.142.

⁶⁷Pletnjowa, S. A., (1978), s.57.

⁶⁸Pletnjowa, S. A., (1978), s.60.

g. Üzerinde aslan simgesi taşıyan kemer tokası ve Gök tanrıyı simgeleyen tılsım (Fotoğraf 36)⁶⁹.

h. Macar sitili kemer seti (Fotoğraf 37)⁷⁰.

2. Savaşçı Eşyaları

a. **At koşum takımından bir parça:** Saltova'dan çıkarılan mutemelen kuyruk muhafazası için kullanılan korumalık (Fotoğraf 38)⁷¹.

b. **Gem ve üzengiler:** Azov ve Nevoçerkask Müzeleri arkeologu İgor Parisimov'un 1997-1998 yıllarında yaptığı kazılarda Sarkel'den çıkarılmış gem ve üzengiler. Eserler halen İgor Parisimov'un Nevoçerkask şehrindeki evinde bulunmaktadır. 1930-50 yılları arasında da benzer eserler bulunmuştur⁷². (Fotoğraf 39)⁷³

d. **Dizginler :** Demirden yapılmış düz ve kavisli dizginler (Fotoğraf 40)⁷⁴.

e. **Baltalar :** Demirden yapılmış Hazar savaşçı baltaları (Fotoğraf 41)⁷⁵.

f. **Kılıçlar :** Demirden yapılmış ucu bıçaklı Hazar savaşçı kılıcı (Fotoğraf 42)⁷⁶.

3. Dekorasyon Eşyaları:

Sarkel'den çıkarılmış at figürü şekli verilmiş kemik plaka, Kurt burnu şekli verilmiş yine Sarkel'den çıkarılan kemik plaka⁷⁷. (Fotoğraf 43)

4. **Çiftçi malzemeleri:** İki adet ağır saban demiri (Fotoğraf 44)⁷⁸, demirden yapılmış pulluk bıçağı, demirden yapılmış bahçe bıçağı, demir orak (Fotoğraf 45)⁷⁹.

Damgalar, Balballar ve Taş Parçaları

1. Damgalar:

a. Sudak, Kırım'ın Karadeniz kıyısında bulunan bir liman şehir kalesidir. Proto-Bulgar, Hazar, Bizans, Ceneviz, Osmanlı yönetimlerinde kalmış olan tarihi bir şehirdir. Sudak Kalesi, yönetiminde bulunduğu kültürlerin mimari izlerini de ihtiva etmektedir. Sudak Kalesi girişinde yer alan fotoğraftaki damganın Hazar dönemine ait olduğu tespit edilmiştir⁸⁰ (Fotoğraf 46)⁸¹.

b. Kale duvarı üzerindeki bir başka Hazar damgasıdır. 55 numaralı fotoğrafta yer alan damganın 5 m mesafedeki karşı duvarında yer almaktadır. Aynı bölgede Hazar kaya mezarları da tespit edilmiştir⁸² (Fotoğraf 47)⁸³.

c. Stavropol-Kray Müzesi'ndeki Hazar dönemi eserlerinden bir vazo. Bu vazo üzerinde daha önce Nalçık'te bulunan bir başka vazo üzerindeki damgayla büyük bir benzerlik vardır⁸⁴ (Fotoğraf 48)⁸⁵.

d. Sarkel buluntularından Kiev Prensi I. Swjatoslaw Igorewitsch'in damgası olduğu iddia edilen kemikten yapılmış süs eşyası (Fotoğraf 49)⁸⁶.

e. Stavropol-Kray Müzesi'nde bulunan Hazar dönemi eserlerinden seramik bir çanak. Çanak üzerinde bulunan bazı motifler Alan ve Hazarlarda kullanılan damgalarla benzeşmektedir (Fotoğraf 50)⁸⁷.

2. Balballar :

a. Nevoçerkask Müzesi'nin bahçesinde bulunan, Sarkel ve çevresinden getirilen balballardan genel görünüş⁸⁸ (Fotoğraf 51)⁸⁹.

b. Müzenin bahçesinde nereden geldiği belli olmayan başka balballar da mevcuttur⁹⁰ (Fotoğraf 52)⁹¹.

⁶⁹Pletnjowa, S. A., (1978), s.55.

⁷⁰Pletnjowa, S. A., (1978), s.143.

⁷¹Pletnjowa, S. A., (1978), s.92.

⁷²Doğan, İ., (2000,b), s.184.

⁷³Doğan, İ., (2000,b), s.15.

⁷⁴Pletnjowa, S. A., (1978), s.59.

⁷⁵Pletnjowa, S. A., (1978), s.57.

⁷⁶Pletnjowa, S. A., (1978), s.70.

⁷⁷Pletnjowa, S. A., (1978), s.119.

⁷⁸Pletnjowa, S. A., (1978), s.88.

⁷⁹Pletnjowa, S. A., (1978), s.89.

⁸⁰Doğan, İ., (2002), s.211.

⁸¹Doğan, İ., (2002), s.27.

⁸²Doğan, İ., (2002), s.211.

⁸³Doğan, İ., (2002), s.32.

⁸⁴Doğan, İ., (2000,b), s.201.

⁸⁵Doğan, İ., (2000,b), s.39.

⁸⁶Pletnjowa, S. A., (1978), s.144.

⁸⁷Doğan, İ., (2000,b), s.201.

⁸⁸Doğan, İ., (2000,b), s.197.

⁸⁹Doğan, İ., (2000,b), s.29.

⁹⁰Doğan, İ., (2000,b), s.198.

c. Nevoçerkask Müzesi'nin bahçesinde bulunan bu balbal 1.10 cm'dir. Sarkel civarından getirildiği belirtilen balbal, müzedeki diğer balballardan farklılık arz eder. 15 cm kalınlığında, 50 cm genişliğinde yassı bir sütun üzerine nakşedilmiş bu balbalın da iki eliyle tuttuğu bir kadeh vardır⁹² (Fotoğraf 53⁹³).

3. Taş parçaları :

a. Stavropol-Kray Müzesi'nde bulunan bir yerden kırıldığı tespit edilen Hazar dönemine ait taş parçası⁹⁴ (Fotoğraf 54⁹⁵).

b. Nevoçerkask Müzesi'nin bahçesinde kırık bir balbal başının yanında duran taş parçası. Mermer bir sütundan kırıldığı anlaşılan bu materyalin yapısının 1935'deki Sarkel kazısından getirilen mermer sütun parçalarıyla alakalı olduğu anlaşılmaktadır⁹⁶ (Fotoğraf 55⁹⁷).

Kaynakça

- Artamonov, M.İ., (2004), *Hazar Tarihi* (Türkler, Yahudiler, Ruslar), İstanbul, Selenge Yayınları.
- Doğan, İsmail. (2000,b) *Kafkasya'daki Göktürk (Runik) İşaretli Yazıtlar*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, İsmail. (2000a) "Yeni Bilgiler Işığında Hazarlar ve Soy Kütükleri Üzerine Katkılar", *Orkun Türkçü Dergi* 30.sayı, İstanbul.
- Doğan, İsmail. (2001) "Runik Yazının Gelişim Coğrafyası ve Yayılma Sahası", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*2002, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, İsmail. (2002) *Doğu Avrupa'daki Göktürk (Runik) İşaretli Yazıtlar*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları
- Golden, Peter Benjamin. (2006) *Hazar Çalışmaları*, İstanbul, Selenge Yayınları, s.303.
- Golden, Peter Benjamin & Zuckerman C. & Zajaczkowski A, (2005), *Hazarlar ve Musevîlik*, Çorum, Karam Yayınları.
- Golden, Peter Benjamin. (1989), "Hazar Dili", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1971, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karatay, Osman. (2008) "Hazarların Musevîleşmesine Dair Bir Belge: Kenize Mektubu", *Karadeniz Araştırmaları*, Yaz-18.sayı, s.2.
- Pletnjowa, Svetlana Alexandrowna.(1978), *Die Chasaren - Mittelalterliches Reich an Don und Wolga*, Verlag:Leipzig, Koehler & Amelang.
- Uydu Yücel, Mualla. (2007) *İlk Rus Yıllıklarına Göre Türkler*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

⁹¹Doğan, İ., (2000,b), s.30.

⁹²Doğan, İ., (2000,b), s.198.

⁹³Doğan, İ., (2000,b), s.29.

⁹⁴Doğan, İ., (2000,b), s.202.

⁹⁵Doğan, İ., (2000,b), s.46.

⁹⁶Doğan, İ., (2000,b),s.197.

⁹⁷Doğan, İ., (2000,b), s.29.

2. *Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript page. The text is written in a dark ink on aged, slightly discolored paper. It appears to be a list or a series of entries, possibly related to a historical record or a collection of items. The handwriting is somewhat difficult to decipher due to its cursive nature and the age of the document.*

[illegible]

Fotoğraf 1



Fotoğraf 3

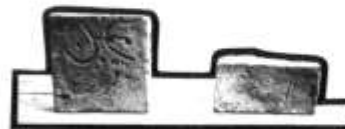


Fotograf 5

Fotoğraf 2



Fotoġraf 4



Fotoğraf 6a

Fotoğraf 6b



Fotoğraf 7



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Fotoğraf 11



Fotoğraf 12



Fotoğraf 13



Fotoğraf 15



Fotoğraf 16



Fotoğraf 17



Fotoğraf 18



Fotoğraf 19



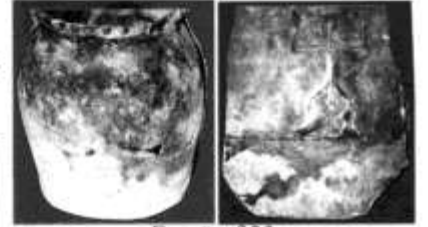
Fotoğraf 20



Fotoğraf 21



Fotoğraf 22



Fotoğraf 23



Fotoğraf 24



Fotoğraf 25



Fotoğraf 26



Fotoğraf 27



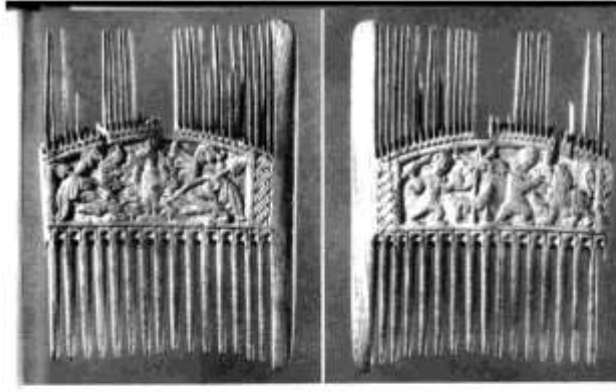
Fotoğraf 28



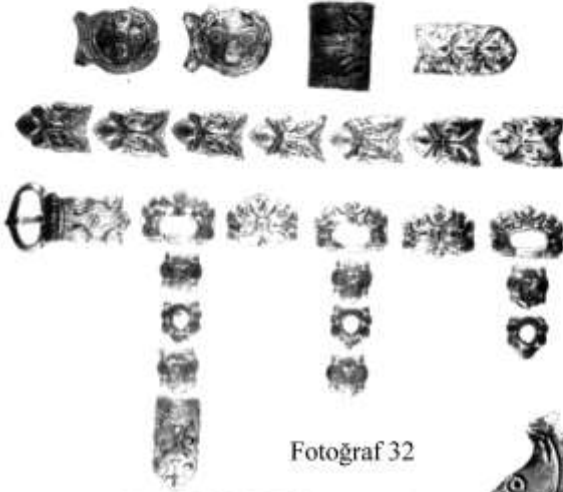
Fotoğraf 29



Fotoğraf 30



Fotoğraf 31



Fotoğraf 32



Fotoğraf 33



Fotoğraf 34



Fotoğraf 35



Fotoğraf 37



Fotoğraf 36



Fotoğraf 38



Fotoğraf 39



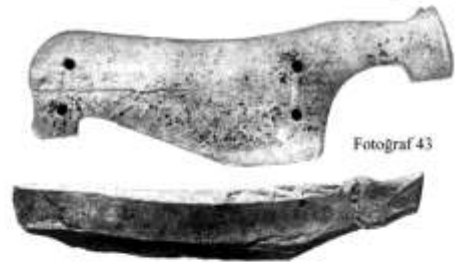
Fotoğraf 41



Fotoğraf 40



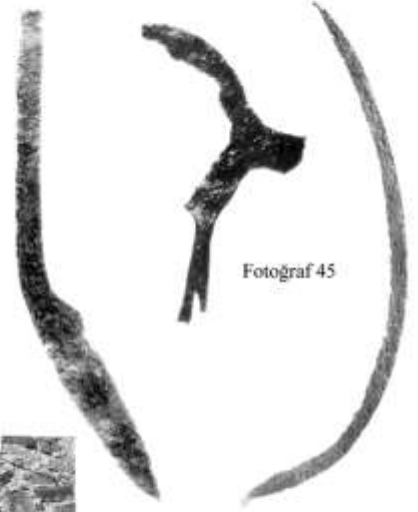
Fotoğraf 42



Fotoğraf 43



Fotoğraf 44



Fotoğraf 45



Fotoğraf 46



Fotoğraf 48



Fotoğraf 47



Fotoğraf 50



Fotoğraf 51



Fotoğraf 49



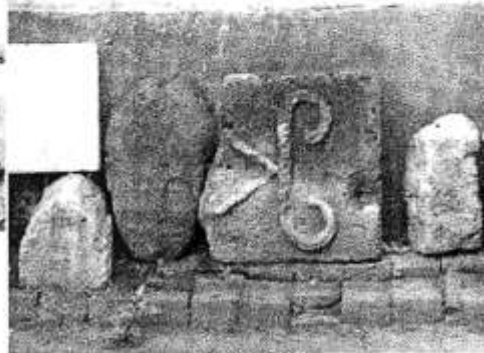
Fotoğraf 52



Fotoğraf 53



Fotoğraf 54



Fotoğraf 55

A STUDY OF THE UYGHUR CHAGHATAY TEXT OF A FOUR LANGUAGE INSCRIPTION IN A MOSQUE BUILT BY THE EMPEROR QIANLONG OF THE QING DYNASTY IN PEKING

Ahmet HOJAM

Goethe University, Turkology

ABSTRACT

In 1759 A.D., the Manchu emperor Ayšin'gioro Hongli finally conquered the whole East Turkistan after the kingdom of the senior and the junior Hojam was destroyed. All the important members of the Hojam family who not yet escaped to the West had been captured and brought to Peking. This order also included the families of those surrendered local Uyghur officials and some artists, artisans, and the servants of both the Hojams and the surrendered officials.

Since they were brought to Peking, all these Uyghur except the ones who were given the title of 'duke' were settled on the south outside the Western Changan Gate (西長安門). Five years later, the Manchu emperor built a mosque for them and established a polyglot monument in Manchu, Chinese, Mongolian and Uyghur chaghatay. The author will give a history background, transcription of the inscription, English translation of the inscription, and a little analysis of the language feature.

Numerous documents and manuscripts written in Chaghatay are known widely and kept in many libraries. According to the author's knowledge, however, only few Chaghatay inscriptions have come down to us. Interestingly, some such inscriptions have survived in the inner city of Peking. Most of these are on stones which in six languages (Manchu, Chinese, Classical Mongolian, Tibetan, Oirat Mongolian and Uyghur Chaghatay) tell riders to alight from their horses at this point. For example, the Uyghur Chaghatay inscriptions on the six 'get down-from-horse stones' standing outside the Eastern and Western gates of the Forbidden City (東華門, 西華門), the northern gate of the Royal Ancestor Temple (太廟) and the State-Country Temple (社稷壇), are all "*bu yärdä aṭḍin tüş*", 'Get down from (your) horse at this point!'. The inscription on the four stones standing in front of the Emperors Temple (歷代帝王廟) and the Confucian Temple (孔廟) are slightly different; they wrote "*barčä mängsübdär rä ġi?ä bu yärdä aṭḍin tüş*", 'All officials and citizens, get down from (your) horses at this point!'. The inscriptions on the two stones standing in front of the imperial Daoist temple (大高玄殿) are also quite different from the above stones both in the style of the writing and in content; they wrote "*wanglardin töbän barčä mängsübdär rä ġi?ädin yuqqari bu yärdä aṭ arabadin tüş*", 'Those whose rank is lower than 'duke' (but) higher than officials and citizens, get down from (your) horses (and) carts at this point!'.

Beside these there is a polyglot inscription which has not been seriously studied by modern scholars. This Manchu-Chinese-Mongolian-Uyghur inscription, bearing the title "The inscription of the Uyghur mosque built according to the emperor's order", is the topic of the present paper.

I. History

In 1759 A.D., after the Manchu emperor Ayšin'gioro Hongli, better known as the Emperor Qianlong [1710~1799/rule time 1735~1799], conquered the Junggar Khanate, and had the conquering army destroy the kingdom founded by the senior and the junior Hojam [?~1760/ rule time 1756~1759, ?~1760/rule time 1756~1759]. They were sons of members of the Hojam family banished by the Junggar Mongols who had been stationed in Ili¹ and had been sent back by the Manchus to be their puppets. During the battles, some local Uyghur officials turned to the emperor. After the Manchus took the whole of East Turkistan, the

¹A city on the northwest of East Turkistan, the modern name is Ghulja.

Emperor Qianlong ordered all the important members of the Hojam family who not yet escaped to the West to be captured and brought to Peking. This order also included the families of those surrendered local Uyghur officials and some artists, artisans, and the servants of both the Hojams and the surrendered officials.

Since they were brought to Peking, all these Uyghur had been enrolled into the ‘Eight Banners’ (Manchu: jakūn gūsa, Chinese:八旗)², as in one Niru (佐領)³ in Manchu called “*Hoise Niru*”--- ‘the Niru of the Muslims’⁴, under the Imperial Household Department(內務府)’s management. Except the ones who were given the title of ‘duke’ and allotted houses elsewhere, most Uyghur were settled on the south outside the Western Changan Gate (西長安門). The reason the area settled by them was at first called “Red Hats’ Camp” (紅帽子營) was that they used to wear red hats, not white hats like the local Chinese Muslims; this was later changed into ‘Muslim Camp’ (回回營), a name which was in use till the 1960s. Thus, a Uyghur community was founded in the inner city of Peking in the middle of the Qing Dynasty, with this “Muslim Camp” as a centre.⁵

According to the inscription of the Uyghur mosque, its construction in the very middle of the ‘Muslim Camp’ was ordered by the Emperor Qianlong in 1763 for these Uyghur captives in the forthmonth of the third year since the first group of them arrived in Peking; it was completed in the fifth month of the following year (1764).

Since that time, the Uyghur community in Peking and its mosque have been described in travel notes, in pen jottings and in academic articles.

In 1780, a Korean envoy Park Jiwon made notes on this topic in the diary of his journey to China:⁶

The outer gate of the Muslim Hall is built with bricks, the pattern is peculiar, not similar to the Christian churches I have seen. Walk several paces inside the gate, two dogs came to my front suddenly, they gave mouth, made me whey-facedly move back and stopped. The dozens Muslim children there handclapped and laughed together. There are a couple big pillars on left and right inside the gate, tying iron chains which used to lock up the dogs’ heads, and have them keep gate besides the pillars. Although the dogs rush out when people come, because of limitation of the length of the chains, they usually couldn’t get close to people, but it is still very fearful and shivery. Then dozen Muslim women came out to check what happened, they were all as strong as men, have red and wide malars, with black eyebrows and red eyes. One of these lady, was standing there carrying a baby, was really beautiful. They were all in white clothes, and plaited their neat hair into dozen plaits lying on their backs, and wearing white hats, which like the tall hats of actors. The clothes were similar to ours but have a narrow sleeve.

The British missionary N. B. Dennys greatly praised this mosque in his Notes for tourists in the north of China published in 1866:

*“Near the south-western angle of the Imperial City stands the Mahomedan mosque, and a large number of Turks live in its vicinity, whose ancestors were brought from Turkestan about a century ago; this part of the city is consequently the chief resort of all Mahomedans coming to the capital from Ili. There are several other mosques, but this is the only one worth the inspection of strangers. It is built of white stone and the unmistakeable Moorish arch arabesqued with Persian characters invariably attracts attention from its contrast with all other buildings in the city.”*⁷

Marshall Broomhall describes this mosque and the Uyghur community living beside it in various places in his masterpiece Islam in China: a neglected problem published in 1910:

²The Eight Banners was a semi-military, interest group like administrative system of Qing dynasty. At the beginning, it was used to be the basic framework for all Manchu families, but in the future developed into three parts, Eight Banners of Manchu, Eight Banners of Mongolian and Eight Banners of Chinese. There were also Korean, Russian, Uyghur, Tibetan, Vietnamese and Burmese involved.

³Niru was the fundamental building block of the Eight Banners. Each Niru was, in principle, required to furnish 300 troops to the larger banner army.

⁴Muslim, which the original word is “*Musulmān*” in Uyghur, and “回回” in Chinese, does not mean all the people who are Islamic believers but the non-nomadic Turkic spoken Muslim people in the Great Turkistan region (West Turkistan, East Turkistan, and South Turkistan) during 17th~19th century. In most of the books of this period, this term widely used to distinguish these people from Kazaks, Kirgiz, Tajik and Tongan even the latter were also Muslims. Inside East Turkistan these people are assuredly related to Uyghur. So, the term “*Muslim*” in this article all means Uyghur if there is no special explanation. And

⁵The author is a descendant of those Uyghur still living in Peking at present.

⁶Park Jiwon, edited by Zhu Ruiping, (1997), *Diary on the way to Re He* (《熱河日記》), Shanghai Bookstore Publishing House, pp.333.

⁷N. B. Dennys, (1866), Notes for tourists in the north of China, Hong Kong, pp. 52-53.

"The best specimen of a Muslim monument of the present or Ta Ts'ing dynasty is one erected by the Emperor K'ien-lung at Peking, in the mosque which was built at his command and at government expense. When the Emperor K'ien-lung came to the throne he found all Zungaria, Kashgaria, and the contiguous country in a state not only of independence, but of local and internal revolt. ... He sent a large Chinese army into these regions, and after a somewhat prolonged and chequered campaign, finally and completely subjugated the West. ...

.....
The Chinese General Tsao Hui, who for three years commanded the campaign in Chinese Turkestan, triumphantly returned to Peking bringing in his train a number of Muslim prisoners of war. after having built barracks for the Turkish captives, built the mosque in which the tablet with an inscription in four languages was erected. The Chinese text was written by the Emperor himself and bears his own seal.

*... The mosque was built at government expense in 1764 A.D., and the monument, to commemorate this act, was erected at the same time. ...*⁸

*... The Turks of Peking are descended from the Muslims of Chinese Turkestan whose chiefs are called Khojem, and they are known by the Muslims of China by this name. ... According to the opinions of well informed persons the Turks in Peking reached that city some 200 years ago. The Chinese Government being unable to repress the Turks of Chinese Turkestan, transported their chiefs and most influential men with their families to Peking, where they were settled within a corner of the city inside of Great Imperial Wall.*⁹

*The part of Peking where these Turkish Muslims live is called Chintusze. ... These Turks were only 100 families strong when they came from Chinese Turkestan, but they now number 2000 families. They have great influence in Peking, and their chiefs are supported by funds supplied from the Government Treasury.*¹⁰

.....
 Below is the record of a Japanese scholar's visit to this mosque in 1908, 3 years before the end of the Qing Empire.

"回回营是回回教之礼拜寺，创建于乾隆年间，位于西长安街翰林院之西、牌楼之东、路之南侧。主殿已全部颓废，仅存高楼之半壁，尚能缅怀当年之旧影。……此礼拜寺附近一带居民之门上，尚可见题有土耳其（此处译文有误，应译为突厥——引者）文字，彼等均为当年回部迁来之子孙。

明治四十年六月十五日，与桑原博士一起来至礼拜寺，从高楼之东进入，往右折，再过一小门，见预先约定之矢野、小林两学士已在高楼之下与阿訇攀谈。……据称姓金，其祖先是喀什噶尔来，故而其眉目之间，一见即与蒙古人种不同。又有芟阿訇者在场，其容貌宛如印度人。

*街上可见之高楼曰望儿楼。……望儿楼之南，有乾隆二十九年仲夏敕建《回人礼拜寺碑记》……用四种文字记叙其寺之由来。"*¹¹

Here is the description the building style of the mosque by local Chinese Muslims:

*"……而大殿建筑亦颇费匠心，明七暗九，四面皆走廊，周配角亭四座，殿中央起作为亭式，金顶火檐，高起云涌，有如天坛之祈年殿然。碧色之琉璃瓦与朱色窗柱相映壮丽，极尽辉煌之能事。……寺外周遍植柏柳百余株，每至夏季，绿色苍荫，幽静庄严。"*¹²

From the quoted documents it is clear that the status of this mosque is 'national', in accordance with its having been "built at the Emperor's order". But after the Qing Dynasty ended, the buildings of this mosque, the only really national one both in the history of the Qing dynasty and in China in general, continuously deteriorated due to the lack of support from the government's budget. Nor did the descendants of those Uyghur, who as members of the 'eight banners' no longer had any income, have any means for mending it. The attitude of the local Chinese Muslims to this Uyghur mosque was merely to wait and see. In 1916, the northern part of this one and half century old national mosque, with its special architectural style and high

⁸Marshall B., (1910), *Islam in China : a neglected problem*, London, Morgan & Scott Ltd, pp. 92~93.

⁹The author must mean within the Manchu city, not the Imperial city (original note of the book).

¹⁰Ibid. pp.263-264.

¹¹Tetsuto, translated by Zhang Xuefeng, (1999), *Notes of civilization in china*(《中国文明记》), Peking, Guangming Daily Publishing House, pp, 41.

¹²Zongzheng, (1938), *Muslim Camp Mosque* (《回回营清真寺》), Peking, Islam.

building standard, was finally destroyed under the command of Yuan Shikai under the excuse of widening the street. Though some smaller rooms were rebuilt at the original site, the mosque from that time on fell into ruins. When the Japanese occupied Peking, they demolished a part of the mosque to build an office building. The mosque did, however, remain in use until it was occupied by the Central Security Army together with that building in 1958. During the Culture Revolution, some buildings pertaining to mosque were destroyed together with houses of what had been the ‘Muslim Camp’. What remains today consists of the prayer hall and two annexes, several meters of the wall and one half of the stone gate left from the time of Emperor Qianlong.

The monument which is the topic of the present paper was just beside the north wall inside the main gate of the Uyghur mosque, standing on a pedestal approximately half a meter high. The height of the monument is approximately 3.5 meters, its breadth approximately 1.25 meters, the breadth of its head part approximately 1.35 meters and its thickness approximately 0.45 meters. On both sides, including the head of the monument, there are inscriptions in Manchu, Chinese, Mongolian and Uyghur Chaghatay. The Manchu and Chinese texts are on the left and right side on the north of the monument while the left and right side on the south are in Mongolian and Uyghur Chaghatay. Since the mosque was closed and occupied by the central guards regiment in 1959, the fate of this monument was a mystery in a long time. In the summer of 1985, during the construction carried out by the unit occupying the mosque, this monument was found underground next to the original prayer hall. Then, the Historical Relic Office of Xicheng District of Beijing transported the tablet to their courtyard and parked there till October 1993. In the after 12 years, it started to be Piled up in the open outside of main hall of the remains of the Temple of City Ruling Deity in Xi Dan. From the end of 2005 on, the monument was moved to the Emperors Temple (歷代帝王廟) on the Fu Jing St by the Cultural Committee of Xicheng District of Beijing, and lies on the foot of the wall on the east of the back hall till now. The author had been to the place mentioned above many times to make on-the-spot investigation during the period from 2002 to 2008, found it during more than 20 years after being unearthed, the protection of this tablet failed to be corresponded with historical value at all, as the long-term is exposed to wind and rain, it’s very seriously destructed.

II. Language

The Chinese text of this inscription was embodied in a book named “日下舊聞考” with a few differences from the original one. Besides that, An English translation of the Chinese inscription was given by Marshall Broomhall in his book, but with a lot of misunderstanding of the original Chinese inscription. It’s a pity that the inscriptions written in other languages haven’t been introduced or researched by any scholars whether in China or abroad yet, according to author’s knowledge. It’s necessary to transcribe these inscriptions and do some basic research on them. Here is this work on the Uyghur inscription, the Manchu and Mongolian texts would be published other time.

From the inscription, we can see the texts of the four languages of the content are generally same, except few differences in certain sentences and the rhetoric way. Apparently, this Uyghur inscription text should be a translation. Also there are some improvements testified, that there are some Uyghur did take part in the creation of the original text any way. Compare these words:

Table1: (the words with a “*” in front of is the words do not appeared in the copy the author used.)

Mean	Uyghur	Manchu	Mongolian	Chinese	Chinese Pinyin
mawlla	molla	molo	Molo	摩尼	Mo ni
calendar	roznamä	rudzonamai	Ruzunamai	魯斯訥墨	Ru si ne mo
Medina	*mädinä	medine	Medine	默伽	Mo jia
Mecca	*mäkä	meke	Mehe	墨克	Mo ke
Saint	*päygämbär	paigampar	Baigambar	派哈帕爾	Pai ha pai er
akhund	*ahun	ahun	Ahun	阿渾	A hun

Without saying these words are all transliterated to other languages from Uyghur. And mentioned the transliterations of Manchu and Mongolian are closer to the original pronunciation than the Chinese one. It tells us that this inscription was not translated from Chinese, as this sentence:

Table2:

Manchu L-12	asaraha gūsin yohi kuran nomun-be, ahun de fonjifi ulhihe preserved thirty volume holy qur'an, consult akhund for understanding
Mongolian L-13	hadagalagsan gučin iji huran nom-i, hamug akhun eče asagugad uhabai preserved thirty volume holy qur'an, all consult akhund for understanding
Chinese L-12	經藏三十，諮之阿渾。 preserved thirty volume sutra, consult it from ahund

In this sentence the Chinese version is not as detailed as the Manchu and Mongolian counterparts. Other examples here:

Table3:

Manchu L-9	gemu niyakūrafi alimbaharakū urgunjeme, yargiyan i akū sehe all kneeled down extremely happily said truly there isn't
Mongolian L-10	čöm sōgōddūged teshel ügei bayasulčaju, üneher ügei hemebei, all kneeled down uncontrollably happily said in faith, there isn't
Uyghur L-45~46	bari sōgūdāp, nāhāyātihūshāl bolup, "rāst-la mundaq yoq" dādi. all kneeled down and very happily said authentically, there is not such thing
Chinese L-9	咸鞠跽、虞抃曰：“然。” all kneeled down, happily said yes

In this sentence, the explanations between the Chinese text and the other three are even totally different. Then we could say the inscription was not original written in Chinese, the Chinese text is also a translated text.

By the comparing the all the Manchu, Mongolian and Uyghur texts, the author found that the relationship between the Mongolian text and the Uyghur text is the closest. Examples:

Table4:

Manchu L-2	duin ergi aiman-i an tacin, etuku people in charged of four directions' trips' original customs, clothes, gisun-i jergi baita-de afaha urse, languages and such affairs
Mongolian L-2	dörben jüg aimag-un tus-tus öber un yoson, hubčad people work on the four directions' trips' each own original customs, clothes, helen jergeber yabugči ulus languages and such affairs
UyghurL- 4~5	tört täräfdäki älning öz räsmi,igin, söz qatarlıq people work on such affairs belongs to four directions' nation's išqa kirişip yürgän äl own customs, clothes, languages and so on
Chinese L-2	寄象觀譯之掌 the leaders of the nations on the west and east and south and north of China

Table5:

Manchu L-6	hafan sindafi, alban nikebufi, teyen ulebume, official seted work delivered cozy feeded
Mongolian L-6~7	tüsimel talbiju alban tulgaju öggüged čaling olgagulju official seted work delivered make draw the Wage-food

Uyghur L-24~25	bäg qoyup, alban toqtatıp, čän-läng yädurup. official invested work stabilized make eat the Wage-food
Chinese L-6	服官、執役、受廩、 make obey the officials, make do works, make get salary

The places where the Uyghur text is different from the Manchu ones apparently are similar to the Mongolian text above.

Table6:

Manchu L-2	gemu musei kadalame jafatara doru be dahame yabure de isibuha achieved all our restricting etiquette had been followed and put into practice
Mongolian L-2	čöm biden-ü erhe-dür orogulugad jahirhu yoson-i dagaju yabuhui- dur, hürügölügen made achieve all our formality that limiting and supervising power be followed in practice
Uyghur L-2	barıni, bizning Ğiläji yoq başlap räsmini ärgäş-türüp, yürüşkä yätküzgän when achieved our proprieties entirely managed no-trickly to be follow in practice
Chinese L-2	壹稟我約束 all follow my order and managing

Table7:

Manchu L-3	molo albabun jafanjiha when mawlla coming to pay intribute
Mongolian L-4	molo alba barir-a iregsen when mawlla coming to pay intribute
Uyghur L-12	molla tartıq alban tutup kalgända, when mawlla coming to pay intribute
Chinese L-3	偕摩尼進貢, come with Manician monks to pay intribute

Table8 (1) : (the number of the line is of the Uyghur text)

出处	L-1~3/L-38	L-8~10	L-9~10	L-11
Uyghur	tängri tätkük-sän	yaşıl maymun yili	jäläliq taş	otradaqı ihlim
Mongolian	tngri yin tedhügsen	höhe bečin	gereltü hösiy-e čilagun	dumdadu ulus
Manchu	abkai wehiyehe	niowanggiyan bonio	eldengge wehe	dulimbai gurun
mean	乾隆	甲申	monument	China
type	transliteration	imitation translation	imitation translation	imitation translation

Table8 (2) :

出处	L-12	L-14	L-20/L-31	L-23
Uyghur	tartıq alban tutup	āškārā haṭ	sümä	şanglap
Mongolian	alba barir-a	ilerhei bičig	süm-e	şangnagad
Manchu	albabun	İletulehen	juktehen	şangnafi
mean	pay intribute	Stele	temple	赏赐 ¹³
type	imitation translation	imitation translation	transliteration	transliteration

Table8 (3) :

出处	L-25	L-30	L-38	L-45
Uyghur	čän-läng	dörbün oyraṭ	qararaq qoy yili	sögüdäp
Mongolian	čaling	dörben oirad	haragčün honi on	sögöddüged
Manchu	—	duin oirat	sahahun honin aniya	niyakūrafı
mean	Wage -food ¹⁴	the four Oyrad	癸未(chinese cleandar)	kneel
type	transliteration	transliteration	imitation translation	transliteration

But from certain sentences, it seems that when the text was being translated from Mongolian to Uyghur, the translator made references to the Manchu text as well.

Table9:

Manchu	hoise-sa serengge, inu musei harangga niyalma oho kai

¹³The root of this Mongolian word apparently from the Chinese character “賞(shang)”.

¹⁴The root of this Mongolian word apparently from the Chinese word “錢糧(qian liang)”.

L-8	what is called Muslims also became our subordinated people, uh-huh!
Mongolian L-8	hotong-ud hemegči mōn biden-ū hariyatu hōmūn bologsan bolai, what is called Muslims reallybecame our subordinated people.
UyghurL-33	musulmān dāgān, rāst yānā bizgā tābāʿ bolğan kiši-miz āmās mu? Muslimare truly and already becameour people remained withus,isn't it?
Chinese L-7~8	回人亦吾人也 Muslimsare also our people

In some paragraphs the Uyghur text evenbores a striking resemblance to the Manchu text.

Table10:

Manchu L-7	damu anggala geren oci, gūnin murin-darin ombi, just if population become more, intention would be at sixes and sevens, duwali acun oci, buyenin gari-mari ombi, if there are different group, emotionwould be rough-and-tumble
Mongolian L-7	gagčahu aman olan bolbasu sedhil hajagar-mujagar bolomui, just if population become more, intention would be topsy-turvy, nam öber-e bolbasu, hüsel alag-čogog bolomui, if there are different faction, wish would be various
Uyghur L-27~28	āʕli jān tola bolsa,hiyāli uyan-buyan bī-sārāmjan boladu. essentially if population become large,idea would be pell-mell confusion, köngli qoşuluş-may böläk bolsa, nari-bāri boladu. If their heart aren't communicated but separated, they would be arsy-varsy
Chinese L-7	夫齒繁則見龐, essentially if population become large then compliment appears, 類辨則情渙 if (people)divide into group then emotion would be compliment

Table11:

Manchu L-9	erebe wargi bade oron sabuhakūnge seme kiyakiyame ferguwendumbi, saidhaven't seenthisat westernplace at all and "well well" applauded,
Mongolian L-10	egün i baragun gajar-a oro üjegsen ügei hemen šagsin gaihamui, said haven't seen similarity to this atwesternplaceand "well well" eulogized,
Uyghur L-41~42	"mundaq mäsġidni māğrib tārāfidā ornini ma körgān āmās!" dāp saidnot (just) this kind of mosqueeven it's shadow haven't seen in western area ʕajāyib "hay-hay" dāp tāʕrīp qīladu. extraordinaryand "well well" complimented
Chinese L-9	詫西域所未曾睹 surprised never seen in central Asia(western region)

Combined with the historical background, till 1763~1764 when the mosque was built, the Uyghurs already had been under the control by Junggar Mongolian for about 80 years, it is supposed to be all right if there were some Uyghur who understand Mongolian. On the other hand, there may be even some Uyghur who had learnt some Manchu, we can imagine, the level of their Manchu was not possibly better than their Mongolian.

Because of the reason above, according to author's opinion, this inscription was written in Manchu with Uyghurs' participation, then was translated into Chinese and Mongolian, and the Uyghur text was translated from the Mongolian text as its main source and also referred to the Manchu text somehow.

About the translator, the author hasn't found any material that can help us to find out who he was, or who they were. But from the calligraphy, the spelling and the words he used, the author tends to considered that he was a well-educated Uyghur who was from the Turfan-Qumul dialect region among those new immigrations.

The inscription was written in the period of the Emperor Qianlong, by the way, the handwriting of the Chinese text is truly written by himself. And there are two paragraphs in the main text of the Uyghur version, which could be divided into five parts:

The first part, from line 1 to 9, it praised the unprecedented golden age that the Qing Empire had already achieved, in which people from far away all abode their culture-custom which means their rule, and attributed it to because of the unification of the "whole world" which was done by the current emperor.

The second part, from line 9 to 18, traced the history of “Muslims” and China’s relationship, and the history of mosque-building in China. It compared between the relationship which was essentially equal foreign relationship between the “Muslims” and China in the history, and the relationship which the “Muslims” became the citizens of the current emperor of the “middle kingdom” and made ostentation on it.

The third part, from line 18 to 34, narrated the reason why the emperor had people built this mosque, that is because of after he conquered all the cities of “Muslims” and make some of the Muslims stay in Peking, there had been some conflict between the two kinds of the Uyghursimmigrants, those who was given ‘duke’ by helped the Manchu and those prisoners who was the post royal family members of Uyghurs. And the emperor said that he would use Islam, just like he appeased the Junggar Mongols by built those Lamaism temples for them, to disentwine this contradiction. To build a mosque for these “Muslims” was also a way to show his justice and propitiatory heart.

The fourth part, from line 34 to 46, told the process of building the mosque and the looks of it, and those Uyghurs’ response to it.

The fifth part, from line 34 to 46, is “an important speech” gave by emperor when he interviewed those local officials from eastern Turkistan who come visit him every year on turn, and also a explanation of his aim for put this monument. In this speech, he compared all the changes happened recently to the “Muslims”, and concluded all these changes’ reason is “need your products, accord with your wishes”.

The second paragraph of the inscription is a short poem. Beside talked about the history of that Hojam family preached Islam among Uyghurs and how should these “Muslims” pass their religion, this poem mainly by compare the Peking with the holy city Medina; compare this mosque with the Masjid al-haram in Mecca; compare the way Muslims on the east of Mecca prey which is face to west with the way Chinese citizens call their emperor which is face to north, to show that to prey to Allah and to call the emperor of Qing Empire in fact are the same. At the end, he speaked out his wish that all the nations in the world would become the citizens of the Qing Empire in the future in the trend as the Muslims did. This poem in the Chinese part rhyme at end, the Mongolian part rhyme at head, the Manchu part did the both. Unfortunately, because of most part of the second paragraph of the copy author used already can’t be recognized any more, we can’t know how the poem is in Uyghurs translation.

This infrequentManchu-Chinese-Mongolian-Uyghurs tetralingual inscription has really high value in academic filed. Base on the primary study on it, author found the value of it concretely showed in such aspects below:

1. The language and literature aspect

Firstly, this is a work belongs to the late Uyghur Chaghatay period. As a translation text, though there may be some mistakes, it’s without question that it has a special and noticeable character, some of the sentences even translated really lively. On the other hand, this text was an official text, like the ‘white surface book’, which was blazoned forth by the governor. In author’s opinion, it is hard to say this the language of this text which was not understood well is a failed translation, or is a typical text of that time. In this case, it is necessary to do deeper on the language phenomenon, the words and the grammar of it.

Secondly, this text gave some referenced significance for modern translate by its special translate way, for example, the word “China” in modern Uyghur is “junggo” which transliterated from Chinese, which whether the way came into being by history such as “tawǵač<tabǵač”, “čín”, “ñitay”, nor like the Mongolian, Manchu which translated by mean such as “dulimbai gurun”, “dumdadu ulus”. But in this inscription it was translated as “otra-daqi iñlim”, just like the Mongolian-Manchu way. By the way, this kind of translating of courseinfluence the understanding of the definition of “China” between Uyghur and the Chinese, Mongolian, Manchu etc., and the difference of how they accept the Chineseculture.

Thirdly, this inscription is a synchronic linguistic material of the 3 main language families of Altaic Language System of one same text, which is one in a thousand. During the hole Qing dynasty, there were lots of contradistinguish materials of Manchu and Mongolian left. Nevertheless, the contradistinguish materials of Manchu, Mongolian and Uyghur are really unwonted. I just saw 4 include this so far¹⁵. This inscription may be a mean material for the compare study of above 3 languages for the Altaic linguistic

¹⁵Of course, there must be more three languages comparing materials, but just waiting us to discover.

2. The historical aspect

Firstly, this inscription and the mosque which it stood in are both important cultural relics and historical witness of the historical incident that lots of Uyghurs was brought to Peking after the regime of senior Hojam and junior Hojam was destroyed in 1759 A.D.. And this incident gives a long and deep influence to whatever the Uyghur history, central Asia history, Qing history or even Chinese history.

This inscription, which found and primarily studied by me, especially the Uyghur version, just is the hard-won first hand material for studying it.

Secondly, the status of this inscription and the mosque is also unique important in both Chinese Islam history and Chinese history. As it says in the text, this mosque was especially built for the Uyghur in Peking and the 年班 officials according to the emperor's order, "yarliq billä qofargan"; and bankrolled by the Imperial Household Department, "ičkări gäzinä-din ziyadä čiqqan kümüş-ni čiqarip"; and built on the largess ground of Uyghur in Peking from Emperor Qianlong, "musulmanlar-ning olturgan mähälläsi-ning čing otrasida"; so it could be thought as the only and real National Mosque in the whole Chinese history till now.

Thirdly, this four languages inscription added a new filed for the studying of Uyghur translating history. It's been thought that it was a history of translating from Sanskrit, Toharian, Chinese to Turkic in pre-Islam time and a history of translating from Arabic and Persian to Turkic after Turkic people turned to be Muslim. Actually, in the early and medium term of Qing Dynasty, the Manchu-Uyghur and Uyghur-Manchu translating or Manchu-Mongolian-Uyghur translating were very active, this one as a example, and it did has certain documents left. I hope this study on this inscription could aware some attentions of scholars in this filed and have they done certain research on it.

Fourthly, it's keeping being a mystery that the editing time and editors of the Uyghur part of the Pantaglot which edited in Peking during the later term of Emperor Qianlong. It shows that these two documents quiet similar to each other whether from the spelling or vocabulary aspect. In this case, the study on this inscription must do some help to the interrelated things researching of Pantaglot someway.

2. The anthropological aspect

We may observe the ethnic identity of Uyghur by that time from a certain point of view that by study this inscription. Nowadays, we know the ancestor of modern Uyghur is old Uyghur, "回鹘", according to the inscription it's also the author's view, but this word in the Uyghur version wastransliterated from Chinese, "huy-hä". This shows that those Uyghur of that time may know nothing about that ancestor who were 称雄一时 in Mongolian Tableland, which just like Mahmud al-Kashgariy showed in his magnum opus *Diwan Luğät al-Türk* 700 years ago¹⁶. In the inscription, the Uyghur version's translator called that group as "musulmanlar" but not "uyğurlar" like nowadays, it could be a footnote of the ethnic identity of these people during that time.

III. The transcription of the Uyghur text of the inscription

拓片情况描述,

The Uyghur part of "The inscription of the Uyghur mosque built according to the emperor's order" is divided into 4 parts that the top of the tablet, titel, main text, afterword/inscribing, all written in the "Tä'äliq" font, which looks neat and smooth, natural and graceful in the ink rubbing. The top of the tablet divides into 3 lines across, the titel, main text and inscribing, which were divided into 3 columns and written across the page from right to left, to walk for 15 lines, 64 lines and 19 respectively. There are not punctuation mark.

The Uyghur part in the ink rubbing which the author used as basis, was badly damaged. It starts to be indistinct from the 48th line, however, till the 57th line, which is the ending of the first paragraph, it still could be reconized and transcribed intact based on the context. And there are very few letters in 58th line

¹⁶Mahmud al-Kashgariy, *Diwan Luğät al-Türk* (English version), 出版地, 年份.

Han:(Volume III, pp.)

Qatun: (Volume I, pp.)

Täkin:(Volume I, pp.)

The words above show that the royal family, include Mahmud al-Kashgariy himself, identity themselves as the suspiring of Afrasiyap, the Turan's hero in the legend of central Asia. On the other side, he didn't talk about the Qaghans of the Mongolian Tableland period at all.

couldn't be recognized, the 59th~63rd lines only few several letters on the tail could be recognized, the writing of the last line is totally oblivion.

转写规范,

In my transcription distinguishes the long vowels and the the short vowels in Arab-Persian loan words, but not in Turkic words. “-” shows that the two parts before and after it which had not written in succession in the original text should to be one word; “#” shows that the incomplete part in a word; “.....” shows that the incomplete number of words is not clear; the letters in the square bracket, which couldn't be reconized clearly in the original ink rubbing, are filled by the author follow the context; the words which couldn't assure of their transcriptions' correctness by the author all had been underlined. In the translation, the words in the brackets are put in by the author in order to make the context be fluent; the words or phrases in the square bracket are the original Chinese words or phrases of which already gave the translation of them before the the square bracket.

There are kinds of the ink rubbings of this tablet which kept in the large-and-middle-scale libraries of Beijing. The one I used as basis for my research is the ink rubbing made by the National Research Institute of Peking in the 24th year of the Republic of China (1935).

转写

一 The transcription of the Uyghur part

Top of the tablet	hanning pütigäni	
Titel	Main text	Afterword/ Inscripting
yarliq billä	äsmän zämîn barîning igäsi bolup, üzülgän yaqa yıraqdaqî yärning älini,	tängri-
qofargän,	barîni, bizning qiläji yoq başlap räsmini ärgäs-türüp, yürüşkä yätküzgän	tätkük-
musulmānlar	din käyin, aşip bölün-gän yaqa yärning öz räsmini. häli qorqmay mäyliçä boladuğanî	sän
ning nāmāz	yoq boladu. bu rāst mubaligî! ilgäriki zāmānda, tört täräfdäki älning öz rāsmi,	ning
ötäyduğan	igîn, söz qatarliq işqa kirişip yürgän äl tähqîq arasida könglini tafi-şip,	yigirmä
baş	mäyligä qamlaşturup. şularning tüzäalmasa, şularning räsmini buzağuğan	toqquzinçi
qoyaduğan	nāmā yoq, şularning köngli qaydaq mundin böläk boladu? asli äsmän zämîn bir däk	yili
mäsïd	ämäs äkänni, hämä barusini, asli bir däk qilişqa yätküzsä, ärgäşip	yaşıl
jäläliq-	yoluqaduğanlarni, tola yaqası yoq yärgä yätküzsä boladu. ilgäriki kitāblarni	maymun
taş	ahtarsa, huy-hä dägän älning suy dägän yurtning käy-huāng dägänning	yili
ning	çagida, yanggi otradaqi ihlimgä kirip kaldi. tang älning yüan-hä dägän äwwälqi	yazning
bälgüsi	waqtida yätip kalgändin käyin, molla tartiq alban tutup kalgändä, äyfaychä tilap mäslüm	otra
täşrif	qilip, täy-yüan dägän yärdä mäsïd qofarip, rāng-lik bulut-däk jäläliq räwsän	ayning
qilip	āskārä hät asip-tur. buşu yasunlayduğan, nāmāz ötäyduğan mäsïdni	abdan
qoşdi	qofarip başlağan äkän. şundaq dägän bilän, aning kalgäni bir bolsa, ularğa çarik	künida
	tilä-mäk içün ädi. bir bolsa, arada säwdä qiliş-maq içün ädi. kälip bolgay, yär-yurti	han
	bilän täşabä bolup ärgäşip kälip, bizgä räşiiyyä bolup başlatişi räsminin	ning
	böläk özgäçä! Män	qamlaşturu p
	äsmän zämînni,	pütigäni
	bäbälarimning sümäsi ärwälarî mädäd qilip, şajayib säwäbni, ikrām birlän köyüp	
	alip. zunggar aymaqni toqtatip, yänä musulmān aymaqning bar şähäri toqtatim. şu bäg	
	hājasi hoşkā-bäg-lärgä rāst wang-gung dägän māngsüb bärıp, ham-balıqda	
	öy şanglap olturguzdum. yänä özning yurtiga yandurmayduğan barçä musulmān-larni,	
	barini uzaq tinç-liq dārwarzāning qāblā täräfidä rāst-lap olturguzup, bäg	
	qoyup, alban toqtatip, çän-lāng yädurup. bir yärdä olturguzgän säbābdin,	
	ham-balıqning hālqi andin käyin barı bu yärni “musulmān-larning mähälläsi” dāp atadı.	
	āşli jän tola bolsa, hiyāli uyan-buyan bī-sārāmjan boladu. köngli qoşuluş-may	
	böläk bolsa, nari-bäri boladu. monga oħşasni bir qilip, böläkni qam-laşturup,	
	iş-tiškā körüşkä zābūn körgüsiz qılay dāsā, āşli āyni dīndin yıraq qilip,	
	zür bilän tüz-mäktä āmās, umaturgay! zunggar aymaqning dörbün oyrat içkäri	
	ärgäşip kalgän säbābdin, barçäni tinç qıladuğan sümäni, gūljā sümälarni	
	arqa-arqasidin başlap ättürdüm. köçürüp silayduğan köngülni körkät-ti.	
	musulmān dägän, rāst yänä bizgä tābāç bolgan kişi-miz āmās mu? nāmāgä āşli ularning	
	arđusini	
	qandurmağuluq? aning içün, işni qılduraduğan māngsüb-dārlarğa	
	tafşurup, içkäri gādınādin ziyādä çıqqan kümüşni çıqarip, musulmānlar	
	ning olturgän mähälläsining çing otrasida bu mäsïdni ät-türüp.	

	kāmā-rā dār wāzā, uluḡ māsīd, yanīdaḡī öy, čörāsīdāki tamni čaq kāčāsī bilān	
	ättürdüm. tāngri-tātkük-sānning qararaq qoy yili törttünči ayda başlap	
	ättürüp. bir yil bolup ada qıldı. monga barčā musulmān-lar čaq-čaqičā mundaḡ yığlıp	
	kālip, yil-yilda nāwbāt birlā baralqa-ḡālī kālādurḡan barčā bāḡ-lār barī söyütüp,	
	hūshāl-lıq bilān körüp, nāmāz ötāp, baş qoyup, “mundaḡ māsīdni māḡrib	
	tārāfidā ornini ma körgān āmās!” dāp ḡājāyib “hay-hay” dāp tāšrīp qılādu.	
	ulargā körünüş bārgāndā, “silār yaqin kālip, körünüş qılıp, ürlüḡ	
	bolup turup, yānā özüḡ-lārning yurt-tung-larning rāsmičā yaḡšī-lıqni	
	tāmām qılḡan iṣ monga ohšaṣ bar mu?” dāp sorasa. barī söḡüdāp, nāḡyāti	
	hūshāl bolup, “rāst-la mundaḡ yoq” dādi. yānā ulargā anglatıp qılḡan ḡāf: “silār	
	musulmān-larning kitābıḡ-larda ilgāri āšli rūznāmā bar dāp bilḡan-silār.ḡālī bolsa,	
	uluḡ yurtning yil-künni ārgāšip-tur. baş-ta tāngḡā barni bilḡan-silār,ḡālī bolsa, yosunda	
	yarmaḡ čıqarıp yürgüzüp jarladī. yānā albanning yārini tarıp ḡārāj tutup,	
	baralqa-ḡālī kālḡāḡā toy bārādurḡan uluḡ yosun bolsa, barī māning örgātiṣimni	
	ārgāšip yorundayḡanı yoq. mundaḡ bolup, uluḡ yurt kiṣining kiṣi-sini	
	yamadurḡan rāsmini āškārā qılıp, silārning hūy-yunglarnı ārgāšip,	
	silār [hā]mmāḡ-larni ittifaqlıq qıldım.ḡālī ḡār rāḡ oyunning içidā sīm-tanada	
	oynaydurḡan oyunnı kirḡüzdüm. barčā mähmān-largā toy bārādurḡan, sorunḡa	
	başıḡa dāstār čırmaḡan-larni kirḡüzḡānni [ḡ]āsāb qılsa, silārning nāmāḡlarni	
	lāzim sābāb [din, silā]mıḡ ḡiyālīḡ-largā qam-lašturḡan āmās mu? “muni kim bolmadī	
	dādur” dāp anıḡ içün bāḡḡsı tutup, tāšrīf ḡāf tutut-ti.	
	qaysı yārni [h]u[d]āning mähāllāsı dādi? qaysı yārni ḡ[udā]ning ordası dādi? šāḡār körkü-	
	dāk	
	hūs ... musulmān-larning [māsīdi ni] ... içidin ordā#sni attüz# ... #nda šāḡarini	
	#r k#s#r āwwāl.....#sida	
	#rmab ḡālī	
	#wa#.....#y#.....	
	#d#.....#smān#r.....	
		

The translation of the Uyghur part

Top of the tablet: 皇帝所作 [御制]

Title:

1~15.依照圣旨建立的 [敕建] 穆斯林们 [回人] 礼拜、叩头的清真寺 [礼拜寺] 碑的标记昭示竖立了

Main text:

1.As the master of all the objects between heaven and earth, I had the isolated nation of far-flung 2. achieve totally follow our absolute obedience protocol to act 3.afterward, opened up its own system of marginal areas, now the fearless arbitrary acts 4. are gone. This is really amazing ah! In former times, the nations on four directions on the affairs of their own properties, 5. dressing, language and so on, who exchanged must be concentric, 6.willing coincide, if we do not bind them, if there was no such thing to break their 7. system, how could they change their thoughts? Fundamentally if someone have the non-unified would, 8. everything achieve unanimous, then can had the people who obeyed together 9. achieve almost undifferentiated. Check the ancient books, 10. the Uyghur called nation at the time called Kayhuang of Sui kindom 11.Just came to China. After the early years of Yuanhe period of Tang nation 12. when mullah[mani] came

tribute,

13.

请, 在叫做太原的地方建立了清真寺, 悬挂的 14.匾额是“彩云般光辉明亮 [大云光明]”。这就是 15.让人行礼、礼拜的清真寺建立的开始。尽管如此, 它的到来是一方为了 16.寻求他们的军队; 一方为了在中间进行贸易罢了。与连同其土地、国家 17.一并成为所属的, 作为我们的百姓被管辖的制度相比 (完全) 18. (是) 另一码事。我 19.将 (在) 天地、 20.在我祖先的庙、 (在他们的) 灵魂扶助下 (获得的) 非凡的福气恭敬和谨慎地接受了。 21.将准噶尔部落平定了, 又平定了穆斯林部落 [回部] 的所有城市。向那个伯克 22.霍集斯、霍什克伯克们实授了叫做“王”、“公”的爵位, 在都城 23.赏赐房屋令其居住了。又将不许返回其自己土地的所有穆斯林们 24.都确实地使 (其) 在长安门的西边居住了。由于 25.设置了官员、安排了差事、给 (他们) 吃钱粮、让 (他们) 在一个地方居住的原

因，26.都城的民众此后都把这个地方称为穆斯林社区〔回子营〕。27.原本人口多的话，思想就会这样、那样混乱起来。内心互相不认同、28.分裂的话，（情绪）就会涣散。因此，将相似的统一，使各异的相合。29.我要让（他们）所听的、所见的不涉及败坏的（内容），完全不是打算使其远离原来的宗教、30.强行匡正呀！由于准噶尔部落的四卫拉特内31.附来归，我（令人）陆续开始建造了普宁庙、安远庙〔固尔扎庙〕，32.表示了（我）恩恕、安抚的心意。33.穆斯林〔回人〕不是确实已是属于我们的人了吗？我们为什么不满足他们本来的愿望34.呢？因此，委派了负责的官员，35.拨出了内库里多余的银子，在穆斯林们36.居住的社区正中建造了这座清真寺。37.我命人将拱形的大门、正殿、耳房、围墙用标准的毡毯38.装饰了。乾隆的癸未年四月开始39.建造，一年后落成了。于是，所有的穆斯林们〔回众〕按时的那样会聚40.而来，每年轮流来朝见的所有官员们都欢欣、41.愉快的参观、礼拜、叩头，说“这样的清真寺在西42.边的地方〔西域〕也不曾见过”，惊奇的“啧啧”称赞。43.（我）在接见他们时，问道：“（使）你们近来上朝44.成为了经常的（事），又具备了你们自己地方风俗的优点45.的事情，有与此相似的吗？”（他们）都跪下非常46.高兴地说：“那样的确实没有。”以及说给他们听的话：在你们47.穆斯林的书中，（你们）从前原本知道有rūznāmā，而今则48.遵从了大国的年—

日；你们最初知道有银币〔腾格〕，而今则颁布发行了49.规矩的铜钱〔制钱〕；还有至于耕种公田纳税、50.向来朝见的（人们）赐宴的大典则都没有51.不遵行我的教条的。这样之后，（我将）大国的人治理其人52.的制度公开了，依照你们的性情，53.把你们所有人团结了。而今，我把在（钢）丝绳上表演的节目54.包括在了各类节目之中，把头缠dāstār的人们列入了55.向所有宾客赐宴的场合之内。想来，不是由于56.需要你们的东西，与你们的意愿相合吗？对此谁会说不可以57.呢？为此，竖立了标记、刻下了昭示的话语。

58.什么地方叫做真主的居所？什么地方叫做真主的宫殿？…城…美丽的59.…穆斯林们的（清真寺）…在皇城…建造（了）……城60.……最初61.……现在62.……63.……（穆斯林们）…64.……

Afterword/ inscribing:

1~19.乾隆第二十九年甲申年夏天中间（的）月的吉日，皇帝创作〔御制〕、书写。

注释17

行数	原词	注释
1~3,38	tāngri tātkük-sān	The reign title of Emporer Qianlong “乾隆”。来源：蒙古语tngri yin tedhügsen<满语abkai wehiyehe。
8~10	yašıl maymūn yili	即甲子纪年法中的“甲申”（年）。来源：蒙古语höhe bečin<满语niowanggiyan bonio。满语、蒙古语中均用颜色来表示天干：甲（绿）、乙（淡绿）、丙（红）、丁（淡红）、戊（黄）、己（淡黄）、庚（白）、辛（淡白）、壬（黑）、癸（淡黑）。此处明显系imitation translation自蒙古语，试比较古代突厥语qap bičin（甲申）。
9~10	jalāliq taš	意为“碑”。来源：蒙古语gereltü hösiy-e čilagun<满语eldengge wehe。
10.1	huy-hā	即“回纥”。
10.2	suy	即“隋”。
10.3	kāy-huāng	即隋文帝年号“开皇”。
11.2	otra daqī ihlīm	即“中国”。来源：蒙古语dumdadu ulus<满语dulimbai gurun<汉语“中国”。此句是指隋开皇十九年（600）六月，突厥突利可汗染干败于都蓝可汗雍虞闰，遂南渡附隋一事。其事见《隋书·突厥传》“明年，……雍虞闰与玷厥举兵攻染干，尽杀其兄弟子侄，遂度河，入蔚州。……拜染干为意利珍豆启民可汗，……上于朔州筑大利城以居之。” ¹⁸
11.3	tang	即“唐”。
11.4	yüan-hā	即唐宪宗年号“元和”。此处似为汉语音译而非译自满语（yuwan ho）或蒙古语（yuwan ho）。
12.1	molla	汉文部分此处为“摩尼”，即摩尼教僧人之意。这里《碑记》的作者将“摩尼”与“毛拉”勘同，误。
12~13	äytäyčä tiläp māčlüm qılıp	意为“奏请”。epeyce意为“非常，极好” 19.此句是指回鹘汗国使者为方便信奉摩尼教的回鹘商人而请求在唐境内设立摩尼教寺院一

¹⁷注释中，“~”表示该词出现于某行至某行；“，”表示该词所出现过的不同行数之间的间隔；“.”表示在同一行中先后出现的不同词的顺序。

¹⁸The Twenty-Four Histories, 中华书局，199~。

¹⁹Mömin A., Türkçä-Uygurçä Lugat, millätlär näşriyati, 1989.

		事。其事见《旧唐书·宪宗本纪》“元和二年正月庚子，回纥请于河南府、太原府置摩尼寺，许之。” ²⁰
13.1	täy-yüân	即“太原”。
13.2	räng-lik bulut-däk jılalıq rawşan	即大云光明寺寺名的意译。来源：蒙古语önggetu egülen tuyalabai geigülbei<满语boconggo tugi jaksaga eldeke<汉语“大云光明”。其事见《唐会要》卷19“大历三年六月二十九日，敕赐回鹘摩尼，为之置寺，赐额为‘大云光明’” 21。这里《碑记》的作者将摩尼教寺院的设立勘同成了清真寺的设立，误。
14.1	äskärä häŋ	即“匾额”之意。可能来源：蒙古语ilerhei bičig。
14.2	yasunlaydurgan	依文意此处当为“使行礼的”之意。试还原： yasunlaydurgan<*yosunlaydurgan。
20.1,31	sümäsi/sümä/ sümälär	意为“庙”。系蒙古语借词（süm-e）。
20.2	ärwälär	即ärwähları，试比较《五体清文鉴·奇异部·鬼怪类》ärwäh“鬼魂”，此处应为正字法上的差异。
21.1	zunggar	即“准噶尔”。系音译自西蒙古语。
21.2~22	baghajasi	hāja在波斯文中为khāje。即bāg hōjisi，人名，即伯克霍集斯。此人在准噶尔占据后期任乌什行政长官（hākimbāg），后投靠清军。乾隆二十四年封多罗贝勒加郡王衔，留京居住。
22.1	höskä-bäg	即höskipak，人名，即霍什克伯克。此人在准噶尔占据后期任喀什噶尔行政长官（hākimbāg），后投靠清军。乾隆二十五年封辅国公，留京居住。
22.2	wang-gung	即“王、公”。
22,26	ham-baliq	即hanbaliq。参见《五体清文鉴·居处部·部院类》ham-baliq šähär ning dooli yamun“京畿道”，此处当为正字法的差异。
23	şanglap	即“赏赐”之意。来源：蒙古语şangnagad<满语şangnafi<汉语“赏”。试比较《五体清文鉴·武功部·征伐类》维吾尔文iltifat qıladı，蒙古文şangnamui，满文şangnambi，汉文“赏赐”。
24	uzaq tınç-lıq därwazä	即“长安门”。来源：蒙古语asida amugulangtu hagalğan<满语enteHEME elhe duka。此处指天安门以南两侧的皇城七门之长安左门和长安右门。因文中称将这批迁京维吾尔人安置于“长安门”之西，这里指的应是长安右门（位于今中山公园南门前西侧，1952年被拆毁）。
25.2	čan-läng	即“钱粮”。“钱粮”为清代旗人享有的特权之一，在旗之人无论男女老少、有无职衔每月均有一定数量的钱粮，北京话又称“吃钱粮”。
26	musulmānlar ning māhālāsi	即“回回营”。
27,29, 33,47	aşli	即asli，此处疑为正字法的差异。
30.1	umaturgay	意为“希望呀”。uma，参见Diwan Luğāt al-Türk : umdu“希望”22。
30.2	dörbün oyra	即“四卫拉特”（准噶尔蒙古的四个部落）。系音译自蒙古语dörben oirad。
31.1	barča ni tınç qıladurgan sümä	即“普宁庙”。来源：蒙古语hotala enghejigülügci süm-e<满语gubci niktongen juktehen。普宁庙，为清高宗在热河为纪念击败达瓦齐与阿睦尔撒纳、平定准噶尔，并安抚来热河朝见的准噶尔四部首领，于乾隆二十年（1755）仿西藏三摩耶庙而建。
31.2	güljā sümä	即“安远庙”，亦名“伊犁庙”，也就是《碑记》汉文部分中的“固尔扎庙”。安远庙，乾隆二十九年（1764）清高宗为抚慰于乾隆二十三年迁至热河的准噶尔达什达瓦部，仿照毁于战火的伊犁固尔扎庙而建。
37.2	çaq kăčäsi	即“合适的毡毯”。keçe意为“毡子”23。
38	qararaq qoy yili	即甲子纪年法中的“癸未”（年）。来源：蒙古语haragçin honi on<满语sahahun honin aniya。试比较古代突厥语küü qon（癸未）。
40	baralqa-ğalı kaladurgan	即“来朝见的”。
45	sögüdäp	意为“跪”。似蒙古语借词，参见《五体清文鉴·礼部·礼拜类》sögüdäydu“跪”。
47	rüznamä	意为“日历”。rüz，波斯语，意为“日”。
48,51	uluğ yurt	即“大清国”。
53~54	sīm-tana da oynayduğan oyun	即维吾尔传统文体娱乐活动“darwaz”。

图版

²⁰ 《二十四史》，中华书局，199~。²¹ 《唐会要·卷19》，中华书局，199~。²² Mähmud al-Kāşgarī : Diwān Luğāt at-Türk (Uyğurçä Qismi) . I-P.170.²³ Türkçä-Uyğurçä Luğāt.

BEŞİKTAŞ KADISI ABDÜLKERİM NÜRÎ EFENDİ VE *TARİH MANZUMELERİ* *MECMUASI İLE TERCÜME-İ AHVÂL’İ*

Kamil Ali GIYNAŞ

Ahi Evran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bir edebî eser, yazıldığı dönemin sosyal, tarihi, kültürel yapısından izler taşır. Bu yönüyle edebiyat ve tarih arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bunun yanında bazı edebî eserler, doğrudan yazıldıkları dönemle ilgili bilgiler ihtiva eder. Bu tür eserlerden biri de Abdülkerim Nûrî Efendi’nin tarih manzumelerinin yer aldığı mecmuadır.

Bu bildiride 19. yüzyıl şairlerinden Abdülkerim Nûrî Efendi’nin kendi hayatı, çevresi ve yaşadıkları başta olmak üzere, birtakım olaylara düşürdüğü tarihleri derleyerek oluşturduğu mecmuası üzerinde durulacaktır. Abdülkerim Nûrî Efendi, padişah, sadrazam, şeyhülislâm başta olmak üzere yüksek rütbelerde bulunan kişilerle ilgili durumlara, kendi ailesiyle ilgili olaylara tarih düşürmüştür. Şair, düşürdüğü tarihlerden sonra tarihle ilgili ayrıntıyı beytin altında belirtmiştir. Bu ayrıntıların bazılarını sadece yıl, bazılarını ay ve yıl, bazılarını gün, ay ve yıl olarak, doğumla ilgili tarihleri ise saat ve dakikasına kadar ayrıntılı olarak vermiştir. Tarih manzumelerinden sonra ise şair, hayatını “Tercüme-i Ahvâl” başlığı ile manzum olarak anlatmıştır.

ABSTRACT

A literary work, carries traces from written term of social, historical, cultural structure. In this regard has a close relationship between literature and history. Besides, some literary works, will contain information directly related to the period they were written. One of such works, collection which contains Abdülkerim Nuri Efendi’s history poems.

In this report 19. century poet Abdülkerim Nuri Efendi’s own life, and they live mainly around a number of incidents decreased by compiling dates of the collection will be discussed. Abdülkerim Nuri Efendi, Sultan, Grand Vizier, in Sheikhulislam especially with people in high ranks in the state, has reduced his time with his family to the event. Poet, down to details about the date after the date stated in the verse below. Only in some of these details, some of the months and years, some of the day, month and year as the date of birth to the hour and minute detail was given. After the history poems, poet was explained his life in verse with the title “Tercüme-i Ahvâl”.

Bir edebî eser, yazıldığı dönemin sosyal, tarihî, kültürel yapısından izler taşır. Bu yönüyle edebiyat ve tarih arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bunun yanında bazı edebî eserler, doğrudan yazıldıkları dönemle ilgili bilgiler ihtiva eder. Bu tür eserlerden ikisi de Abdülkerim Nûrî Efendi’nin *Tarih Manzumeleri Mecmuası* ve hayatından kesitler anlattığı *Tercüme-i Ahvâl*’idir.

Ebced alfabesinde her harfin bir sayıya karşılık oluşu, Türk-İslâm kültüründe, söz-harf ve sayı bütünlüğünden doğan bir sanatı meydana getirmiştir. Bu sanata “tarih düşürme sanatı” veya kısaca “tarihleme” adı verilmektedir. Bilâhare edebî sanatlardan biri olarak nitelendirilen bu tarihleme usulünün ilk defa ne zaman başladığı hakkında kesin bir bilgimiz yoktur.¹

Kültürümüzde mansıb ve tayinlere, doğum, ölüm, evlenmelere, zafer ve fetihlere, felaketlere, binaların inşasına, kitapların tamamlanışına, seyahatlere ve bunlar gibi birçok ferdi ve içtimai konuya tarih düşürülmüştür.

1. Abdülkerim Nûrî Efendi

Abdülkerim Nûrî Efendi, Fatîn’in *Hâtîmetü’l-Eş’âr* adlı eserindeki bilgilere göre 1224 (1809) yılında Isparta’da doğmuştur. İlim tahsili için 1243 (1827)’te İstanbul’a gelmiş, Aksaray’da Horhor mevkiindeki bir medresede bir müddet öğrenim gördükten sonra Şeyhülislâm Kadızâde Tâhir Efendi’nin kethüdalık hizmetinde bulunmuş, sonrasında üç sene Sultân Bâyezid Hân Camii’nin vakfında kaymakamlık yapmıştır. Daha sonra müderrislik yapmış ve Beşiktaş kazâsı kadılığına atanmıştır. Fatîn, ayrıca Abdülkerim Nûrî Efendi’nin çokça şiiri olduğunu belirtmektedir.²

¹ Yakıt, İ., (2010), *Türk-İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*, İstanbul, Ötüken Yayınları, s. 135.

² Fatîn Davud, (1271), *Tezkire-i Hâtîmetü’l-Eş’âr*, İstanbul, İstihkâm Alayları Litografya Destgâhı, s. 425.

Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî*'de şairin ismini Nûrî Abdülkerîm Efendi olarak belirttiikten sonra şu bilgileri verir: 1224'de doğup Kadızâde Tâhir Efendi'ye kethüdâ, evkaf kaymakamı ve Beşiktaş nâibi olmuştur. Sultan Abdülmecid devri şair ve ediplerindendir.³

Şair hakkındaki bu özet bilgilerden sonra *Tarih Manzumeleri Mecmuası*'nda ve *Tercüme-i Ahvâl*'inde kendisi hakkında verdiği bilgilere geçiyoruz.

Kadızâde Tâhir Efendi, Abdülkerîm Nûrî Efendi'yi bekçilerin müdürü Emin Ağa'nın kızı ile evlendirmiştir. Bu evlilikten Şevket ve Emin isminde iki oğlu olduğunu belirtmektedir:

Te'ehhül itdirip soñra Beşiktaş'dan alıp duhter
Emîn Ağa müdür-i bekciyânın duhter-i dil-dâr

İki mahdûm cihânda şimdi dünyâda o duhterden
Ola anlar emânet her biri Mevlâ'ya bî-ikdâr

Biri Şevket Emîn biri ikisi nûr-ı 'aynımdır
Zihî tahsîl-i 'ilmle sa'y idüp anlar okur İzhâr
(TA, 10/51-53)⁴

Şairin yukarıda bahsedilen çocuklarının haricinde altı erkek ve bir kız çocuğunun olduğunu ve bunların vefat ettiğini öğrenmekteyiz:

Mukaddem bir kızım la altı oğlum göçdi dünyadan
Şefâ'at ideler mahşerde onlar yâdigâr olsun

(TM, 30/3)

Abdülkerîm Nûrî Efendi, Şeyhülislam Kâdızâde Tâhir Efendi'nin kendisini kethüdâlık görevine getirdiğini bildirmektedir:

O Kâzı-zâde'niñ Tâhir Efendi nâm-ı vâlâsı
Mukaddem Şeyhü'l-İslâm olmuş idi 'ilmile bisyâr

Fakîri kethüdâ itmişdi 'azlinden mu'ahharca
Rû'ûs aldırış idi himmetiyle eylemem inkâr
(TA, 10/49-50)

Serasker Rıza Paşa kendisini Beşiktaş'a hakim olarak görevlendirmiştir:

Efendimdir Beşiktaş'a beni hâkim idüp akdem
Yine şimdi ider şâdân bu dem tarz-ı cedîd olsun
(TM, 1/5)

Tercüme-i Ahvâl'de yer alan bir şiirinde belirttiğine göre 19 sene hâkimlik yapmıştır:

On tokuz yıl hâne-i mezkûrede hâkim olup
İktizâ itdikce gelmekde ahâliyle imâm

(TA 11/95)

Şeyhülislâm Meşrepzâde Mehmet Ârif Efendi kendisini müderris olarak tayin etmiştir:

Fakîri şâd-mân itmiş idi akdemce bi'l-i 'zâz
Girîd'e itdi mollâ kendime gelmiş idim hoş-hâl
(TM, 4/4)

Şeyhülislâm Ârif Hikmet'in isteği üzerine divan tertip ettiğini belirtir:

Emr-i vâlâsı ile tertîb-i divân eyledim
İtdi istinsâh o divânı 'inâyetle bedîd

(TM, 15/14)

Şair, görevi için İstanbul'dan sadece Girit'e gittiğini, başka yere gitmediğini ifade etmektedir:

Ben anıñçün belde-i uhrâya aslâ gitmedim
Mevleviyyetle Girîd'e gitmişidim nâ-be-kâm

(TA, 11/69)

³ Mehmed Süreyya, (1996), *Sicill-i Osmânî*, (Haz. Nuri Akbayan), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, C. 4, s. 1269.

⁴Buradaki ve bundan sonraki parantez içindeki TA, *Tercüme-i Ahvâl*'i; TM ise *Tarih Manzumeleri Mecmuası*'nı belirtmektedir. Eğik çizgiden önceki sayı şiirin numarasını, sonraki sayı ise o şiirin beytini göstermektedir.

Şair, görevli olarak gittiği Girit'te on dört ay kalmıştır. Aslında görevi on iki ay sürmüştür. Fakat görev süresinin bitimi kısa denk geldiği için iki ay görevinin uzatılmasını istemiş ve bu isteği kabul edilmiştir:

Her mahalde mevleviyyet mansıbı on iki mâh
Şâh-ı 'âlem itdi ihsân iki ay müdür merâm

Hakk ide 'ömrin füzûn şâh-ı cihânıñ bâ-safâ
Müddet-i mansıbdâ on dördünci ay oldı tamâm

İnfisâlim idicek vakt-i şitâya hem Şubât
Gelmesi güççe Sitânbul'a şitâda ber-zalâm

Sadr-ı fetvâya anıñçün iki ay medd 'arz idüp
Oldı ihsân medd içinde vakt-i sayf virdi selâm

(TA, 11/1-4)

Şair, 1273'te Girit'teki görevini tamamladığını ifade etmektedir:

Yetmiş üçde gâyet-i Şa'bân'da itdim infisâl
Eylemiş idi tesâdüf geldi hûb-ı şehr-i sıyâm

(TA, 11/8)

Şeyhülislam Sadeddin Efendi Girit'ten dönüşünde kendisini yine Beşiktaş hakimliğine getirmiştir. Bu, şairin üçüncü Beşiktaş hâkimliğidir:

Müfti-i devrân ki Sa'de'd-dîn Efendi Hazreti
Sadr-ı fetvâ eyledi Hakk mesnedin buldı tamâm

Ehl-i istiftâ olup mesrûr u handân nasbına
Buldı mesned ehlini bî-iştibâh zât-ı kirâm

Hüsn-i sîti 'adlile tutdu cihânı ser-teser
Gayret-i Vîyâna'da itmekde sa'y u ihtimâm

Nisbet olmaz kadri eslâfa o zâtın vasfı kim
Virdi 'âlemde tarîk-i 'ilme çok hüsn-i nizâm

Mesnedinde Hakk mü'ebbed eylesün ikbâl ile
Ömrin efzûn eylesün sıhhatle hayy-i lâ yenâm

İtdi bu def'a Beşiktaş'a yine nâ'ib beni
Bu üçünci def'asıdır hâkim olduğım tamâm

(TA, 11/76-81)

Abdülkerîm Nürî Efendi, tasavvufla iç içe olan bir kişidir. Kendisini önceden beri tarikatlara sevgi besleyen, hiçbirini inkar etmeyen biri olarak nitelendirir:

Mukırdır her tarîki bu fakîr de ez-kadîm çünkü
Muhibdir hem de dervîşâne itmez cümlesin inkâr

(TA, 10/36)

Girit'te kaldığı sürede çokça Kadirî tekkesine gittiğini, tekkenin şeyhi Abdülhamid efendi ile gece gündüz sohbet ettiğini belirtmektedir. Ayrıca, şair çeşitli tekkelere gitmiş, fakat hiçbirinde Kadirî tekkesindeki ruhaniyeti bulamamıştır. Abdülkerîm Nürî Efendi, orada her tarikatın bir tekkesi olduğunu, fakat Mevlevîlerin tekkesinin olmadığını ifade etmektedir:

Giderdim Kâdiriyye tekyesine Hanya'da ekser
Dahî 'Abdül-Hamîd nâmında şeyhi çünkü 'iffet-kâr

Anıñla eyledim hayli muhabbet rûz u şeb zîrâ
Umûrımda ki ba'zan eylemişdim mahrem-i esrâr

Zihî 'âlî-nesebdir mürşid-i kâmil demek şâyân
Dahî hulk-ı hamîde sâhibi halk eylemiş Settâr

Okunur na‘t-ı peygamber fakîrin nutkı dergâhda
Minârelerde câmi‘de okurlar rûz u şeb bisyâr

‘Azîmet eyler idim tekye-i sâ‘irlere ba‘zan
Bu rûhâniyyeti anlarda bulmazdım ola ezkâr

Ki Hammâlbaşı Dergâhı’nda da tevhîd olur a‘lâ
Hudâ makbûl ide dergâh-ı a‘lâsında istiksâr

Dahî Kandiye’de her bir tarîkıñ tekyesi vardır
İderler günlerinde zıkr ü tevhîd ile istiğfâr

Fakat yok Mevlevî dergâhı anda gayrı çok tekye
Sadâsı habbezâ zâkirleri var zikre hâhiş-kâr

(TA, 10/28-35)

Abdülkerîm Nûrî Efendi Kâdirîlik, Nakşibendîlik ve Mevlevîlik tarikatlarına intisap etmiştir. Kâdirîlik tarikatında şeyhi Şeyhülislâm Kadızâde, Nakşibendîlik’te Nûrî Efendi, Mevlevîlik tarikatında ise Abdülkâdir Efendi’dir:

Tarîk-i Kâdiriyye ile soñra Nakşibendî’den
Biri de Mevleviyye’den inâbe itdiğim der-kâr

Tarîk-i Kâdiriyye Şeyhü’l-İslâm Kâzî-zâde’den
İnâbe itdim andan her tarîki eyledim ikrâr

İnâbem Nakşibendî’de zihî Nûrî Efendi’dir.
‘Azîzim tekye-i Yahyâ Efendi şeyhi midhat-kâr

Hakîkat mürşid-i râh-ı Hudâdır ‘ilm ü ‘irfânla
Sîtânbul’da nazîri şimdi yok vasfı ola tezkâr

‘Azîmet itdi Beytullâh’a çünkü bu ikincidir
İde Hakk haccını makbûl gelüp İstanbul’a tekrâr

Beşiktâş Mevlevî şeyhiydi ‘Abdü’l-Kâdir isminde
İnâbe eyledim ol zât-ı mürşidden olup kâm-kâr

(TA, 10/43-48)

Abdülkerîm Nûrî Efendi’nin ölüm tarihi, yukarıda bahsettiğimiz kaynaklarda geçmemektedir. Milli Kütüphane’de eserin künyesinin yer aldığı sayfada ölüm tarihi 1278 (1861) olarak belirtilmiştir. Ancak, *Tarih Manzumeleri Mecmuası*’ndaki son manzumenin tarihi Receb 1278 (Ocak 1862)’dir. Bu durum, neye isnat edilerek verildiği bilinmeyen bu tarihin yanlış olduğunu göstermektedir.

2. Eserleri

Abdülkerîm Nûrî Efendi’nin Millî Kütüphane’de kayıtlı iki eseri vardır. Birisi *Divan* olarak geçmektedir. Ancak, eser mürettep bir divan görünümünde olmadığından ve çokça tarih manzumesi ihtiva ettiğinden biz eseri *Tarih Manzumeleri Mecmuası* şeklinde tanıtacağız. Diğer eseri ise hayatından kesitler anlattığı *Tercüme-i Ahvâl*’idir.

Tercüme-i Ahvâl’in başında yer alan “Bi’l-cümle tercüme-i ahvâlîm tertîb eylediğim diğer dîvân-ı ‘âciziye mufassalan ve ba‘zan muhtasarca tahrîr ü beyân olunmuş ise de işbu zıkr-i âfî diğer tercüme-i ahvâlîm dîvân-ı mezkûremiñ zeyline tahrîr olunmak üzere bu mahalle tahrîr ü beyân olundu.” ibaresi yer almaktadır. Bu satırlarda Abdülkerîm Nûrî Efendi, hayatına tertip ettiği diğer divanında bazen ayrıntılı, bazen de özet şeklinde yer verdiğini söylerken bir başka divanının da bulunduğunu haber vermektedir. Yaptığımız araştırmalarda bu esere ulaşamadık. Ayrıca Fatîn’in Tezkiresi’nde Abdülkerîm Nûrî Efendi’ye ait olarak gösterilen şiirin incelediğimiz her iki eserinde de bulunmaması bu şiirin bahsi geçen diğer divana ait bir manzume olduğunu akla getirmektedir.

2. 1. Tarih Manzumeleri Mecmuası

Abdülkerim Nûrî Efendi'nin müellif hattı olan bu eseri Ankara Milli Kütüphane yazmalar koleksiyonunda 06 Mil Yz FB 388/1'de kayıtlıdır. Toplam 50 varaktan oluşan eserde şiirler 1a-50a arasında bulunmaktadır. 240x165 mm (dış-iç) boyutlarında, satır sayısı muhtelif, şirazesı dağınık, sırtı kahverengi deri, kendinden desenli sarı mukavva bir cilt içerisinde, esmer cedid kağıda başlıklar kırmızı, manzum kısımlar ise siyah mürekkeple nestalik yazı ile yazılmıştır.

Eser, kütüphane kaydında *Divan* olarak geçmektedir. Ancak, Abdülkerim Nûrî Efendi'nin 50 varaktan oluşan bu eserinde 145 adet manzume bulunmaktadır. Bunlardan 113 tanesi tarih manzumesidir. Bu sebeple eseri *Tarih Manzumeleri Mecmuası* şeklinde isimlendirdik. Diğer manzumelerin 2 tanesi şarkıdır. 13 tanesi padişahın ve sadrazamın Balkan şehirlerine yaptığı seferleri anlatan manzumelerdir. 6 tanesi şairin çeşitli kişileri ve şehirleri anlattığı şiirlerdir. 11 tanesi ise Bulgaristan'ın çeşitli şehirlerinde meydana gelen Bulgarların yapmış olduğu çeşitli zulümler, Müslüman olan bir Bulgar kızın bütün baskılara rağmen İslâm dininden dönmemesi, Ebubekir isiminde bir kişinin yeni defnedilmiş bir Bulgar kızın mezarını açıp üzerindeki mücevherleri ve elbiselerini çalması gibi birtakım olayların anlatıldığı manzumelerdir.

Aşağıdaki manzumede bir Bulgar kızın kimsenin teşviki olmaksızın Müslüman olması ve metropolit ile piskoposun tekrar dinine dönmesi için uğraşmalarına karşın kızın İslâm dininden dönmemesi anlatılmaktadır:

On sekiz yaşında bir Bulgar kızı İslâm olup
Nâmı İstâminu akdem şimdi ol ehl-i hayâ

Niyyet itmiş dîn-i İslâm'ı iki yıldan berü
Şimdi İslâm'ı kabûl itmek dilerdi bi'r-rızâ

Kimsenin tahrîk ü teşviki yoğ iken lâ-cerem
İster idi Müslümân olmak hemîşe mutlakâ

Sofya'nın hem karye-i şehrinde metropolidi
İkisi de oldı hâzır eylemişdi iktizâ

Çıkıdı mahsûs sadr-ı devrânın huzûrına o kız
Müslümân olmaklığı andan iderdi çok ricâ

Piskopos-ı karye-i şehrin familyası ma'an
Kız ile tenhâ mahalle vaz' olundu ibtidâ

İtdiler âyînlerince kıza anlar nush u pend
Dönmedi aslâ sözünden itdi anlardan ibâ

Niyyetinde oldı sâbit itdi İslâm'ı kabûl
Sadr-ı 'âlî eyledi tahsîn ne a'lâ siyyemâ

Mazbata tanzîm olundu itdi temhîr piskopos
Hem dâhî metropolidler itdiler imzâ dü-tâ

Vâli vü hâkim de müftî hem vücûh-ı memleket
İtdiler imzâ mahallinde hemân ehl-i kazâ

(TM, 76)

Eserdeki manzumelerin beyit sayısı 2 ile 32 beyit arasında değişmektedir. Manzumelerin büyük çoğunluğu gazel nazım biçimiyle yazılmıştır.

Abdülkerim Nûrî Efendi'nin düşürdüğü tarihlerde şahıs kadrosunu padişah, şeyhülislâm, sadrazam, paşa, meclis azaları, müftüler, müdürler, ağalar gibi yüksek makam ve mevkide olan kişilerin yanı sıra kendi ailesinden kişiler de oluşturmaktadır.

Tarih düşürdüğü konular ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Herhangi bir göreve yeni başlayanları tebrik için düşürülen tarihler
2. Yeni yıl tebriki için düşürülen tarihler
3. Doğum münasebetiyle düşürülen tarihler

4. Ölüm münasebetiyle düşürülen tarihler
 5. İnşa edilen binalar için düşürülen tarihler
 6. Padişahın ve sadrazamın gezileri münasebetiyle düşürülen tarihler
- Aşağıdaki manzume Abdülkerim Nûrî Efendi'nin Sultan Abdülaziz'in cülusu için yazdığı tarihtir:
Târîh Berây-ı Cülûs-ı Meymenet-Me'nûs Sultân 'Abdü'l-'azîz Hân Hazretleri
Cülûs-ı meymenet-me'nûsı kıldı 'âlemi mesrûr
Şehen-şâh-ı mu'azzam Hazret-i 'Abdü'l-'azîz Hân'ıñ

Bi-hamdillâh mübârek-bâd muvaffak oldı bi'l-ikbâl
Bi-'avn-i Hak cülûs itdi keremle lutf-ı Yezdân'ıñ

Olundı ibtidâ bey'at çıkup tahta humâyûn-baht
Yaraşdı şânına şevket ne a'lâ şâh-ı devrânıñ

Mu'ammer eylesün taht-ı humâyûnında Hak dâ'im
Ola hıfz u emânında hemân sıhhatle Sübhân'ıñ

Münâdîler nidâ itdikde hengâm-ı cülûsında
Meserret-yâb olup kalbi zihî pîr ü cevânânıñ

Okundı nâmına hutbe kesildi ismine sikke
'Uluvv-i şânına mahsûs o sikke şâh-ı zî-şânıñ

Yürütdi sikketin bezl-i zer itdi sarf-ı sîm ile
Nukûdın eyleye mebzûl Hudâ şâh-ı cihân-bânıñ

İdüp taklîd-i seyfin Hazret-i Eyyüb-i Ensâr'da
Hudâ mânsûr ider elbet o zâtdır fahr-ı şâhânıñ

İde Hak mazhar-ı tevfiğ hemîşe şâh-ı devrânı
Açıldı gül gibi güldi ne a'lâ kalb-i insânıñ

Alây ile idüp 'avdet ziyâretle ebu'l-fethe
Ziyâret itdi ol zâtı ola makbûl-i Mennân'ıñ

'Azîz ü muhterem olsun iki 'âlemde ol dâver
Muzafferdir mutahhar nesl-i pâki âl-i 'Osman'ıñ

Hünerde ma'rifetde rüşd ü idrâk u fetânetde
Kader-dân-ı cihân oldığı ma'lûm ehl-i 'irfânıñ

İdüp ıslâh-ı 'âlem şimdiden virdi nizâm dehre
Muvaffak olduğına şübhe yokdur ma'delet-kânıñ

Hudâ ev[re]ng-i iclâlinde dâ'im eyleye zâtın
Budur ancak du'âsı bendegân u ehl-i îmânıñ

Gelüp bir kerre bak Nûrî bu târîhe söz olmaz hiç
Cülûsın sa'd ide Vehhâb-güzîn 'Abdü'l-'azîz Hân'ıñ

Yevm-i Sâî / 17 Zilhicce 1277

(25 Haziran 1861)

Abdülkerim Nûrî Efendi, düşürdüğü tarihlerin bir kısmının altına sadece yıl, bir kısmının altına ay ve yıl, bazılarının altına ise gün, ay ve yıl olarak ayrıntısını da yazmıştır. Bunların haricinde doğumla ilgili tarihlerde saat ve dakika da vermiştir:

Dü destim ref' idip Hakk'a didim târîhini Nûrî
Hafîdem dehre basdı makdemin Sıddîka var olsun

Çâr-yek 1, Saat 1, Yevm-i Sâî 7 Şevval 1272
(Dakika 15 Saat 1 Salı Günü 11 Haziran 1856)

2. 2. Tercüme-i Ahvâl

Tercüme-i Ahvâl, 06 Mil Yz FB 388/2 numarada kayıtlıdır. Toplam 19 varaktan oluşmaktadır. Şiirler 1a-19b arasında bulunmaktadır. Eser, Tarih Manzumeleri Mecmuası'nın ters yüzüne yazılmıştır.

Eserin başında: “Bâ-irâde-i hazret-i şâhâne ve bâ-fermân-ı âlf eyâlet-i Girid'e mevleviyyetle gidip ve ol tarafda vukû'-yâfte olan zelzele-i 'azîme ve tenassur u mürted olan kâfirlerin ahvâli ve eyâlet-i mezkûrenin hâli vesâ'ir husûsların beyânında olıcıdır.” sözleriyle eserin muhtevası hakkında bilgi verir. Buna göre eser, şairin görevli olarak Girit'e gittiğinden ve orada meydana gelen büyük deprem, Hristiyan olan ve dinden dönen kişilerden, Girit'in durumundan ve çeşitli hususlardan bahsetmektedir.

İlk beş bölümde, Girit'e görevli olarak giden Abdülkerim Nûrî Efendi, Girit'te Hanya, Resmo, Kandiye şehirlerine yaptığı yolculukları ve orada başına gelenleri anlatmaktadır. Daha sonraki bölümde Hanya'da Safer 1273/Ekim 1856'da meydana gelen büyük deprem bahsetmektedir:

Gice sâ'at tokuz mâh-ı saferde yetmiş üçde kim
Hevâ zindân gibi şarkdan yaña gelmişdi şiddetle

(TA, 6/4)

Diğer bölümde aynı tarihte Kandiye'de meydana gelen deprem anlatılmaktadır:

Hele Kandiye'de şiddetli oldu zelzele ol dem
Ziyâde çok binâlar hedm olup beldede zîrâ

(TA, 7/1)

Tercüme-i Ahvâl'in sekizinci bölümünde tenassur (Hristiyan olma) ve mürtetlikten (İslam dininden dönme) bahsedilmektedir. Şair, kendisinin Girit'e gitmeden önce dört binden fazla kişinin İslâm dininden döndüğünü belirtmektedir:

Girid'e bendeñiz gitmezden evvel mürted olmuşlar
Ziyâde oldu dört biñden olan mürted kişi ammâ

(TA, 8/8)

Girit'te özellikle köylerde iskân eden kişilerin Hristiyanlığı benimsediklerini, şehirlerde oturanların ise dinlerinden dönmediklerini belirtmektedir:

Ahâl-i kurâdan ekserîsi irtidâd iden
Ma'âzallâh tenassur eylemiş ba'zısı bî-pervâ

(TA, 8/9)

Ayrıca şair, bu bahsin ilk beyitlerinde Bektaşî tekkesine gittiğini, onlarla beraber yemek ve helva yiyip cemaatle namaz kıldığını, şeyh ve müritlerle sohbet ettiğini ve Bektaşîlerin kesinlikle dinlerinden dönmediklerini belirtmektedir:

Hele Bektâşiler'de yok tenassur eylemiş kat'â
Tarîkinde metânet üzredir dirler 'Alî illâ

(TA, 8/4)

Şaire göre Hristiyan olmanın ve dinden dönmenin asıl kaynağı cehalettir. Köylerde bu durumun daha çok görülmesinin sebebi budur. Şehirlerde cami ve okul çoktur, fakat köylerin çoğunda okul ve cami yoktur. Abdülkerim Nûrî Efendi, bu durumu İstanbul'a bildirmiş ve Hanya ve Kandiye şehirlerinde okullar yapılmasını sağlamıştır:

Hele ehl-i kurâ nâdân u câhil misl-i hayvândır
Dahî bilmez ki müslim gayr-ı müslim fark ide hâşâ

Ahâl-i şehir İslâm'ı fark eyler şerî'atle
Nezâket ehli bi'l-cümle ki anlar ârif ü dâna

Debistân yok kurâdan 'ilm-i hâlin eyleye ta'lîm
Ki ekser yerde câmi' yok salâtın eyleye îfâ

Şehirlerde debistânla cevâmi' çok ider ta'lîm
Olur anda cemâ'atle salât-ı hamse şevk-efzâ

Cehâletten idip neş'et kurâ ehline bu hâlet
Yapılsa mescid ü mekteb ahâlîsi olur a'lâ

İfâde eyledim İstanbul'a geldikde bu hâli

Bu def'a Mekteb-i Rüşdiyye oldu ikisi inşâ

Biri Hanya biri de Kandiye şehrine yapıldı
Hüner-ver hâceler ta'yîn olundu lutfila zîbâ

Kurâda başka mekteble mesâcid olmasa olmaz
Cehâletden bütün ehl-i kurâ mürted olur zîrâ

(TA, 8/11-18)

Hıristiyanlar, Müslüman halkı dinlerinden döndürmek için onlara çiftlik, tarla, para vermektedirler. Eğer dininden dönen kimse bulunduğu yörenin ileri gelenlerinden ise ona daha çok imkan sağlayıp her ne isterse verirler:

Tenassur iden İslâm ile mürtede olur ikrâm
Gerek çiftlik gerek tarla gerek akçe olur ihdâ

Olursa mu'teber eşhâs ziyâde ragbet eylerler
Mizâcî her neye meyyâl ise ikrâm olur ra'nâ

(TA, 8/25-26)

Abdülkerîm Nûrî Efendi, eserin dokuzuncu bölümünde yine dinden dönen Müslümanlarla ilgili bilgiler vermiş, orada duyduğu ve tanık olduğu dinden dönme olaylarını hikâye etmiştir.

Abdülkerîm Nûrî Efendi onuncu bölümde görev süresinin bitimi kışa denk geldiği ve kışın Girit'ten İstanbul'a gitmek zor olduğu için görev süresinin iki ay daha uzatılması yönünde bir istekte bulunduğu ve bu isteğinin kabul edildiğinden bahsetmektedir:

Eğer medd olmasa müddet şitâda olıcak tekml
Yine İstanbul'a vakt-i Şubât'da gelemes der-kâr

Niyâz itdim anıñçün iki ay eyyâm-ı sayf gelsün
Zühûr itdi Hudâ ihsân idüp hamd eyledim bisyâr

(TA, 10/22-23)

Ayrıca yine bu bölümde Abdülkerîm Nûrî Efendi'nin hayatını anlattığımız bölümde ayrıntısını verdiğimiz gibi intisap ettiği tarikatlar ve bu tarikatların şeyhleri hakkında bilgiler vermiştir.

Tercüme-i Ahvâl'in son bölümünde Abdülkerîm Nûrî Efendi, Girit'teki on dört aylık görevinin bitip İstanbul'a döndüğünü anlatmaktadır. Ayrıca, kendisinin hayatı ve görevleri ile ilgili tafsilatlı bilgiye de bu kısımda rastlıyoruz. Şair, bu kısımda Tercüme-i Ahvâl'ini de özetlemiş ve bu eseri okuyanların Girit'e gitmiş gibi olacağını belirtmiştir:

Girid'e gitmiş gibi olur bu nazmım okuyan
Olur elbetde Girid'in hâline vâkıf tamâm

İştîdâd-ı zelzele mürted-i tenassur hâlini
Zâlim-i Rûm'ı beyân itdim ide Hakk in'idâm

(TA, 11/42-43)

SONUÇ

Abdülkerîm Nûrî Efendi'nin, tarih ile edebiyatın kesiştiği bir noktada duran *Tarih Manzumeleri Mecmuası* ve *Tercüme-i Ahvâl*'i Osmanlı'nın 19. yüzyılına ışık tutan, o dönemi bize aksettiren önemli eserlerdir. Özellikle *Tercüme-i Ahvâl*, 19. yüzyılda hâlâ Osmanlı toprağı olan Girit hakkında önemli bilgiler ve tespitler içermektedir. Bu bildirimizde hem tarihimiz hem de edebiyatımız için önemli olduğunu düşündüğümüz bu iki eseri tanıtmaya çalıştık.

Kaynakça

Fatin, Davud, (1271), *Tezkire-i Hâtimetü'l-Eş'âr*, İstanbul.

Mehmed Süreyya, (1996), *Sicill-i Osmânî* (Haz. Nuri Akbayan), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Nûrî Nâib-i Beşiktaş Abd el-Kerîm Ispartalı, *Divan*, 06 Mil Yz FB 388/1.

Nûrî Nâib-i Beşiktaş, *Terceme-i Ahvâl-i Nûrî*, 06 Mil Yz FB 388/2.

Yakıt, İsmail, (2010), *Türk-İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

16. YY'DE YAZILMIŞ ALEGORİK BİR METNİN PENCERESİNDEN BUGÜNE BAKIŞ

Berrin ÖZER

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

ÖZET

16.yy.mutasavvıflarından Muhyî-i Gülşenî tercüme ederek hazırladığı Hüsn ü Dil adlı çalışmasının içerisinde mütercimnin eserin içine kattığı unsurları ipucu olarak devrinin sosyal hayatından izler bulmaya çalıştık. eğlence kültürü, dînî temayüller, kıyafet,gelenek, büyü, fal, iletişim gibi unsurları hayâlî kurgunun içerisinde çıkararak 16.yy. Osmanlısı'nın yaşam tarzı hakkında yaşamış olandan izlenimler yansıtmaya çalıştık.

ABSTRACT

Muhyî-i Gülşenî was the one sufis in 16th. century prepared by translating language interpreters in his work into the fold of the work that hints at elements of the period, tried to find traces of social life. of the entertainment culture, religious inclinations, clothing, traditions, magic, fortune, out of contact with such elements in imaginative fiction 16.yy. Ottomans who lived about the lifestyle we try to reflect what impressions.

Çalışmamızda 16.yy.da yazılan bir metinden yola çıkarak devrin sosyal hayatını aydınlatacağımızı iddia etmiştik. Gerçekte elimizdeki metnin aslı 15. yy. İran'ında Fettâhî Nişâbüri tarafından yazılmış olmakla beraber ondan bir asır sonra bir Osmanlı mutasavvıfı olan Muhyî tarafından Osmanlı coğrafyasında, hem de orijinal metne oldukça sadık kalınarak özetlenmiştir diyebiliriz. Bu durumda metnin aslında 15.yy. İranı'nın sosyal hayatından çizgiler taşıması daha mantıklı görünmekteyse de Türklerle İran kavimleri arasındaki ilişkilerin 8.yy.'dan itibaren Türkler'in İslâm dinine girmeye başlamasıyla birlikte daha değişik boyutlar kazandığını, özellikle dînî birlikteliğin Türk-Fars münasebetlerini daha da kuvvetlendirdiğini, bu yönüyle Türklerin İslâmiyeti algılayışının Araplar'dan çok İranlılar'ın İslâmiyeti algılayışıyla büyük benzerlikler gösterdiğini biliyoruz. Dolayısıyla İslam kültürü, dünya görüşü ve bunların ürünü olan ortak İslam edebiyatının iç ve dış yapısını oluşturan öğeler İranlılar'ın aracılığıyla Türk edebiyatına girmiştir. Özellikle de idârî sınıflar arasında ve büyük mekezelde din ve kültür birliği çok çabuk kaynaşmayı sağladı. Millî ve kültürel farklılıkları bir kenara bırakırsak aradan bir yüzyıl geçmesine ve iki farklı kültürle- ki çok değil yarım asır önce Yavuz Selim ve Şah İsmail arasındaki mücadeleyi düşünersek- bir de arada dînî yönden mezhep farklılığı olmasına karşın aşağı yukarı aynı görüntüyle karşılaşıyordu diyebiliriz.

Daha önce edebî metinlerden yola çıkarak devrin sosyal hayatını keşfetme hakkında pek çok tez, makale ve çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarda, edebî metinler geniş çapta incelenerek satırlardaki ya da satır aralarındaki orda, oralarda nasıl yaşandığına, yaşam algılayış biçimlerine dair çarpıcı buluşlar ortaya konulmuştur. Elbette yazar-eser-devir üçgeni bize yazarın eserinde yaşadığı devrin özelliklerini gösterecektir. Ünlü sosyolog Paul Descampes'in *Deneysel Sosyoloji* adlı eserinde belirttiği gibi, ortaçağın edebiyat türlerinden olan büyük toplumsal yapıtları özellikle sosyoloji belgeleri bakımından pek zengindir.¹ Biraz daha ileri giderek diyebiliriz ki yazılmış her eser devrinin bir şekilde de olsa aynasıdır.

Sosyal Hayatın edebî eserlerin gözünden incelendiği ve İstanbul Üniversitesi'nde yapılan tezlerden en önemlisi Prof. Ahmet Atilla Şentürk'ün yönettiği Vildan Serdaroğlu'nun doktora tezinde (2001) Zâtî'nin gazeliyatına göre sosyal hayat incelenmiş, giyim-kuşam-tebabet,-haberleşme ve inançlar ağırlıklı olarak yer almıştır.²Yine İstanbul Üniversitesi'nde Şeyma Güngör tarafından yönetilen, Hülya Özaygen'in hazırladığı

¹Özaygen, H. M.,(1996), *Yahya Bey Divanında Sosyal Hayat YLT*, İstanbul Üniversitesi, Önsöz.

² Serdaroğlu, V., (2001), *Zâtî'nin Gazeliyatına Göre Sosyal Hayat*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Yahya Bey Divanında Sosyal Hayat isimli Yüksek Lisans tezinde genellikle kurumlar sosyolojisi ele alınmıştır.

Biz ise bu çalışmamızda İstanbul Üniversitesi'nde 2008 yılında bitirdiğim ve Prof. Muhamed Nur Doğan'ın yönettiği Muhyî-i Gülşenî konulu Yüksek Lisans Tezinden yola çıkarak orijinali Fettâhî-i Nişâbüî tarafından kaleme alınan tasavvuf ve aşk konulu bir metnin aralığında yazıldığı dönemi görmeye çalıştık. Bu görüntüler inanç, gelenek, eğlence ve bakış açısı ağırlıklıdır. Dahası bizim burada yapmaya çalıştığımız şey dün ile bugünü kıyaslayıp her ikisini birleştirmek olacaktır.

MUHYÎ GÜLŞENÎ'NİN HAYATI

Bu bölümü yazarken Muhyî-i Gülşenî'nin hayatı hakkında bugüne kadar en geniş araştırmayı yapan Mustafa Koç'un eserini ana kaynak olarak aldık.³

Şiirde kullandığı mahlasıyla ünlenen Muhyî'nin tam adı, Mehmed b. Fethullah b. Ebu Talib'dir. Dedesi Ebu Talib, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın Şiraz hakimi olan oğlu Halil'in zorba yönetiminden kaçarak Kazvin'e yerleşir. (1475) Şah İsmail'in 1501'de Tebriz'e girmesinin ardından başlayan kıyım da öldürülür. Oğlu Fethullah ise 16.yy. başlarında Osmanlı'ya iltica ederek Edirne'ye gelir. Edirne'de Zahide Hanım'la evlenir. Muhyî'nin gençlik anekdotlarında adı zikredilmeyen Fethullah, Muhyî küçük yaştaiken ölmüş olmalı.

Etmekçizadeler diye tanınan bu ailenin Edirne'deki ilk temsilcisi olan Fethullah, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan ve oğlu Yakub'un saltanat dönemlerinde sarayda ve Türkmen halk arasında büyük rağbet gören İbrahim Gülşenî'ye bağlanır. Edirne'deki ikametinde ise Ubeydullah Ahrar'ın halifelerinden Hâce Kâsım'ın meclislerine devam ederek Halvetî-Nakşî bir mistik çizgi takib eder. İbrahim Gülşenî'nin tahkikatında görevlendirilen yüksek ilmiye erbabı arasında yer alması, onun Edirne ve İstanbul'da sarayda ve ilmiye sınıfında gördüğü itibarı gösterir. Muhyî'nin babasının şahsiyetini aydınlatan bu önemli vaka, devrin dinî tablosunu da ortaya koyması bakımından önem arz eder.

Fethullah'ın ilmiye sınıfıyla, Gülşenî, Nakşî ve Melâmîlerle kurduğu yakın ilişki, oğulları Mehmet ve Muhyî'ye devredeceği ve onların takip edeceği yolu tayin eden en önemli aile mirası olacaktır. Nitekim daha çocukluk devresinde bu zümrelerle kurulan münasebetlerde babasının temin ettiği hukuka Muhyî tarafından bariz bir şekilde işaret edilir. Bütün bunlara karşın Muhyî'nin yalnız çocukluk dönemine ait hatıralarında adı geçen babası Fethullah'ın mesleği, ölüm tarihi gibi bir yığın ayrıntıya açıklık getirecek bilgiler ortada yoktur.

Zahide Hanım, oğlu Muhyî aracılığıyla ömrünün sonlarına doğru, Kanunî ile Edirne'ye gelmiş olan Kübrevî şeyhlerinden Abdülatif-i Câmî'ye intisab eder ve intisab ettiği gün vefat eder.

Fethullah'la Zahide'nin evliliklerinden tespit edebildiğimiz iki oğul ve bir kız olur; Mehmet (Etmekçizâde) ve Mehmet Muhyî ile ismi meçhul bir kız.

Muhyî Edirne'nin bir imam, bir müezzin ve 20 haneden oluşan 56 nüfuslu Sarıcapaşa mahallesinde doğdu. Daha çok şiirde kullandığı Muhyî mahlasıyla tanınan Mehmed, kendisini genellikle "Derviş Muhyî" çağdaşları ise onu "Acem Fethioğlu" ve "Muhyî Çelebi" şeklinde tanır.

MAHLASI

Muhyî mahlasının seçiminde İbn-i Arabî'nin bilhassa Kitâb-ı Abâdile'sinde teorik çerçevesini çizdiği "Muhammed ümmetinin evliyası, Tanrı'nın isimlerinden bir veya birden çok ismine mazhar olur. Bu isimler vasıtasıyla varlığı terbiye eder. Bu isimlerin her biri peygamberlerde tam karşılığını bulur. Bunları keşf ehli 'alâ kalbi İbrâhim, alâ kalbi Süleymân(...)' diye adlandırırlar" şeklinde özetlenebilecek çeşitli görüşleri etkili olur. Tanrı'nın, diriltir, hayat veren anlamına gelen Muhyî adı, İsa peygamber'de tam tecellî eder. O bu isim marifetiyle ölüleri diriltir. Derviş Muhyî de ölü gönülleri diriltici olarak birçok çalışmada kendi mahlasına vurgu yapar. Diğer erkek kardeşiyle ortak ad taşıyan Muhyî, kendisini bu şekilde ayırt eder.

ÇOCUKLUĞU VE EĞİTİMİ

Muhyî'nin kardeşi Etmekçizade Mehmet öğrenimini bitirdikten sonra bürokrasiye geçer. Muhyî'nin kızkardeşi için yegane bilgi, Menâkıb'da yer alan oğlu Mahmud Çelebi'nin 985/1577'de İstanbul'da kağıt emini olduğu kayıdır.

İnançlarına son derece bağlı, bu yolda kayıp vermiş ve göçe mecbur kalmış bir aileye mensup olan Muhyî, çocukluk devresini anne ve babasının verdiği terbiye ve kültür ortamında tamamlar; ilk gençliğini de düşünce dünyasını şekillendirecek ve geleceğine yön verecek eğitim ve öğretim imkanlarını bünyesinde barındıran Edirne'de idrak eder.

³Koç, M.,(2005), *Bâleybelen*, Klasik, s.1-40.

1521'den sonra Osmanlı askerî üssünün Belgrad'a taşınmasıyla bir asırdır yüklendiği sınır şehri olma ağırlığından kurtularak sakin bir ortama kavuşan Edirne, Muhyî'nin döneminde sultanlar için bir sayfiye şehri, ulema için yüksek hiyerarşi, idareciler için imtiyazlı bir yer olma özelliği ifade ediyordu. Batılı seyyahların "insanların temel ihtiyaçları karşılanmış, büyük bir bolluk seziliyor" şeklinde tarif ettiği şehir, 16.yy.'da "payitaht-ı kadîm" ünvanıyla dinî müesseseler, saraylar ve kalabalık bir nüfus yüklü tam bir kültür merkeziydi.

OrtaAsya'dan gelen dervişlerin Edirne'de geçici ve kalıcı ikametleri Muhyî'de özellikle Nakşibendî ve Kübrevî neşesinin oluşmasını temin etti. Bütün bunların yanında Muhyî'ye tesir eden bir başka sufi cereyan Âşık Musa ile Edirne'ye taşınan Gülşenî-Halvetî neşedir.

Eğitimine ilme ve tasavvufa düşkün babası nezaretinde başlayan Muhyî, Üçşerefeli Medrese'de medrese eğitimini sürdürürken Nakşî Ubeydullah Ahrar'ın Edirne'ye yerleşmiş olan torunu Hâce Kasım ve Ahrar'ın halifesi Hâce Muhammed'in tekkesine devam eder. Daha birçok Ahrârî şeyhle münasebet kurmuş olan Muhyî, hâcegân menakıbını işleyen eseri Reşahat Tercümesi'nin girişinde bunlarla ilgili geniş bilgiler verir.

Hâce Kasım, Ahrar'ın Osmanlı coğrafyasında görülen diğer birçok halifesinden farklı olarak Edirne'ye yerleşme amacıyla gelir. Hâce Kasım'ın Edirne'ye gelişi ve ömrünün sonuna kadar burada kalışı, dedesi Mir Abdülevvel'e kayınpederi Ahrar'ın işaretinden kaynaklanır.

Muhyiddin-i Arabî'nin okumalarıyla ilk gençlik yılları, ilk mahsulünü verir."Silsiletü'l-Aşk"(1543) vahdet-i vücudçu düşünceyi benimsediğini ilan eden bu kısa manifestonun ardından Rumeli Kazaskeri Cîvizade'yle İbn-i Arabî konusunda yaptığı tartışmayla ünlenir.

Edirne'de Üçşerefeli ve Bayezid medreselerini tamamlayan Muhyî, öğreniminin son aşamasını devrin medreseler hiyerarşisinin tepesinde yer alan Sahn-ı Seman'da tamamlamak için İstanbul'a gelir. Ebussuud Efendi'nin bir süre müderrislik vazifesinde bulunduğu için "Müftü Medresesi" adıyla da anılan Fatih Camii'nin doğusuna düşen bölümde yüksek öğrenimine devam eder.

Öğrenimini İstanbul'da Sahn-ı Seman'da sürdürürken Gelibolulu Surûrî, Şeyhülislam Ebussuud Efendi gibi devrin ileri gelen ilim adamlarının derslerini takib eder. Bu dönemde, Gülşenî Muhyiddin Karamanî, Nakşî Hâkim Çelebi, Ahrârî Nakşî şeyhleri Şeyh Ahte, Hafız Muhammed-i Semerkandî, Baba Haydar, Sultan Muhammed-i Lacivert-şûy ve Hâce İsâ-yı Fazıl gibi sufilere ilişki kurar. Bu şeyhlerle münasebetleri içinde dikkat çeken Ahte'dir. Ahte, Muhyî'nin üzerinde derin bir tesir bırakacaktır.

Medrese eğitimini bitirdikten sonra döndüğü Edirne'de Kübrevî Şeyhi Abdullatif-i Camî'ye intisab eder. Şeyh Abdullatif kendisine inabet eden genç Muhyî'ye (henüz 19 yaşındadır) Kübrevî hilafetini verir.

İbrahim Gülşenî'nin ardından memleketi Edirne'ye dönerek Süleymaniye Küçükpazar'daki tekkesinde Gülşenî neşesini yayan Âşık Musa, Muhyî'nin üzerinde derin tesirler bırakan bir başka önemli şahsiyettir. Sipahi olarak geldiği Mısır'da İbrahim Gülşenî'nin dairesine dahil olarak oldukça cezbeli bir devir yaşayan Âşık Musa, daha çocukluk devresinde temas kurduğu Muhyî ile dostluğunu ölünceye kadar devam ettirecektir.

GENÇLİĞİ

İstanbul'da bulunduğu yıllarda Kanunî Sultan Süleyman'a şiirlerini sunarak onun ilgisini çekmeye çalışır. Kapıağası Vezir Haydar Ağa'nın konağında yapılan edebiyat toplantılarına katılır. Şiirleri, dönemin usta şairlerinin dikkatini çeker. Haydar Ağa Farsça'ya hakmiyetine işaret etmek için "küçük Acem" diye hitab ettiği Muhyî'nin şiirlerini de Küçük Acem'indir diyerek Kanunî'ye sunar.

Tasavvuf konulu Farsça, Arapça ve Türkçe şiirleri yanında düşürdüğü manzum tarihler ve sağlam retorik bilgisiyle de dikkat çeker. Muhyî daha sonra bu bilgisini aruz ve kafiye konulu müstakil eserlerinde ortaya koyar: Bünyad-ı Şi'r-i ârif, Aruz-ı Kebir. Bu yılların diğer bir mahsûlü, Mevlana Celaleddin'in Mesnevî'si yolunda yazdığı manzum Farsça Mevlevî adlı eseridir.

Sahn-ı Seman öğrencisi Muhyî'nin İstanbul şiir muhitlerinde şiirleri konuşulmaya, leh ve aleyhinde tartışmalar meydana gelmeye başlar. Vücut mertebelerini içeren girift bir Farsça manzumesi, Mahvî-i Herevî'nin sahaf dükkanında aralarında Hayali Bey, Rızâyî, Katibî gibi simaların bulunduğu kalabalık bir heyette tartışılır. Bu şiir etrafında meydana gelen tartışma, Muhyî için yeni bir mistik tecrübe temin edecektir.

İstanbul'da öğrenci olduğu yıllarda ilmiyenin içinde yer alan farklı düşünce sahipleriyle ve sufi muhitlerle temas halindedir Muhyî. Bu devrede fikirlerini olgunlaştırmış ve takip edeceği yolu tayin etmiştir.

16.yy'ın ilk yarısı Gülşenîler için sıkıntılı geçti. Tarikatın kurucusu İbrahim Gülşenî'nin tahkikatıyla başlayan süreç, Muhyiddin Karamanî'nin katliyle son bulur. Muhyî bu devrede Gülşenîlerle kurduğu ilişkiyle dikkat çeker. Bilhassa Karamanî ve Ebussuud arasında geçen hadiseler zincirine dair hemen bütün

bildiklerimizi kendisine borçlu olduğumuz Muhyî, her iki tarafın sohbet meclislerinde yer almakla kendi tabiatını ortaya koyar.

Tahkikatın Muhyiddin Karamanî meclislerine devam eden ve ona mürit olanlar üzerinde derinleştirdiği Karamanî'nin katledilmesini müteakip vahdet-i vücudçu sûfilerin takip edildiği biliniyor.

Muhyî, Karamanî'nin katli hadisesiyle sarsılmışken ikinci bir vaka onda derin izler bırakır; üstelik bu sefer işin tam içinde bulur kendini. Vahdet-ivücut taraftarları bu kez Âşık Musa'yı hedef almıştır.

Muhyî medrese eğitimini bitirdikten bir süre sonra Mısır'a kadı olarak atanan Baki Efendi ile birlikte (Muhyî muhtemelen, Mısır kadısı Abdülkerimzade yerine Mısır kadılığına atanan Baki Efendi ile 943'te Üçşerefeli'de, 951'de Bayezıt Medresesi'nde müderrisliği sırasında tanışıyordu.) Kahire'ye gelir (960/1553). Naip olarak Baki Efendi'nin yanında çalıştığı sırada İbrahim Gülşenî'nin oğlu Ahmet Hayâlî'nin tekkesine devam etmeye başlar. Hayâlî'ye intisab ettikten sonra Gülşenî hilafeti icazetini alır ve tekkede İbrahim Gülşenî'nin türbesinde türbedarlık görevine getirilir.

Mısır'da tarikata ilk intisab yıllarında Muhyî'de önemli değişiklikler meydana gelir. Onu bu devrede dünya işlerine kayıtsız, bütünüyle katı bir zühd içinde görürüz. Hatta bu hususta şeyhi Hayâlî ile ters bile düşer.

Muhyî Mısır'a gelişinin ardından, cemiyette büyük huzursuzluk meydana getiren Şehzade Mustafa katli üzerine bir mersiye yazar. Muhyî biri Türkçe, diğeri Farsça iki mersiyeyle katle yol açanlara duyduğu infiali ve genç şehzadenin ölümünün acısını anlatır. Mersiye yazıldıktan sonra dostları tarafından İstanbul'a götürülür. Şehzade Mustafa'nın katli hadisesi kapıağası iken Muhyî'yi evinde ağırlayan Vezir Haydar Paşa için kötü sonuçlar doğurur. Görevinden azledilir.

Muhyî bu devrede tekkeyle devlet arası ilişkilerde rol oynar ve şeyhinin vekili gibi hareket ederek işleri tesviye eder.

Ahmed Hayâlî bir süredir İstanbul'dan gelen davetlere kayıtsız kalamayarak yanına da Muhyî'yi alarak yola çıkmak ister. Tam da bu sırada Mısır hazinesini İstanbul'a götürecek kabile de hazırlık yapmaktadır. Dukakinzade Mehmet Paşa'nın defterdarı Bayezıt Bey'in maiyetine katılan kalabalık tekke cemaati Kahire'den hareket eder. (963/1556).

İstanbul'a geldiklerinde Ahmed Hayâlî alaka görür, hükümdar, ulema, devlet ricali ve tarikat erbabıyla görüşür. Mısır'a dönerken yanına kattığı müritlerle İstanbul'da şeyhlik yapması için bırakır. Ama Muhyî meşrebine uymayan şeyhlik vazifesinden bir yolunu bulup yaka silker. Mısır'a dönen Muhyî önce hac vazifesini yerine getirir daha sonra şeyhi Ahmet Hayâlî'nin kızıyla evlenir.

Bu yıllarda sık sık sûfî tecrübeyle kendinden geçen Muhyî'de manevî haller zuhur eder. Bir yandan Mevlevî ve musikişinasların Kahire'deki meclislerinde bulunurken bir yandan da tekkede dervişlere hocalık yapar. Başta İbn-i Arabî ve Mevlana Celaleddin'in eserleri olmak üzere tasavvufî ve diğer dinî eserleri okutur.

Bir süre sonra hem şeyhi hem kayınpederi olan Hayâlî'nin ölümüyle derinden sarsılır. Hayâlî'nin ölümünden sonra Muhyî, hilafeti daha 961/1570'de almış olmak ve tekkenin en kıdemlisi bulunmak itibarıyla posta oturmak liyakatını taşımasına karşın, Hayâlî'nin hayattayken işareti ile oğlu Ali Safvetî tercih edilir. Yanında büyüyen ve hocalığını yaptığı Safvetî'nin posta oturması Muhyî için başlangıçta kabullenilmesi zor bir durumdur. Bir süre biat etmekte tereddüd eder.

Bu yıllarda bir yandan telif faaliyetlerini sürdürürken diğer taraftan sûfilerle münasebetlerine devam eder.

ÖMRÜNÜN SON DEVRESİ VE VEFATI

Ömrünün sonuna doğru bakmakla yükümlü olduğu kalabalık bir muhitin içinde sınırlı bir gelirle hayatını idame ettirmeye çalışır. Son zamanlarını uzun süredir ikmal edemediği Menakıb-ı İbrakim Gülşenî'yi İmam Şafii'nin Karafe'deki türbesinde çekildiği itikafında tamamlamakla meşguldür. Artık yaşı yetmiş sekize gelen Muhyî ölümüne tarihler düşürerek "gâyib" olmak diler. 1013/1604-1605'te vefat eder. Kahire Gülşenîhanesi'nde İbrahim Gülşenî'nin ve aile fertlerinin mezarlarının bulunduğu türbeye defnedilir. Yanında yetişen talebelerinden Ubûdî, Muhyî'nin ölümü için anlamlı bir tarih düşürür.

“Şehid-i aşk-ı cânân oldu Muhyî” (1013/1603)

HÜSN Ü DİL

Bu maddenin yazımında ağırlıklı olarak Mehmet Fatih Köksal'ın Hüsni ü Dil eserinden yararlandık.⁴

Hüsni ü Dil'i ilk olarak kaleme alan İranlı şair Fettâhî Nişâbüri'dir. Fettâhî'nin ilham kaynaklarından biri, Genceli Nizâmî'nin Hüsrev ü Şirini'dir. Zira iki eser oldukça benzerlik göstermektedir. Ayrıca Mevlana'nın mesnevisindeki bir hikayede, Hindistan'daki ağacın meyvesini yiyen kişinin ebedî genişlik ve hayata kavuşacağını duyan bir adamın yollara düşüp onu aramasını anlatan hikayenin(Mevlana, Mesnevi, cilt.2) de başlangıç ve sonuç bakımından ve özellikle “aranan nesne” itibarıyla Hüsni ü Dil hikayesi ile benzerliği ilgi çekicidir.

Hüsni ü Dil hikayesindeki olay akışı Gılgamış destanıyla da inanılmaz bir benzerlik gösterir. Sümerler'in bu destanı elbette Fettâhî tarafından biliniyor olamazdı zira tabletler yakın bir tarihte, 19.yy'da okunmuştur. Fakat bu destanın türevleri elbette gerek halk arasında gerek edebî metinlerde gerekse israiliyatta yer alıyordu. Özellikle İskender Efsanesi (bunlar sonradan İskender-nameler'e dönüştü) ya da Zülkarneyn şekliyle doğu toplumunda çok yaygın bir hikayeydi. Bütün bu efsanelerde ortak özellik bir kişinin bir şekilde ebedî hayatı bahşeden bir su ya da ölümsüzlüğü sağlayan bir ottan bir şekilde haberdar olup onu aramasıdır. İkinci ortak özellik ise bu arayış esnasında tehlikeli yollar, karanlık geçitler vs. geçmeleridir diyebiliriz. Yalnız, bu efsanelerden farklı olarak bizim metnimizde aranan şey bulunur ve kaybedilmez.

Hüsni ü Dil, Fettâhî'nin en tanınmış ve en etkili olmuş eseridir. Eser İran ve Türk edebiyatı sahasında çok tutulduktan başka Hindistanda da oldukça benimsenmiş, esere manzum ve mensur birçok nazire yazılmıştır.

İşte Muhyî de bu eseri tekrar kaleme alanlardan birisidir. Osmanlı coğrafyasında ve Osmanlılığın bakış açısıyla.

SOSYAL UNSURLAR

KULLANILAN DİL

Bugün yazılan bir eserle yüzlerce yıl önce yazılan bir eser arasında aynı dil kullanılsa bile kullanım farklılığı olması sosyal hayatın devirler arası tezahürlerinden biridir. Dil, bir milletin, bir toplumun bağlayıcı özelliği olan kilit taşlarından birincisidir diyebiliriz. Zira birden fazla kişi bir araya geldiğinde anlaşabilmek için aynı ses simgelerini kullanmak zorundadır. Böylelikle dil, toplumun ortak alanının başat unsuru olmaktadır. Öyleyse gelin 16.yy.'da konuştuğumuz Türkçe'yle bugün konuşulan arasında nasıl farklılıklar olduğuna metnimizden örneklerle kısa bir gezinti yaparak bakalım.

Bugün dilimizde her ne kadar Arapça ve Farsça kelime ve terkipler kalmışsa da bu öyle fazla yoğun değildir. Oysa o yüzyılda –özellikle terkipler edebî dil için geçerli diyebiliriz- bu yabancı kaynaklı kelimeleri daha sık görebiliriz. Metnimizin hikâyeye giriş bölümünde yer alan ; “nâkil-i rivâyet-i ısk u garâm ve râvî-i hikâyet-i şevk u merâm böyle ilâm eyler ki; kadîmü'l-eyyâmda diyâr-ı yunân-ı islâm'da akıl nâm bir pâdişâh-ı zü'l-ihîşâm vardı ki...” diye başlayan uzun ve bugünün insanı için oldukça karmaşık bu cümlede kısaca “hikâye söyleyenler şöyle anlatırlar ki, çok eski günlerden birinde, Müslüman Rum ülkesinde Akıl isminde ihtişamlı bir padişah vardı.” denilmektedir. Elbette gerek elimizdeki bu metin gerek asırlar boyunca Osmanlı Türkçesi'yle yazılmış on binlerce metin bunun gibi cümleler kurar. Biz örnek olarak aldık bu cümleyi. Cümleye bakan ve Türkçe'yi bilen biri ilk bakışta anlayamadığı bu söz diziminin içinden anladığı bazı kelimeleri seçebilir. Ama eğer o günkü kullanımları ve kelime manalarını bilmiyorsa cümleyi anlayamaz. Bir yönü budur. Diğer yönü ise kelimelerin anlamlarını bilse bile isti'malleri bilmezse yine tam olarak kavrayamaz. Metinde geçen “Yunan” kelimesine aldanarak “Yunanlılar hiç Müslüman olmuşlar mıydı?” diyebilir. Oysa o devirde Anadolu için “Rum ili (bugün Rumeli)” ya da “Yunan ili” tabirleri kullanıldığı bilinir. Bu bir zamanlar Yunan göçmenlerinin ve Rumlar'ın bu topraklara hakimiyetinden kaynaklanmış olabilir. Her ne kadar kendi metnimizde mekân kavramları hayâli olsa da yine de bu o zamanın dilinden bir örnek teşkil eder.

Aynı şekilde 269a'da “âhir konukluk pâyân buldı. ve cemiyyet perîşân oldu.” cümlesinden bugün çıkacak anlam “topluluğun perişan bir hale gelmesi”dir; oysa ki yazar burada “perişan” kelimesiyle “dağılma”yı anlatır. Yani eğlence bitmiş, topluluk da çekilip evlerine gitmiştir.

Yine bugün Türkçe konuşan biri önemli bir kimsenin karşısına çıkmak için “huzura çıkmak” deyimini kullandığından “Gamze, Hüsni'nün hazretine girdi” cümlesinden pek bir şey anlamaz. Oysa “hazrete girmek” o devirde “huzura çıkmak”tır. Bunu metnin konteksinden çıkartmak mümkündür. Ayrıca metnin içerisinde sıkça kullanılan bugün “söyledi” fiilinin karşılığı olan “eyitdi” fiili gibi daha eski Anadolu Türkçe'sine ait kelimeler de yine devrinin dilini yansıtır. Metinde bunun pek çok örneği vardır.

⁴ Köksal,M.F.,(2003),*Yenipazarlı Vâlî Hüsni ü Dil İnceleme –Tenkitli Metin*, Kitabevi.

Dil konusundaki başka bir husus da bugün günümüzde kullanımdan düşmüş deyimlerdir. “it kırkını (268a), it ıslandıkça murdar olur (268a) gibi. Dil bahsinin son farklılığı ise bugünden farklı bir alfabenin kullanımıdır.

Dil değişimi önemli bir sosyolojik olgudur ve pek çok nedene bağlanabilir. Demek istedik ki, yazılı bir metin-edebî olsun olmasın-, daha elimize alır almaz bize ilk olarak yazıldığı devir ve coğrafyada hangi harf sisteminin kullanıldığını söyler, ikinci aşamada da nasıl bir dil konuşulduğu ya da yazıldığı hakkında bilgi verir. Bu, eserin çağı hakkında söylediği ilk ipucudur ve içerisinde devrine ait hiçbir şey bulunmadığını varsaysak bile, bize bu ilk söyledikleri de çağını yansıtan önemli bilgilerdir.

DİN-İNANÇ

Din sosyolojisi, bilimsel sosyolojinin bir dalıdır. Burada din veri, sosyoloji de o veriye yaklaşma yoludur. Böylece din sosyolojisi, bir yandan dîni etkileyen insan ilişkilerini öte yandan da insanlar arası ilişkileri dinin nasıl etkilemekte olduğunu araştırmadır. Din sosyolojisi, tıpkı sosyoloji gibi sistematik bir gerçeklik bilimidir. Araştırmalarında değer hükmü vermekten uzak, vasıflayıcı ve tipleştiricidir.⁵

Dün olduğu gibi bugün de inanç insanoğlu için hem bireysel hem kitlesel yol gösterici kriterlerden biridir.

Elimizdeki metne baktığımızda girişin dua, hamdele ve salveyle başlaması- devrin esere başlama geleneği- bize o zaman için İslam dinini kuvvetle hissettirir. Dua yazar için o denli önemlidir ki eğer eserine böyle bir girişle başlamazsa yazdığından ne kendisi ne de okuyucular hayır görmeyecek inancındadır. Ayrıca müellif içerisinde bulunduğu tarikatı ve şeyhlerini de saygıyla zikreder.

Metnimizde göze çarpan en belirgin inanç Hızır inancıdır. Bütün İslâmî kültürlerde bu inanç yaygın olsa da Türk kültüründe hâlâ çok çarpıcı bir yer işgal eder. Günümüzde hasta insanların şifaya kavuşmasını hızlandırmak için “Hızır Acil Servisleri” kurulmuş- dikkat edilirse resmen bu isim kullanılır- ihtiyacı olanlara yardım edenlere “Hızır gibi yetişt” demek adet olmuştur.

ÂB-I HAYAT: Hüsni Dil hikayesinin en önemli iki kavramından birisi öykü boyunca aranan ve hikayenin belkemiğini oluşturan âb-ı hayat diğeri de öykünün sonunda ortaya çıkan Hızır karakteridir. Aslında Hızır’ın hikayeye belirgin bir ilgisi yok gibi görünse de âb-ı hayatla Hızır ilişkisi göz önüne alındığında tablodaki yeri ve önemi netleşir.

“Ölümsüzlük özlemi, Âdem’den beri tarih boyunca âdemoğullarında çeşitli şekillerde kendini göstermiştir. Ölümsüzlük iksiri ya da suyu, ya da ağacı aramalarından, mumyalanmadan başlayarak, günümüzde insan kopyalama ve uzun hayat enzimi araştırmalarına varıncaya kadar, insanların çabaları hep bu özlemi tatmin içindir.”

İnsanoğlu dünyada ebedi hayatı hep aramışlardır. Bu arayışlardan insanlık tarihinin en meşhur destanları, en yaygın hikayeleri meydana gelmiştir. Dünyanın en eski efsanelerinden ve en ilk yazılı kaynaklarından olduğu bilinen Gılgamış Destanı’nda Gılgamış, arkadaşı Endiku ölünce, ölüm korkusuna kapılır. Daha önce ölümsüzlük kazanmış olan Utanpiştım’ı arar. Bir çok maceralardan, tehlikeli yolculuklardan, karanlık tünellerden geçtikten sonra onu bulur. Utanpiştım’dan ebedi hayatı nasıl bulacağını öğrenir. Karanlıklar içerisinde, yerin altındaki tatlı su denizinde bulunan bir otu bulup yemesi gerekmektedir. Yunan mitolojisinde ise İskender aşçısı Andreas ile karanlıklar diyarına giderek ölümsüzlük suyunu ararlar. İskender hakkındaki bu hikaye İslam kültüründe Zülkarneyn ile birleşmiş, bazen sadece Zülkarneyn bazen de İskender-i Zülkarneyn adıyla tefsir ve tarih kaynakları ile İskender-namelerde yer almıştır.

Bu rivayetlere dayanarak İslam kültüründe, âb-ı hayat Hızır’la birlikte anılagelmiştir.

Ahmet Yaşar Ocak’ın bildirdiğine göre Âb-ı hayat kavramına İslami literatürde ilk olarak Buhari’de geçen bir hadis metninde rastlıyoruz. Bu hadis metninde “aynü’l-hayat” olarak tam da âb-ı hayat kavramını karşılar.

Âb-ı hayat divan şiirinde de bir çok anlama mazmun olmuş, sevgili, sevgilinin dudağı, vuslat, fenafillah, aşk ve daha bir çok mananın benzetildiği unsur olmuştur.

Hikayemizde ise daha çok “aşk”ı karşıladığını düşünüyoruz ama yine de metin içerisinde yüklenmiş olabileceği anlamları Dr. Zülfi Güler’in “Divan Şiirinde Âb-ı Hayat” isimli eserinden yardım alarak şu şekilde maddeleştirebiliriz.⁶

Mürşit: Eserin sonunda âb-ı hayat çeşmesinin yanında peyda olan Hızır, hikayenin baş kahramanlarından Dil’e öğüt verir, gerçeği gösterir ya da öğretir. Böylelikle âb-ı hayat Hızır’la özdeşleştirilecek olursa irşat olmaya vasıta ya da mürşit rolünü üstlenmiş olabilir.

⁵ Ayas, M.R., (2008), *Türkiye’de İlk Tarikat Zümreleşmeleri*, İz yay., s.13.

⁶ Güler, Z., *Divan Şiirinde Âb-ı Hayat*.

Tasavvuf ehli nazarında Hızır mürşittir. Hızır'a Alah Musa'nın bilmediği özel bir ilim (ilm-i ledün) vermişti. Musa da onu üşrenmek için uzun bir yolculuğa çıkmıştı. Tasavvuf erbabı şeyh ile müridi arasındaki irşat münasebetine, Musa ile Hızır arasında geçen bu kıssayı örnek gösterirler. Hızır'dan kasıt mürşid-i kamildir. Feyze mazhar olmanın yolu bu mürşid-i kamilin sohbetinde bulunmaktır. (bu noktada âb-ı hayatın "çeşme-i fem"[dudak çeşmesi]'nden akması da oldukça manidardır zira sohbet-dudak ilişkisi açıktır.) Buna Şeyh Galib'den bir beyti örnek olarak verebiliriz.

İki ser-çeşme-i âb-ı hayatdır dil ü cânun
Me'âl-i matlabıdur güft ü gûy-ı Hızır u Mûsâ'nun

Şeyh Galib⁷

Ledün ilmi: "ve allemnâhü min ledünnâ ilmen" (Ona tarafımızdan bir ilim öğretmiştik.) [kehf 18/65] ayetindeki "ledün" kelimesi Hızır'a öğretilen ilmin hem Allah tarafından öğretilen bir ilim olduğunu, hem de Allah'a ait olduğunu gösterir. Bu bakımdan böyle bir ilme ilm-i ledünnî denilmiştir.

Öğrenme, bilme isteği, sevgi ve aşk coşkusu şairlerce susuzluk sözüyle karşılanmıştır. Hızır ve İskender böyle bir teşnelikle karanlıklarda âb-ı hayatı (ledün ilmini) aramışlardır. Yine hikayemize dönersek, sürekli arama ve sonunda Hızır'la birlikte gelen ilahi bilgi motifleri ile paralellik ortadadır. Ayrıca İsmail Hakkı Bursevî Ferahu'r-Ruh'da âb-ı hayatın ledün ilmi olduğunu bariz bir şekilde beyan eder. Bursevî, Ferahu'-ruh'un ab-ı hayat maddesine bir beyitle başlar:

İçipdir havzının bir katresinden
Anınçun zindedir Hızır-ıla Îsâ

"Hızır ve Îsâ'nın tercümesi mahallinde gelir inşallahü Te'âlâ. Esahh-ı akvâl budur ki, gökde Îsâ ve İdris ve yerde Hızır ve İlyas Aleyhümessem hâlâ hayattadır. Bunların ömr-i câvidânı bulmalarına sebep mahallinde tahrîr olundu. Kelâm-ı Nâzım kuddise sırruhü'da işâret vardır ki, âb-ı hayat çeşmesi havz-ı Resulullah'ın bir şu'besidir. Ammâ hakikatde havuzdan murâd, ilm-i ledünnî havzıdır. Pes bunda bu ümmetin havâssına beşâret vardır ki, onlar dâ'imâ dil-i zinde sahipleridir. Zîrâ havz-ı ilm-i Resûl'den nûş edip vâris-i Peygamber aleyhisselam olmuşlardır. Helâk-i sûrî, bu hayât-ı bâkiye mâni' degildir.

Tasavvufa göre evrenin yaratılışı aşk sebebiyledir. Hadis-i kutsi olarak rivayet edilen "ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi istedim ve bu yüzden alemleri yarattım" anlamındaki sözden hareketle, tasavvuf erbabı Allah'ın sevgiyle tecellî ettiğini, bu ilk tecelliden Hakikat-ı Muhammediye, nur-ı Muhammedî, ruh-ı Muhammedî de denilen ilk taayyünün meydana geldiği söylenir. Yine "Ey Muhammed esn olmasaydın, sen olmasaydın ben bu felekleri yaratmazdım." Anlamındaki kutsî hadis rivayeti ile de kainatın yaratılışını aşk unsuru ile açıklamışlardır. Bu inanışa göre alemin var olma sebebi, önce Allah'ın kendi zatına olan aşkı ve bunun peşinden Hz. Peygamber'e duyduğu aşktır."

Mevlana da mesnevisinde ezel meclisinde (kamışlık) ilahi güzelliği müşahade edip ona aşık olmuş, daha sonra kamışlıktan koparılıp atıldıktan sonra da içinin boşaltılarak bağı delinmiş, aşkıdan inleyen ve ağlayan ney benzetmesiyle tekrar geldiği yere dönme ve maşukuna kavuşma arzusu duyan âşığı betimler. Bezmi-ezel, ruhların bedenlenmeden önceki buluştukları ya da varoldukları yerdir. Bu meclisin Sâkî'si (Allah) onlara ezel şarabını sunup sarhoş etmiş, ya da didarını bir an için göstermiş ve ruhlar bu betimlenemez, aşkın güzelliğe âşık olmuş veya onlara seslenmiş, ruhlar bu ilahi sesle kendilerinden geçmişlerdir. Yukarıdaki inanışların ikisi yine âb-ı hayat kavramıyla ilgilidir. Şarap ve su kavramları birbirine oldukça yakındır ve söz nasıl ağızdan çıkan bir şeyse su da ağızda bulunur. İsmail Hakkı Bursevî âb-ı hayat-sohbet ilişkisini Ruh'ul-Mesnevi'de oldukça güzel verir. "Pes ebedî seyrine nihâyet gelmez ve şurbu gâyet bulmaz ve tecelliyât-ı İlâhiyyeden seyr-i âb olmaz. Zîrâ âb-ı hayata doyulmaz. Anınçun gam-ı aşka düşenler ehl-i hûşun sohbetinden müfârat kılmazlar. Zîrâ her sohbette per ü bâl açarlar ve her pervâzde bin yıllık mesâfe uçarlar. Pes bu vechile beytin mâ-kabline irtibâtı zâhir oldu."

Âb-ı Hayat metnimizde de aşk rolünü üstlenmiş gibi görünüyor. Zira kahramanlardan Dil'in bu sudan haberi olur olmaz bitmek tükenmek bilmeyen bir iştiaqla onun peşine düşer ve bulunması için her şeyi yapar. Sonuçta bu tavır da bir âşık olma tavrıdır. Ve bundan da ziyade âb-ı hayat bizim eserimizde "Âb-ı hayât nazîri ve suverî olmaz. Belki 'ilmini tasdik kılmayan ârif ve âlim ol âlemi bulmaz. Gerçi âsârı âşikârdur, ammâ menba'ına erişmek düşvârdur. Sen anda ben gitmeyince irmezsin. Zîrâ ol yola sen ben gitmeyince girmezsin." (vr.160) Padişah Himmet'in ağızından benzeri ve herhangi bir şekli olmayan bir şeydir. Onun varlığını inkar eden ya da "ben"inden kurtulmayan kimse onu bulamaz. Oysa o âşikardır. Yani her yerde izi bellidir. Ama işte o kaynağa erişmek çok zordur diye tarif edilir bu da ilahi aşkın tarifine ziyadesiyle uyar.

⁷ Kalkışım, M.,(2004), *Şeyh Galib Divanı*, Akçağ yay., Ankara, terci-i bend 2/3.

HIZIR:

Bu maddenin yazımında ağırlıklı olarak Ahmet Yaşar Ocak'ın eserinden yararlandık.⁸

Hızır İslam literatüründe öncelikle Kur'an'daki El Kehf suresinde geçen bir kıssaya daha sonra bazı hadis metinlerine ve İslam dini kaynaklarına sonradan dahil edilen İsrailiyata dayanan ve İslam öncesi Anadolu'sunda hakim olmuş olan gnostik din ve mezhepler, pagan unsurlar gibi efsane ve masallara dayanan bir karakterdir.

Öncelikle Gılgamış Destanındaki Utanpiştım karakteriyle bağlantısı, Tevrat'ta geçen ama kökeni çok eski pagan inanışlara dayanan suların hakimi Elyasa karakteriyle yakın benzerliği-ki bazen karıştırılır- onu hemen bütün kültürlerde tanıdık bir sima yapar. Elyasa karakteri, isminin yeşil, koyu yeşil anlamlarına gelen "Hızır" olması onu su ile yakın bir ilişki içinde olduğunu gösterir. Hızır'la ilgili efsaneler (zülkarneyn ya da İskender gibi) hep su ile ilgilidir.

Hadislerden Buhari'de bulunan bir hadis ile metnimizde kahramanımız Dil'in karşılaştığı yer arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu hadise göre "Hızır'la buluşacakları o kayanın dibinde bir kaynak vardı ki, buna hayat kaynağı deniyordu. Hiçbir şey yoktu ki suyundan isabet etsin de dirilmesin." Hüsn ü Dil'de Hızır'ın ortaya çıktığı yer âb-ı hayat kaynağının tam yanıdır.

Hızır hayat suyundan içmiş ya da ona dalarak ölümsüzlüğü elde etmiştir. Gerçi İslam uleması Hızır'ın ebedi yaşayıp yaşamadığı konusunda ihtilafa düşmüş ve ikiye ayrılmışsa da halk inançları Hızır'ın kıyamete kadar yaşadığı inancını kuvvetle benimser.

Hızır'ın tasavvufta ayrı bir önemi vardır. Bunun sebebi Kur'an'daki Kehf suresinde Hızır'la ilgili anlatılan kıssanın tasavvufun iki temelini temsil etmesidir. Bunlardan biri irşad ya da mistik yola kılavuzluk diğeri ise bu irşada konu olan ilm-i ledün yani çalışarak elde edilmeyen, Allah tarafından bağışlanan ilimdir(vehbî).

Hızır, tasavvuf literatüründe velileri yetiştiren, onlara hırka giydiren bir pirdir. Hüsn ü Aşk'ta Hızır'ın ortaya çıkması da aynı amaç doğrultusunda olur. Hızır manevi ilimlerin kapısını Dil'e (burada hem kahraman hem de gönlün kendisi kastedilerek tevriyeli bir mana kastedilmiştir.) açar. Zira Dil Hızır'la görüşmesinden sonra halka faydalı pek çok eser yazacaktır.

Hızır tasavvuf ehline göre; rastgele değil bazı durumlarda velilerle görüşür. Bu durumlardan birisi de tasavvufi bir gerçeği öğretmek, ilahi sırları göstermek gerektiği durum ve zamanlardır. Hüsn ü Dil'de hikayenin sonunda alegorik bir biçimde anlatılan mistik yolculuk bitmiş ve artık Hızır'ın dersini dinleme zamanı gelmiştir. Bu yüzden eserin sonunda zuhur eder. Hızır mistik bir yol için semavi bir kılavuz kimliği taşımaktadır.

Hızır'ın genellikle "nuranî bir ihtiyar" şeklinde görüldüğüne inanılır. Metindeki betimlenişi de "dil ol gülzârûn sebze-zârında çeşme-i fem kenârında bir pîr-i sebz-pûş ve bir şeyh-i pür-nûr-ı sâhib-hurûş gördi." diye hem adına hem Hızır'ın imgesi haline gelen yeşil renge ve olduğu yerde otların yeşerdiği inancına hem de nurlu bir ihtiyar şeklinde görünmesine atıf yapar.

Türk halk inançları Hızır'ı genellikle yeşil elbise(bazen de beyaz) giyen, boz veya kır bir ata binen, yüzü bazen örtülü bazen açık, elinde mızrak ya da kamçı taşıyan bir süvari şeklinde düşünmüş, aynı zamanda da istediği her kılığa girebilen, her yaşta görünebilen biri olarak tasavvur eder. En çok girdiği kılık ak saçlı, ak sakallı ihtiyar derviş kılığıdır. Muhyî de at, süvari, peçe ve mızrak imgesi kullanılmamıştır.

Bunu dışında metinde bir "kılıç duası" imgesi göze çarmaktadır. "gamze kendi kılıcında olan duâ-yı seyfiyi okur, ol câdûlar üstüne üfürür, cümle gazâl olurlar."(261b) Kılıcın üzerine onu ve onu taşıyanı koruyucu ya da onunla yapılan işi başarılı kılan bir dua, sembol yazılması yine inancı simgeler. Aynı doğrultuda metindeki "bazubend" imgesi de benzeri bir inancın sembolüdür. Aslında o devirde muska, bazubend, kılıcın üzerine ya da başka nesnelere dua yazmak şeklinde ortaya çıkan ritüeller bugün de nerdeyse aynıyla yaşamaktadır. Boynumuza taktığımız ya da üstümüzde taşıdığımız veya arabamıza astığımız cevşen, muska, ayete'l-kürsi vb. dualar tam da bu inanç görüntülerinin devamıdır.

3.EĞLENCE HAYATI

Eğlenmek, hemen bütün bireyler ve toplumlar için beslenmek gibi bir ihtiyaçtır. İnsanlık tarihinin başlangıcından beri insanoğlu bir araya gelmek için eğlenceler düzenlemiş; eğlenceler düzenlemek için bir araya gelmiş yani bu sayede sosyalleşmiştir.

Osmanlı toplumunda da yerleşen bir eğlence kültürü vardı ve bunun en önemlisi ziyafetlerdi. Bu ziyafetler için ziyafetlerin verildiği mekânlar özenle seçilir- mevsimi müsaitse tercihan havuzlu, çiçekli,

⁸ Ocak, A.Y.,(2007), *İslam –Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü*, Kabalcı.

yeşil dış mekanlar, bahçeler- düzenlenir, yerine göre müzik ve gösteriler de hazırlanırdı. Ve bazen bu merasimler günler ve gecelerce devam ederdi.

Metnimizde Nazar'ın Hayal'i Dil'in sarayına getirmesiyle yapılan musiki eşliğinde, havuz başında sohbetli eğlence ve bundan başka iki önemli eğlence toplantısı dikkat çeker. Bunlardan ilki Dil'in Hüsn ile bulunduğu akşam Hüsn ve dadısı tarafından hazırlanan içkili-sazlı-sözlü eğlencedir. Merasimin tertip edildiği mekan, saray bahçesi, yine havuzlu, envai çeşit çiçekler ve hoş namelerle dizayn edilmiştir. Gece olunca etraf mumlarla aydınlatılır. Sonu hüznü biten bu eğlencenin ikincisi dört gün dört gece sürecek, her gece bir çift, ağız münakaşası- bir çeşit seyirlik oyun- yapacaktır.

“ZİYÂFET-İ ÜMERÂ DİL-İ ŞEH-ZÂDE-RÂ

ve her birisi bir gün davet (269a) eyledi ve kendilere münâsib eshâbla sohbet eyledi. evvelki gün mihr-i âlem-tâb dilûn ziyâfetine hidmet itdi. ol meclisde def, güle eyitdi: “ben hurşîd- ruhsâr-ı hoş-âvâz mekânında ve çerh-i edvâr ve söz ve saz yanında saña salınup çalmak yaraşmaz ve dükelüp saçılmak düşmez ki benüm mihrümden bedr-i enver fûrûzân ve süzümden bedr- [...] dirahşândur. ve çarh-ı çemberinüñ kaddi etrâfımda dâl oldı ki şekl-i müdevverüm ahsen eşkâl oldı.” gül, gûş olup diñledi, hacletden arak arak olup kızarup kulagı çıñladı soñra gazabından her mûyı hâr-vâr belki mismâr-ı girdâr oldı. ve didi: “ey def-i nâ-halef bu âvâz-ı çığır ile ve post-ı bî-hakr ile mirat-i enâniyette kendüni gördiñ. ne yüzden rûy-ı gül-fâmıma mukâbil durdın ki halk-ı âlem ben nûr-ı gülşen-i baş üzre dutup bûyımdan dimâg-ı dehr muattardur ve ben kamer-rûşen âyine-vâr elde götürüp rûyımdan çerâg-ı gün münevverdür. ammâ sen her sergeštenüñ zîr desti olup bir yıl-i nâr-ı gamla şikencesin çekersin ve her tâli-i bergeštenüñ pây-ı pesti olup bir pul için tabancasın yirsün.” diycek def-i leffâf hâline itirâz itdi. ikinci gün kâmet hidmete kalkup kemer der-miyân oldı. servle nahl beyninde nizâ cereyân buldı. üçüncü gice kâmet için zûlf mihmânlık kıldı. benefşe ve sünbül ortasında perişânlık oldı. dördüncü gün gamze ziyâfet itdi. nerkes ile kâse-i zer müfâharet itdi. âhir konukluk pâyân buldı. ve cemiyet perişân oldı. ve dil hayâlde tenhâ kaldı. ve hâl-i intizârı hayâle ifşâ kıldı.”

Sadece yukarıdaki alıntı bile o günlerin eğlence anlayışının güzel bir ifadesidir. Bugün seyirlik oyun yerine televizyonu ve türevleri teknolojik aletleri koyan insanoğlu yine bir araya gelmekte, özenerek hazırlanmış yiyecek ve içeceklerle, özenle düzenlenmiş mekanlarda müzik vb. yardımcı eğlendiricilerle geçirdiği zaman dilimini güzelleştirmeye çalışmaktadır. Dünle bugün arasında şekil dışında bir fark da günümüzde eğlencelerin bir gece sürmesidir diyebiliriz.

4.BÜYÜ-SİHİR ve DOĞA ÜSTÜ OLAYLARA KARŞI DUYULAN İLGİ

İnsanoğlu her zaman doğaüstü ve olağandışı olaylara ilgi duymuştur. Bazen korkularını yenmek, bazen güç, itibar ve paraya bir anda sahip olmak, bazen de böyle inanmak tatmin ettiği ve istediği her şeye sahip olmanın tek yolu olduğunu düşündüğü için olağanüstü olaylar her devirde ilgiyle üzerine eğilinilen bir konu olmuştur. Metnimizde de düşmanları bir anda perişan etmek için kılıcın üzerine dua yazılır, sihirli bir yüzükle gözden kaybolunur, efsane bir dağda yaşayan güçlü, efsanevî yardımcılarla savaşlar kazanılır, sihirli oklarla ordular dağıtılır, sihirli haplar ateşe atıldığında ortaya müşkülli çözecek bir cin çıkartılır. Yani genellikle zor durumdan kurtulmak için büyü ve efsuna başvurulur. Bu hikâyenin içerisinde bunların geçmesi o devirde halkın büyü ve sihirle ne kadar ilgilendiğini gösterir mi? Aslında metnimiz bir masalsı bir metindir. Yani içinde bunların olması oldukça doğaldır. Ama çağdaşı eser ve risalelerde büyü ve sihirin oldukça rağbet gördüğüne tanık oluyoruz. Şahsen ben Millet Kütüphanesi'nde yürütülen proje çalışması kapsamında nadir eserleri kataloglarken eserlerin muhtevasını incelediğimde büyü ve sihrin bu yüzyılda da halk için çok önemli bir yardımcı olarak algılandığını gördüm. Her ne kadar Osmanlı toplumunun genelini inandığı İslamiyet, temelde büyüü lanetlese de çok farklı din ve inanışla bir mozaik oluşturduğu ve bu inançların karışımı kendine has bir Osmanlı İslamından sözedilebileceğini düşündüğüm bu coğrafyada ve bu asırda tahmin bile edilenin üzerinde büyü ve cifirle uğraşılmış hatta ebced hesabı ve sayılara dayanan cifirle büyü yapmak ve geçmiş-gelecek okumak ilimden sayılıp günah bile addedilmemiştir. Millet Kütüphanesi'nde rastladığım eserlerde konusu büyü olsun-olmasın, hatta devlet işlerini ilgilendiren oldukça ciddi konularda bile yazılmış olsalar, sayfa kenarlarında, vikâye yapraklarında, cilt kapaklarının içlerine ya da sayfaların aralarına bir yerlere bir dilek duası, bir şirinlik ya da sıcaklık muskası, bir cifir tablosu vb. gibi büyü ve sihirle ilgili bir şeyler yazılmış, iliştilmekten imtina edilmemiştir.

Konusunu sadece bu tarz doğaüstü olaylara ayırmış yüzlerce risaleyi hatta eseri ise hiç saymıyorum. Bunlardan en önemlisi yaklaşık yarım asır önce yazılmış olan Firdevsî-i Tavi'l'in *Davetnâme*'sidir.

Bugün de düne göre değişen çok da fazla bir şey yoktur. Hala kahve-tarot-su falı bakan kafeler üniversite öğrencileri tarafından bile yoğun bir ilgiyle dolup taşmaktadır. Son derece modern bir iletişim yolu olan internetin büyü ve fal için kullanılması da tahmin edilemeyecek kadar yaygındır.

5.MİMARİ

Bugünün mimarisinden oldukça farklı da olsa o günün mimarisi de günün ihtiyaç ve zevkleri doğrultusunda şekillenmiştir. Doğu mimarisinin özelliği olan kümbet ve revaklarla süslenmiş olması hem doğu masalları dolayısıyla da islamın yaşandığı ülkelerde alışılga gelen kullanım olduğu için doğal bir sonuçtur.

Metnimizde geçen mekanları aşağıda listeledik.

Şehr-i Beden: Hikayenin en önemli şehridir. Şehzade Dil'e babasının yönetmek için bıraktığı bu şehir sonunda Aşk ve ordusunun eline düşer. Şehirde Dil'in annesi Nefis de oturmaktadır.

Beden kale duvarı, şehir duvarı anlamına geldiği gibi vücut, ten anlamlarını da taşır. Metnimize bakacak olursak Akıl, Beden Şehr'i'nin sahibidir, eşi Nefis de o şehrin içindedir, yani insanın benliği bedene, kılıfa, kabuğa sahiptir. Nefis ise ne pahasına olursa olsun o bedeni korumak isteyecektir ama yolu doğru olmaz. Çünkü Akıl aşk ile elden gidince- hikayede de tam böyle olur- nefis vesveselerden, kuruntulardan medet umar (Vesvas).

Akıl öncelikle şehrin yönetimini Dil'e (gönüle) verir ama gönül fitratı gereği sevdaya düşecek ve aşka yenilecektir. Vehim, mütefekkiye gibi akıllı vezirler bile bu mahviyeti engelleyemez, oysa Beden Şehr'i'nin bu iki sakini gidişatı önceden görmüş ve mani olmak için ellerinden geleni yapmışlardır.

Metnin Beden Şehr'i ile ilgili isim alegorisinde bedenın kışr, kabuk olması, nefis, vesvese ve vehimlerimizden kurtulmadan gerçek huzur ve aşka ulaşamayacağımız dahası bedeni terk etmeden ve bedendeki aklın hakimiyetine son vermeden kurtuluşa eremeyeceğimiz gibi tasavvufi felsefe işlenmiştir.

Kasr-ı Kümbet-i Dimağ: Dimağ, düşünme kuvveti ya da algı gücü olarak tanımlanabilir. Beden şehrinin içinde Dil'in oturmak için kendine seçtiği ya da yaptırdığı köşkün adıdır.

Kümbet-i dimağın altında semahane ve yanında da sımah denile mağaranın olması dimağ ve duyma duyusu arasındaki ilgiyle alakalı olmalıdır.

Vehim adlı vezir ve mütefekkiye adlı başvezir orada tefekkür ederler. Nazar'ın Zülf'ün askerlerini yenmek için kullandığı tiryak-ı Faruk oradan getirilmiştir. Vesvas orada bulunup öldürülür.

Ab-ı Hayvan Çeşmesi/Fem Çeşmesi: Fem Farsça dudak anlamına gelen bir kelimedir ve dudağın, gerek güzel sözler dudaktan çıktığı için gerek de ağız sulu olduğu için –ki sevgilinin ağız suyu şifalıdır klasik edebiyatta- ve can bağışladığı için –Hz. İsa nefesiyle ölülere diriltmesinden kinaye olarak- çeşmeye teşbih edilmesi sık görülen bir yaklaşımdır klasik şiir anlayışında. Özellikle İsa peygamberin Kur'ân'da geçen mucizelerinden olan nefesiyle ölülere dirilmesi ve hayat vermesi hasebiyle âb-ı hayvan dudak isimli bir çeşmeden akmaktadır. Ebedî ve sonsuz hayatın içinden aktığı bu çeşme sevgilinin yüzünün bahçesinde(bağ-ruhsar) gizlidir.

Hikayenin başında âb-ı hayatın varlığı meçhuldür. Kimse onu görmemiştir. Adı var kendi yok bir nesnedir anka kuşu gibi. Kimine göre dünya malı, kimine göre gözyaşı ve ağlamaktır, kimi de sadece cennette olduğunu bu dünya için sadece bir masal olduğunu söylese de hikayenin önemli isimlerinden olan Nazar'ın bu suyu bulacağına umudu tükenmez. Onun yerini bilen ve söyleyen de Himmet (ilahi yardım) isimli hükümdar olacaktır. Yani Nazar aramaktan iyice yorulduğunda ilâhî yardıma ulaşır.

Dil onun varlığını düzenlediği sohbetlerde anlatılan hikayelerde öğrenip onu bulmak sevdasına düşecektir. Ama onu bulmak kendini yitirmekle mümkündür. Ve öncesinde de bir sevdaya düşmesi gerekecek, Hüsn'e aşık olacaktır. Böylelikle âb-ı hayatla kastedilen ilâhî aşk olmalıdır yorumunu yapabiliyoruz çünkü hem nefsi yok ederek ve türlü çileler çekilerek ulaşılan bir şeydir hem de onu bulmak için öncelikle mecazi bir aşk gerekecektir.

Afiyet Şehr'i: Sağlık ve sıhat demek olan herkesin sağlıklı olduğu, temizlik ve sıhat kokularının yükseldiği, güvenli bir şehirdir. Padişahı Namus'tur.

Şehr-i Şöhret: Zarif ve güzel bir şehirdir. Çok hoş ve çeşitli kuşlarla dolu bahçeleri vardır. padişahı Fahr'dır.

Hidayet Şehr'i: Padişahının Himmet olduğu şehirdir. bu şehir harikulade bahçeleri, çeşit çeşit güzellikte kuşları ve olan güzel iklimli ve aydınlık bir adada kurulmuştur. İçinde zarif saraylar yükselmektedir.

Diyar-ı Şehr-i Didar: Hüsn'ün şehridir. Didar yüz anlamında Farsça bir kelimedir. Şehir güzelliklerle doludur. Dört mahalleye ayrılmıştır. Şive, kırışme, işve ve şemayil.

Bağ-ı Gülşen-i Ruhsar: Ruhsar yanak, yüz anlamında Farsça bir kelimedir. Hüsn'ün bağının ismidir. Fevkalade güzel bir bağıdır. Âb-ı hayat çeşmesi bu bağın içerisindedir. Dudağın(çeşme-i fem) yüzün içinde olması güzel bir isim alegorisini daha gözler önüne serer.

Bağ-ı Kamet(Nahlistan): Himmet'in kardeşi Kamet'in sahip olduğu ve hüküm sürdüğü bağıdır. Nahlistan olarak da geçer ve uzun ağaçların bulunduğu büyüklü bir orman demek daha doğru olacaktır.

Sine-i Simin Meydanı: Olağan dışı bir yerdir. Ham gümüşten dökülmüş kemerler, bir kıl ile havaya asılmış iki dağ gibi fevkaladelikler görülür. Didar Şehrî'ne yakındır, hatta şehrin dayanılmaz şiddetteki ışıkları meydanı aydınlatır.

Mukaddes Vadisi: Aslında vadi-i mukaddes tamlaması sevgilinin şehrine giden yol üzerindeki yer için kullanılmış ve Kur'ân'daki Mukaddes Vadi Tuva'ya gönderme yapılmıştır.

Gamzenin Köşkü: Gamze, Hüsn'in silahdarlarından ve kardeşi Nazar'ı ağırlarken bir yerde geçer. Manzara tabiriyle anılan köşk seyredilmesi hoş bir yerde kurulmuş olduğundan bu tabirle zikrediliyor olmalıdır.

Hüsn'ün Sarayı: Ruhsar bağının içinde bulunan bu saray da güzelliğiyle maruftur.

Sımah Mağarası: Kümbet-i Dimağ'ın altındaki semahanenin yanındadır. Sımah kulak demektir. Kulağın içi hem mağaraya benzeyen bir oyuk olduğundan hem de mağarada sesin iyi yankılanması ve kulağın da duyma duyusu ile irtibatı düşünülerek Nağme'nin ve Nay'ın güzel şarkılar icra etmek(amaç Hüsn'ün ve ülkesinin güzelliğini anlatmaktır) için ağırlandığı yere simah (kulak) isminin verilmesi tesadüf değildir.

Hiss-i Müşterek Havuzu: Nazar, Sımah'a yapılan baskın sırasında daha önce Hüsn'ün kendisine verdiği sihirli yüzüğü ağzına aldığında kendini bu hiss-i müşterek adlı havuz kenarında ve büyülmüş bir yerde bulur. Bu havuz, yekpare yakuttan inşa edilmiş kubbeli bir yapının ortasında, mim harfinin yuvarlağı gibi yuvarlak ve cennetin Kevser suyuyla doludur. (Hiss-i müşterek, Vâlî'nin Hüsn ü Dil'inde bir kahraan olarak geçer.)

Kuyu: Zindan olarak geçer. Gerek Nazar ve gerek Dil birkaç kez kuyuda hapsedilirler.

Kasr-ı Visal: Mihr'in kızı Vefa'nın bağında bulunan olağanüstü güzellikteki köşktür. Hüsn ve Dil'in vuslatları burada gerçekleşecektir.

Zindan-ı İtab: Hüsn Dil'in Gayr'le birlikte kendini aldattığını öğrendiğinde onu baüdan sürerek İtab (azarlama) zindanına atar ve ağır, büyük zincirlere vurdurur. Dil burada çok çile çekecektir.

Zindan-ı Hicran: Dil'in Hüsn'ün emriyle atıldığı İtab zindanından Rakib tarafından kaçırılmasıyla atıldığı zindandır. Dil burada ayrılığın bütün acılarını (hicran) yaşar.

Tekye-i Tevekkül: Şeyh-i Kanaat'ın dergahıdır. Sabır da bir müddet burada uzlete çekilmiştir. Sabır, tevekkül ve kanaat birbirine yakın kavramlar olduğu gibi bir tekkeyi, bir dergahı ya da bir şeyhi de en iyi karşılayacak kavramlardır da.

Dergah-ı Işk-ı Muteali: Padişah Aşk'ın bulunduğu yer, makam anlamında kullanılmıştır.

Bağ-ı Vefa: Mihr'in kızı olan Vefa'nın gülbahçeleri, havuzlar, çeşmelerle dolu olağanüstü güzellikteki bahçesidir. Kasr-ı Visal buradadır.

Görüldüğü üzere mimaride daha çok hüsn kavramına uygun olarak güzel yerler inşa edildiği anlatılır. Bunun yanında tekke gibi kurumsal, zindan gibi cezalandırmaya yönelik mekanlar da bulunur. Bu arada hücre, zindan, kuyu gibi mekanların hapishane olarak kullanıldığı da müşahade edilir.

Günümüzde belki saraylarda oturmuyoruz ama çok güzel dizayn edilmiş yine zevke hitab eden mekanlar inşa ediyoruz. Yine dinî kurumsal mekanlarımız var ve yine çıkılması imkansızlaştırılmaya çalışılmış hapishaneler yapıyoruz.

SONUÇ

Bir edebi eserden yola çıkarak günümüzle kıyasladık ve o günkü yaşamı günümüze bağlamaya çalıştık. İnsanoğlu hangi devir ve hangi coğrafyada yaşamış olursa olsun, ya da yaşayacak olursa olsun ihtiyaçlarına, zevklerine, istek ve korkularına göre şekillendirir hayatı.

Metnimizde güzel koku algısı olarak misk ve amberden bahsedilirken bugün son teknolojiyle üretilen parfüm ve benzerlerini kullanmamız bizi onlardan çok fazla ayırmıyor. Bir taraftan baktığımızda farklı sitiller, farklı şekillerle örülmüş çağlar yaşanmış gibi görünse de başka bir taraftan baktığımızda ve bakışımızı biraz flulaştırdığımızda yaşam döngüsünün hiç de değişmediğinin farkına varıyoruz.

Bu çalışmada alegorik tarzda yazılmış tercüme bir eserden yola çıkıp dünü görmeye ve bugüne bağlantı kurmaya gayret eden bir deneme yaptık.

Kaynakça

- Koç, Mustafa, (2005), *Bâleybelen*, Klasik, İstanbul.
 Köksal, Mehmet Fatih, (2003), *Yenipazarlı Vâlî Hüsn ü Dil İnceleme –Tenkitli Metin*, Kitabevi, İstanbul.
 Ocak, Ahmet Yaşar, (2007), *İslam –Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü*, Kabaıcı, İstanbul.
 Şimşek, Adnan, (2003), *Mitolojik Kahramanların Klasik Türk Şiirinde Kullanımı, Diriözler Armağanı*, Bizim Büro Yayın ve Dağıtım.
 Özaygen, Hülya M.,(1996), *Yahya Bey Divanında Sosyal Hayat YLT*, İstanbul Üniversitesi.
 Ayas, Mehmet Râmi., (2008), *Türkiye’de İlk Tarikat Sözleşmeleri*, İz Yay., İstanbul.
 Kalkışım, Muhsin, (2004), *Şeyh Galib Divanı*, Akçağ yay., Ankara, terci-i bend 2/3.
 Güler,Zülfü, *Divan Şiirinde Ab-ı Hayat*.

SON ASIR ŞAİRLERİNDEN RİZELİ ÂTİF EFENDİ VE YAKTIĞI SÖYLENİLEN DİVÂN'I

Serpil MUTLU

Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Dîvân şairleri, bâkî kalmak adına şiirlerini “Dîvân” adını verdikleri kitaplarda toplamışlardır. Dîvânların bazıları müellifler, bazıları da müstensihler tarafından “mürettep dîvân” haline getirilmiştir. Bir müellif veya müstensih tarafından tertip edilmemiş dîvânlar da mevcuttur. Bu dîvânlara “gayr-ı mürettep dîvân” denilmektedir. Dîvânların çoğu yazmalar halinde günümüze ulaşmış, okunmuş, büyük bir kısmı da yayımlanmıştır. Bazı dîvânların ise yalnızca varlıkları duyulmuş, kendileri tarihin tozlu sayfaları arasında kaybolmuş veya henüz ele geçirilememiştir.

İşte bu tür kayıp divanlardan biri de XIX. asrın ikinci yarısında yaşamış olan Rizeli Âtîf Efendi'nin Dîvân'ıdır. Şiirlerini Âtîf mahlasıyla kaleme alan şair, Anadolu'nun birçok şehrinde kadılık ve mahkeme azalığı görevlerinde bulunmuştur. “Son Asır Türk Şairleri”nde, Âtîf Efendi'nin, “Dîvân'ını yakıtığının söylendiği bildirmektedir.

Bu çalışmada Âtîf Efendi'nin hayatına kısaca değinildikten sonra, yakıtığı söylenen Divan'ının Doç. Dr. M. Fatih Köksal'ın özel kütüphanesinde bulunan müellif hattı nüshası tanıtılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Âtîf Efendi, Dîvân, XIX. Yüzyıl Dîvân şiiri.

ABSTRACT

Divan poets collected their poems in books named “divan” to keep immortality. Some of divans by authors, some of them by writes were made as “mürettep divan”. There are divans which were not arranged by an author or a writer. These are named as “gayr-ı mürettep divan”. Most of these divans reached our day, were read and a huge part of them were pressed. But for some divans only their existences were heard, and got lost among the dusty pages of the history or couldn't have been acquired yet.

One of these lost divans is Rizeli Atif Efendi's divan, who lived in the second half of the 19th century. The poet who wrote his poems with his nickname “Atif” worked as judge and court member in many cities of Anatolia. In “Son Asır Türk Şairleri” it is informed that Atif Efendi burnt his work “Divan”.

In this study, after mentioning about life of Atif Efendi shortly, the copy which is in Doç. Dr. M. Fatih Köksal's private library and is said to have burnt is going to be introduced.

Key Words: Atif Efendi, Divan, 19th Century Divan poem.

Şair, aşk ateşi gönlüne düştükten bu yana, kâğıt ve kalem ile dost olmuş, duygularını ifade etmenin en etkili yolu olarak şiiri seçmiştir. Asırlar boyunca şairlerimizin duygularına tercüman olan Klâsik Türk şiiri, edebiyatımızın gurur vesilesidir. Klâsik Türk şiiri geleneği çerçevesinde yetişen şairlerimiz, bâkî kalmak adına şiirlerini “Dîvân” adını verdikleri kitaplarda toplamışlardır. Dîvânların çoğu yazmalar halinde günümüze ulaşmış, okunmuş, büyük bir kısmı da yayımlanmıştır. Ancak dîvân sahibi olmasına rağmen, hayatları, edebî kişilikleri ve eserleri gizli kalmış olan şairlerimiz de mevcuttur. Bununla birlikte bir dîvân sahibi olduğunu çeşitli kaynaklar vesilesiyle öğrendiğimiz lakin dîvânının mevcudiyetini tespit edemediğimiz şairlerimiz de vardır. Edebiyat tarihimizin millî ve kültürel yapı taşları olan şairlerimizin her biri millî kültürümüzün oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Öyle ki şairlerimizin hayatlarının ve bilhassa ortaya koymuş oldukları eserlerin tanıtılması, edebiyat tarihimizdeki önemli boşlukların doldurulmasını sağlayacaktır. Bu sayede millî kültürümüz, bir bütün halinde gelecek nesillere aktarılma imkanına kavuşacaktır.

Klâsik Türk şiirimizin son büyük üstadı olarak kabul edilen Şeyh Gâlib'den sonra klâsik şiir geleneğimizi devam ettiren önemli bir şair olmadığı klâsik şiirimiz adına varılan ortak kanaatlere dendir. Bu itibarla XIX. asırda da bu şiir geleneğini devam ettiren şairlerimiz için varılan ortak kanaat, önceki asırlarda yetişen büyük ve önemli şairleri tekrardan ileriye gidemedikleri olduğudur.

XIX. yüzyılda Tanzimatla birlikte Batı edebiyatı tesirinde oluşmaya başlayan yeni edebiyat anlayışının yanında, klâsik şiir geleneğini sürdüren şairlerimiz de bu şiirin büyük üstadlarını örnek alarak şiirler kaleme almışlardır.

XIX. yüzyıl çok sayıda şairin yetişmiş olduğu bir yüzyıldır. Bu döneme ait eserlerin kütüphanelerde bulunan el yazması nüshalarının sayısı oldukça fazladır. Bununla birlikte matbaanın bu dönemde hayata girmesi, birçok dîvânın basımının yapılmasını sağlamıştır.

XIX. asrın ikinci yarısında yaşamış olan Rizeli Âtîf Efendi'nin Dîvân'ı da tarihin tozlu sayfaları arasında kaybolmuş dîvânlardan birisidir. Şiirlerini Âtîf mahlasıyla kaleme alan Rizeli Âtîf Efendi'nin, *Son Asır Türk Şairleri*'nde, Dîvân'ını yaktığının mesmû olduğu bildirilmektedir.

I. Âtîf Efendi'nin Hayatı

a. Mevcut Kaynaklara Göre Âtîf Efendi'nin Hayatı

1874 yılında Rize'de dünyaya gelen Âtîf Efendi'nin asıl adı Mehmed Âtîf'tır. Temyiz Mahkemesi azalığına kadar yükselmiş seçkin bir hukukçu olan Mehmed Âtîf Efendi'nin Mecelle Ta'dil komisyonunda iki yıl hizmet verdiği ve şiirlerini yaktığı söylenir.

Âtîf Efendi'nin babası, Rizeli Şakir Âgâhi Efendi, Rize'nin Eminettin Mahallesi'ndendir. İlk tahsilini Rize'de tamamladıktan sonra İstanbul'a giden Şakir Âgâhi Efendi, İstanbul Mekteb-i Sanayi ve Tophane Fevziye Mektebi'nde Arapça ve Farsça hocalığı yapmıştır. Kendisi de aynı zamanda şair olan Şakir Âgâhi Efendi'nin Arapça ve Farsça şiirleri de bulunmaktadır.¹

Son Asır Türk Şairleri'nde ise Âtîf Efendi şöyle anlatılmaktadır:

“Mehmed Âtîf Efendi, Rizeli Şakir Âgâhi Efendi'nin oğludur. 1291 (1874)'de Rize'de doğdu.

İstanbul'da ikmal-i tahsil ettikten sonra Mekteb-i Nüvvâb'a girdi, şehadetnâme aldı. Burhaniye, Tavas, Filorina, Edremit kadılığında, Kastamonu Hukuk Mahkemesi Riyaseti'nde, Diyarıbekir Merkez Kadılığı'nda, İstanbul İkinci Bidayet Mahkemesi Azalığı'nda, İkinci Hukuk Riyaseti'nde, evkaf kadılığında, istinaf ve temyiz mahkemeleri azalığında bulundu.

*Mecelle Tadil Komisyonu'nda iki sene ifa-yı hizmet ederek Kitabü'l-İcare hakkındaki tadilatın yetmiş sahifelik esbâb-ı mucibe layihasını yazdı. Bilahare tekaüd edildi. Dîvânçe-i Eş'âr'ını yaktığı mesmûdur.”*²

b. Dîvânındaki Kimi Manzûmelerden Çıkarabildiğimiz Mâlumatın Âtîf Efendi'nin Biyografisine Katkıları

Âtîf Efendi Dîvân'ında, Âtîf Efendi'nin biyografisi ile ilgili başka kaynaklarda bulunmayan pek çok mâlumata ulaşmak mümkündür.

Bu mâlumatın ilki, şairimizin ailesi ile ilgilidir. Âtîf Efendi, Rizeli Şakir Âgâhi Efendi'nin oğlu olduğunu ve şairliği babasından devraldığını Dîvân'ında yer alan şu kıt'a ile ifade etmektedir:

Benim ol şair-i şirin-zebân Âgâhi'nin oğlu

Benimdir şimdi nevbet âlime can bahş ider şi'rim

Benim ol Âtîf-ı devr-i zaman ki mest ider dehri

*Te'âlallah safâ-yı meşrebim feyz-i cihangîrim*³

Kaynaklarda Âtîf Efendi'nin ölüm tarihi hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak onun en az yetmiş yaşını geçkin yaşadığını, Dîvân'ının ilk sayfasına yazmış olduğu nottan anlıyoruz:

“Yaşım yetmiş geçtiği halde, beni her ân güzesteğân-ı bâzîçeyle uğraştırıyorlar.”

Tasavvuf, XIX. yüzyılda da klâsik Türk şairlerinin beslendiği önemli bir kaynak olmuştur. Herhangi bir tarikata mensup olsun veya olmasın, şairler tasavvufi terminolojiden yararlanmışlardır. Hayatıyla ilgili yazılı kaynaklarda, herhangi bir tarikata mensup olup olmadığı hakkında bilgi bulunmayan Âtîf Efendi'nin, Dîvân'ında söz ettiği üzere Mevlevîlik, Kâdirîlik ve Hâlidîlik gibi çeşitli tarikatlara muhabbetinin bulunduğunu, ancak kendisinin üveysî-meşreb olduğunu öğreniyoruz:

Bende-i Mollâ'yım ammâ ki üveysî-meşrebim

Bak ne hazz-ı efver aldım nisbet-i Geylânî'den

Şâhdan ahrârdan hem Hâlid-i Bağdâdî'den

Pîr-i azim urvetü'l-vuskâ-yı Hindistânî'den

¹ Ak, O.N., Velioğlu H., (1997), *Osmanlı Dönemi Şairlerinden Rizeli Hafız Yusuf ve Şakir Âgâhi Efendi*, Rize, Rize Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü Yayınları, s.4-6.

² İnal, M.K., (1999), *Son Asır Türk Şairleri*, Hazırlayan: Mûjgan Cunbur, C:1, Ankara, s.112.

³ Metinde “eş'âr-ı renginim” kısmı şair tarafından “feyz-i cihangîrim” olarak sonradan değiştirilmiştir.

Diyebiliriz ki Âtîf Efendi, herhangi bir şeyhe veya mürşide bağlı olmaksızın, tasavvufa ilgi duymuş ve Dîvân'ının tamamına yakınında tasavvûfî içerikli şiirler kaleme almıştır.

Âtîf Efendi'nin, adliye nâzırı İsmail Sıdkî Bey zamanında muhalledat-ı umûmiye kassamlığına başvurduğunu ancak bu isteğinin kabul edilmediğini, yine Dîvân'ının derkenarında ifade ettiği şu sözlerden anlıyoruz:

“Muhalledat-ı Umûmiyye Kassamlığına tâlib olmuştum. Adliye nâzırı esbakı İsmail Sıdkî Beg zamanında müşarünileyh mes'ûlümü is'âf buyurmadılar.”

Yine Âtîf Efendi'nin hayatının sıkıntılarla ve fakirlikle geçtiğini ve muhtemelen işinden istifa ettiğini de Dîvân'ında yer alan şu beyitten anlıyoruz:

Bî-meşakkat irmedim bu devlete

Câhımı evlâdımı terk eyledim

Şairin muhtemelen devlet kademesinden ayrı kaldığı dönemlerde, hayatını çobanlık yaparak kazandığını da yine Dîvân'ında kaleme aldığı şu beyitten anlayabiliriz:

Zâhiren sütçü inekçi bir herif

Batınım feyz-i havâsla mâlîdir

Bilindiği üzere, Dîvân şairlerinin kaside yazma sebeplerinden biri de kasidenin sunulduğu padişah veya devlet adamından gelecek olan ihsan ve iltifatlardır. Devrin bozukluklarını ve şahsî sıkıntılarını da eserinde dile getiren Âtîf Efendi, ilk defa başına gelen yoksulluk belasına rağmen, gururunu yenip de yazdığı kasideyi devrin adliye nazırı Sıdkî Bey'e takdim edememiştir. Bu durumu Dîvân'ında şöyle anlatmaktadır:

“İşbu manzûme üzerine gönlüme tevekkül-i tâm ve ferâgat-ı kâmile gelerek memuriyet arkasında girmek şöyle dursunsekiz ay sadr-ı adliyenin semtine bile uğramadım. İlk defa başıma gelen yoksulluk tesiriyle söylendiği halde nâzır Sıdkî Beg'e takdim olunmadı.”

Gururlu bir kişiliğe sahip olan Âtîf Efendi, bu dünyadaki tek emelinin ömrü nihâyete erdiği zaman güzel bir ölümle ahirete geçmekten başka bir şey olmadığını da eserinde dile getirir:

“Dünyâda hiçbir emelim yokdur. Vaktimiz hulûl idince hüsn-i hâtime ile âhirete geç itmekdir emelim ancak.”

II. Âtîf Efendi'nin Edebî Kişiliği

Şiirlerini “Âtîf” mahlasıyla kaleme alan Rizeli Mehmed Âtîf Efendi, Dîvân'ında yer alan bir manzûmesinde kendi şiiri ve şairliği hakkında değerlendirmeler yapmaktadır. Şairlik nöbetini babasından devraldığını söyleyen Âtîf, şiirlerinin renkli ve âlimlere can bahşeden türden olduğunu ifade eder. Kendi şiirine ve şairliğine oldukça güvenen Âtîf Efendi, aynı zamanda babasının da tatlı dilli bir şair olduğunu dile getirir.

Benim ol şair-i şîrin-zebân Âgâhi'nin oğlu

Benimdir şimdi nevbet âlime can bahş ider şi'rim

Benim ol Âtîf-ı devr-i zaman ki mest ider dehri

Te'âlallah safâ-yı meşrebim feyz-i cihangîrim

Bu dönemde diğer dönemlere nazaran şiir dilinin daha sade olduğu göze çarpmaktadır. Âtîf Efendi'nin Dîvân'ında da bu durum söz konusudur. Şiirlerinin genelinde sade bir dil kullanılmıştır.

Etkilendiği Şairler:

Âtîf Efendi için, yalnızca aşağıda zikredilecek olan şairlerden etkilenmiştir demek doğru olmaz. Babası da aynı zamanda şair olan ve klâsik edebiyat kültürü içerisinde yetişen şairimizin Dîvân'ından tespit edebildiğimiz kadarıyla etkilenmiş olduğu bazı şairlerin şunlar olduğunu söyleyebiliriz.

1. Hâfız-ı Şîrâzî

Rizeli Âtîf Efendi'nin etkilenmiş olduğu şairlerden ilki, Dîvân'ından anlaşıldığı üzere, ünlü İran şairi Hâfız-ı Şîrâzî'dir. XIV. yüzyılda yaşamış olan Hâfız-ı Şîrâzî, edebiyatın yanı sıra dinî ve felsefî ilimlerde de kendisini yetiştirmiş büyük bir şair ve âlimdir. Klâsik Türk şiiri şairlerimizin en çok etkilendikleri İran şairlerinin başında gelir. Hâfız'ın üslubu Âtîf Efendi tarafından da takdir edilmiş ve örnek alınmıştır diyebiliriz. Âtîf Efendi'nin özellikle Hâfız Dîvân'ının şerhinden istifade ettiğini Dîvân'ına düştüğü bazı dipnotlardan anlıyoruz:

“Şerh-i Hâfız cild 2 s.434.”

2. Nef'î

Âtîf Efendi, özellikle kaside alanında Klâsik Türk şiirimizin ustası olan Nef'î'den de etkilenmiştir diyebiliriz. Âtîf Efendi'nin *Âlem-i ma'nası aşkın kiblegâhıdır sözüm / Âsuman-ı fikretin hurşid ü mâhidir sözüm* matla'lı 78 beyitlik kasidesinin Nef'î'nin ünlü “sözüm” redifli gazelinden etkiler taşıdığını söylemek mümkündür.

3. Zîver

Âtîf Efendi'nin etkilendiği şairlerden biri de XIX. yüzyılın “hamsi gazeli” ile ünlü şairi Zîver'dir.

Zîver Ahmed Sâdık Paşa, XIX. yüzyılın ilk yarısında yaşamış şair vezirlerimizdendir. Kendi döneminde kitap okumayı çok sevmesi ve hazır cevaplılığıyla bilinen Zîver Ahmed Sâdık Paşa'nın hamsi gazeline o dönemde tahmis ve nazireler yazılmıştır. Zîver'in hamsi gazelinin matla'ı şu şekildedir⁴:

N'ola hamsi bulsa şöhet günde bin kurbânı var

Kanı var hem canı var mercan gibi çeşmânı var

Âtîf Efendi de Dîvân'ında “hamsi manzûmesi” adıyla yer alan şiirinin son mısraında *Peyrev oldu Zîver'e Âtîf bugün* diyerek bu manzûmeyi kaleme alırken Zîver'den etkililmiş olduğunu açıkça dile getirmektedir.

Genel itibarıyla Dîvân'ında tasavvufî içerikli şiirlere yer veren Âtîf Efendi, klâsik şiir havasıyla yazmış olduğu şiirlerinde aynı zamanda modern şiirin de etkisi altındadır. Dînî-tasavvufî şiirlerinin yanı sıra, “aşk” konulu şiirlerinde de zengin bir içerik kullanmıştır.

Sana n'oldu gönül küstün mü dünyâ-yı cefâkâre

Bütün akranını gör ki gezer merdane merdane

Perişan haline bir kere bak ey dil ne dindir bu

Seni sevdasıdır ki gezdirir dîvâne dîvâne

Tahammül eyle âşık her cefaya tek visal olsun

Görölmüş mü gezer aşk hastası şirane şirane

Feda itdim bu şirin cânımı canânıma Âtîf

Seni cânâ mıdır ki gezdirir vîrâne vîrâne

Âtîf Efendi, Dîvân'ında felsefî içerikli şiirlere de yer vermiştir.

Bir bakarsın şöyleyim bir de bakarsın böyleyim

Bir muammâyım beni halleyleyen yokdur bugün

Gâh ebu'l-vakt gâh ibnü'l-vakt olursun Âtîfâ

Sendeki esrârâ hayret eyleyen çokdur bugün

Şiirlerinde genel itibarıyla sade bir dil kullanan Âtîf Efendi, aruz veznini kullanırken med yapılması gerekli olan bazı yerlerde med yapmamıştır. XVI. yüzyıl Klâsik Türk şiirinde bu durum büyük kusur sayılırken, XIX. yüzyıl şiirlerinde sıkça rastlanılan bir durumdur.

III. Dîvânı

a.Dîvân'ının Bilinen Yegâne Nüshası

Âtîf Efendi ile ilgili yazılı kaynaklarda yaktığı söylenen Dîvân'ının çalışmamıza konu olan müellif hattı nüshası Doç. Dr. M. Fatih KÖKSAL'ın şahsî kütüphanesinde bulunmaktadır.

Eser, kahverengi mıkplepli meşin kaplı 180x150 mm ebatlarında iç ölçüleri muhtelif kareli bir deftere rika tâlik karışımı bir hatla yazılmıştır. Metnin dışındaki notlar ise tamamen noktasız harflerle ve rika yazısı ile yazılmıştır.

Âtîf Efendi Dîvân'ının bu nüshası, gayr-ı mürettep bir dîvân olmakla birlikte, müellifin kendi hattıyla kaleme alınmıştır. Yaklaşık kırk yıllık bir süre zarfında Âtîf Efendi şiirlerini yazmış ve yazmış olduğu şiirler üzerinde bazı değişiklikler yapmıştır. Değişiklikler yapılırken umûmiyetle farklı renkte mürekkepler kullanılmıştır. Eserde kırmızı, mavi ve siyah renkte mürekkeplerin yanı sıra kurşun kalem de kullanılmıştır.

Şairin, *Son Asır Türk Şairleri*'nde bulunan iki gazeli Dîvân'ındakinden farklılık arz etmektedir ki bu da Âtîf Efendi'nin şiirlerinde sonradan bir takım değişiklikler yaptığını göstermektedir.

Süveydâ-yı dilimde bir mahabbet var ki Mevlâyâ

Değişmem zevkini aslâ ne dünyâyâ ne ukbâyâ

Tutuldum tâ ezelden cezbe-i aşk-ı İlâhî'ye

Kapılmaz avn-i Hakla⁵ mest olanlar zevk-i dünyâyâ

⁴ Yılmaz, A., (2000), “Zîver Ahmed Sâdık Paşa; Hamsi Gazeli ve Tahmisi”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz 8, s. 107-113.

⁵ *Son Asır Türk Şairleri*'nde “avn-i Hakla” kısmı “tâ ezelden” şeklinde geçmektedir.

*Bütün seyr-i sülûkumdan murâdım Zât-ı Bârî'dir
Anunçün bakmıyor gönlüm ne ûlâya ne uhrâyâ*

*Gönül ister ki yansın âteş-i aşkla kül olsun
Nasib etsün Hüdâvendim bu feyzi abd-i ednâyâ⁶*

*N'olur yansam şehîd-i âteş olsam feyz-i aşkından
Yazılsın⁷ ser-güzeştım hûn-ı dilden arş- â 'lâyâ*

*Ferâmuş etme Âtîf pîrinin tebşîrini aslâ
Olursun sâyesinde vâsıl elbet kurb-ı Mevlâyâ*
Son Asır Türk Şairleri'nde şairin örnek verilen şiirlerinden ikincisinde gazelin bir beytine yer verilmemiştir. Gazelin tamamı Dîvân'da şu şekilde yer alır:

*Neden Mecnûn gibi oldum hayâl-i rûy-ı Leylâ'dan
Neden şâm u seher ağlar gönül sevdâ-yı Mevlâdan*

*Gülistân-ı tarîkatde dem-â-dem seyr iden gönlüm
Neden zevk almıyor ezhâr- ı gûn-â-gûn-ı dünyâdan*

*Çıkar her zerreden bir bang-i lâ-mevcûde illâ Hû
Gelir âvâze-i tevhîd-i zâtı zir ü bâlâdan*

*Bu hâl içre kalır mı salikîn bünyad-ı hestisi
Olur elbette fânî vahdet-i Hakk'ı temâşâdan*

*İlahî isterem fânî olam envâr-ı aşkınla
Bulam bir zindegî-i câvidânî kalb-i ihyâdan⁸*

*Nedir bu sür'at-i seyrin nedir bu himmet-i pîri
Uçarsın sanki ey Âtîf dem-â-dem arş-ı â 'lâdan*
Âtîf Efendi, Dîvân'ının başında, ölürken bıraktığı tüm mirasın bu Dîvân olduğunu söyler. Eseri okuyan kimselerin de kendisini hayır ile yâd etmelerini vasiyet etmektedir:

"İşbu mecmua terekemden zuhûr ider. Kimin eline geçer ve okursa beni hayr ile yâd itsin."

b.Dîvân'ın Şekil Özellikleri

Âtîf Efendi'nin Mecmua-i Eş'âr'ı gayr-i müretteb bir dîvândır. Şair bu eserin müretteb bir dîvân haline getirilmesi halinde manzûmelerin nasıl sıralanması gerektiğini Dîvân'ının başında şöyle vasiyet eder:

"Dîvân haline getirenler olursa evvelâ tevhid saniyen (mim) redifli na't selâsen [gönül ister ziyâret hâkini ilh.] matla'lı istifâ'nâme sırasıyla kasâid, gazeliyyât sonra kıt'aât daha sonra ebyât ve mesânî' yazılıpelhasıl devâin tertibince tertib edilerek tebyîz edile."

Âtîf Efendi Dîvân'ında da XIX. yüzyıl dîvânları gibi geçmiş asırlarda kullanılan nazım şekillerinin kullanımına devam edilmiştir. Bu devirde özellikle bentlerden kurulu nazım şekillerinde de bir artış görülmektedir. Bu durum Âtîf Efendi'nin Dîvân'ında da mevcuttur. XIX. yüzyıl Klâsik Türk şiirinin özelliklerinden birisi de gazel sayısında görülen azalmaya karşılık kasidelerde gözle görülür bir artış olduğudur. Ancak bu durum Âtîf Efendi'nin eserinde söz konusu değildir. Eserde toplam 8 kaside, 24 gazel 39 kıt'a, 17 müfred, 74 beyit ve 26 mısra bulunmaktadır. Bu nazım şekilleri ile birlikte Tevhîd, Münâcât, Na't türlerinin yanı sıra ayrıca 3 nazire ve 1 tahmis yer almaktadır.

Dîvân'da tam olarak 178 manzûme yer almaktadır. Manzûmelerin genelinde 7 farklı aruz vezni kullanılmıştır. Vezinlerin şiirlere göre dağılımı şu şekildedir:

Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün (35 defa)

Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (105 defa)

⁶Son Asır Türk Şairleri'nde "feyzi abd-i ednâyâ" kısmı " feyz-âbâd-ı ednâyâ" şeklindedir.

⁷Son Asır Türk Şairleri'nde "yazılsa" şeklindedir.

⁸Bu beyit Son Asır Türk Şairleri'nde bulunmamaktadır.

Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (32 defa)
Mefâilün Mefâilün Feülün (1 defa)
Mefülü Mefâilün Feülün (1 defa)
Mefâilün Mefâilün (1 defa)

Şekil açısından, son dönem divânlarda görülen şiirlerin sonuna şiirin yazıldığı tarihin yazılmasını Âtîf Efendi'nin Divân'ında da görüyoruz. Eserde, her şiirin sonuna bazen ay-gün-yıl, bazen ay-yıl bazen de sadece yıl olarak tarihler düşürülmüştür.

Yine divânda dipnotlara yer verilmesi, son dönem divânlarının özelliklerindendir. Âtîf Efendi de Divân'ında yeri geldiğinde dipnotlara yer vermiştir:

“İşbu mecmua derûnundaki küçük defterlere de bak.”

c. Divân'ın Muhtevâ Özellikleri

Âtîf Efendi, özellikle tevhîd, na't ve münâcât gibi dinî konuların ağırlıklı olduğu türlere, Divân'ında fazlaca yer vermiştir. Gayr-i mürettep bir divân olan eser, ilk olarak bir na'tla başlamaktadır. Âtîf Efendi, eğer ki Divân'ı mürettep divan tertibince düzenlenirse, bu na'tın ikinci sırada yer almasını vasiyet etmektedir.

Gönül ister ziyâret hâkini ey server-i âlem
Safâ-bahş-ı kulüb-ı âşıkînsin yâ Resûlallah

Yüzüm sürsem o toprağa o arz-i pak-i tâhâyâ⁹
Cilâ-bahş-ı kulüb-ı zâ'irînsin yâ Resûlallah

Ne cür'et¹⁰ kirli kalbimle duhûl¹¹ arz-ı dilârâyâ
Salâh-bahş-ı kulüb-ı tâ'ibînsin yâ Resûlallah

Nasıl bunca günâhımla teveccüh¹² kûy-ı tâhâyâ¹³
Ziyâ-bahş-ı kulüb-ı müznibînsin yâ Resûlallah

Neyim ben ravza-i pâk-i Muhammed nerde ben nerde
Kerem eyle şefî'ül-mücrimînsin yâ Resûlallah

Ne hâkim ki tenim ruhsûde olsun hâk-i tâhâyâ
Dahîlek mültecâ-yı âsimînsin yâ Resûlallah

Ne küstâhım ki bu yüzle ziyâret Şâh-ı Levlâki
Dahîlek mültecâ-yı hâtimînsin yâ Resûlallah

Sirişk-i hun-ı ye'simden olur seylâbeler peydâ
Înâyet pîşvâ-yı hâtimînsin yâ Resûlallah

Uyûn-ı eşk-bârımdan akar âb-ı nedâmet âh
Înâyet mültecâ-yı nâdimînsin yâ Resûlallah

Hücûm-ı giryeden dem-beste oldum mefhâr-ı âlem¹⁴
Penâhımsın¹⁵ gürûh-ı gâfilînsin yâ Resûlallah

Kemâl-i şermile geldim bu dergâh-ı mu'allâyâ
Nigehbân-ı usât-ı müslimînsin yâ Resûlallah

Canım titrer kerîmâ bîm-i teb'id-i muhukkınla
Beni afv it re'îs-i şâfi'însin yâ Resûlallah

⁹ Bu mısra “sürem yüzümü toprağa koyam başımı dergâha” şeklindeyken üzeri çizilip kırmızı kalemle yeniden bu şekilde yazılmıştır.

¹⁰ “nasıl bu” şeklindeyken şair tarafından sonradan değiştirilmiştir.

¹¹ “girem” şeklindeyken şair tarafından sonradan değiştirilmiştir.

¹² “girem ben” şeklindeyken şair tarafından sonradan değiştirilmiştir.

¹³ “cânâna” şeklindeyken şair tarafından sonradan değiştirilmiştir.

¹⁴ “h'ace-i isrâ” şeklindeyken şair tarafından sonradan değiştirilmiştir.

¹⁵ “penâh-ı gürûh-ı gâfilînsin” şeklindeyken şair tarafından sonradan değiştirilmiştir.

*Senin mebzûl olan afvın komaz bir mücrimi yerde
Dahîlek müktedâ-yı kâzimsin yâ Resûlallah*

*Eder bir nîm nigâh-ı iltifâtın mürdeyi zinde
Şefî'-i evvelîn ü âhirînsin yâ Resûlallah*

*Değil amma sezâvar-ı telattûf bende-i zârın
Şehen-şâh-ı cihân-ı sâmiînsin yâ Resûlallah*

*Rahîmâ “ümmeî vâ ümmetî” vird-i dehânındır
Dahîlek serfirâz-ı müşfikînsin yâ Resûlallah*

*İzin ver Âtîfa ruh-sûde olsun hâk-i dergâha
Terahhüm rahmeten lil âlemînsin yâ Resûlallah*

*Îlâhî kıl Habîb-i Ekrem'in mukbûl bu âsîye
Zihî devlet melâz-ı sâ'ilinsin yâ Resûlallah*

Bu dönem kasîdelerinde muhtevâ açısından da değişikliklere rastlanmaktadır. Bu durum çalışmamızın konusu olan Âtîf Efendi'nin Dîvân'ında da söz konusudur. Muhtevâ açısından en belirgin değişikliklerden biri, XIX. yüzyıl dîvânlarında gündelik hayatın ve yakın çevrenin şiirde anlatılmasıdır. Nitekim Âtîf Efendi de “Rize” ve “hamsi” konulu şiirleriyle yakın çevresini ve gündelik hayatı dîvân şiirine katmıştır. Bu durum o dönem açısından bir yenilik arz etmektedir. Aynı zamanda da Klâsik Türk şiirinin hayattan kopuk bir şiir olmadığını ve gerçeklerle iç içe olduğunu gözler önüne sermektedir:

*Gelir mi vasfa Rize her yeri bir cennet-i a'lâ
Ne cennet, cennet fevkinde yer varsa odur kat'â
Yarım asra karib müddet çıkup Âtîf bu ma'dadan
Bütün dünyayı gezdim görmedim bir böyle yer asla*

19 Kanunievvel 1908 Rize

Âtîf Efendi memleketi Rize'ye gittiğinde gördüğü manzarayı ve halkın hamsiye olan sevgisini ve ihtiyacını ise şu şekilde kaleme almıştır:

*Gördüm herkes pür telâş koşmaktadır
Fevc fevc sâhillere inmekdedir*

*Halk akın itmiş sanırsın kal'eden¹⁶
Her cihetden tâ kara-yı seb'adan*

*Allah Allah bu ne hal şûriş mi var
Ya kıyâmet kopdu da cûşiş mi var*

*Öyle bir velvele-i dehşet-fezâ
Öyle bir hengâme-i mahşer-nümâ*

*Dikkat itdim hamsi vurmuş karaya
Hamsiyi almış ahâlî araya*

*Herkesin destinde bir kap bir sepet
Sanki güllerden yapılmış bir demet*

*Görmedim böyle sürûr u ibtihâc
Halkı sevk itmiş bu hâle ihtiyâc*

*Yokdur amma sırmalı çevreleri
Nûr- tazimle dolu çehreleri*

¹⁶ Bu mısra “Halk boşanmışdır sanırsın kal'eden” şeklindeyken şair tarafından değiştirilmiştir.

*Meclis ü mahfelde o dillerde o
Çokluğundan çiğnenir yerlerde o*

*Zevk âverdir temâşâsı anun
Can virir çeşm-i dilârâsı anun*

*Saf saf olmuş karşısında seyr ider
Cümle âlem karşısında devr ider*

*Bu ne hürmet bu ne ta'zîm hamsiye
Bu ne hasret bu ne tekrîm hamsiye*

*Hamsiyi medh itmede ey çarh-ı dîn
Peyrev oldu Zîver'e Âtîf bugün*

19 Kanûnievvel 1908 Rize

Daha önce de ifade edildiği üzere Âtîf Efendi hamsi konulu bu şiiri yazarken kendi döneminin “hamsi gazeli” ile ünlü olan şairi Zîver’den etkilenmiştir. Şairin kendi ifadesine göre, Âtîf Efendi Zîver’e peyrev olmuştur.

Görüldüğü üzere şair dînî-tasavvûfî içerikli şiirlerine nazaran günlük hayatı anlattığı şiirlerinde daha sade bir üslup kullanmıştır.

Âtîf Efendi, Dîvân’ında devrin sosyal ve siyasî hayatına da değinmiştir. Yapılan bazı işlerin, dini anlayışımızla uyuşmadığından bahsetmiş ve bu durumdayakınmıştır. Bu durumu Dîvân’ının ilk sayfasına yazdığı derkenarda şu şekilde ifade etmektedir:

“Pîrân-ı güzêşte-gân dervîşlerle halvet iderler. Onları iştihâ-âver makâmlarla rütbe ve pâyelerle aldatarak terbiye iderler. Bu gibi hayalâtı nâtık olan sânihât hep o kabildendir. Ciddî, hakikat değildir.”

SONUÇ

Sonuç olarak, Âtîf Efendi Dîvân’ı hem edebî hem de dînî-tasavvufî açıdan dikkate şâyân bir eserdir. XIX. yüzyıl dîvânları arasından Âtîf Efendi’nin yaktığı söylenilen Dîvân’ının tanıtılması ve Âtîf Efendi’nin biyografisi ile ilgili yazılı kaynaklarda bulunmayıp yalnızca Dîvân’ında yer alan bazı bilgilerin de şairin biyografisine eklenmiş olması, edebiyat tarihimizdeki bazı boşlukların doldurulmasını sağlayacak ve millî kültürümüzün bir bütün halinde, gelecek nesillere aktarılması yolunda atılmış adımlardan biri olacaktır.

Kaynakça

- Ak, Orhan Naci- Halil Velioğlu, (1997), *Osmanlı Dönemi Şairlerinden Rizeli Hafız Yusuf ve Şakir Âgâhi Efendi*, Rize, Rize Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü Yayınları.
- Bahaeddin, Mehmed, (1997), *Yeni Türkçe Lûgat*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit, (2007), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları.
- İnal, Mahmut Kemal, (1999), *Son Asır Türk Şairleri*, Hazırlayan: Müjgan Cunbur, C:1, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kartal, Ahmet- Ahmet Atilla Şentürk, (2008), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Yılmaz, Ahmet, (2000), “Zîver Ahmed Sâdık Paşa; Hamsi Gazeli ve Tahmisi”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz 8, s 107-113.

SEYF-İ SARAYİ VE KADİ-İ MANYAS'IN GÜLİSTAN TERCÜMELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Hazin Hayal İÇEL

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

İranlı şair Sadi'nin yazmış olduğu *Gülîstan* adlı eser hemen tüm dünya dillerine çevrilmiştir. Özellikle de İslam âleminde çok ilgi gören eserin Türkçeye de yapılmış birçok tercümesi bulunmaktadır. Bilinen ilk Türkçe tercüme Seyf-i Sarayı tarafından Kıpçak Türkçesinde yapılmış ve bunu izleyen bir çok tercüme söz konusu olmuştur. Nitekim, Anadolu sahasında yapılan ilk, bu konuda yapılan üçüncü tercüme bildirimizde karşılaştırma unsuru olarak kullanacağımız Kadi-i Manyas'a aittir. Söz konusu tercümeleri değerlendirirken birincil kaynaklar tercümelerin kendisi olmayıp Kıpçakça için Ali Fehmi Karamanlıoğlu hocamızın, Oğuzca için ise Mustafa Özkan hocamızın adı geçen eserler üzerindeki incelemeleri kullanılacaktır.

Çalışmamızın amacı, Türkçenin iki farklı lehçesinin aynı eserin tercümesindeki tercihlerini ortaya koymaya çalışmak; aynı eserin iki farklı lehçeye yapılan tercümelerindeki belli başlı farklılıkları ve bu iki lehçeden herhangi birinin karakteristiğine aykırı düşecek biçimde var olmuş olan benzerlikleri ortaya koymaktır. Bu doğrultuda söz konusu lehçelerin birbirinden veya yabancı dillerden etkilene durumlarını ve Türkçenin iki ayrı yazı dili olan bu lehçelerin kendilerini nasıl var edebildiklerini bir ölçüde de olsa anlayabilme imkanı doğacaktır.

Anahtar Kelimeler: Seyf-i Sarayı, Kadi-i Manyas, Gülîstan Tercümesi, Oğuzca, Kıpçak Türkçesi

ABSTRACT

"Gülîstan", which is written by Iranian poet Sadi, has been translated almost into all world languages. There are a lot of translate of this book in Turkish, which has many interest especially in the Islamic world. The first known Turkish translation by Seyf Sarayı was made in Kipchak Turkish and there've been many subsequent translations. Indeed, this paper belongs to an element, the first in Anatolia, the third translator in this subject Kadi-i Manyas that we'll use his translation for a comparison. When we evaluate, we'll not use the first translate from Kipchak Turkish but, we'll use the Works of our teachers that; Ali Fehmi Karamanlioglu's work for Kipchak and Mustafa Özkan's work for Oğuz Turkish.

The aim of our study, two different polish of Turkish translation of the same work is try to reveal the preferences; the translation of the same work in two major differences between the polish and polish any of these two characteristics that have been there in a manner contrary to the falls is to clarify the similarities. In this direction, or a foreign language in question apart form the effects of polish in the case of written language and Turkis are two of the polish themselves how there could be an opportunity to understand the extent.

Key Words: Seyf-i Sarayı, Kadi-i Manyas, the translation of Gulistan, Oğuz Turkish, Kipchak Turkish.

İranlı şair Sadi'nin yazmış olduğu *Gülîstan* adlı eser neredeyse tüm dünya dillerine çevrilmiştir. Özellikle İslam âleminde çok ilgi gören eserin, Türkçeye de birçok tercümesi yapılmıştır. Bilinen ilk Türkçe tercümeyi ise Saray doğumlu olduğu söylenen Seyf-i Sarayı, Kıpçak Türkçesi ile 1391 yılında tamamlamıştır¹. İkinci Türkçe tercüme de J. Eckmann'ın belirttiğine göre 1397-1398 yılında Sibicabi adlı bir Türk tarafından Çağatayca olarak yapılmıştır. Ancak söz konusu eser ilk defa birkaç satırlık bir belirtmeyle Z. Veli Togan tarafından duyurulmasının ve daha sonra J. Eckmann tarafından belli başlı gramer kaideleri, birkaç manzum örnekle birlikte yayımlanmasının dışında tam olarak değerlendirilmiş değildir. Üçüncü çeviri ise Anadolu sahasında ilk olarak kabul edilen Kadi-i Manyas'ın yapmış olduğu Oğuzca tercümedir. Söz konusu tercüme 1430 yılında tamamlanarak Osmanlı padişahı II. Mahmud'a sunulmuştur. Daha sonraki dönemlerde özellikle Oğuz Türkçesinde çok fazla Gülîstan tercümeleri yapılmıştır. Türkiye Türkçesinde de tercüme yapılmıştır.²

Bu çalışmada ele alınan eserler Seyf-i Sarayı ve Kadi-i Manyas tarafından yapılan tercüme olmuştur. Söz konusu tercümeleri değerlendirirken birincil kaynaklar tercümelerin kendisi olmayıp Kıpçakça için Ali

¹ Özkan, M., (1993), *Manyaslı Mahmut, Gülîstan Tercümesi*, TDK Yay.

² Eroğlu, N. H., (2000), *Gül Suyu*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Fehmi Karamanlıoğlu ‘nun Oğuzca için ise Mustafa Özkan’ın adı geçen eserler üzerindeki incelemeleri olmuştur. Bahsedilen eserlerin incelemelerinde araştırmacılar metnin transkripsiyonu ile birlikte bir takım gramer kaidelerini, dil özelliklerini bahis konusu etmişlerdir. Burada yapılan karşılaştırmada bu verilerden yararlanılmıştır. Çalışmanın belirgin amacı, Türkçenin iki lehçesinin aynı eserin tercümesindeki tercihlerini ortaya koymak olmuştur. Bu nedenle tercümelerin niteliği, aslına uygun olup olmadığı veya edebi değeri hakkında bir yargıda bulunmak pek mümkün olmayacaktır.

Ulaşılmak istenen sonuç ise aynı eserin iki farklı lehçeye yapılan tercümelerindeki belli başlı farklılıkları ve bu iki lehçeden herhangi birinin karakteristiğine aykırı düşecek biçimde var olmuş olan benzerlikleri ortaya koymaktır.

Bu doğrultuda söz konusu lehçelerin birbirinden etkilenme durumlarını, yabancı dillerden etkilenme durumlarını ve Türkçenin iki ayrı yazı dili olan bu lehçelerin kendilerini nasıl var edebildiklerini bir ölçüde de olsa anlayabilmek imkanı doğacaktır.

Eserleri karşılaştırma bağlamında atılan ilk adım Arap ve Fars dillerinden alınan kelimelerin eser içindeki sıklığı olmuştur. Bunun sonucunda her iki eserde de Türkçekelimelime sayısı kadar alıntı kelime kullanıldığı görülmüştür. Yabancı diller, Farsça terkipler ve *ki*’li birleşik cümleler dışında Türkçenin sentaktik yapısına çok fazla etki edememişlerdir. Kaldı ki *ki*’li birleşik cümleler her iki lehçede de Uygur Türkçesinde olduğu gibi *kim* belirsizlik zamiri ile yapılmaktadır. Dolayısıyla İslamiyet’ten sonraki yabancı dil etkisini burada terkipler, birkaç edat ve leksikolojik birim ile sınırlamak gerekir.

e > i > e değişikliği

Eserlerdeki Türkçe kelime ve yapıların karşılaştırılmasında ilk aşama ses değişimleridüzeyinde bir mukayese olmuştur. Bu ses değişimlerine ilk örnek *e>i* ve *i>e* değişikliğidir. Eski Türkçenin /e/lerinin Seyf-i Sarayı’nın tercümesinde genellikle ‘i’ olduğunu ancak ‘e’li biçimlerin de mevcut olduğunu Ali Fehmi Karamanlıoğlu belirtmiştir.³ Bunun yanında Kadi-i Manyas’ın yapmış olduğu tercümede de durum karışıktır. Buna göre Eski Türkçede ‘e’li olan kelimeler burada da aynı şekilde olmakla birlikte ‘i’li biçimleri de mevcuttur. Genellikle imlada vokallerin işaretlenmeyişi de göz önünde bulundurursak *e>i i>e* meselesi oldukça karışıktır.

Bu hususta verilecek birkaç örnek ise şu şekildedir:

SEYF-İ SARAYİ’NİN TERCÜMESİ:

1)Etü. *edgü*> Kıpç. *eygü*

2)E Tü.*er*-> Kıpç.*ir*-

3)E Tü.*eb*>Kıpç.*iv*

4)E Tü. *ne*>Kıpç. *ni*

5E Tü.*eblen*-> Kıpç. *evlen*-/*ivlen*-

KADİ-İ MANYAS’IN TERCÜMESİ:

1)ETü. *edgü*>EATü. *eyü*

2)ETü. *er*-> EATü. *ir*-

3)ETü.*eb*>EATü. *ev*

4)ETü.*ne*>EATü.*ne*

5)ETü. *eblen*->EATü.*evlen*-

ğ/g>ø gelişmesi

Eserlerin mukayesesinde karşılaşılan bir farklılık olarak Eski Türkçe kelimesonlarındaki *g/ğ* seslerinin Oğuzcada sızıcılışıp süreklileşerek vokalize olmaları hususubelirmektedir. Bu durum, Kıpçakça tercümede çoğunlukla bu seslerin korunması yönündekarşımıza çıkmaktadır. Ancak söz konusu eserde, birden çok heceli kelimelerin sonundakiğ/ğseslerinin Oğuzcadaki gibi geliştiği görülmektedir. Ayrıca burada yeri gelmişken *g/ğ*sesinin Kıpçakça tercümede y yarı konsonantının yerine koruyucu konson olarakgelebildiğini de belirtmek gerekir.(örn: okı-ğayım) Ali Fehmi Karamanlıoğlu bu türemenin gerekçesini bu şekilde açıklamıştır.⁴ Ayrıca metinde geçtiği üzere tamu sözünün tamug olması da bir çeşit türemedir ve nedeni hakkında bir şey söylenmemiştir. Aynı türeme Harezmi Türkçesinde de vardır biçiminde bir ibareyle A.F. Karamanlıoğlu belirtmiştir.

1) Kıpç. *eygü* / EATü. *eyü*

2) Kıpç. *kutlug, kutlu, kutlu*/ EATü. *atlu*

3)Kıpç. *evge*/ EATü. *eve*

³ Karamanlıoğlu, (1989).

⁴ Karamanlıoğlu, (1989).

4)Kıpç.*ulug,ulu*/ EATü. *ulu*

5)Kıpç.*açıg*/EATü. *Acı*

yuvarlaklaşma

Bir mukayese unsuru olarak vokallerin yuvarlaklaşması hadisesi de karşımıza çıkmaktadır. Gerçekleşen bir yuvarlaklaşma hadisesi daha vardır ki o da özellikle Oğuzcada kendini göstermekte iken, Kıpçakçada bazen karşılaşılmaktadır.Söz konusu ses hadisesi; kelime sonlarındaki ğ/g seslerinin ileri derece ses değişikliği ile vokalize olmaları sonucu oluşan yuvarlaklaşmadır.(*kutlıg/kutlu*) Genelde dudak ünsüzlerinin ve nazal seslerin öncesinde yuvarlaklaşan vokaller karşımıza metinlerde şu şekillerde çıkmaktadır:

Kıpç. *öv*/ EATü. *ev*

Kıpç.*dögül*/EATü. *degül*

Kıpç. *söv*-/EATü. *sev*-

Kıpç.*taptum*/EATü. *vardum*

Kıpç.*çapup*/EATü.*halim*

Sedalılışma

Oğuzcanın temel özelliği olan kelime başında gerçekleşen t>d ve k>g düzenli ses değişikliklerini de burada iki lehçe arasındaki farklılıklardan biri olarak değerlendirmek gerekir. Ayrıca iki vokal arası sedalılışmanın her iki eserde de olduğunu dile getirmek gerek.

Kıpç. *tur*-/EATü. *dur*-

Kıpç.*tut*-/EATü. *dut*-

Kıpç. *tile*-/EATü. *dile*-

Kıpç.*teve*/EATü. *deve*

Kıpç.*tiri*/EATü. *diri*

Kıpç.*kel*-/EATü.*gel*-

Kıpç.*kit*-/EATü. *git*-

Kıpç.*kibi*/EATü. *gibi*

Kıpç.*kiçe*/EATü. *gice*

10)Kıpç. *kiç*/EATü. *giç*

b>m değişikliği

Yapılan tercümelerin ses bazında farklılıklarından en sık karşılaşılanlarından biri de b>m değişikliğidir.Söz konusu /b/ sesi kelime içindeki herhangi bir nazal sesin etkisiyle m haline gelebilmektedir.Bu anlamda bu çalışma için bile olsa Saraylı Seyf'in yaptığı tercüme için **men** dili Kadi-i Manyas'ın yaptığı tercüme içinse **ben** dili diyebiliriz.

Kıpç.*men*/ EATü. *ben*

Kıpç.*menüm*/EATü. *benüm*

Kıpç.*munda*/EATü. *bunda*

Kıpç.*munı*/EATü. *bunı*

Kıpç.*munça*/EATü. *bunca*

Datif

Seyf-i Sarayı ve Kadi-i Manyas'ın tercümelerinin karşılaştırılması esnasında aslında ait oldukları lehçenin bir özelliği olan hadiselerin de bu sırada farklılık olarak karşımıza çıktığını gördük. Bunlardan biri datif ekinin tercihinde gerçekleşen ayrılıktır.Söz konusu ek Oğuzcada -a/-e biçiminde karşımıza çıkmaktayken Kıpçakça tercümede -ga/ge;-ka/-ke biçiminde görülmektedir.Ancak bir noktada Oğuzcayla benzerlik göstermektedir ki o da A.F. Karamanlıoğlu hocanın belirttiği gibi iyelikli sözlerde ve nadiren cehennem, kim, koylar gibi sözlere -a/-e biçiminde gelebilmektedir.

Kıpç.*kelin-ge*/ EATü. *Gelin-e*

Kıpç.*hoca-ga*/EATü. *hoca-y-a*

Kıpç.*yirge*/EATü. *yire*

Kıpç.*fakirlerge*/EATü. *fakirlere*

Kıpç.*katına*/EATü. *katına*

Kıpç. *cehenneme*/ EATü. *Cehenneme*

Akuzatif

Metinleri karşılaştırdığımızda ortaya çıkan farklardan biri de akuzatif tercihinde görülen ayrılıktır.Kıpçakça tercümede söz konusu ekin -nı/-ni olduğu tespit edilirken Oğuzca tercümede -ı/-i eki görülmektedir.Bir ortaklık olarak her iki lehçede de iyelikli kelimelere -n akuzatifinin geldiği görülmektedir.

1)Kıpç.*balıknı* /EATü. *açları*

- 2) Kıpç.*cannı*/EATü.*dünyayı*
- 3)Kıpç.*irni*/EATü. *iri*
- 4)Kıpç. *közni*/EATü. *gözi*
- 5)Kıpç.*közün(yum)*/EATü.*gözün(yum)*

Genitif

Genitif ekinin durumu da her iki metinde farklıdır.Kıpçakça metinde *nın/-nin* biçimi mevcut iken Oğuzca metinde *-nın/-nin;-ın/-in* biçiminde hem vokalle hem konsonantla başlayan şekilleri mevcuttur.

- Kıpç. *kıznın*/EATü.*ademün*
Kıpç. *bedenin*/EATü. *bedenin*
Kıpç.*bignin*/EATü. *begin*
Kıpç.*börinin*/EATü.*bunun*
Kıpç.*karanın*/EATü. *karanın*

Vasita

Söz konusu eserlerdeki farklılıklardan bir tanesi de vasita çekiminde yaşanan tercihten kaynaklanmaktadır. Kıpçakça tercümede *bile, birle, bilen ve birlen* edatlarıyla vasita ilişkisi anlatılmaktayken Oğuzca tercümede bu ilişki *ile* edatıyla sağlanmaktadır. Ayrıca Kıpçakça tercümede birkaç yerde *-la* ve *-layın* ekinin vasita ilişkisi kurduğunu ve bunu bir Oğuzca etkisi olarak değerlendirmek gerektiğini dile getirmek gerekir.

- Kıpç. *feragat bilen fakirlik*/ EATü.*Melikzade feraset ile bildi...*
Kıpç. *bu ihsan bile mi...*/EATü. *andan sonra dostluk ile işler...*
Kıpç. *eya taşı riya birlen bizenmiş...*/EATü.*zira o kişi ceng ide kendibaşıyla oynar...*

Öğrenilen geçmiş zaman

Söz konusu tercümelerde görülen geçmiş zaman çekimi her iki eserde–miş/-miş eki ile yapıldığı gibi Kıpçakça tercümede –p turur kalıbı ile de yapılmaktadır ve bu çekim metinler arasında geçmiş zaman ifadesinde bir farklılık doğurmaktadır.

- 1)Kıpç. ... *bu iv nimeti bilen beslenip turur men...*/EATü... *bu kişi halk elinde giriftarolmuş...*
- 2)Kıpç...*dahu hükema ayıp turur...*/EATü. ...*ve bir mısri dülbend başına sarmış...*
- 3)Kıpç...*sen anı yüz akçaga alıp sen...*/EATü. ...*bahalu geysi geymiş ve bir tazı atabinmiş...*

Gelecek zaman

Gelecek zaman çekiminde oluşan farklılık da mukayese esnasında ele alınması gereken konulardan biridir.Bu anlamda Kıpçakça tercümede çoğunlukla gelecek zaman çekimi için *-gay/ -gey* eki kullanılırken Oğuzca tercümede *-ısar/-iser* eki kullanılmıştır. Bu ekin Kıpçakçada da kullanıldığı olmuştaki da frekansı – gay/-gey eki kadar sık olmamıştır.⁵

- 1)Kıpç....*kıyamet küninde ulla hasret bolgay kim...*/EATü.... *ki yarın ben dagöliserem*
- 2)Kıpç...*ol senden yahşı bolgay...*/EATü.... *sana bu makam ne vakit müyeser olısar...*
- 3)Kıpç....*yani sanga sorgaylar kim...*/EATü....*başumuz üstinden geçiser...*

- ganda/-gende ve – dukda/-dükde gerindiyumları

Tercümelerin gerindium tercihlerinde bazı farklılıklar vardır.Bunlardan biri *–dukda/-dükde* ve *–ganda/-gende* gerindiyumlarıdır.Her ikisi de *–dığı zaman,-dığından* anlamını ifade etmekte fakat burada görüldüğü gibi,eserler farklı gerindiyum şekillerini tercih etmektedirler.

- 1)Kıpç. ...*atın işitkende körgeñler...*/EATü....*başladukda düzmege bu nazmı bil...*
- 2)Kıpç...*anı körgende...*/EATü...*her nefes geldükde...*
- 3)Kıpç....*bilen ülfetim bolmaganda...*/EATü...*bu eşek degülmişse gözi agrudukda...*

Bol- ve ol- fiilleri

Tercümelerin farklılıklarından belli başlıları ise leksikolojik birimlerde kendini göstermektedir.Mesela *bol-* ve *ol-* fiili her iki metinde de özellikle alıntı sözleri fiilleştirmede devreye giren en temel yardımcı fiil olma göreviyle bunlardan bir tanesidir ve frekansı çok yüksek bir biçimde en temel farklardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

- 1)Kıpç. *hasta bol*-/EATü. *hasta ol-*
- 2)Kıpç.*aziz bol*-/EATü. *aziz ol-*
- 3)Kıpç.*gafil bol*-/EATü. *gafil ol-*
- 4)Kıpç....*nazarında hacil bolmagaymen...*/EATü...*kişinin kaçacak yiri olmaya...*

⁵ Bodrogligeti, A.,Xiv. Yy'a Ait Türkçe Edebi Eserlerde –ısar/iser Ekli Şekiller.

5)Kıpç....*bilse idi biligsiz bolmagay...*/EATü.*Altunun olmayınca zorla deniz giçemezsin.*

Bul- ve tap- fiilleri

Karşımıza bir başka farklılık unsuru olarak çıkan fiiller de *tap-* ve *bul-* fiileridir.

Kıpç....*enbiya mirasın taptum...*/EATü....*nagah bir kise buldum...*

Kıpç....*halvet yirde taptılar...*/EATü. ...*atasından fırağan mal ve miras buldı...*

Kıpç....*oglan taptılar...*/EATü....*bir taş düşmeg ile deniz bulanmaz...*

Benze- ve Ohşa- Fiileri

Benze- ve ohşa- fiileri de söz konusu farklılıklardandır.

1)Kıpç....*tingiz safarına ohşar hatarlı dağı...*/EATü....*senün meselin bir gözsüze benzer...*

2)Kıpç....*mahrum kalmak ol közsüzge ohşar...*/EATü....*kendüzni ademe benzetmek olmaz...*

Köp ve çok sözleri

Söz varlığındaki farklılıklardan biri de metinlerde çokça geçen *köp/çok* sözleridir.Köp edatını Kıpçakça tercümede *çok* edatını da Oğuzca metinde çok sık bir biçimde görmekteyiz.Ancak bunun yanında Kıpçakça metinde çok edatını da görmemiz dönem içerisindeki Eckmann'ın da bahsettiği Oğuzcalaşmaya bir örnek olarak gösterilebilir.

1)Kıpç....*kullarımdan köp şükr kılğıcı...*EATü....*senden ön gelen padişahla çoksay'ile bu malı cem itdiler...*

2)Kıpç....*anın için kim köp dua ve zarılık kıldı...*EATü....*çün balçık çok ola piller tayınur ve sürçer...*

Tün ve gice sözleri

Metinler arasında şahit olduğumuz bir farklılık da *tün* ve *gice* sözleridir.Kıpçakça metinde *tün* sözünü ağırlıklı olarak görmekteyken Oğuzca metinde *gice* sözünü görmekteyiz.Bunun yanında Kıpçakça tercümede *kiçe* sözünü de görmekteyiz.

Kıpç....*kiçe kavran tün kata...*EATü....*korkısından gicelerde uyumazdı...*

Kıpç....*adil kilip bir tün ikinci ivine tüşti...*EATü....*deve gice gündüz yürüraheste...*

Kıpç....*tüni kün saklan ol irden...*EATü....*gice oldukda her gani kendü sarayına gider...*

Kendü ve öz zamirleri

Tercümelerde görülen farklılıklardan biri de dönüşlülük zamiri tercihidir.Oğuzca metinde *kendü* zamiri tercih edilmişken Kıpçakça tercümede ağırlıklı olarak *öz* zamiri tercih edilmiştir.Kendü zamiri Kıpçakça metinde *kendine rahm kıl-* biçiminde bir defa yer almıştır.

1)Kıpç....*öz kereminden yazukın bağışlap azad kılsa...*EATü....*şimdi kendüne gel ki elinde nimet var...*

2)Kıpç....*hikayet bir sultan öz raiyeti...*EATü....*müdde'i kendüden artuk kimseyi görmez...*

3)Kıpç....*şem söndi öz özüme ayttım...*EATü....*akçasın beklemekte kendüye mu'avenet ide...*

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Türkçenin iki farklı lehçesinde aynı eser üzerinde yapılan tercümeler alıntı kelimeler bağlamında hemen hemen aynı sıklığa sahiptir.Elbette bu durum söz konusu tercümelerin karşılaştırılması noktasında sadece bu iki eser için geçerlidir.Ancak şunu da bilmekteyiz ki özellikle Memluk Kıpçakçası, içinde bulunduğu coğrafya dolayısıyla alıntı kelimeleri çok fazla barındıran bir özelliğe sahiptir.

Eserlerin mukayesesinde ağırlıklı olarak Türkçe kelimeler,ses hadiseleri ve gramer kaideleri üzerinden gidilmiştir.Bu anlamda zaten farklı olan iki lehçenin aynı eseri tercümedeki tutumları dolayısıyla çok bariz olan farklılıklar örneklenmiştir. Bunlar yapılrken görülmüştür ki J. ECKMANN'ın da "Memluk Kıpçakçasının Oğuzcalaşmasına" dair adlı makalesinde belirttiği gibi, Kıpçakça tercümede birçok Oğuzca özellik baş göstermiştir.Bu durumu ise Memluk Kıpçaklarının devlet olma aşamasında ve bulundukları coğrafyada Oğuzlarla olan münasebetlerine bağlamak gerektiği gibi tarihi zeminde bir dönem Oğuz bozkırı olarak bilinen coğrafyanın belli bir zamanla birlikte Deşt-i Kıpçak olarak adlandırılmaya başlanmasının altındaki Kıpçak-Oğuz münasebetine de bağlamak lüzumu doğmaktadır.Ayrıca Kaşgarlı Mahmud da *Divanü Lügati't Türk* adlı eserinde Türk lehçelerini mukayese ederken Hakaniye Türkçesinden diğer Türkçelerini ayırt ederken Oğuzların ve Kıpçakların dilini aynı kategoride değerlendirmiştir. Bu durum bile tek başına Oğuzların ve Kıpçakların tarihi zeminde iç içe en azından yakın coğrafyalarda yaşadıklarını düşünmemizi sağlamaktadır. İşte bu nedenler söz konusu Kıpçakça eserdeki Oğuzca etkilerin zeminini oluşturmaktadır diye düşünebiliriz. Ve tam bir kategorizasyon sunması açısından Oğuzca etkilerin daha ziyade morfolojik olarak kendini gösterdiğini de dillendirmek gerek.

Kaynakça

- Bodrogligeti, Andreas, *Xiv. Yy'a Ait Türkçe Edebi Eserlerde –ısar/iser Ekli Şekiller*.
Eckmann, Janos, (2003), *Harezmi, Çağatay v Kıpçak Türkçesi Üzerine Araştırmalar*, (yayına haz.: Osman Fikri Sertkaya)TDK Yay. , Ankara.
Ercilasun, Ahmet Bican, (2005), *Türk Dili Tarihi*, Akçağ, Ankara.
Ergin, Muharrem, (2004), *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yay. , İstanbul.
Karaağaç, Günay, (1997), *Lütfi Divanı*,TDK Yay., Ankara.
Karaağaç, Günay, (2005), *Çağatayca El Kitabı*, Akçağ Yay. , Ankara.
Karamanlioğlu, Ali Fehmi, (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, TDK Yay. ,Ankara.
Karamanlioğlu, Ali Fehmi, (1989), *Gülistan Tercümesi* , TDK Yay., Ankara.
Öner, Mustafa , (1998), *Bugünkü Kıpçak Türkçesi*, TDK Yay. , Ankara.
Özkan, Mustafa, (1993), *Gülistan Tercümesi*, TDK Yay. , Ankara.
Toparlı, Recep, (1992), *İrşadi'l-Mülük Ve's-Selatin*, TDK Yay. , Ankara.

ALAADDIN SABİT BOSNALI'NIN M. FUZULİ ADINA ELYAZMALAR ENSTİTÜSÜ'NDE BULUNAN «KÜLLİYAT»I HAKKINDA

Şehla HALILLI

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi, M.Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü

ÖZET

Asıl adı Alaaddin Ali olan Alaaddin Sabit Bosnalı Bosna'nın Uzica (şimdi Sırpbiyadadır) kasabasında doğmuştur. Doğduğu yıl tam olarak belli değil. Fakat Sabit hakkında ilk araştırmayı yapan Y.Ripka'ya göre o, 1650 yılında doğmuştur. Kendi memleketinde ilk eğitimini Halil efendiden aldıktan sonra tahsilini daha da ilerletmek için İstanbul'a gelmiş, Seydizade Mehmet Paşa'nın dairesine imam olmuştur. Bundan sonra bazı medreselerde müderrislik yapmış, bazı vilayetlerde de kadılık etmiştir. 1712 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Divan, Zafername, Berbername, Derenname, Amrû ül-Leys, Edhem ü Hüma gibi eserleri vardır.

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Muhammed Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü'nde Alaaddin Sabit Bosnalı'nın «Külliyatı» muhafaza olunmaktadır. Bu yazma Azerbaycan'da tek nüshadır ve avtograf olduğu düşünülüyor. Azerbaycanlı araştırmacılar Asiya Mammadova ve Azade Musayeva bu eser hakkında ilk bilgileri vermişler. Ama bu «Külliyat» hakkında daha geniş bir araştırma yapılmamıştır.

M.Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü'nde bulunan «Külliyat» bir kaç bölümdür. İlk bölümde miraciye, nat, kasideler, tarihler, lügazlar, sonraki bölümde gazeller, kıtalar, matla, beyt, şiir, nazm ve s., son bölümde ise Edhem ü Hüma, Berbername-i Sabit Ali, Derenname-i Sabit Ali vardır.

ABSTRACT

Aladdin Sabit Bosnian whose real name is Alaaddin Ali was born in Uzice settlement of Bosnia (presently it is in Serbia). The date of his birth is not quite known. But according to Y. Ripka, who first studied Sabit, the latter was born in 1650. After getting his first education from Khalil efendi (Mr. Khalil) in his homeland he arrived in Istanbul to increase his education, and entered Seydizade Mehmet Pasha's circle. Later he worked as a director in some Muslim religious schools, and had been a confessor in some provinces. He died in Istanbul in 1712. He has plays like Divan, Zafername, Berbername, Derenname, Amru ul-Leys, and Edhem u Huma.

"Complete works" of Aladdin Sabit Bosnian is maintained in Institute of Manuscript of the Azerbaijan National Academy of Sciences named after Mahammad Fuzuli. It is the only copy in Azerbaijan and is considered an autograph. Azerbaijani researches Asiya Mammadova and Azade Musayeva shared primarily their knowledge about the work. No other wider researches were carried out on the "Complete works".

"Complete work" found in Institute of Manuscript named after Mahammad Fuzuli consists of some parts. There are miraciye, nat, odes, history in the first part, ghazels, ghita, matla, couplets, poem, verse and so on in the subsequent part and Edhem u Huma, Berbername-i Sabit Ali, Derenname-i Sabit Ali in the last part.

XVII yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğunun içine düştüğü siyasi, sosyal ve ekonomik alanlardaki bunalım edebiyatı da etkisi altına almıştır. Bu da bir çok şairin eserlerinde kendini göstermiştir. Daha önceki yüzyıllarda şiirlerin konusu din, tasavvuf olmuşsa, bu yüzyılda şairler daha çok hikemi tarzda yazmış, şiirlerine darb-ı meselleri, atasözlerini sokmuş, yerli, mahalli konulara önem vermişlerdir. Sabit de içinde ve dışında karışıklıklar olan bu devirde – XVII asrın sonları XVIII asrın başlarında yaşamış ve bu olaylara zaman zaman kendi eserlerinde yer vermiştir¹.

Asıl adı Alaaddin Ali olan Alaaddin Sabit Bosnalı Bosna'nın Uzica kasabasında doğmuştur. Doğduğu yıl tam olarak belli değil. Fakat Sabit hakkında ilk araştırmayı yapan Y.Rypka'ya göre o, 1650 yılında doğmuştur².

Kendi memleketinde ilk eğitimini Halil Efendi'den aldıktan sonra tahsilini daha da ilerletmek için İstanbul'a gelmiş, Seydizade Mehmet Paşa'nın dairesine imam olmuştur. Mehmet Paşanın aracılığıyla şeyhulislam Çatalcalı Ali Efendi'den mülazim rütbesi almıştır. Sabit burada La'li-zade ailesine damad

¹Karacan, T., (1991), *Bosnalı Alaaddin Sabit, Divan*, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi yayınları, s. VI.

²Rypka, Y., (1924), *Beitrag zur Biographie, Charakteristik und Interpretation des türkischen Dichters Sabit*, Prague, s. 150.

olmuştur. Onun Bayramiye tarikatı ile alakası bu aileye mensubiyetinden dolayıdır. Daha sonra 40 akçe maaşla müderrisliğe, daha sonra kadılığa yükselir.

“Zafername” adlı eseri ile iltifatını kazandığı Selim Giray’dan Kırım’da Kefe şehrinin kadılığını rica eden Sabit oraya saniye rütbesi ile kadı olur. Rumeli kazaskeri Paşmakçızade Ali Efendi’ye yazdığı kasidede ise onun Yahya kadılığını istediği görülür. Sabit burada felaketle karşılaşır. O yıl Tekirdağ müftülüğüne ve orada Rüstem Paşa medresesi müderrisliğine tayin edilir. Burada 8 yıl kalan Sabit 1104 yılında “yerinde dahil” ve 1109’da “musile-i sahn” derecelerine yükselir. Bu küçük şehirde unutulmamak için hükümdar ve devlet adamlarına kaside ve tarihler yazıyor. “Edhem ü Hüma” mesnevisine burada başlamış, divanın mühim bir kısmını burada meydana getirmiştir. Bundan başka kendi tarzında şiirler yazan Şehri adında bir şair de yetiştirmiştir.

İkametin uzamasından ve muhitinden şikayet eden şair şeyhülislam Seyyid Feyzullah Efendi tarafından 1112 muharreminde (1700 haziran, temmuz) Saray Bosna mevleviyetine getirilir. Bir yıldan sonra 1113 muharreminde azlolunur. Bundan sonra Sabit için yine maddi sıkıntılar devri başlıyor. Bu arada çok sevdiği oğlu İbrahim’in ölümü ile bir felakete daha uğruyor. Hükümdar ve eyanlarının teveccühünü kazanmak için yazdığı çeşitli manzumelerden hiç bir netice alamayan Sabit sadrazam Kalaylıkoz Ahmed Paşa ve şeyhülislam Paşmakşızade Ali Efendi’ye sunduğu kasidelerinde 3 yıldan fazla olan işten çıkarılmalarından şikayet ediyor.

1117 yılının saferinde (haziran 1705) Konya mevleviyetine tayin edilen Sabit 1118 cemaziyelevvelinde (ağustos, eylül 1706) tekrar azlolunarak İstanbul’a döndü. Bu defa işsizliği uzamadan 1119 zilkaidesinde (fevral 1708) ona önceden istediği Diyarbakır mevleviyeti verildi. Son vazifesi olan bu işten de 1121 muharreminde (mart nisan 1709) azlolunarak İstanbul’a dönen Sabit ölümüne kadar işsiz kaldı. Arpalığı elinden alındı. Artık yaşlanmıştı. Bu yıllarda yazdığı şiirlerde Sabit yaşadığı devirde bir şairin kuru taktirden başka iltifat görmediğini, sanat ve irfanın insanı iflasa götürmekten başka bir şey temin etmediğini ifade eder.

Sabit 3 şaban 1124’te (5 eylül 1712) vefat etti. Mezarı Topkapıdan Maltepeye giden yol kenarında La’li-zade ailesinden ve Bayramiye ricalinden bazı şahısların mezarlarının bitişiğinde Sarı Abdullah Efendi’nin ayak ucundadır³.

Sabit, o devirde türk şiirine hakim olan büyük üstad Nabi ile aynı devirde yaşamıştır. O, çağdaşları arasında Nabi’den sonra en çok şöhret kazanan şair olmuş, muasırları ondan takdirle bahsetmişlerdir. Sabit klasik edebiyatın bütün özelliklerini şiirlerinde toplamış, atasözü, deyimler, söz oyunlarında hususi bir maharet göstermiştir. O, darb-ı meselleri, halk tabirlerini, günlük konuşma dilinin unsurlarını şiire getirmekle kendine mahsus bir tarz meydana getirmiştir. Bu tarz da onu divan şiirinde diğer şairlerden farklılaştırarak, ona büyük şöhret ve mevki getirmiştir. Bu tarzın bazı unsurları Sabit’ten önce bir kaç şairde rastlansa da, bu unsurları en zengin ve en maharetli kullanan esas şair Sabit olmuştur. Onun şiirlerinin temelini atasözleri, deyimler, tezdallar, cinsalar teşkil eder. Sabitin darb-ı mesel ve atasözlerine olan düşkünlüğünü gören Nabi de teveccühünü şöyle bildirmiştir:

Nabi olamaz Sabit Efendi gibi herkes

Darb-ı mesel-i nükte-veran darb-ı meselde⁴

Sabit’in şahsiyetinin gelişmesinde Nefi’nin, Nabi’nin, Baki’nin etkisi büyüktür. Kasidelerinde Nefi’nin bariz etkisi kendini gösterirken, uslubu üzerinde Baki’nin etkisi, gazellerindeki hikmetli sözleriyle ise Nabi ile yarışmaktadır. Klasik edebiyatın kurallarından uzaklaşmış, getirdiği yeni ruh ve şekille edebiyatımızın gelişmesinde büyük rol oynamış, kendinden sonrakiler üzerinde bazı etki bırakmıştı. Onun etkisi altında yazan şairler XVIII yüzyılda Münif, Hatem, Belig, XIX yüzyılda Enderunlu Fazıl, Sururi, Türk Galip onun mizahi ve mahalli yanını yansıtmaya çalışmışlar. En çok Sabit etkisinde kalan şair ise İzzet Molla olmuştur. O, Divanında Sabite bir çok nazireler söylemiştir⁵.

Gazellerinde hikemi fikirleri aksettiren Sabit aşk ve şarap konularına hiç değinmemiş, mahalli kalmaya gayret göstermiştir. Kasidelerinde arapça, farsça kelimelere yer vererek ağır bir dil kullanan Sabit, gazellerinde basit, temiz ve sade bir türkçe ortaya koyar⁶.

Sabit’in eserleri arasında en önemlisi Divan’dır. Bundan başka “Derename”, “Berbername”, “Edhem ü Hüma” adlı mesnevileri, Kırım Hanı Selim Giray için yazılmış “Zafername”si “Amrülleys” adlı büyük bir manzumesi vardır. Sabit bu eserleriyle bir hamse yaratmak istemiş, fakat ömrü yetmemiştir.

³Akün, Ö.F., (1964), *İslam Ansiklopedisi*, M.E.B., cüz 100, İstanbul.

⁴Karacan, T., (1991), s. 21.

⁵Karacan, T., (1991), s. 28.

⁶Karacan, T., (1991), s. 10.

Son araştırmalara göre Sabit'in dünya kütüphanelerinde 65-e yakın elyazma nüshaları tesbit edilmiştir. Bu elyazma nüshaları Londra, Marburg, Berlin, St. Petersburg, Bakü, Ankara, Kayseri, Edirne, Kütahya, Konya, Vatikan, Upsala, İstanbul kütüphanelerinde muhafaza edilmektedir. Sadece İstanbul kütüphanelerinde 38-e yakın nüshası mevcuttur. Bunlardan başka bazı kataloglarda ve bir kaç Doğu elyazmaları kataloglarında tasviri bulunmaktadır⁷.

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Mehmed Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü'de Sabit'in bir elyazma nüshası bulunmaktadır. Bu elyazma hakkında ilk bilgilere Asiya Memmedova'nın "Alaaddin Sabit'in avtoqraf külliyyatı" adlı kısa bir makalesinde⁸ ve Azade Musayeva'nın "Uzicalı Alaaddin Sabit ve elyazmaları ile bağlı ilk sistemleştirilmiş bilgiler" adlı makalesinde⁹ rastlayabiliriz.

Asiya Memmedova bu nüshanın avtoqraf olduğunu tahmin ediyor. Amma Hamit Araslı ve Azade Musayeva'nın düşüncelerine göre bazı faktörler bu nüshanın avtoqraf olmasında şüphe oyatmıştır. Daha geniş ve daha kapsamlı bir araştırmadan sonra net bir fikir söylenebilir.

Elyazma 147 yaprakta, 19x12 sm ölçüsünde, 19 satırlı, talik hatla, Avrupa üretimi filigranlı kağıtta, 1124 yılında yazılmıştır. Açık ve koyu doğal sarı renklidir. Cildi bordo renkli deridir. Metin siyah, başlıklar turuncu, kırmızı mürekkebe ve safranla yazılmış, siyah mürekkeple yaldızlı çift hatlı cetvel içerisindedir. Her bölüm güzel desenli resimle başlamaktadır. Elyazmanın 1. ve 43. sayfalarında üçgen şekilli müesses mührü, 10-dan fazla sayfada ise "Sabit Ali, 1124" yazılmış şahsi mühür basılmıştır. 7 yaprakta "İşbu divan-ı Sabit Alaaddin Bosnevi, bin yüz igirmi dördüncü seney-i hicride zilkaide ayının muntasifında erbab-i zevk ve safa için yadigar olarak tahrir kılındı" (Bu Sabit Alaaddin Bosnevi divanı, bin yüz yirmi dört hicri yılının zilkaide ayının yarısında zevk va safa ehli için yadigar olarak yazıldı) yazısı vardır¹⁰.

Elyazma kitabının birinci sayfası yoktur. Elimizde olan başka nüshalarla karşılaştırdığımızda 21 beytinin olmamasını ortaya çıkarıyoruz. Yani başlık olan ilk sayfa kayıptır. Bu nüshalara dayanarak divanın meraciye ile başladığını düşünüyoruz. Elyazma beş bölümden ibarettir. İlk bölüm meraciye ile başlıyor. Sonra nat, arkasınca devrinin bazı büyüklerine yazılmış 15 kaside yer alıyor:

Der sitayiş-i Şeyhulislam Feyzullah Efendi.

Merhum Şeyhulislam der sitayiş-i sedr-i rum Feyzullah Efendi.

Der sitayiş-i Şeyhulislam Feyzullah Efendi.

Der sitayiş-i Selim Giray Han.

Der sitayiş-i sedr-i Rum Mehmed Efendi.

Der sitayiş-i behri Paşa Tevfiki.

Der sitayiş-i vezir-i azam Hüseyin Paşa Muharrem.

Der vassf-ı Sadiq Muhammed Efendi Müfti-i şode.

Der sitayiş-i Şeyhulislam Feyzullah Efendi.

Der sitayiş-i merhum Şeyhulislam Feyzullah Efendi gazi Mekke-yi Mekerrem.

Der sitayiş-i Şeyhulislam.

Der sitayiş-i Şeyhulislam Seyyid Ali Efendi.

Der sitayiş-i vezir-i azam Hasan Paşa Şeyhulislam Seyyid Ali Efendi.

Der sitayiş-i vezir-i azam Ali Paşa ve Cami-i Hemta.

Kaside-i ramazaniyye bera-yi Baltacı Muhammed Paşa.

Bu kasidelerin arasında 2 adet gazel de bulunmaktadır. Başka nüshalarla karşılaştırdığımızda Sabitin 30-a yakın kasidesi olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Kasidelerden sonra her birinin üzerinde yılları yazılmış 28 tarih vardır. "Beray-i tarih-i Beşiktaş", "Tarihi culus-i Sultan Süleyman", "Tarih-i Tabur", "Tarih-i veladat-ı Şehzade Sultan Mahmud", "Tarih-i vefat-ı Razi Efendi", "Tarih-i vefat-ı Mahmud Giray Han" ve sair isimli tarihler yer almaktadır. Tarihlerden sonra 2 tahmis ve 1 terci-i bend, arkasınca 5 lugaz yazılmıştır.

Divanın ikinci bölümü gazellerden oluşmaktadır. Gazeller 334 adettir. Gazelleri "İbtida-i maktaat" adlı 9 adet kıta takip ediyor. Kıtalarından sonra 31 adet "İbtida-i rubaiyyat" adlı rubailer bölümü yer alıyor. Arada müseddes adlı 3 beyit vardır. Daha sonra hepsi 134 adet olmakla matla, müfred, ferd, beyt, şiir, nazım yazılmıştır.

⁷Musayeva, A., (2008), *Orta asır elyazmaları ve Azerbaycan medeniyeti tarihi problemleri, Uzicalı Alaaddin Sabit ve elyazmaları ile bağlı ilkin sistemleştirilmiş bilgiler*, Bakü, Nurlan, s. 111.

⁸Memmedova, A., (1961), *Alaaddin Sabitin avtoqraf külliyyatı, Respublika Elyazmaları Fondunun eserleri*, 1.c., Bakü, s. 96.

⁹Musayeva, A., (2008), s. 108.

¹⁰Sabit, (1124), *Divan*.

Üçüncü bölüm “İbtida-i Edhem ü Hüma der tevhid-i bari” adlı mesneviden oluşuyor. Bu mesnevi de münacat, nat, meraciye, medihlerle başlıyor. Medihlerden sonra asıl hikaye anlatılmaya başlanıyor. Bu hikayeye göre Belh şehrinde Edhem adında çok güzel bir genç varmış. Bir gün Edhem kralın sarayına yakın bir çeşmeden su doldururken pencerede bir kız görür. Ve bu kıza aşık olur. Derdini arkadaşlarına söylediğinde arkadaşları bu kızın kralın kızı Hüma olduğunu, aşkının ümitsiz olduğunu söylüyorlar. Mesnevi hafif behrinin feilâtün, mefâilün, feilün vezninde yazılmıştır. Salimin yazdığına göre bu mesnevi Sabitin meydana getirmek istediği hamsenin ilk eseridir¹¹.

Divanın dördüncü bölümü “Berbername-i Sabit Ali” eseridir. Bu eserde ise Sabit bir berber çırağının başından geçen olayı anlatıyor. Eser remel behrinin feilâtün feilâtün feilün vezninde yazılmıştır. 109 beyitten ibarettir.

Beşinci bölüm ise “Derename-i Sabit Ali” adlı mesnevisidir. Mesnevi bir ermeni kadınına aşık olan, onu elde etmek için her yola baş vuran ve sonunda isteğine ulaşan, Söz Ebesi lakabıyla tanınan hilekar bir adam hakkındadır. Remel behrinin feilâtün (fâilâtün), feilâtün, feilün (feûlün) vezninde yazılmıştır. 153 beyitten ibarettir.

Yapılan araştırma elimizde bulunan elyazmayı topluma tanıtmak ve onun hakkında genel bilgi vermek maksadını taşıyor. Araştırmamızın sonunda elyazma hakkında daha geniş ve kapsamlı bilgi ortaya çıkarılacaktır.

Kaynakça

- Akün, Ömer Faruk, (1964), *İslam Ansiklopedisi*, M.E.B., cüz 100, İstanbul.
- Karacan, Turgut, (1991), *Bosnalı Alaeddin Sabit*, Divan, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi yayınları.
- Memmedova, Asiya, (1961), *Alaaddin Sabitin avtograf külliyyatı*, Respublika Elyazmaları Fondunun eserleri, 1.c., Bakü.
- Musayeva, Azade, (2008), *Orta asır elyazmaları ve Azerbaycan medeniyeti tarihi problemleri, Uzicalı Alaaddin Sabit ve elyazmaları iile bağlı ilkin sistemleştirilmiş bilgiler*, Bakü, Nurlan.
- Rypka Y., (1924), *Beitrage zur Biographie, Charakteristik und Interpretation des türkischen Dichters Sabit*, Prague.
- Sabit., (1124), *Divan*.
- Salim, (1315), *Tezkire*, İstanbul.

¹¹Salim, (1315), *Tezkire*, İstanbul.

TERSTEN YANSIYAN AYNALAR ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA GELENEĞİN YANSITILIŞ BİÇİMİ

Büşra SÜRGİT

Fatih Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Modern Türk Edebiyatı’nın önde gelen temsilcilerinden biri olan Orhan Pamuk’un romanlarına yakından bakıldığında onun Müslüman Doğu geleneğini farklı şekillerde yansıttığı görülür. Müslüman Doğu’nun edebi metinlerinden insani ilişkilerine, eğlence anlayışından ahlaki zihniyetine kadar pek çok farklı izlek özellikle *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarda yer bulur. Ancak yazar bu izlekleri geleneği yüceltmek ya da onu idealize etmek için kullanmaz. Orhan Pamuk tıpkı diğer postmodern romancılar gibi geleneği postmodern anlatının “kullandığı” imkânlardan biri olarak algılar. Bundan ötürü Doğu’nun zengin geçmişi onun için kıymetli bir “malzeme deposudur.” Dini ve tasavvufi metinler, geleneksel sanatlar ve kültürel yaşam, yalnızca yazarın romanlarını oluşturma sürecinde yararlandığı kaynaklardan birkaçıdır.

Fakat burada dikkat çeken bir diğer olgu, geleneği veya tarihi fenomenleri yapıtlarına yansıtırken Orhan Pamuk’un gerçekliğe bağlı kalma endişesi içinde olmamasıdır. Bir başka deyişle yazar klasik roman anlayışında alışlagelen tarihsel roman türüne sırtını döner. Böylece reel tarihi kişileri dilediği gibi kurgular, gerçekte var olmayan nitelikleri onlara yüklemekten kaçınmaz. Bundan ötürü geleneği bilinçli olarak yapı sökümlüne uğratarak değiştirir, dönüştürür. Bu bildiri metninde Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında geleneği nasıl yansıttığı incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Gelenek, postmodern roman, yeni tarihselcilik kuramı, yapı-sökümü.

ABSTRACT

Orhan Pamuk is one of the leading representatives of modern Turkish literature. Anyone studies his novels closely will quickly notice that he reflects the tradition of the Muslim East are reflected in different ways.

Many different elements which belong to Muslim-East Tradition from literary texts to human relationships, from sense of humour to the moral mentality takes place especially in *The White Castle*, *The Black Book* and *My Name is Red*. However the author doesn’t use these elements in order to glorify or idealise the tradition. Just like the other postmodern novelists, he perceives the tradition as one of the leading used technics in postmodern narratives. Hence the rich history and the culture of the East is a valuable “material store” for him. Religious and mystical texts, traditional arts and cultural life are only some of the resources which are used by the author in the creation process.

But here is a remarkable phenomenon that Orhan Pamuk doesn’t concern to be devoted to the historical realities while he reflects the tradition or the historical events. In other words he turns his back to the usual sense of the historical novel genre. So he constructs the real historical people as he wishes. He doesn’t hesitate to attribute to them unreal characteristics. So he deliberately deconstructs and converts the tradition. In this paper it will be focused on how Orhan Pamuk reflects the tradition on *The White Castle*, *The Black Book* and *My Name is Red*.

Keywords: Postmodern fiction, theory of new historicism, tradition and deconstruction.

1.1.Giriş

1982’de *Cevdet Bey ve Oğulları*’nı yayımlayarak edebiyat dünyasına adımını atan Orhan Pamuk üçüncü romanı *Beyaz Kale*’den başlamak suretiyle sık sık Doğu geleneklerine göndermede bulunur. Doğu’nun din ve edebiyat alanlarındaki kanonik metinleri, geleneksel toplumun benimsediği davranış modelleri, eğlence ve törenleri ile İslam inancının gerektirdiği ritüeller değişik bağlamlarda okurun karşısına çıkar. Yazarın romanları zamandizinsel olarak incelendiğinde onun -son romanı olan *Masumiyet Müzesi* hariç olmak üzere- bu göndermelerin dozunu iyiye artırdığı tespit edilebilir. Özellikle *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*’da Pamuk gelenekten hem biçimsel hem de izleksel planda yararlanır. Bu öğelerin metinlerdeki kullanılışlarını değerlendirmeden önce “gelenek” kavramına ve kapsamına değinmek yararlı olacaktır.

1.2.Gelenek ve Geleneksel Toplum Kavramları

Gerçekte modernliğin ürettiği nosyonlardan biri olan gelenek¹ günümüzde karşılaşılan en muğlak ve en

¹Literatür incelendiğinde geleneğin sadece toplumsal değil politika, din, etik ve psikoloji gibi değişik perspektiflerden ele alınıp incelenebilen bir olgu olduğu görülür. Öte yandan Mustafa Armağan *Gelenek* adlı kitabında geleneği sosyolojik, hermenötik ve

karmaşık kavramlardan biridir. Gelenek terimi sosyoloji sözlüklerinde, kuşaktan kuşağa devredilen eylem, beğeni veya inançlar²; bir toplumun bireylerini birbirlerine bağlayan, geçmişten gelen, kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal bir grubun ortak mirası olan kültür elemanları³; sürüp giden kültür modelleri⁴ ve bir toplumda eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen öğelerden her biri olarak tanımlanır. Bunların yanı sıra Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*'nde geleneği "belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi"⁵ olarak tanımlar.

Edward Shils'e göre gelenek "traditum" anlamına gelir. "Traditum, geçmişten günümüze intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şeydir."⁶ Bu bağlamda bir kuşaktan diğerine geçen tüm normlar gelenek olarak kabul edilir. Sosyolog Max Weber ise geleneksel eylemleri çoğu kez yaşanılmış deneyimlerle elde edilen bir tutum doğrultusunda tanıdık uyarıcılara verilen tepkiler olarak değerlendirir.⁷

Gelenek "elden ele aktarılan" bir kavramdır. "Gelenek" kelimesinin etimolojisi ve Arapça karşılığı olan "anane" kelimesi, geleneğin zaman bakımından daha önceki insanlardan "gelen" bir şey olduğunun altını çizer. Bu durumda gelenek kendisinden önceki nesillerden miras yoluyla geçen verili bir şey olarak kabul edilir. Zira "zaman bakımından önceden oluşmuş bulunması ona bir tür güvenilirlik" sağlar.⁸ Ayrıca geçmişte oluşmuş bir birikimi temsil ettiğinden ötürü daha önceki nesillere hürmet etmeyi gerektirir.⁹ Herhangi bir söz, davranış kalıbı ya da ürünün geleneksel diye nitelendirilebilmesi için onun birkaç nesil boyunca tekrarlanması koşulu söz konusudur. Gelenek yeni inançları ve eylem kalıplarını hemen kucaklamaz. Yine de bu onun durağan, sabit ve etkisiz bir yapıya sahip olduğu anlamına gelmez. Gelenek kendi sınırları içinde yenilenip yeni formlar yaratabilir.¹⁰

Geleneksel zihniyette neyin doğru neyin sakıncalı olduğu prensipler halinde belirlenmiştir. Gelenek bu yapının kurallarına kayıtsız şartsız itaat ister. Zaten gelenek bu itaat olmadan varlığını sürdüremez. Ancak bu itaat baskıyla dayatılmış bir baş eğme tavrı değildir. Aksine "içselleştirilmiş bir itaat söz konusudur".¹¹ Normlar, kurallar ve diğer öğretiler sosyalleşme sürecinde insanlara enjekte edilir. Sözgelimi evlenen ablasının düğün kıyafetlerini, kına gecesini ve hediyelerini bizzat gözlemleyen küçük bir çocuk evlenme ritüeli hakkında pek çok şey öğrenmiş olur.

Herhangi bir problem karşısındaki çözümler geleneğin içerisinde verilir.¹² Ne kadar değişirse değişsin gelenek büyük ölçüde sorgulanmadan uyulacak bir eylem çerçevesi takdim eder.¹³ Geçmişle bugün arasındaki bağların sistematikleşmesini mümkün kılan bilişsel alanının sınırlarını çizer. Ayrıca iyi, kötü; ahlaki, gayri ahlaki gibi değerlerle sosyal hayatı düzene sokar.¹⁴ Böylece geleneksel pratiklere uyan birisi başka alternatifler arama ihtiyacını hissetmez.¹⁵

Geleneksel bir zeminde her şey yerli yerine oturmuştur. Böyle bir ortamda birey sanat formlarından insan ilişkilerine, yemek yapma biçiminden sünnet düğünlerine kadar her türlü eylem kalıbının geleneksel otoriteler tarafından belirlendiğine tanık olur. Hiçbir unsur anlaşılmaz ve girift değildir. Her konunun ya da sorunun mantıklı bir izahı, yorumu ve çözümü vardır. Neyin nasıl yapılması gerektiği birkaç kuşak öncesinden tayin edilmiştir. Bütün bu prensipler kaynağını dinden alırlar. Bundan ötürü gelenek kutsiyetle ilintilidir.

"İnsanların ne yiyip ne içeceklerini tayin eden de, neye inanıp neye inanmayacaklarını tayin eden de, gelenek dediğimiz ve esasını din'den alan, ama onu zamanla sosyal bünyeye intibak ettirip zenginleşen,

metafizik çerçevede ele alır. Biz bu araştırmamızda Orhan Pamuk'un romanlarındaki geleneksel izlekleri sosyolojik perspektiften okuyacağız.

²Gould, J. and Kolb, L., (1964), "Tradition", *A Dictionary of the Social Sciences*, Free Press of Glencoe, New York, s.723.

³Abercrombie, A., Hill, S. and Turner, B., (2006), "Tradition", *The Penguin Dictionary of Sociology*, Penguin Books, London, s.399.

⁴Calhoun, C., (2002), "Tradition", *Dictionary of the Social Sciences*, Oxford University Press, Oxford, s.488.

⁵Marshall, G., (2003), "Gelenek", *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, s.258-259.

⁶Shils, E., (2002), "Gelenek", *İnsan Bilimlerine Prologomena*, Paradigma Yayınları, İstanbul, s.110.

⁷Zorlu, A., (2005), "Toplumsal Kuramda Topluluk, Geleneksel Toplum ve Gelenek", *Muhafazakâr Düşünce*, S.3, Ankara, s.147.

⁸Çetin, H., (2003), "Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi", *Doğu-Batı*, S.25, Ankara, s.71.

⁹Armağan, M., (1998), *Gelenek ve Modernlik Arasında*, İz Yayıncılık, İstanbul, s.71.

¹⁰Armağan, M., (1998), s.75.

¹¹Armağan M., (1992), *Gelenek*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, s.21.

¹²Armağan, M., (1992), s.21.

¹³Giddens, A., (2000), *Elimizden Kaçıp Giden Dünya*, Alfa Kitapları, İstanbul, s.55.

¹⁴Çetin, H., (2005), "Ezelden Ebade; Kadim Bilgelğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek", *Muhafazakâr Düşünce*, S.3, Ankara, s.166.

¹⁵Aysoy M., (2003), *Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine*, Açı Kitaplar, İstanbul, s.65.

açılımlar kazandıran, nihayet onu toplumun/bireyin iliğine kadar nüfuz ettiren mekanizmadır. Gelenek, geleneksel toplumların omurgasıdır.”¹⁶

Geleneksel toplum rollerin önceden belirlendiği toplum türüdür. Toplumsal kontrol mekanizması görevini gelenekler üstlenmiştir. Bu gelenekler hiçbir zaman şüphe götürmezler ve bireyler arası ilişkiler sistemiyle pekiştirilirler. Bu toplumlarda bir “bizlik” bilinci, üyelerini diğer insanlardan ayıracak bir mensubiyet duygusu mevcuttur. Aynı örf, âdet ve inançlar paylaşılır. Aynı gaye için ortak şekilde hareket edilir. Toplumsal birlik ve beraberlik, güven ve sosyal dayanışma gelenekle sağlanır.¹⁷

Geleneksel toplumlarda toplumsal kontrol uygulanır çünkü toplumsal evren çok sınırlıdır ve bütün üyeler birbirini tanırlar. Mahalle gibi sınırlı topluluklarda herkes herkes tarafından kontrol edilir. Komşular birbirlerinin sırlarından ve derterinden haberdardırlar. Kontrol mekanizmaları arasında dedikodu önemli bir işlev görür.

1.2.Tersten Yansıyan Aynalar: Geleneğin *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'daki Görünümleri

1.2.1.Reel Tarihsel Olgularla Oynanan Bir Oyun: *Beyaz Kale*'de Tarihın Kurgulanışı

Orhan Pamuk 1985'te yayımladığı *Beyaz Kale* romanında on yedinci yüzyılın İstanbul'unu konu alır. Burada Osmanlı bilim adamı Hoca'nın esiri konumuna düşen Venedikli gökbilimcinin kentteki yeni yaşamı hikâye edilir. Romanın birincil karakterleri arasında Osmanlı sultanı IV.Mehmet de vardır. Av eğlencelerine olan düşkünlüğü sebebiyle “Avcı Mehmet” diye anılan sultan tarihi gerçeklere uygun olarak avcılığa tutkuyla bağlı bir yönetici olarak kurgulanır. Sultan çıktığı av eğlencelerine Hoca ve Venedikliyi de davet eder. Yazar IV.Mehmet'i metne çocuksu özellikleri ve hayvan sevgisiyle aksettirir.¹⁸

Beyaz Kale'de olaylar masalları anımsatacak gizemli bir atmosferde geçer. Metni dikkatli bir şekilde okuduğumuzda Venedik gemilerinin ele geçirilmesi, sultanın hayvan sevgisi, av partileri tutkusu, Kösem Sultan'ın Topkapı Sarayı'nda çevirdiği entrikalar, değişik vesilelerle payitahtta düzenlenen şenlikler ve ritüellerin tarihsel gerçeklerle çoğunlukla örtüştüğü fark edilir. Öte taraftan tarihi bulgulara göre İstanbul'u on altıncı yüzyılda etkisi altına alan veba salgınının romanda on yedinci yüzyılda gerçekleşmiş gibi gösterilmesi dikkat çeker. Yani yazar katı tarihsel tespitlere bağlı kalma ihtiyacını hissetmez. Kurmaca metne göre Hoca'nın başmüneccim olmayı planladığı, Venediklinin ise ülkesine kaçma planlarını kurduğu bir zaman diliminde veba hastalığı hızla kentte yayılır. Sarayın değişik bölümlerinde beslediği hayvanlarının salgından etkilenmesinden endişe eden IV.Mehmet Hoca ile esirinden “Azrail[e]” benzettiği bu illete bir çözüm bulmalarını emreder.¹⁹

1.2.2.*Kara Kitap*'ta Evrime uğramış bir Mevlânâ-Şems Birlikteliği

1990'da okurla buluşan *Kara Kitap* üst metinde bir arayışın hikâyesini anlatan, fakat aynı zamanda değişik konularda yazılmış metinlerle harmanlanmış bir anlatıdır. Burada romanın başkışısı olan avukat Galip, karısı Rüya ile gazeteci kuzeni Celâl'in ansızın ortadan kaybolmalarıyla serseme döner. Ancak Celâl'in çalıştığı Milliyet Gazetesi'ne bıraktığı eski yazılarında Hurufiliğe sıkça gönderme yapıyor olması Galip'e, kuzeninin birtakım yazı oyunları yaparak kendisini yönlendirmeye çalıştığını düşündürür. Genç adam Hurufilik hakkında bilgi sahibi olursa bu çıkmazdan kurtulacağını farkına varır. Bu sebepten dolayı Celâl'in evine girdiği zaman yaptığı ilk şey, Hurufilik üzerine okumalar yapabilmek amacıyla Celâl'in dosya ve kutularını kurcalamak olur.

Mevlânâ, bu romanda Şems'le olan ilişkisi kapsamında söz konusu edilir. Tasavvufu konu alan kitaplarda yüzyıllar boyunca, Mevlânâ-Şems ilişkisindeki ana temin uzun ve güç bir arayışın sonucunda kişiyi Allah'a ulaştıran derin bir aşk olduğu düşünülmüştür. Şems mürşit, Mevlânâ mürittir. Şems'in rehberliği sayesinde büyük bilge ham iken olgunluğa erişir. Bir başka deyişle Şems, Mevlânâ'yı Mevlânâ yapan, aşkın öneminden habersiz bir medrese hocasıyken onun Allah'a yaklaşmasını sağlayan bir araçtır.

Geleneğin asırlardır koruduğu bu yorum, *Kara Kitap*'ta değiştirilmiş, bozulmuş bir şekilde karşımıza çıkar. Yazar bu ilişkiyi işlerken alışlagelenden değişik bir tutum sergiler. Orhan Pamuk, postmodern anlatı tekniklerinden yararlanan bir yazar olarak geleneğin yücelttiği ve olumladığı Mevlânâ ve Şems ilişkisini tersine çevirir ve yapı bozumuna uğratar. Kendisinden önce yapılmış olan yorumları hiçe sayar; onu romanına dâhil etmeden önce yeniden kurar.

¹⁶ Armağan, M., (1992), s.28.

¹⁷ Çetin, H., (2005), s.168.

¹⁸ Pamuk, O., (2000), *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.43-44.

¹⁹ Pamuk, O., (2000), s.103.

“Şems-i Tebrizi’yi Kim Öldürdü?” başlıklı bölümde, Celâl’in değişik tarihlerde Milliyet’te yayımlanmış yazıları çerçevesinde Mevlânâ, Şems ve diğer yakınlarıyla özel ilişkileri bağlamında söz konusu edilir. Mevlânâ’nın yükseldiği Şems, Celâl’e göre basit bir gezgin dervıştır. Mevlânâ’nın Şems’in ölümünden sonra kendisine halife olarak müritlerinden “iyice bilgisiz, özelliksiz” kuyumcu olan Selahaddin Zerkub’u seçmesi onun cinsel ve mistik eğilimlerini gösterir bir işarettir. Aynı şekilde üçüncü halife Hüsametdin Çelebi de “ikincisini aratmayacak şekilde parlaklıktan yoksun[dur]”.²⁰ Köşe yazarı gizemli bulduğu bu üç ilişkiyi anlamak için çaba harcar. Geleniğin her durumu açıklayıcı ve aydınlığa kavuşturucu dünyasında bu üç ilişki hiç de anlaşılmasa değildir. Zira Ulu Bilgin’in seçtiği her bir halifenin seyyit olmak gibi ayrı ve üstün bir niteliği ya da meziyeti mevcuttur. Bunu kanıtlayabilmek amacıyla düzenlenmiş sahte şecerelere rastlamak bile mümkündür.

Celâl’in yazısına göre, Mevlânâ’nın Şems’le karşılaşma anında ondan etkilendiği tartışılmaz bir gerçektir. Ancak bu etkilenme, Celâleddin’in Şems’in mistik yönünün olabildiğince kuvvetli olmasından ya da Allah’a yakın bir kul olmasından kaynaklanmaz. Celâl’e göre, Şems, Mevlânâ’nın o sıralar aradığı, baktığında kendisini görebileceği, kimliğine bürünebileceği kişi olmaya layıktır. Bu yüzden aradığını bulmanın sevincini yaşayan Mevlânâ, Şems’in tanışma anında sorduğu sorudan gerçekte etkilenmese de etkilenmiş gibi yapar.

Celâl, Mevlânâ’nın Şems’le birlikteyken, şöret ve kalabalığın sıkıcı havasından kurtulduğunu da aktarır. Ancak bu birlikteliği kıskanan kötü niyetli bir grup, Şems’i Şam’a gitmeye mecbur bırakır. Şems, Mevlânâ’nın arzusuyla Konya’ya geri dönse de kendisini bekleyen hain pusudan kaçamaz. Yağmurlu bir gece öldürüldükten sonra kuyuya atılır.

Celâl, şiirlerinin de yardımıyla, Mevlânâ’nın sevgilisini kaybettikten sonra sergilediği davranışlar ve içinde bulunduğu psikolojinin izini sürer. Yazara göre, Celâleddin-i Rûmî’nin Şems’in ölümüne bir türlü inanmayışı, kendisine kanlı cesedi göstermek isteyenleri reddedişi, Şam’a gidip her yanda Şems’i arayışı gibi eylemleri kuşku uyandırıcıdır. Öte yandan bütün bu arayışların sonunda, daha önce görülmeyen bir coşkuyla yazdığı gazel ve rubaileri bir divanda toplaması Mevlânâ’nın şöretini bir kat daha arttırır. Celâl sürdüğü izlerden, Şems’in ölümünden en fazla avantaj elde edenin Mevlânâ’nın kendisi olduğu kanaatine varır. Bu yüzden, “suçlamaya alışmış bir kasaba savcısının üslubuyla” bu büyük sufi şairi, Şems’in katili olmakla itham eder.²¹

Yine bu gerçeküstü iddialar çerçevesinde kendi yazılarını yaratma sürecinde metinler arasılıktan yana olan Celâl, paradoksal biçimde Mevlânâ’yı, ünlü eseri *Mesnevi*’yi yazarken diğer birçok şairden “çalıntı yapmak[la]” suçlar.²²

1.2.3. Çıraklarından Kâm Alan Bir Üstat: *Benim Adım Kırmızı*’da Üstat Osman’ın Kurgulanış Biçimi

Ciltleri altın şemseyle, varakları itina ile çalışılmış göz alıcı resimlerle süslü olan lüks kitaplara duyulan aşkın söz konusu edildiği *Benim Adım Kırmızı*’da olaylar on altıncı yüzyılın sonunda, İstanbul’da geçer. Burada iki nakkaş cinayeti çerçevesinde Doğu sanatının prensip ve problemleri tartışılır. Dini taassup ve yanlış anlaşılmalardan kaynaklanan anlaşmazlıklar sonucunda Topkapı Sarayı’na bağlı Nakkaşlar Bölüğü’nde çalışan usta nakkaş Zarif Efendi katledilir. Onun ardından sultanın emriyle hazırlanmakta olan gizemli bir kitabın projesini yürüten Enişte Efendi aynı katile kurban olur.

Bölükte çalışan nakkaşlardan sorumlu olan Sernakkaş Üstat Osman ile Sultan III. Murat katilin kimliğini tespit etmek için çaba gösterirler. Uğraşları sırasında Hazine-i Enderun’da muhafaza edilen paha biçilmez kitapları inceleyip gözlemlerini katil nakkaşın bıraktığı ipuçlarıyla mukayese ederler. Bu arada sık sık nakış sanatının eski üstatlarından Pir Behzat, Üstat Kara Memi ve Üstat Seyyit Mirek’in menkıbelerine gönderme yaparlar. Bu sanatkarlar romanda saygılı bir üslupla anılırlar. Buna karşılık Zeytin, Leylek, Kelebek ve Zarif takma adlarıyla nam salmış olan nakkaşların ustası olan²³ Sernakkaş Üstat Osman, romanda İslam nakışı konusundaki fikirleri, çıraklarına karşı tutumu ve nakış sanatına duyduğu aşk bağlamlarında söz konusu edilir.

²⁰ Pamuk, O., (2009), *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.249.

²¹ Pamuk, O., (2009), s.255.

²² Pamuk, O., (2009), s.253.

²³ Roman kişileri arasında “Zeytin” adıyla tanınan yetenekli nakkaş on altıncı yüzyılda İran’dan İstanbul’a gelerek hünerini Osmanlı sultanlarının sipariş ettiği kitapları renklendirmek için kullanmış olan “Velican”dır. On altıncı yüzyılın büyük tarihçilerinden ve şairlerinden biri olan Gelibolulu Âlî, hattat ve nakkaşların hayat öykülerini anlattığı *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı eserinde Velican’dan övgüyle bahseder. Ünlü nakkaşın incelikle çalıştığını ve resimlerinin eski üstatları hatırlattığını belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gelibolulu Âlî, (1982), *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları: Menâkıb-ı Hünerverân*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.117.

Üstat Osman gerçekten de on altıncı yüzyılın sonunda Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi'nde sernakkaşlık görevini yapmış ve Osmanlı resim sanatında çığır açmış sanatkârlardan biridir. Nakkaş Osman geleneksel İslam resim ekollerinden farklı bir tasvir tarzı oluşturmayı başarmış, böylelikle Osmanlı üslubunu belirlenmesine ön ayak olmuştur.²⁴

Romanda Üstat Osman geleneksel İslam sanatı doktrinlerini doğrulayan fikirlerinde yüzyıllardır süregelen nakış sanatının kutsal fonksiyonlarını da vurgular. Buna göre nakkaşın âlemi Allah'ın gördüğü gibi betimlemesi halinde O'nunla arasındaki mesafe azalır. Böylece Allah'ın adaletinin kendisine yaklaştığını hisseder.²⁵ Buna ek olarak Üstat Osman, İslam sanatı estetiğini doğrular biçimde, nakışta kişisel üslup diye bir kavramın söz konusu olmadığını düşünür. Sanatçının ayrı bir stil oluşturmayı arzulaması onun geleneksel nakışın dışına çıkması anlamına gelir. Ayrıca bu tarz bir tutum sanatın yozlaşmasına neden olur.

Üstat Osman, sanatçı kimliğinin yanı sıra bir sanat eğitmeni olarak çıraklarına karşı takındığı tavırlar çerçevesinde de söz konusu edilir. Romanda, sanatçı olmak isteyen bir kişi, geleneksel sanatın olmazsa olmazı olan usta-çırak ilişkisini yaşamak durumundadır. Usta veya üstat unvanına sahip bir sanatçı da muhakkak, küçük yaşlarından itibaren işinin ehli bir sanatkârın dizinin dibinde yetişmiş, sanatı ve sanat ahlakını ondan öğrenmiştir.

Benim Adım Kırmızı'ya akseden Üstat Osman izleği irdelendiğinde, onun çıraklarına verdiği kusursuz eğitim ile onlarla yaşadığı özel ilişkiler kapsamında da okurun karşısına çıktığı görülür. Romanda ünlü birer nakkaş olan Zeytin, Kelebek ve Leylek sık sık Üstat Osman'a olan bağlılıklarından bahsederler. Onun denetimi altında geçen çıraklık yıllarını hatırlarlar. Bunlar Üstat'a derin bir hayranlık duymuş, ona yakın olmak için âdeta birbirleriyle yarışmışlardır. Zeytin'e göre Nakkaş Osman eşsiz bir sanatçıdır; öğrendiği her şeyi o öğretmiştir ona. Bu yüzden eski ustasına epey hürmet duyar. Kibar tavırlarıyla herkesin ilgisini çeken Kelebek de, Üstat Osman'ın Behzat'tan bu yana Doğu'nun gördüğü en büyük nakkaş olduğunu her fırsatta dile getirir.²⁶

Çıraklarının bu içten duyguları karşılıksız değildir. Üstat Osman da eski çıraklarının yaptığı tasvirlerle gururlanır. Zeytin, Kelebek ve Leylek'e büyük bir sevgi besler. Onlardan "usta nakkaşlarım" diye söz eder. Hatta Kara'yla sohbet ederken Zeytin'in oğlu olmasını istediğini itiraf eder. Çıraklarına duyduğu yakınlığın güçlü olmasından ötürü, Bostancıbaşı, içlerindeki katili ortaya çıkarmak amacıyla onları işkence yöntemiyle sorgulamak istediğinde, "Padişahımızın en usta nakkaşları onlar, kıymayın onlara" diye isyan eder. Böylelikle "Şeytan" olarak nitelediği bu yüksek rütbeli memuru başka çözümler üretmeye mecbur eder.²⁷

Bir çırağın yapması gereken her vazifeyi yerine getiren Zeytin ve arkadaşları, altını veya boyayı israf ettiklerinde Nakkaş Osman devreye girer: Şiddete başvurarak kalem sapı, cetvel, hatta odunla çocukların ellerine ve kollarına vurur. Bu muameleye rağmen Nakkaş Osman'a olan sevgileri hiç tükenmeyen çıraklar ertesi gün, ustalarının yoğun ilgisiyle karşılaşır. Üstat kendi deyişiyle onları "aşkla yetiştir[ir]".²⁸

Metinde Başnakkaş Osman'ın çıraklarıyla olan ilişkisi söz konusu edilirken üstü kapalı olarak onun bir oğlancı olduğu sezdirilir. Yazılı tarihi belgelerde böyle bir yönüyle anılmayan üstat, bazı tutum ve hareketleriyle, bir yandan onlara "oğullarım, evlatlarım" diye anarken diğer yandan henüz çocukluk ya da ergenlik çağlarını yaşayan şakirtlerine, herhangi bir eğitmenin öğrencilerine duyabileceği ilgiden daha farklı şekilde davranan bir sanatkâr olarak kurgulanır. Bu yüzden onun betimlemelerini ve ben-anlatıcı olarak konuştuğu meclisleri okuyan okurun onu zihninde, ilerlemiş yaşına karşın sapkın eğilimlere sahip biri olarak canlandırması mümkündür. Sözgelimi Üstat, bir duyulanma anında nakşını beğendiği çırağının ellerini, kollarını öper. "Genç ve güzel" çıraklara rehberlik etmekten gurur duyduğunu ifade eder.²⁹

"Gençliğimde hepsini aynı aynı sevdiğim, o yumuşacık, kadife tenli, güzel çırak çocukların birinin elini tutar gibi, elim kendiliğinden Kara'nın elini tuttu. Eli düzgün ve sağlamdı; benimkinden sıcaktı; kolla birleştiği yerde bileğinin damarlı yanı hoşuma gittiği gibi ince ve geniş".³⁰

Yukarıda alıntılanan pasajda görüldüğü gibi Üstat Osman'ın çıraklarıyla arasındaki ilişki geleneksel normlarla paralellik göstermez. Bu sanatkâr çocuk yaştaki çıraklarının fiziksel açıdan güzel olmalarından

²⁴ Mahir, B., (2002), "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür", *Türkler*, C.XII, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s.318.

²⁵ Pamuk, O., (2008), *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.372.

²⁶ Pamuk, O., (2008), s.410.

²⁷ Pamuk, O., (2008), s.271, s.295.

²⁸ Pamuk, O., (2008), s.298.

²⁹ Pamuk, O., (2008), s.114; 297, s.357.

³⁰ Pamuk, O., (2008), s.363.

hoşlanır. Çıraqları onun bu zaafının farkındadırlar. Bundan dolayı Kara'nın Üstat'la vakit geçirdiğini öğrenen Zeytin ona "Seni öptü mü? Güzel yüzünü okşadı mı? Elinden tuttu mu?" diye sorar.³¹

1.2.4.Tarihin Dışında Kalan Geleneksel Kullanımlar

Yazarın bu üç yapıtında tarihsel zemin ağırlıklı bir yer edinmiştir. Özellikle *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*'da isimleri kayıt altına alınmış birçok devlet adamı, sanatkar, mutasavvıf ve bilgin kişiliğe gönderme yapılır. Bunlardan bazıları olayların gelişiminde aktif rol oynar (Üstat Osman, III.Murat, IV.Mehmet gibi); geride kalan isimler yalnızca meseller, eserler ve hatıralar dolayısıyla anılır (Hz.Mevlânâ, I.Süleyman ve Hallac-ı Mansur gibi).

Orhan Pamuk bu kullanıma ek olarak *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da Doğu sanatlarını da konu eder. Mimari, el sanatları, kitap sanatları ve musikiyi bu metinlerde görmek mümkündür.

Yazar ayrıca Doğu dünyasında üretilmiş olan edebi ve mistik metinleri romanlarına alır. İran ve Osmanlı topraklarında üretilmiş olan çift kahramanlı aşk mesnevileri, divanlar ve şehnâmeler ile didaktik nitelik taşıyan mensur eserler sık sık okurun karşısına çıkarlar. Bunlardan bazılarının adları roman boyunca devamlı tekrarlanır. *Kara Kitap*'ta *Hüsni ü Aşk* mesnevisi, *Benim Adım Kırmızı*'da ise *Hüsrev u Şirin* mesnevisi âdeta birer leitmotif olarak kullanılmıştır. Ayrıca Gazzalî, İbni Arabî ve El-Cevziyye gibi din bilginlerinin ve mutasavvıfların dünya hayatı, kabir sorgusu ve ahiret sahneleri hakkında yazdıkları eserlere de rastlanır.

Yazar tarihsel kişilik ve metinlerin yanı sıra İslami inanç ve ritüellere de geniş ölçüde yer verir. Bu çerçevede onun geleneksel Doğu zihniyetinde yaşamın en büyük şekillendiricilerinden biri olarak düşünülen dinsel inanç sistemi ile mistisizme ait izlekleri işlediği görülür.³² Sözgelimi *Benim Adım Kırmızı*'da nikâhlanma ve boşanma gibi eylemlerin dinsel prensiplere aykırı olmaması için olağanüstü çaba harcanması dikkat çeker. Burada kocası savaştan dönmeyen iki çocuklu Şeküre, yeniden evlenebilmek için bir dizi yükümlülüğü yerine getirmek durumundadır.³³

1.3.Geleneksel İzleklerin Yer Alış Biçimleri Üzerine Eleştiriler

Burada Orhan Pamuk'un romanlarında geleneğin değişik yönlerini ele aldığı görülmektedir. İslami inanç öğeleri, dini ve mistik metinlerin yanı sıra yazar geleneksel sanat anlayışı ve sanat formlarını da söz konusu eder. Özellikle resim sanatına bir romanının dokusunu oluşturacak kadar fazla önem verir.³⁴

Orhan Pamuk geleneksel toplumlarda yaşamış insanların soluduğu atmosferi betimlerken onların zihniyetini ve olaylar karşısındaki tepkilerini de verir. Bu çerçevede geleneksel mahalle ve komşuluk ilişkileri ile bu mekânlarda ahlak mekanizmasının işleyiş biçimi gibi konularla geleneksel insani ilişkilerine gönderme yapar.

Bütün bu izlekler arasında yolculuk yaparken yazarın romanlarında niçin geleneği yansıttığı sorusu akla gelir. Zira Pamuk kendi deyişiyle "Batılılaşmış laik bir İstanbul çocuğu[dur]."³⁵ Modernleşmeyi savunan Cumhuriyetçi bir ailede ve Nişantaşı gibi Batılılaşmış bir muhitte yetişmiştir.³⁶ Batı tarzı eğitim veren Robert Kolej'den mezun olmuş, bir Batı dili olan İngilizceyi öğrenmiştir. "Dinle ilişkisi "zayıftır"³⁷ ve dünyaya bakışı "Batı etkileri" taşır.³⁸ Üstelik bir romancı olmaya karar verdiğinde Doğu'nun kanonik metinlerini değil, James Joyce, Gabriel G. Marquize ve J.Louis Borges gibi modern yazarların romanlarını beğeniyle okumuştur. Modern edebiyatın ürünüdür.³⁹ Olaylara hangi pencereden baktığı sorulduğunda kendisini modernlikten yana konumlandırır. Politik anlamda sol eğilimlere daha yakındır.⁴⁰ Bunların yanı sıra masaya oturduğunda "son derece Kartezyen, Batı rasyonalizminden etkilenmiş biri" gibi çalışır.⁴¹ Yetiştigi çevre, aldığı eğitim ve zihniyeti göz önünde bulundurulduğunda böylesine modern bir yazarın yapıtlarında geleneği konu edinmesi şaşırtıcı gelebilir. Yazarın bu tercihi edebiyat çevrelerinde sonu gelmeyen polemiklere konu olmuştur. Bazı yazarlar onu İslamcılıkla itham ederken⁴² bazıları onun bir Oryantalist olduğunu iddia etmişlerdir.

³¹ Pamuk, O., (2008), s.429.

³² Orhan Pamuk'un romanında yer alan geleneksel izleklerin detaylı analizi için yüksek lisans çalışmamız incelenebilir. Bkz. Sürğit, B., (2010), *Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneksel-Kültürel-Öğeler*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Fatih Üniversitesi, İstanbul.

³³ Pamuk, O., (2008), s.105, s.277.

³⁴ Sürğit, B. (2010), s.535.

³⁵ Pamuk, O., (2007), *Babamın Bavulu*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.80.

³⁶ Pamuk, O., (2008), Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.31.

³⁷ Pamuk, O., (2002), *Kırmızı ve Kar*, Birey Yayıncılık, İstanbul, s.64.

³⁸ Pamuk, O., (2002), s.41.

³⁹ Pamuk, O., (2002), s.42.

⁴⁰ Pamuk, O., (2002), s.33.

⁴¹ Pamuk, O., (1999), *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.152.

⁴² Pamuk, O., (2002), s.64.

Bu eleştiriler arasında en sık zikredileni Pamuk'un kendi kültürüne yabancı bir yazar olduğu görüşüdür. Özellikle yazarın tarihi gerçeklere ve dinsel değerlere yaklaşım biçimi bu kanıyı güçlendirir. Onun kutsal sayılan değerleri rencide edici bir şekilde ele aldığı düşünülür. Yazarın *Kara Kitap*'ta tasavvuf büyüklerinden Hz.Mevlânâ'yı Şems'in katili olmakla itham etmesi; buna ek olarak *Benim Adım Kırmızı*'da Üstat Osman'ı oğlancı bir sanatkar olarak kurgulaması gibi olgular böyle bir algının doğmasına yol açmıştır. Bu romanda Pamuk'un geleneksel modellerin el üstünde tutulduğu bir dönemi fon olarak oluşturmaya rağmen erkek kahramanların cinsel tercihleri bağlamında sık sık eşcinsellik anıştırmalarında bulunması da bazı çevreleri kızdırır.

Üst metnin sınırlarından taşarak yazarın niyetini okumayı amaçlayan bu tür yorumlar Orhan Pamuk'un Batılı muhayyileyi hoşnut etmeyi hedefleyen izlekler peşinden koşan ve oryantalist zihniyetini aratmayacak eserler üreten bir yazar olduğu noktasında birleşir. Onun geleneği eksik ve taraflı olarak çoğalttığı düşünülür. Gerçekte bu eleştirileri oryantalizm, yeni-tarihselcilik, metinler arasılık ve postmodern roman algısı zeminleri üzerinde kapsamlı bir şekilde tartışmak daha doğru olacaktır.

1.4. Suçlamaların Sorunsallaştırılması: Orhan Pamuk Yerli Bir Oryantalist mi?

Orhan Pamuk'un romanlarında geleneğe ve tarihe yer vermesini oryantalizmle bağdaştıran çevreler vardır.⁴³ Bu konuyu irdelemeden önce oryantalizmin ne anlama geldiğini kısaca açıklamak gerekir.

“Şarkiyatçılık” olarak dilimize çevrilen Oryantalizm, “Doğu’yu Batı’nın kültürel kurumları, bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılamaktır.”⁴⁴ Bu düşünce sisteminde Doğu’nun ve Doğulunun dili, dini ve zihniyeti onlara hâkim olmayı amaçlayan Batılılar tarafından keşfedilmesi gereken hazineler olarak görülür.⁴⁵ On sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupalı aydınlar Doğu topraklarına geziler düzenlemiş, burada gördüklerini Oryantalist bakış açısıyla kaleme almışlardır. Özellikle saray hayatı, kadın-erkek ilişkileri ve harem odaları Oryantalistlerin iştahla el attıkları konulardandır. Bu kitaplarda “büyüleyici Doğu” güçlü, mazoşist ve zalim insanların yaşadığı bir coğrafya olarak yansıtılır. Lord Byron’ın *Childe Harolds’ Pilgrimage*’ ve *Turkish Tales*’i ile Victor Hugo’nun *Les Orientales*’ı bu metinlere örnek oluşturur.⁴⁶

Oryantalist sanatçılar Avrupalıların muhayyilesindeki Doğu ve Doğulu algısını pekiştirecek eserler vermeye özen gösterirler. Oysa Orhan Pamuk’un romanlarında bu tür bir çabanın söz konusu olmadığı açıktır. Yazar Türk-İslam coğrafyasının geleneklerine üst bir otoriteden, hoşnutsuzlukla ya da alaycılıkla yaklaşmaz. Osmanlı toplumunun ve Osmanlı Sarayı’nın konu edildiği *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında harem odalarına rastlamak mümkün değildir. Yazar kadınların gizemli dünyalarını deşifre etmeye de gayret etmez. Aynı şekilde -birkaç izlek dışında- onun Doğu’yu çarpıttığını ve gerçekleri kasıtlı olarak saptırmaya çalıştığını öne sürmek Pamuk’un romanlarını okumamaktan ötürü ortaya çıkan bir yanılsamadır.

Diğer taraftan oryantalistler Doğu’nun geleneklerini, yaşama alışkanlıklarını ya da inançlarını anlamak için herhangi bir çaba sarf etmezler. Dolayısıyla metinlerini kaleme alırken zihinlerinde hazır kalıplar olarak var olan Doğu ve Doğulu imgelerinden hareket ederler. Böylece Doğu toplumunu ötekileştirir, burada var olmaya devam eden ritüelleri bir üst bakışla değerlendirirler.

Orhan Pamuk ise kitaplarını yazmadan önce bazen yıllarını alan kapsamlı ve yorucu bir araştırma sürecine girer. Sözgelimi *Benim Adım Kırmızı*’nın dokusunu oluşturan Doğu resim sanatına nüfuz edebilmek amacıyla binlerce kitabı “bir açlık içerisinde” okumuş,⁴⁷ dünyanın önde gelen resim müzelerini gezmiş, bu mekânlarda camekânların arkasındaki kıymetli resimleri saatlerce seyretmiştir.⁴⁸ Böylece başlangıçta İslam resmine mesafeli yaklaşan yazar olağanüstü bir sabırla bu resmi sevmeyi öğrenmiştir. Romanını ancak bu hazırlık sürecinin sonrasında, altı yıl içinde⁴⁹ yazmıştır. Kitabı yayımlanmaya hazır olduğunda da “Aman yanlış yapmayayım”⁵⁰ diye endişelenmiş, olguları doğru aktardığından emin olmak için Doğu resim sanatının uzmanlarıyla görüşmüştür. Bunlardan biri olan Filiz Çağman’a romanı okutmuş, böylece onun bütünlüğünü ve iç tutarlılığını zedeleyecek kritik hatalar yapmaktan kurtulmuştur.

⁴³ Tekin, M., (1997), *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Öz Eğitim Yayınları, Konya, s.39-40.

⁴⁴ Parla, J., (2005), *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.20-21.

⁴⁵ Aktay, A., (2008), “Bir Yorum Mektebi: Oryantalizm”, *Hece*, S.138-140, Ankara, s.236.

⁴⁶ Parla, J., (2005), s.43, s.55.

⁴⁷ Pamuk, O., (2002), s.11.

⁴⁸ Pamuk, O., (1999), s.153.

⁴⁹ Pamuk, O., (2002), s.10.

⁵⁰ Pamuk, O., (2002), s.116.

“Tamamlanmamış resimlerden anlaşıldığı gibi nakkaşların atların çizimine ayaklarının ucundan başladıklarını, bunun da bütün bir at resmini ezbere bildikleri anlamına geldiğini, bana Filiz Hanım öğretmiştir. *Benim Adım Kırmızı* yayımlanmadan önce Topkapı Sarayı’nda bir Pazar günü Filiz Hanım’la buluşup sayfa sayfa bütün kitabı gözden geçirdik.”⁵¹

Bu romanda kocası savaştan dönmeyen bir kadının boşanmasının hangi şartlara bağlı olduğu ya da ölüm sonrasında kişinin yaptığı yolculuk gibi konular da yazarın disiplinli bir şekilde okumalar yaptığını gösterir. Donanımlı bir okur Orhan Pamuk’un sayısız kaynağı karıştırdığını, romanını yazarken bu kaynakları göz önünde bulundurduğunu hemen çıkarsar. Bu gerçeğe rağmen onu Doğu’yu olduğundan daha farklı bir şekilde yansıtmaya çalışan oryantalist zihniyetle eş düzlemde değerlendirmek yazara haksızlık etmek anlamına gelir.

Orhan Pamuk Batılı okurları düşünerek yazmadığını ifade eder. Ayrıca ona göre Doğu “haremler ya da egzotik şeyler[den]” ibaret değildir. Doğu’nun köklü bir sanat anlayışı ve kültürel dünyası mevcuttur. Yazar *Benim Adım Kırmızı*’da konu ettiği gibi Doğu’da “çok soylu, derin bir resim geleneği” olduğunu vurgular. Romanının yabancı dillere çevrilmesiyle yazar Doğu’nun sanatsal zenginliğini tüm dünyaya anlatmıştır: “Ben bu resim geleneğini yalnız Türkiye’ye değil, bütün dünyaya da anlatmak isterim. Doğu deyince tanımamız gereken yalnızca haremler değildir.”⁵²

Orhan Pamuk oryantalizme karşı tavrılar sergiler. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adını taşıyan otobiyografik eserinde Batılı ressam Melling’in İstanbul gravürlerinin “Batı’nın harem ve cinsellik fantezilerinden iyice uzak” olduğu için sever. Yazara göre bu resimler vakar ve zarafetle işlen[miştir].⁵³ Bundan dolayı bu sanat eserlerini seyreden kişide ciddiye duygusu uyandırır.

Üstelik yazar yapıtlarında geçmişin kaybolan güzelliklerine ağıt yakar. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*’de yaşadığı İstanbul’u karamsar bir gözlükle okur. Değişen mimari, zarif konakların yerinde hızla yükselen “çirkin” apartman blokları, kirlenen sahiller, kırık çeşmeler ile artık yalnızca yoksul ve düşkün kimselerin yaşadığı geleneksel mahalleler onun üzerinde düş kırıklığı etkisi yaratır.⁵⁴

Benzer şekilde *Benim Adım Kırmızı*’nın satır aralarından yazarın Doğu topraklarında resim sanatına gösterilen ilginin azalmasına içten içe üzüldüğünü anlamak mümkündür. Özellikle romancının kendisini yakın hissettiği Kara’nın Üstat Osman’la yaptığı konuşmalar sırasında estetik geleneğe yaklaşım tarzı bunu kanıtlar niteliktedir.⁵⁵

1.5.Geleneği Bir Malzeme Olarak Değerlendirme

Yukarıda ifade edildiği gibi Orhan Pamuk eserlerini oryantalist edebiyattan daha farklı bir kulvarda verir. O postmodern bir romancıdır. Postmodern roman modern romanın sırtını döndüğü geçmiş ve geleneği yeniden keşfeder.⁵⁶ Bu tür romanda tarih ve gelenek farklı şekillerde anlamlandırılabilirdiği için zengin bir malzeme olarak değerlendirilir.⁵⁷ Özellikle Doğu’nun klasik edebi ve dini metinleri ile metaforları postmodern romancılar için bir hazine kadar kıymetlidir.

Bu edebiyat anlayışına paralel olacak şekilde Orhan Pamuk eserlerinde geleneğe oldukça fazla yer verir. Batılı bir ailede yetişmiş olmasına rağmen globalizmle beraber kültürler arasındaki sınırların kaybolması da onun geleneği önemsemesine neden olmuştur.⁵⁸ Bu kadim geleneğin kendisini ciddi olarak ilgilendirdiğini vurgular.⁵⁹

Pamuk Doğu kültürünü eserlerine alırken onu yüceltme ya da idealize etme gibi bir amaç taşımaz. O, Doğu kültürünü ve geleneğini oluşturan bileşenleri romanlarını kurmasına yardımcı olan elemanlar olarak görür. Bir başka ifadeyle Pamuk Doğu’yu “kullanılabilir bir edebiyat malzemesi” olarak algılar. Yazarın değişimiyle geçmiş “bir imgeler deposudur.”⁶⁰

“Geleneği ya da Doğu dediğimiz şeyin bütün zenginliğiyle romanlarıma (kullanma kelimesini söylemezdim) alıyorum. Peki kullanma da diyelim. Kendi amaçlarım, kendi hikâyem için onlardan yararlanıyorum.”⁶¹

⁵¹ Pamuk, O., (1999), s.153.

⁵² Pamuk, O., (2002), s.28-29.

⁵³ Pamuk, O., (2002), s.68.

⁵⁴ Pamuk, O., (2008), s.73.

⁵⁵ Pamuk, O., (2008), s.67-69.

⁵⁶ Yalçın-Çelik, D., (2005), *Yeni Tarihçelcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara, s.28.

⁵⁷ Yalçın-Çelik, D., (2005), s.32.

⁵⁸ Pamuk, O., (2002), s.42.

⁵⁹ Kahraman, H.B., (2007), “Orhan Pamuk’la Söyleşi”, *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, s.169.

⁶⁰ Pamuk, O., (1999), s.112-113.

⁶¹ Pamuk, O., (2002), s.28.

1.6. Otoriter Tarihsel Söylemden Kurmacaya: Orhan Pamuk'un Tarihten Yararlanma Biçimi

Postmodern felsefe içinde ortaya çıkan “Yeni Tarihseleçilik” anlayışı tarihi öznel olarak yazılmış bir metin olarak algılar.⁶² Yeni Tarihseleçilere göre tarih “kurgusal bir metin”, “bir biçimler repertuarıdır”.⁶³ Postmodern roman geçmişin tarih kitaplarında saydam olarak yansıtılamayacağını öne sürer.⁶⁴ Yüzyıllardır anlatılagelen tarihi güvenilirmez bulur. Bundan ötürü tarihsel olayları ve kişilikleri yeniden yazmaya girişir. Böylece “farklı tarihsel dönemlerin, toplumların ve tarihsel kişilerin yeni anlatımları ortaya çıkar.”⁶⁵ Romancının nihai amacı olgusal bir gerçeği yakalayıp anlatmak değil kurmacayı öne çıkararak gerçekle oynamak, hatta onu çarpıtmaktır.⁶⁶ Bunlar geleneğin içinden yazılıyormuş gibi görünüp onları kendi içlerinden yıkarlar. Bazı postmodern yazarlar tarihsel romanlarında bilinen gerçekleri tersine çevirerek okurları hayrete düşürmüşlerdir.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları postmodern tarihsel romanlar arasında anılır. Tarihle haşır neşir olmaktan zevk duyan yazar⁶⁷ postmodern romanın tarihle ilintili yorumlarını paylaşır. Ona göre tarihsel roman yazarının tarihi bire bir yansıtıyormuş gibi bir hava vermesi oldukça sakıncalıdır. Çünkü böyle bir durumda roman okuru gerçek olayları okuduğu sanısına kapılır.⁶⁸

Oysa yazar tarihi saydam bir şekilde yansıtmaya iddiasını taşıdığı için tarihsel roman yazmaz. Bilakis yaşadığı dünyadan hoşnut olmadığı için tarihe yönelir. Bunu yaparken tarihe ışık tutma, toplumsal problemleri irdeleme ya da kritik bir dönemi dramlaştırma amacını taşımaz. Aynı şekilde tarihsel olayların üzerinde kafa yormaya da gerek duymaz. Tarih anlaşılmalı muhtaç olaylar dizisi değil, yalnızca onun metinlerini zenginleştirecek bir “imge deposudur”.⁶⁹ Orhan Pamuk bu yönüyle Tolstoy, Walter Scott, Halide Edip Adıvar ya da Kemal Tahir gibi klasik tarihsel roman yazarlarından ayrılır.

Orhan Pamuk *Beyaz Kale* romanı üzerinde konuşurken Sultan IV. Mehmet'in saltanatını anlatma gibi bir niyetinin olmadığını altını çizer. Aklındaki hikâyeyi daha iyi anlatabileceğini düşündüğü için olay örgüsünü tarihsel bir zamana oturtmuştur.⁷⁰ Yani bu roman İstanbul'un Avcı Mehmet'in hükümdarlığında geçirdiği yılları anlatmayı amaçlamaz. Engin Kılıç bu romanı merkeze aldığı bir bildirisinde *Beyaz Kale*'nin klasik tarihsel romanlardan farklı olarak döneminin tarihsel panoramasını vermemesine değinir. Kılıç'a göre romanda anlatılan köle-efendi ilişkisinin başka bir mekân ve zamanda konumlandırılması hikâyeyi çok fazla değişime uğratmayacaktır.⁷¹ Yazar için tarih bir fon işlevini görür.

Ayrıca yazar kendisini tarihsel gerçeklere bağlı olmak zorunda hissetmez. Bundan ötürü *Beyaz Kale*'de tarihsel gerçeklerle dilediği şekilde oynamıştır. Sözelimi İstanbul'u perişan eden veba salgınının gerçekte on altıncı yüzyılda olduğuna aldırmadan onu on yedinci yüzyılda geçen romanına alır. Benzer şekilde yazar on altıncı yüzyıl sonlarında Üstat Osman'ın önderliğinde klasik üslubuna kavuşan Osmanlı resminin en başarılı dönemini yaşadığını bildiği halde bu gerçeği değiştirir. *Benim Adım Kırmızı*'da Üstat Osman, Velican ve diğer nakkaşların dilinden Osmanlı resminin çöküş dönemine geçtiğini duyurur. Orhan Pamuk bu ters yüz etme işlemini kitabını daha çarpıcı kılmak için tercih etmiştir.⁷²

Yani Pamuk tıpkı yapıtlarını Yeni Tarihseleçilik anlayışıyla kaleme alan diğer romancılar gibi romanının daha etkileyici olması için reel olayları değiştirmekten kaçınmamıştır. Tarihe saygı göstermek, onun aslına sadık kalmak gibi kaygıları yoktur. Zira yazar için en önemli şey onun yaratacağı metindir. Dolayısıyla bu metnin başarılı olması için tarihten dilediği şekilde faydalanır. Ancak tarihsel gerçeklerin altında ezilme “tehlikesine düşme[z]”. Yalnızca tarihsel imgeleri raflarından dikkatlice indirir ve onları metnin gerekli yerlerine itinayla yerleştirir.⁷³ Bunu yaparken bazı kişileri ve olayları kasıtlı olarak değiştirir. Böylece oluşturduğu metnin kuralları tarihi ezer.

⁶² Opperman, S., (2006), *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihseleçilik ve Roman*, Phoenix Yayınevi, Ankara, s.20.

⁶³ Yalçın-Çelik, D., (2005), a.g.e., s.28

⁶⁴ Bu konuda detaylı bilgi için Linda Hutcheon'ın postmodern romanın özelliklerini irdeleyen ve bir el kitabı niteliğini taşıyan çalışması tetkik edilebilir. Bkz. Hutcheon, L., (2002), *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York.

⁶⁵ Opperman, S., (2006), s.23.

⁶⁶ Köroğlu, E., (2006), “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*'de Özne ve Öteki”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul s.155.

⁶⁷ Pamuk, O., (1999), s.112.

⁶⁸ Pamuk, O., (1999), s.111.

⁶⁹ Pamuk, O., (1999), s.112-113.

⁷⁰ Pamuk, O., (1999), s.133.

⁷¹ Kılıç, E., (2007), “Orhan Pamuk'un Tarih Yazımsal Üstkurmacasında Kimlik ve Modernlik”, *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, s.114.

⁷² Pamuk, O., (2002), s.11.

⁷³ Pamuk, O., (1999), s.113.

Pamuk tarihi dönemleri konu ettiği romanlarında bazı tarihsel verileri değiştirmekle yetinmez. Aynı zamanda tarihsel kişilikleri de dönüştürür. Aslında tarihin boşlukları ona bu şansı tanır. Yani resmi belge ve dökümanların hakkında az bilgi verdiği kişilikler üzerinde değişiklik yapması kolaylaşır. Örneğin *Kara Kitap*'ta Mevlânâ-yı Celâleddin-i Rûmî'ye geniş olarak yer verirken onun Şems'le olan ilişkisinin muğlak yanlarından yararlanır. Dikkat edilirse Mevlânâ ve Mevleviliği irdeleyen kitaplarda Şems'in hakikaten öldürülüp öldürülmediğinin belirtilmemesi akıllarda soru işareti bırakmıştır. Aynı zamanda eğer Şems gerçekten öldüyse ölümünden sonra Mevlânâ'nın Şam'da ne aradığının kesin şekilde bilinmemesi de tasavvuf tarihinde bir boşluk yaratmıştır. Orhan Pamuk gazeteci Celâl'in yazıları vasıtasıyla bu konulara odaklanır. Aslında Mevlânâ'nın Şems'in katili olduğunu iddia eder. Ona göre ulu bilgin şüphe çekmemek için Şam'a yolculuk yapmıştır.

Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı* romanında da Üstat Osman'ı "biraz" değiştirir.⁷⁴ Ehl-i Hiref maaş defterleri ile Âlî'nin *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı kitabından başka hiçbir yerde Osmanlı Sarayı Nakkaşhanesi'nin başnakkaşı olan Üstat Osman'ın adına rastlamak mümkün değildir. Bu durum tarihsel zeminde bir kesinti oluşturur. Orhan Pamuk bu durumdan yararlanarak Üstat Osman'ı dilediği gibi kurgular. Bu reel kişiliği metinselleştirirken onu güzel çıraqlara düşkün bir sanatçı olarak çizer. Buna ek olarak onun gözlerine iğne batırarak kendi kendisini kör ettiğini yazar.

Bu örneklerden anlaşıldığı gibi Orhan Pamuk tarihsel kişileri kurmaca karakterler olarak eserlerine alırken kendisini tarihi verilerle bire bir uyumlu olmak zorunda hissetmez. Böylece daha canlı, daha etkileyici ve çok katmanlı metinler çıkar ortaya.

1.7. "Gördünüz Ya, Yeni Hiçbir Şey Söylemedim": Orhan Pamuk'un Metinler Arasılık Tekniğini Kullanması

Postmodern romanın önde gelen tekniklerinden biri olan metinler arasılık yazarların geçmiş kültürlerden yararlanmasını mümkün kılar. Metinler arasılık kuramını destekleyen eleştirmenlere göre metin bir alıntılar toplamıdır. Tıpkı iç içe yansıyan aynalar gibi hikâyeler başka küçük hikâyeler anlatırlar.⁷⁵ Roman yazarı bu hikâyelerin tümünü kendisi üretmek zorunda değildir. Kendi kültürünün ya da başka bir kültürün geleneksel metinlerine de gönderme yapabilir. Yani yazar okuduğu başka metinlerden aldığı öğeleri kendi metninde rahatça kullanır.⁷⁶ Böylece farklı metinlerden bir araya gelen edebi metnin tarihsel dokusu çok katmanlı olur. Bu tür bir metin zenginleşeceği için çağrışım yapma gücü artar.

Orhan Pamuk gelenekten yararlanırken metinler arasılık tekniğini kullanır. Batı edebiyatının yanı sıra Müslüman Doğu'nun kültürel birikimi de onun için bir malzeme deposudur. Doğu'nun dini ve tasavvufi metinlerinden klasik mesnevilerine, felsefi düşünürlerinin eserlerinden tarih kitaplarına kadar onlarca değişik metin *Beyaz Kale*'den itibaren yazarın romanlarında çeşitli düzlemlerde baskın rol oynar. Özellikle *Kur'an-ı Kerim*, *Hüsrev u Şirin*, *Hüsn ü Aşk*, *Mesnevî*, *Mantuku't-Tayr*, *Sûrnâme*, *Füsüsü'l-Hikemiyye* ve *Seyahatname* gibi metinler Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında, muhtelif olaylarla ilişkilendirilerek söz konusu edilirler. Örneğin roman kişileri başlarına gelen durumları mesnevi kahramanlarının hikâyeleriyle mukayese ederler. Ayrıca günah işlediklerinde *Kur'an* ayetlerini anımsarlar.

Yazar tasavvufi öğeleri de romanlarında sıkça söz konusu eder. Örneğin *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarında ünlü mutasavvıfların değişik konulara yaklaşımları detaylarıyla verilir. Öte yandan Orhan Pamuk için tasavvuf doktrininin kendisi herhangi bir önem taşımaz. Zira yazar tasavvufa inanmaz, "öyle şeyleri gülerek oku[r]".⁷⁷ Zira tasavvufun meselelerinden ziyade onun çevresinde gelişen edebiyat yazarın ilgi alanına girer. Orhan Pamuk mutasavvıf şairlerin ve yazarların meydana getirdiği *Mesnevi* gibi mistik metinleri bir "hazine" diye niteler.⁷⁸ Yazar bu metinlerden ve onları üreten sanatçılardan etkilenmediği halde onlardan geniş ölçüde yararlanır.⁷⁹ Orhan Pamuk yapıtlarında farklı metinleri kullandığını gizlemeye çalışmaz. Özgünlüğü problem edinmediği *Yeni Hayat*'ın "Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söylemedim" cümlesinden anlaşılır. Buna koşut olarak yazar 1986 yılında *Beyaz Kale*'nin sonuna eklediği "Beyaz Kale Üzerine" başlıklı yazısında romanını kurgulama sürecinde Doğu'nun kültürel dünyasında yer edinmiş yapıtların hangilerinden esinlendiğini açıklamaktan sakınmaz.⁸⁰

⁷⁴ Pamuk, O., (2002), s.16-17.

⁷⁵ Ecevit, Y., (2004), *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.110.

⁷⁶ Ecevit, Y., (2008), *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.26.

⁷⁷ (Orhan Pamuk'tan aktaran) Kutlu, M., (1996), "Kara Kitap", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.22.

⁷⁸ Pamuk, O., (2002), s.30.

⁷⁹ Kahraman, H.B., (2007), s.165.

⁸⁰ Pamuk, O., (2000), s.188.

Pamuk aldığı bütün bu alıntıları, meselleri ve teşbihleri kitaplarına süs diye koymaz. Bunlar yazarın romanlarını renklendirir ve şenlendirirler.⁸¹ Okur bu değişik alıntılarla karşı karşıya kalınca başlangıçta sersemleşir ve önündeki romanı yadırgar. Zira bu kültürel dünyayı kavrayabilmek için entelektüel bir birikime sahip olması gerektiğinin idrakine varır. Bundan dolayı daha fazla çaba sarf ederek bu metinler aracılığıyla kendisine sezdirilmek istenen şeyleri yerli yerine oturtmaya çalışır. Bu metinler aynı zamanda yazarın metinlerini tamamlama görevini üstlenirler. Bir araya gelmesi, aynı düzlemde buluşması asla mümkün görülme-yen metinler birbirlerinin içine geçerler. Bundan ötürü Orhan Pamuk için bu metinleri kullanmak “edebiyatta yaratıcılık” anlamına gelir. Bundan ötürü romanlarını dolduran bu göndermeleri yapmaktan zevk duyar.

“Ben o gelenekten yararlanıyorum. .. Şimdi biz o metinleri kullanarak, anlamımızı tamamlıyoruz. Bir kestirme yapıyoruz. Kitaplardan, eski fikirlerden, simgelerden, kullanılmış kahramanlardan, hikâyelerden yararlanarak hikâyemizi daha çabuk anlatıyoruz. Sadece daha çabuk değil, daha zengin anlatıyoruz. Onların taşıdığı anlam hâlelerini de kullanıyoruz, böylelikle metnimizi de zenginleştiriyoruz.”⁸²

1.8. Sonuç

2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne lâyık görülen Orhan Pamuk 1980 sonrası Türk Edebiyatı'nın en önemli romancılarından biridir. Bu bildiri Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990) ve *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanlarını geleneksel izlekler açısından incelemeyi amaçlamıştır. Çalışma boyunca metin odaklı bir okuma yapılarak Orhan Pamuk'un kurmaca dünyasında önemli bir yeri olan geleneğin kullanım biçimleri saptanmıştır. Ayrıca yazarın geleneğe yaklaşım biçimi de tespit edilmiştir. İncelemenin sonunda Orhan Pamuk'un yapıtlarını oluşturma sürecinde Doğu geleneğini yararlanılacak görkemli bir hazine olarak algıladığı, bundan ötürü geleneğin farklı formlarını ve izleklerini serbestçe kullandığı ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra yazarın tarihsel romanlarını kurgularken postmodernizmin ürettiği oluşumlardan biri olan yeni-tarihselciliğin etkisi altında kaldığı görülmüştür.

Kaynakça

- Abercrombie N., S.Hill and B.S.Turner, (2006), *Penguin Dictionary Of Sociology*, London: Penguin Books.
- Aktay, Aydın, (2008), “Bir Yorum Mektebi: Oryantalizm”, *Hece*, S.138-140, Ankara.
- Armağan, Mustafa, (1992), *Gelenek*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- Armağan, Mustafa, 1998, *Gelenek İle Modernlik Arasında*, 2.Baskı, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Aysoy, Mehmet, (2003), *Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine*, Açık Kitaplar, İstanbul.
- Calhoun, Craig 2002, *Dictionary Of The Social Sciences*, Oxford: Oxford University Press.
- Çetin, Halis, (2003), “Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi”, *Doğu-Batı*, S.25, Ankara.
- Çetin, Halis, (2005), “Ezelden Ebede; Kadim Bilgeliliğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek”, *Muhafazakâr Düşünce*, S.3, Ankara.
- Ecevit, Yıldız, (2004), *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, 3.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Yıldız, (2008), *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, 2.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Gelibolulu Âlî, (1982), *Hattatların Ve Kitap Sanatçılarının Destanları: Menâkıb-ı Hünervârân* (Haz.Müjân Cumbur), Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Giddens, Anthony (2000), *Elimizden Kaçıp Giden Dünya* (Çev.Osman Akınhay), Alfa Kitapları, İstanbul.
- Gould, J. and L.K.William, (1964), *A Dictionary Of The Social Sciences*, Free Press Of Glencoe, New York.
- Hutcheon, Linda, (2002), *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York.
- Kahraman, Hasan Bülent, (2007), “Orhan Pamuk'la Söyleşi”, *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (Ed.Fahri Aral), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kılıç, Engin, (2007), “Orhan Pamuk'un Tarih Yazımsal Üstkurmacasında Kimlik ve Modernlik” *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (Ed.Fahri Aral), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Köroğlu, Erol, (2006), “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*'de Özne Ve Öteki”, *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Haz.Nüket Esen ve Engin Kılıç), 3.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kutlu, Mustafa, (1996), “Kara Kitap”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der.Nüket Esen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mahir, Banu, (2002), “Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür”, *Türkler*, C.XII, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Marshall, Gordon, (2003), *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev.O.Akınhay ve D.Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Pamuk, Orhan, (1999), *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan, (2000), *Beyaz Kale*, 23.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan, (2002), *Kırmızı ve Kar* (Yön. Ahmet Hakan), Birey Yayıncılık, İstanbul.

⁸¹ Doğu edebiyatına ait geleneksel anlatı teknikleri ve geleneksel izleklerin Orhan Pamuk'un sekiz romanı içinde nasıl bir fonksiyon üstlendiği ile Pamuk'un Doğu geleneği karşısındaki bakış açısı konuları tarafımızdan çalışılmaktadır.

⁸² Kahraman, H.B., (2007), s.162-163.

- Pamuk, Orhan, (2007), *Babamın Bavulu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan, (2008), *Benim Adım Kırmızı*, 31.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan, (2008), *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, 19.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan, (2009), *Kara Kitap*, 36.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale, (2005), *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, 3.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Shils, Edward, (2002), “Gelenek”, *İnsan Bilimlerine Prologomena* (Der.ve Çev.Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Sürğit, Büşra, (2010), *Orhan Pamuk’un Romanlarında Geleneksel-Kültürel-Ögeler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, Mehmet, (1997), *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Öz Eğitim Yayınları, Konya.
- Yalçın-Çelik, Dilek, (2005), *Yeni Tarihselelilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Zorlu, Abdülkadir, (2005), “Toplumsal Kuramda Topluluk, Geleneksel Toplum ve Gelenek”, *Muhafazakâr Düşünce*, S.3, Ankara.

TO GOD BELONGS THE EAST AND THE WEST: MACRO-DIALOGUE IN ORHAN PAMUK'S NOVEL MY NAME IS RED

Katerina POSOHOVA

Tavrida National university, Chair of foreign languages

ÖZET

Bu çalışma, Makro-diyalog teorisinin ışığı altında Orhan Pamuk'un "*Benim Adım Kırmızı*" adlı eserinin incelemesine ayrılmaktadır. Diyalog sanatına ait olan Makro-diyalog, Mihail Bahtin'in teorisinin uzantısı olarak görülmektedir.

"*Benim Adım Kırmızı*" romanındaki Makro-diyalog öğelerinin fonksyonu ve tiplerini aydınlatmaktadır. Orhan Pamuk'un düzyazılarına alternatif bir yaklaşım teklif edilmektedir. Bu yaklaşım, yazarın sanatsal yaratıcılığının özgül özelliklerini meydana çıkaran Makro-diyalog teorisinin yöntembilimsel verimliliğini gösterir.

ABSTRACT

The present paper is dedicated to the analysis of Orhan Pamuk's novel *My Name is Red* in the light of macro-dialogue conception. The latter is attributed to the constituents of so called dialogue poetics and viewed as an extension of Mikhail Bakhtin's theory.

The functioning of the macro-dialogue components in *My Name is Red* and its type are elucidated. An alternative approach to the research of Orhan Pamuk's prose is suggested thus demonstrating methodological productivity of macro-dialogue conception that allows to uncover the specificity of the author's creative practices.

The cultural dialogue problem which is of current importance in the present context of globalization is principal in the Orhan Pamuk's prose. It has a diverse embodiment in the author's novels. It's been incarnated as an interplay of Eastern and Western art styles in *My Name is Red*; an opposition of Europeanization and Traditionalism in *Snow*; or a direct interrelations between the representatives of two different cultural spaces in *White Castle*.

Placing on a theoretical footing the common principle of form-content unity and interdependence we presume the cultural dialogue problem brings a particular poetics with it. The aim of the present article is to analyze the dominant poetic features of Orhan Pamuk's novel, which constitute such dialogue. Thus *My Name is Red* (1998) is exposed in the light of macro-dialogue conception.

The contemporary macro-dialogue conception as well as the conception of intertextuality are derivatives of Mikhail Bakhtin's dialogic theory that has found a great response in the scientific world of the humanities. Mikhail Bakhtin was the one who transferred the dialogic principle from philosophy to the field of humanities and applied it in the analysis of literary works. A 'big dialogue' (macro-dialogue) that comprises and summarizes the "ideology" of "dialogues expressed in the plot structure" and "micro-dialogue" that represents the characters' dialogues with some "voices" making their remarks "double-voiced" occupy the central place in Mikhail Bakhtin's theory.

Mikhail Bakhtin's "big dialogue" has been set aside for a long time as it was substituted by Julia Kristeva's intertextuality theory. The last was derived from Bakhtin's "micro-dialogue" by its depersonalization. Lately Vladimir Silin's research works appeared not only elaborating the constituents of macro-dialogue (Mikhail Bakhtin's "big dialogue") but also claiming fairly that macro-dialogue and intertextuality are functioning on separate structural levels of literary work. Hence they are not contiguous. Macro-dialogue is formed within a single text whereas intertextuality connects several texts by way of "quoting". The first is a dialogue of ideas; the latter is verbal and linguistic. Macro-dialogue is intersubjective while intertextuality, as the name itself suggests, is present between texts. Furthermore only the conception of macro-dialogue allows distinguishing dialogic and monologic literary works.

A number of Vladimir Silin's works including his doctoral thesis displayed the fact that macro-dialogue possesses a vast methodological potential therefore it must be added to the armoury of contemporary literature studies.¹ The present analysis of Orhan Pamuk's novel is methodologically guided by macro-dialogue conception described by Vladimir Silin.

In his works he singled out the constituents of macro-dialogue. They are a special author's attitude, a new type of 'morally indeterminate' character, a universal nature of ideological conflict, a dialogic interaction of ideas personified by the characters, an equality of their ideological viewpoints, a conflict pendency and a structural "incompleteness" of the plot.

The special author's attitude implies the fact that an author "releases" the characters from his "ideological influence" and doesn't "interfere" in the solution of the problems stated. It can be achieved by several means. One of them is a creation of an "author's mask" when the writer abdicates his responsibility for an authorship. For instance, Umberto Eco in *The Name of the Rose* and Orhan Pamuk in *White Castle* claimed they "had found" a certain manuscript containing a story offered to the reader. Thus the author's distance is attained in a literary work. Mikhail Bakhtin wrote about its necessary presence in the dialogic novels: "*A distance is author's intension since it provides and ensures the characters' objectiveness*"² The form of narration itself when the exegetic narrator ("an exterior observer") is substituted by the dietetic one hence the omniscient "author-demiurge" is excluded from the novel, can serve the same purpose. "*Such narration restricts the expression of the author's opinion in the novel indeed, turning the character into the independent ideologist*".³

A special kind of hero is typical of dialogic novel. Vladimir Silin calls it "*morally indeterminate*" signifying the presence of both positive and negative hero's characteristics.⁴ He emphasizes the fact that this feature of the hero also endows to the formation of the author's distance eliminating to some degree the writer's opinion in the novel.

Moral indeterminateness contributes to the equality of characters that bear various ideas. In accordance to the Mikhail Bakhtin's "personification of ideas" theoretic postulate stating "*the idea is inseparable from the character that bears it*" the equality of ideological viewpoints is achieved.⁵

Vladimir Silin draw attention to the fact that macro-dialogue is build upon the binary opposition of characters' ideas. Having analyzed the functioning of the macro-dialogue in Dostoevsky's novels he singled out its two models: antithetic (dialogic) and synthetic (polyphonic). In the first case one character personifies one idea and the conflict is discussed by two equitable heroes. In the latter case both ideas presented in a binary opposition are personified by one hero; the conflict is talked over in the dialogues of the main hero with the secondary characters.

Both models are unified by the conflict pendency which goes along with the structural "incompleteness" of the plot, the denouement absence. Thus none of the viewpoints prevails. Vladimir Silin stresses that the criterion of macro-dialogue is a specific ending of the novel "*when the conflict of equitable ideas must remain unsolved*".⁶

Moving to the analysis of novel *My Name is Red* it is necessary to mention that its composition is rather uncommon. Here Orhan Pamuk proved to be an innovator in the field of form. He explained it as follows: "*Some subjects also necessitate certain formal innovations or storytelling strategies. Sometimes, for example, you've just seen something, or read something, or been to a movie, or read a newspaper article, and then you think, I'll make a potato speak, or a dog, or a tree. Once you get the idea you start thinking about symmetry and continuity in the novel. And you feel, Wonderful, no one's done this before*".⁷

¹ Силин, В.В., (2006), "Две модели макродиалога в творчестве Достоевского", *Studiaphilological*, №1-2, С. 166—186.

Силин, В.В., (2001), "Диалогизм и интертекстуальность", *Культура народов Причерноморья*, № 23, С. 120—130.

Силин, В.В., (2003), "Контекстуальное и интертекстуальное чтение", *Культура народов Причерноморья*, № 42, С. 152—158.

Силин, В.В., (2008), "Макродиалог в творчестве Ф.М. Достоевского", *Вісник Харківського національного університету*, № 836, С. 129-134.

Силин, В.В., (2003), "Моральная неопределенность персонажа и структурная незавершенность сюжета", *Культура народов Причерноморья*, № 39, С. 214—219.

² Бахтин, М.М., (1979), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов. Россия, С. 86.

³ Силин, В.В., (2008), С. 129.

⁴ Силин, В.В., (2003), С. 214.

⁵ Бахтин, М.М., (1963), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов. писатель, С. 113.

⁶ Силин, В.В., (2006), С. 182.

⁷ Pamuk, O., (2007), *Other Colours*, London, Faber and Faber, p. 365.

The novel consists of 59 chapters; the form of narration in the first person singular is essential feature of its poetics. The title of the book itself — *My Name is Red* — sets the pace. There are twelve narrators in the novel and this fact is worth considering. Every chapter is named after the character that narrates it. It is also necessary to point to the unusual hero system. Not only people and animals express themselves, inanimate objects even colors tell their stories. Some of the characters appeal to reader from the other world. As Aliya Suleymanova fairly stated “*only a very sophisticated reader won't be surprised by the corpse's monologue as the exposition of the novel*”.⁸ Indeed at the beginning of his book Orhan Pamuk turns to advantage of the plot that became traditional in Eastern literature. It is the murder of Shams from Tabriz, a friend of renowned Sufi poet Mevlana Celaleddin Rumi (The same plot was used previously in the *Black book*). “*I'm nothing but a corpse now, a body at the bottom of a well. Though I drew my last breath long and my heart has stopped beating, no one, apart from that vile murderer, knows what's happened to me. As for that wretch, he felt for my pulse and listened to my breath to be sure I was dead, then kicked me in the midriff, carried me to the edge of the well, raised me up and dropped me below*”.⁹

In the novel the narration is held on behalf of a red color, a horse, a Satan, two dervishes, a painted dog and even a cut off head. As a rule chapters told by such unusual characters are put in parable short stories which do not intersect with plot-constituting chapters. In such a way Orhan Pamuk brings out a framing narration device or “the story inside the story” that is traditional for Eastern literature. Suffice it to remember *Thousand and One Night*. These put in short stories are not connected with the development of the main plotlines. Their function is thought to be an introduction of historic, ethnographic and cultural information that adds the features of intellectual literature to the novel.

In general the structure of *My Name is Red* is chaotic and represents the story inside the story. It “*embodies the idea it presents. Pamuk, the ex-architect, has built a palace of echoes. He has taken a form, a context and a narrative that ceaselessly spin around each other, weaving the same idea in always different patterns*”.¹⁰

Every personage expresses his point of view on the same situation thus giving a reader an opportunity to see an event from different perspectives. In such a way Orhan Pamuk creates not only the author's distance employing a “deauthorization” device, but also using Mikhail Bakhtin's term “fundamental polyphony”: “*The object of intention is basically carrying out the theme in different and many voices*”.¹¹ Speaking about the novel's poetics from this perspective it is pertinent to cite another Mikhail Bakhtin's quotation: “*Every element of the novel proves to be on the point of voices' intersection, in the area of two alternate remarks. The author's voice that would regulate this world monologically, is absent*”.¹²

Turning to plot-constituting chapters it is significant that in *My Name is Red* as well as in *White Castle* Orhan Pamuk uses mask-names: Kara means black, Enishte — an uncle, Kelebek — a butterfly, Leylek — a stork, Zeytin — an olive, Zarif — elegant etc.

Literary critic Christopher De Bellaigue calls *My Name is Red* “*the mystery of murder*”.¹³ This novel is a puzzle of murder indeed; and one of the main plot lines is detective.

In 1591 the Sultan orders to the best miniature masters of that time to create a book designed as a present to Venetian Doge. According to the Sultan's intention this book should demonstrate the unbelievable strength, glory and resplendence of the Ottoman Empire. The forethought work of art should have been executed in “European style”. Enishte Efendi become the head of the “project” attaching for painters — Kelebek, Leylek, Zeytin and Zarif — to its fulfillment. The miniaturists do their part of job not knowing (or at least they are not supposed to know) with whom and for whom they work. In his part Enishte puts the paintings together. As the project moves ahead some of the miniature-painters start considering their work as “heretical” inasmuch as they create a “personal style” and use the perspective which is alien to the Islamic art of miniature. Moreover the wave of fanaticism overwhelming the capital has made such kind of job dangerous since the Erzurumian who is the head of the movement believes the art contradict the canons of Islam.

⁸ Сулейманова, А. С., (2007), *Постмодернизм в современном турецком романе*, Санкт-Петербург, С. 169.

⁹ Pamuk, O., (2001), *My Name Is Red*, London, Faber and Faber, p. 3.

¹⁰ Munthe, T., (2002), “An Istanbul anatomy”, <http://weekly.ahram.org.eg/2002/573/bo4.htm>

¹¹ Бахтин, М.М., (1994), *Проблемы творчества Достоевского*, Киев, С. 11.

¹² Бахтин, М.М., (1994), С. 11.

¹³ De Bellaigue, C., (2002), “There is no East: reading Orhan Pamuk”, <http://harpers.org/archive/2007/09/0081701>

As mentioned earlier *My Name is Red* starts with a mysterious murder of gilder Zarif who expressed his concerns about the book. After that Enishte was killed. Why were they murdered and who is the murderer? These are the chief concerns of the plot.

The Sultan demands assassin to be found. The investigation is conducted by Kara, Enishte's nephew who returned to Istanbul after twelve years in Persia. This character is given the biggest number of chapters, twelve. Kara is also connected with the world of art. He studied painting together with the miniaturists in youth but had to leave because Enishte had refused to give his beautiful daughter Shekure in marriage to Kara. While the hero was absent the girl got married and gave a birth to two sons. But since her husband has been missing in the war, she is staying in her father's place when Kara comes back.

An attempt to become a painter draws Kara and the author who took a great interest in art together. Orhan Pamuk admits that *"In every novel — no matter how much I resist it — there is a character whose thoughts, constitution, and temperament are close to my own and who carries a number of my sorrows and uncertainties. Galip, the hero of The Black Book, is in this sense much like Kara in this novel. Kara is the character in My Name Is Red to whom I feel closest"*.¹⁴ The novelist conveys his love towards Istanbul to his character Kara who says: *"The cypress and plane trees, the rooftops, the heartache of dusk, the sounds coming from the neighborhood below, the calls of hawkers and the cries of children playing in mosque courtyards mingled in my head and announced emphatically that, hereafter, I wouldn't be able to live anywhere but in their city"*.¹⁵

Orhan Pamuk often stresses that an autobiographical element is quite strong in his novels. As readily apparent from the above *My Name is Red* is not an exception. It's an obvious fact that Shekure's children's names are Orhan and Shevket (the author's older brother's name). Their relationship is correlative with the relationship between the novelist and his brother as described in the autobiographical novel *Istanbul: Memories And The City*. These characters-brother represent "twin heroes" in the novel which is also typical for the author's works in general. That phenomenon is explained by the dialogical nature of novels as the Other is always necessary for the dialogue. Besides the relations of Orhan and Shekure can be considered among the autobiographical aspects. The name of the heroine itself — Shekure — is evidence to this statement. Another evidence is the author's words themselves: *"The way she scold Shevket, Orhan's brother in the novel, the way she watches over brothers — these, like so many other little details, are copied from life"*.¹⁶ Orhan Pamuk's father as well as the brother's father in the novel was absent for a long time, so the three of them lived together, the same situation as described in *My Name is Red*.

As John Updike mentions Orhan Pamuk *"is both outside and inside his fiction"*.¹⁷ Shekure's younger son is called Orhan expressly and his part in the novel is quite interesting. In the last chapter told of behalf of Shekure the reader learns that Orhan in particular is the "author" of the story who wrote it down. Aliya Suleymanova noticed fairly that autobiographical motive in *My Name is Red* are reinforced by the dedication to Ruya, the author's daughter and at the same time the main heroine of his previous novel *The Black Book*.

Turkish researcher Yıldız Ecevit as well as his Russian colleague Aliya Suleymanova while analyzing *My Name is Red* in the context of postmodernist techniques used in the text, determine this work as a *"text containing the features of intellectual / highly artistic and entertaining / mass literature"*.¹⁸ The fact that Orhan Pamuk includes Eastern and Western art styles polemics in the detective outline of a novel appealing to a global problem of interrelation between these two cultural traditions gives ground to such a definition.

The artists are faced with quite literally "life and death" matters... Which is the best way to paint and percept? East or West? These questions are pointing at the cultural dialogue problem which is fundamental in the novel. The epigraph of *My Name is Red* testifies to the same. It consists of three quotations from the Koran. The last one says: "To God belongs the East and the West". These words are repeatedly cited in the text of the novel.

The main conflict of *My Name is Red* is thought to be *"...a battle between two ways of seeing, that of Islam and that of the West. And this theme of competing perception echoes in the very form of the novel: in My Name is Red everyone speaks in the first person"*.¹⁹ At this point we deal with the culturological level of

¹⁴ Pamuk, O., (2007), p. 268.

¹⁵ Pamuk, O., (2001), p. 11.

¹⁶ Pamuk, O., (2007), p. 268.

¹⁷ Updike, J., (2001), "Murder in Miniature: A Sixteenth-Century Detective Story Explores the Soul of Turkey", http://www.newyorker.com/archive/2001/09/03/010903crbo_books1

¹⁸ Ecevit, Y., (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 130.

¹⁹ Munthe, T., (2002).

literary work perusal. The theme of difference in Eastern and Western art approaches was already touched upon in Orhan Pamuk's third novel *White Castle*.

It is necessary to list the essential features of Eastern and Western aesthetic views. Painting was considered in Islamic tradition only as an illustration to literary works that's why all the prominent examples of miniature art are found in the books. The importance of connection between the Eastern painting and the text is underlined in the novel *My Name is Red* more than ones: "... how absurd it was that most of the illustrators who depicted the moment when Husrev spied the naked Shirin bathing in a lake at midnight had whimsically colored the lovers' horses and clothes without having read Nizami's poem, my point being that a miniaturist who took up a brush without the care and diligence to read the text he was illustrating was motivated by nothing more than greed".²⁰ The following paragraph which describes the functions of miniature is present in the text: "Our eyes, fatigued from reading these tales, rest upon the pictures. If there's something within the text that our intellect and imagination are at pains to conjure, the illustration comes at once to our aid. The images are the story's blossoming in color. But painting without accompanying story is an impossibility".²¹ Thus the painting helps to visualize a written content.

The principal aim of Eastern fine art is to depict the world in a way Allah sees it, "from above", "from the height of minaret". From this the following miniature features such as bright unshaded colours, lofty skyline and typified faces are present. That is the reason why the masters in *My Name is Red* ask themselves the following questions. How can important people be depicted smaller only because they are positioned on further background? How can one observe life from the ground level not from the top of minaret? How can a painter develop his individual style and sign his works? After all as Orhan Pamuk himself underlines "persian artists and miniaturists of the fifteens and sixteenth centuries are not known for their individual styles but for the reigning shah, the workshop, the city in which they worked".²² Thus the art of miniature is to remember the works created by the predecessors and being inspired by them to preserve the tradition.

As regards the Western painters they depict the universe "as a human sees it".²³ Hence a perspective, individual features or style and an art of portrait appear. One of the characters describes his impressions of portrait made by Italian master which he saw in Venice being an ambassador of Padishah: "He had included whatever was significant in his life in his portrait: <...> Resting on the table before the nobleman were a clock, books, Time, Evil, Life, a calligraphy pen, a map, a compass, boxes containing gold coins <...> As I regarded the work, I slowly sensed that the underlying tale was the picture itself. The painting wasn't the extension of a story at all, it was something in its own right".²⁴ That picture strikes the character so much that he keeps thinking about it. Enishte continues describing distinctive features of this Western fine art: "The Venetian virtuoso had made the nobleman's picture in such a way that you would immediately know which particular nobleman it was. <...> The Venetian masters had discovered techniques with which they could distinguish any one man from another – without relying on his outfit or medals, just by the distinctive shape of his face. This was the essence of 'portraiture' ".²⁵

Consequently the differences of Eastern and Western aesthetic approaches are obvious: flat image — perspective, collective style — individual style, anonymity — authorship (signature), colour — tints etc.

The characters of *My Name is Red* are so to say divided into two "camps". Enishte who is absorbed by the idea of creating a book in which a picture would be a part of text not the illustration to it, stands against master Osman, the head of court miniaturists. As A. S. Suleymanova fairly notes, "On one hand to Enishte the most important is that the picture should tell the story depicted in it; on the other hand to master Osman the most important in the drawing is the pleiad of masters standing behind it".²⁶ Therefore Orhan Pamuk's novel represents an antithetic model of macro-dialogue.

My Name is Red comes to the end in a following way: "Thus withered the red rose of the joy of painting and illumination that had bloomed for a century in Istanbul, nurtured by inspiration from the lands of Persia. The conflict between the methods of the old masters of Heart and the Frankish masters that paved the way for quarrels among artists and endless quandries was never resolved. For painting itself was abandoned;

²⁰Pamuk, O., (2001), p. 27.

²¹Pamuk, O., (2001), p. 30.

²²Pamuk, O., (2007), p. 263-264.

²³ Аннинский, Л., (2000), "Вселенная сверхъ", http://www.istrodina.com/rodina_articul.php3?id=2175&n=19

²⁴Pamuk, O., (2001), p. 31.

²⁵Pamuk, O., (2001), p. 31-32.

²⁶ Сулейманова, А. С., (2007), С. 177.

artists painted neither like Easterners nor Westerners”.²⁷ This paragraph which draws attention by the capacious metaphor testifies to the fact that the conflict of the novel remained *unsolved*. None of the artistic styles became a “victor”. Moreover the confrontation itself didn’t give a result and turned out to be destructive in all senses.

Kaynakça

- De Bellaigue, Christopher, (2002), “There is no East: reading Orhan Pamuk”, <http://harpers.org/archive/2007/09/0081701>
- Munthe, Turi, (2002), “An Istanbul anatomy”, <http://weekly.ahram.org.eg/2002/573/bo4.htm>
- Pamuk, Orhan, (2001), *My Name Is Red*, London, Faber and Faber.
- Pamuk, Orhan, (2007), *Other Colours*, London, Faber and Faber.
- Updike, John, (2001), “Murder in Miniature: A Sixteenth-Century Detective Story Explores the Soul of Turkey”, http://www.newyorker.com/archive/2001/09/03/010903crbo_books1
- Ecevit, Yıldız, (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Аннинский, Лев, (2000), “Вселенная сверху”, http://www.istrodina.com/rodina_articul.php3?id=2175&n=19
- Бахтин, Михаил, (1963), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов. писатель.
- Бахтин, Михаил, (1979), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов. Россия.
- Бахтин, Михаил, (1994), *Проблемы творчества Достоевского*, Киев, С. 11.
- Силин, Владимир, (2006), “Две модели макродиалога в творчестве Достоевского”, *Studiaphilological*, №1-2, С. 166—186.
- Силин, Владимир, (2001), “Диалогизм и интертекстуальность”, *Культура народов Причерноморья*, № 23, С. 120—130.
- Силин, Владимир, (2003), “Контекстуальное и интертекстуальное чтение”, *Культура народов Причерноморья*, № 42, С. 152—158.
- Силин, Владимир, (2008), “Макродиалог в творчестве Ф.М. Достоевского”, *Вісник Харківського національного університету*, № 836, С. 129-134.
- Силин, Владимир, (2003), “Моральная неопределенность персонажа и структурная незавершенность сюжета”, *Культура народов Причерноморья*, № 39, С. 214—219.
- Сулейманова, Алия, (2007), *Постмодернизм в современном турецком романе*, Санкт-Петербург.

²⁷Pamuk, O., (2001), p. 501.

FARS EDEBİYATINDA ORHAN PAMUK

Haleh ESTEKANCHİ

Allameh Tabatabai Üniversitesi, Edebiyat ve Yabancı Diller Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Son yıllarda çağdaş Türk Edebiyatı dünya çapında büyük bir ilgi toplamıştır. İran okurlarının da bu edebiyata karşı artan ilgisinde Türk romancılarının Avrupa ve Amerika'daki başarılarının etkisi oldukça büyüktür. Bu doğrultuda son dönemlerde Türk Edebiyatı'nın İran'da tanıtılması amacıyla birçok çeviri çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Söz konusu çevirilerin arasında Orhan Pamuk 2006 yılı Nobel Edebiyat Ödülünü kazanan Türk yazarı olarak İran Edebiyatı'nda daha farklı bir konuma sahip olmuştur. Yazarın yaklaşık 58 dile çevrilen eserlerinin bir kısmı da Farsça'ya çevrilmiştir. İlk çeviri 1998 yılında *Beyaz Kale* adlı eserinden yapılarak devamında yazarın diğer eserlerinin de Farsça'ya çevrildiği görülmektedir. İranlı eleştirmenlere göre Orhan Pamuk'un 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmış olması, Türk edebiyatına karşı tekrar bir ilginin doğmasına ve gelişmesine sebep olmuştur. Biz de bu görüşten yola çıkarak bu çalışmada Orhan Pamuk'un Fars Edebiyatındaki yerini tespit etmeye çalışacağız.

ABSTRACT

Contemporary Turkish Literature has attracted a great interest in recent years. Turkish writers' success in Europe and U.S.A has played a rather big role in ever increasing interest of Persian readership in this literature. Accordingly, there has been a relentless translation work in order to introduce Turkish Literature in Iran in recent years. The works of Orhan Pamuk, as the winner of 2006 Nobel Literature Prize, have gained a distinguishable place among these translations. Orhan Pamuk's works, which can be found in almost 58 languages, have partly been translated in Persian. First translation, *WhiteCastle*, was completed in 1998, and then the others followed. With regard to Persian critics, Orhan Pamuk's success with the Nobel Prize has affected the rebirth and increase of an interest in Turkish Literature. This study examines the place of Orhan Pamuk in Persian Literature in line with this view.

Eskiden kültür ve edebiyat bağlamında birbirine daha yakın olan Türkiye ve İran, yeni hayat, modernite ve siyasetin getirdiği şartların etkisiyle doğal olarak birbirinden uzaklaşmıştır. Geçmiş zamanlarda Klasik Fars Edebiyatı örneklerinden birçok eser Türkçe'ye çevrilmiştir. Buna karşılık günümüze edebiyatına baktığımızda Türk edebiyatının seçkin örneklerinin daha çok Farsça'ya çevrildiğini görüyoruz. İranlı eleştirmenler bu ilgi artışını Orhan Pamuk'un 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmasına bağlıyorlar. Orhan Pamuk'un, Nobel ödülü alan diğer yazarlara göre İran'da daha çok rağbet görmesi, bu fikrin oluşumunda etken olmuştur.

Bu bağlamda yapılan çevirilere bakacak olursak, Orhan Pamuk Nobel Ödülü'nü kazanmadan önce Fars edebiyatında *Beyaz Kale* adlı eseriyle tanınmıştır. Daha sonra Nobel Ödülü'nü kazanması mütercimlerin ilgisini tekrar onun eserlerine doğru yöneltmiştir. Böylece başka eserler de çevrilmiştir. Ancak İran toplumundaki bazı sansür ve yayın sorunlarından dolayı çevrilmiş eserlerinin bir kısmı yayımlanmamıştır.¹

Bu yöndeki çalışmaların ilki 1998 yılında Arslan Fasihi'nin *Beyaz Kale* çevirisiyle yapılmıştır. Kal'e-i Sefid adlı bu kitabı İran'ın itibarlı yayınevlerinden sayılan Gognus yayınevi yayımlamıştır. İlk baskısı 2200 adetten yapılan bu kitap, tekrar yayın izni alamadığı için daha sonra raflarda bulunmaz hale gelmiştir.²

İkinci çeviri, Farhad Sakha ve Ali Katebi tarafından yapılmıştır. Dej-i Sefid adlı bu kitabı, 2001 ve 2002 yıllarında, iki baskıda, Morg-Amin yayınevi yayımlamıştır. Her baskıda 3300 adet bulunan bu kitap daha sonra basılmamıştır.³

Arslan Fasihi'nin çevirdiği bir diğer kitap, *Yeni Hayat*'tır. Bu çeviri Zindegi-yi Nov ismiyle, Gognus yayınevi tarafından 2002 yılında yayımlanmıştır. Orhan Pamuk'un 2006 yılında Nobel Ödülü'nü kazanması

¹ Estekanchi, H., (2009), "Fars Edebiyatında Orhan Pamuk ve Eserlerinin Çevirileri", İstanbul.

² Pamuk, O., (1998), *Kal'e-i Sefid*, Çev. Arslan Fasihi, Tahran, Ghoghhus Yayınları.

³ Pamuk, O., (2002), *Dej-i Sefid*, Çev. Farhad Sakha, Ali Katebi, Tahran, Morg-Amin Yayınları.

İran okurunu da etkilemiş. Dolayısıyla yayın izni devamlı olan bu kitap 2006 yılında ikinci baskı, 2007 yılında üçüncü baskı ve 2008 yılında dördüncü baskıya geçmiştir.⁴

En son basılan kitap ise *Benim Adım Kırmızı* eserinin, *Nâm-i Men Sorh* adlı çevirisi olmuştur. Daha önce farklı mütercimler tarafından iki defa çevrilip basın izni alamayan bu kitap, nihayet 2010 yılında Aynul-lah Garib'in yaptığı çeviri ile basılmıştır. Neşr-i Çeşme yayınları tarafından yayımlanan bu kitap ilk baskıda 2000 adet çıkmıştır.⁵

Bahsi geçen kitap çevirilerin dışında, bazı çevrilmiş ancak yayımlanmamış eserler de söz konusudur. Sansür nedeniyle yayın izni alamayan bu çevirilerin bilgileri İran Milli Kütüphanesi'nde kayıtlıdır.⁶

İki defa çevrilip henüz yayın izni alamayan *Kar* romanı bu eserlerden birisidir. İlk çeviri 2005 yılında yapılmıştır. Eserin İngilizce'sinden yapılan bu çeviri *Berf* başlığı ile Simin Movahhed tarafından gerçekleştirilmiştir. Yine de *Berf* başlıklı olan ikinci çeviri ise Türkçe'den Farsça'ya yapılmıştır. Kütüphane kayıtlarına göre bu çeviriyi 2007 yılında Şahram Daştı yapmıştır.

Yayın izni bekleyen bir diğer çeviri, *Sessiz Ev* kitabı olmuştur. *Hâne-i Hâmûş* başlıklı bu çeviriyi 2007 yılında Mohammad Fahimî yapmıştır.⁷

Yukarıda da bahsi geçtiği gibi bu kitaplardan birisi de *Benim Adım Kırmızı* adlı eser olmuştur. Mütercimlere göre bu kitap Orhan Pamuk'un İran'da en çok rağbet gören kitabı olacaktır. *Nâm-i Men Kırmız* isimli çevirisini 2009 yılında basmak isteyen Arslan Fasihi henüz bir sonuç alamamıştır.⁸

Bu eserin yayımlanmayan bir başka çevirisi ise Tahmine Zardaşt tarafından yapılmıştır. *Nâm-ı Men Kırmız Est* başlıklı bu çevirinin ilk iki bölümü elektronik dergi ve edebi sitelerde çıkmıştır.⁹

Mütercimin kitap olarak yayımlayamadığı bir diğer eser, Orhan Pamuk'un *Gizli Yüz* adlı senaryosu olmuştur. Bu çeviriyi, *Gizli Yüz* filminin yönetmeni, Ömer Kavur'un tavsiyesiyle, Amir Ezzati gerçekleştirmiştir. 2003 yılında, *Çehre-i Pinhân* ismiyle yapılan bu çeviri de basılmamıştır. Ancak mütercim bu senaryonun İran sineması için yararlı olacağını düşünerek dört bölümden oluşan çevirisini tam metin olarak birkaç elektronik dergide çıkartmıştır.¹⁰

Kitap çevirilerinin yanı sıra Orhan Pamuk'un bazı makale, deneme ve yazıları da Farsçaya çevrilmiştir. Bunların bir kısmı edebi dergilerde, gazetelerde veya internet sitelerinde çıkmıştır.

Orhan Pamuk'un *Öteki Renkler* adlı kitabından seçilen bazı bölümler bahsi geçen deneme çevirilerinde ayrıca kısa hikâye olarak görülmektedir. Bunun dışında yazarın 2005 yılında gerçekleşen mahkemesi ile ilgili yazıları da burada yer almaktadır. Türkçe ve İngilizce'den yapılan bu çeviriler İran resmi gazeteleri, dergiler ve edebi sitelerde çıkmıştır.¹¹

Görüldüğü gibi Orhan Pamuk'un Farsça'ya çevrilmiş olan kitap ve yazılarının sayısı pek de az değildir. Bu çevirilerin İran edebi toplumu tarafından gördüğü ilgiye bakacak olursak bu konuda bazı değerlendirmeler yapılmıştır. Yazarın edebi kimliğini ve eserlerini ele alan birçok yazı burada kendisini gösterir. Yapılan değerlendirmelerde genel olarak Orhan Pamuk, Türk Çağdaş romancılığında yenilik ve değişiklikler yaratan bir postmodern yazarı olarak ele alınmıştır. Buradaki değişiklikler ise daha çok yazarın roman anlayışı, modern teknikler, anlatım biçimi ve işlediği temalar olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca yazarın Doğu ve Batı edebiyatına hâkim olması ve farklı kültürleri ve yaşam biçimlerini bir araya getirerek okuruna Doğu-Batı karşıtlığını yansıtmaya ilgi odağı olmuştur.

İncelemelerin bir kısmında da Orhan Pamuk'a bir postmodern yazar olarak yaklaşılmıştır. Bu noktada postmodernin öğelerinden olan, anlamı üreten okurdur, anlayışının Pamuk'un eserlerine hâkim olduğu dile getirilmiştir.¹²

Bunların yanı sıra Pamuk'un eserleri de bir hayli inceleme ve eleştiriye konu olmuştur. Yazarın eserlerinin zengin bir sanat kültürü içerdiği düşünülerek bu çizgide okuruna değerli yönler katacağı zikredilmiştir. Genel anlamda yazarın eserlerine dair yapılan değerlendirmelerde olumlu bir yaklaşım dikkat çekmektedir. Pamuk'un Doğulu bir yazar olması buradaki önemli etkenlerden sayılabilir. Bu çizgideki Doğu

⁴ Pamuk, O., (2008), *Zendeğî-yi Nov*, Çev. Arslan Fasihi, Tahran, Ghoghnuş Yayınları.

⁵ Pamuk, O., (2010), *Nâm-i Men Sorh*, Çev. Aynul-lah Garib, Tahran, Neşr-i Çeşme Yayınları.

⁶ İran Milli Kütüphanesi, (2010), <http://www.nlai.ir/>.

⁷ İran Milli kütüphanesi, (2010), <http://opac.nlai.ir/opac-prod/search/briefListSearch.do>.

⁸ Fasihi, A., (2006), "Tercume-i Âsâr-i Orhan Pamuk Bisvâr Duşvâr est", www.farsnews.net/newstext.

⁹ Zardaşt, T., (2008), "Nam-ı Men Kırmız Est", <http://www.rezaghassemi.org/>.

¹⁰ Ezzati, A., (2006), "Çehre-i Pinhân", <http://www.roozonline.com>.

¹¹ Estekanchi, H., (2009), s.8.

¹² Fasihi, A., (2006), "Orhan Pamuk ve İran - Goft-i Gu Ba Arslan Fasihi", *Sarmayeh*, No.299.

edebiyatı unsurlarının altı çizilmiştir. Ayrıca Pamuk'un eserlerindeki Doğu insanını ve onun yeni hayattaki meselelerini tasvir etmesi ilgi odağı olmuştur.¹³

Bu görüşlerin dışında Orhan Pamuk'un 2006 Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanması da İranlı edebiyatçılar ve eleştirmenler tarafından farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Bu noktada Orhan Pamuk'un seçilmesini doğru ve yerinde bir karar olarak kabul edenler görülmektedir. Bu bakışa sahip olanlar, yazarın güçlü ve etkileyici dili, derin düşünce ve hayale sahip olması, üstelik romanlarında tarih, sosyoloji, toplum psikolojisi ve Doğu irfanı ile sevgi ve aşk kültürünün birleşimini bu seçimin asıl nedenleri olarak kabul etmişlerdir. Ayrıca yazarın Nobel'den önce kazandığı ödüllerin altı çizilerek bu ödülün haklı olduğu da vurgulanmıştır.¹⁴

Bu fikirlere karşın bazı eleştirmenler bu ödülü siyasi bir ödül olarak tanımlamışlardır. Bu görüşü önceki yılların siyasi ödüllerine bağlayarak İngiliz oyun yazarı Harold Pinter, Macar yazar Imre Kertész ve Mısırlı yazar Necip Mahfuz gibi Nobel Ödülleri tartışılan isimler örnek olarak ele alınmıştır.¹⁵

Eleştirmenlerin bu noktadan yola çıkarak 2006 Nobel Edebiyat Ödülü'nün doğrudan Orhan Pamuk'un siyasi görüşlerine bağladıklarını zikredebiliriz. Bu bağlamdaki eleştirilerin çoğunda Nobel Edebiyat Ödülü aday listesindeki sıralanmış dünyaca ünlü ve yetenekli isimlere işaret edilerek Pamuk gibi bir yazarın ödülü kazanmasının beklenmedik bir olay olması da dile getirilmiştir. Şunu söyleyebiliriz ki Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanma meselesine olumsuz bir açıdan yaklaşan eleştirmenlere göre Pamuk sadece şanslı ve cesaretli bir yazardır ve bu ödülü ülkesinde yaşadığı siyasi olaylar, sonrasında açılan dava ve bazı dünya yazarlarının himayesi vasıtasıyla kazanmıştır.¹⁶

Genel anlamda yapılan değerlendirmelere bakacak olursak, bunların ortak özelliği Orhan Pamuk'un dünyaca kazandığı ününün bir kısmını eserlerine diğer kalan kısmını ise ülkesinde yarattığı tartışmalara borçlu olduğuna işaret edilmesidir.

Bahsini ettiğimiz çevirilerin dışında, Orhan Pamuk ile ilgili çeviriler de bulunmaktadır. Farklı amaçlarda yapılan bu çevirilerin kaynağı yabancı basın olmuştur. İran okurlarının yazarla daha çok tanışmalarını sağlayan bu yazıların içinde, makale, röportaj ve değerlendirme yazıları bulunmaktadır. Bu çevirilerin takip ettiği çizgiyi incelediğimizde yazarın Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanması ona İran basınında daha farklı bir ilginin kazandırdığını söyleyebiliriz. Bu konu Orhan Pamuk'la ilgili yayımlanan çevirilerin 2006 yılında arttığından anlaşılmaktadır.¹⁷

Orhan Pamuk ile ilgili yabancı basında çıkan yazıların büyük bir kısmı İngilizce ve Almanca'dan çevrilmiştir. *The New York Times*, *The Guardian* ve *Spiegel* yayınları bu çevirilerin seçildiği kaynaklar arasında daha çok göze çarpmaktadır. Ortak bir amacı taşıyan bu çeviriler genel olarak, Orhan Pamuk'un yazarlık kariyerini, eserlerini ve ülkesinde yaşadığı siyasi tartışmaları ele alan yazılardan yapılmıştır. Ancak söz konusu yazılarda röportaj türü diğer türlere göre daha farklı bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu bağlamda bazı röportajların birkaç defa çevrilip farklı yerlerde yayımlanmaları da dikkat çekmektedir. Bu ilginin asıl nedenlerinden Orhan Pamuk'un bu röportajlarda izlediği romancılık çizgisini belirtmesi ayrıca siyasi görüşlerini bizzat dile getirmesi olduğu kanaatindeyiz.¹⁸

Değerlendirme yazılarının çevirilerine bakacak olursak, yapılan çevirilerin Orhan Pamuk'un *Kar* romanı etrafında yapılan incelemelerden seçildiği görülmektedir. Başta da değindiğimiz gibi yazarın bu kitabı çevrilip fakat hala yayımlanmamış eserlerin arasındadır. Bunu göz önünde bulundurarak seçilen değerlendirmelerin yazarın tek siyasi romanı olarak tanınan *Kar* adlı eserini İran okuruna daha çok tanıtmak buradaki asıl gaye olduğunu ifade edebiliriz. Buna başka bir örnek olarak Orhan Pamuk'un henüz Farsça'ya çevrilmeyen *Masumiyet Müzesi* adlı son romanına dair yapılan röportaj ve çevirilerini verebiliriz.¹⁹

Şunu söyleyebiliriz ki bu çevirilerdeki asıl amaç, Pamuk'un edebi kimlik ve eserlerine dair yorumlar ve görüşleri, bir de Batılı yazar ve eleştirmenler gözünden tasvire çekmek olmuştur.

Orhan Pamuk'un İran'da gördüğü ilginin bir diğer göstergesi, yazarın onuruna düzenlenen özel bir gece olmuştur. İran'ın önemli edebi dergilerinden, *Bokhara (Buhara)* dergisinin düzenlediği *Orhan Pamuk Gecesi*, 6 Ocak 2007 tarihinde gerçekleşmiştir. Bu özel geceleri düzenleyen *Bokhara* dergisi, İran ünlülerinin yanı sıra Umberto Eco, Günter Grass, Virginia Woolf, Osip Mandelstam, Hannah Arendt, Peter Handke gibi ünlü

¹³ Estekanchi, H., (2009), s.42.

¹⁴ Yahyai, M., (2006), "Orhan Pamuk Nevisande-i Barceste-i Torkiyye Movaffak Be Deryaft-i Cayeze-i Edebi-i Nobel Şod", <http://duma.eu/Arshiv/orhan>.

¹⁵ Heidari, A. (2006), "Nobel-i Edebî, Siyaset ve Hâşiye ha", *Khorasan*, October 17.

¹⁶ Pour Mohsen, M., (2006), "Bâz Hem Yek Nobel-i Siyâsi-yi Diğer", <http://haftha.blogspot.com/>.

¹⁷ Tabatabaei, A., (2008), "Berende Şoden Der Câyize-yi Nobel Zindegi-yi İnsan Ra Siyâsi Mikoned", <http://goftman.wordpress.com>.

¹⁸ Ferangi, A., (2008), "Kurbânî-yi Kodrethâ-yi Beynelmîlî ya Siyâsethâ-yi Torkkiye Nistem", <http://www.omidnews.ir/>.

¹⁹ Shahamipour, M., (2004), "Sergerdâni Beyn-i Sonnet, Mezheb, Modernism", *Golestaneh*, No.60.

yabancı isimlere de yer vermiştir. Orhan Pamuk'un 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanması, onun da bu isimler arasında yer almasını sağlamıştır.²⁰

Bu geceye Türkiye'nin Tahran Büyükelçisi Gürcan Türkoğlu, İranlı yazarlar, sanatçılar ve edebiyatseverler katılmıştır. Programa göre bu oturumda altı konuşmacı, yazarın özgeçmişi, eserleri, ve Nobel Edebiyat Ödülü'ne farklı yönlerden değinerek kendi bildirimlerini sunmuşlardır. Bu programda yazarın edebi kimlik ve eserleri hakkında konuşmalar yapılmıştır. Bu özel gecenin katılımcıları arasında bulunan Christopher de Bellaigue'in bir İngiliz eleştirmeni olarak Orhan Pamuk'un eserlerinin edebi değeri ile ilgili Farsça konuşması ilgi odağı olmuştur. Bellaigue konuşmasında Pamuk'un ödülüne edebi açıdan yaklaşıp bu ödülün edebiyat dışında herhangi bir amaçla verilmediğine inandığını dile getirmiştir. Bunun yanı sıra Türkiye Büyükelçisi'nin kendi deyişi ile, bir diplomat olarak değil bir eski Orhan Pamuk okuru olarak konuşması ilgi çekmiştir. Türkoğlu ise Pamuk'u kendini edebiyata vakfetmiş bir yazar olarak nitelendirip onun Nobel'i hak ettiğine inandığına işaret etmiştir. Diğer taraftan Reza Seyed-Hosseini'nin Türkçe eserlerin mütercimi olarak Türk edebiyatı hakkında bilgi vermesi ve Orhan Pamuk'un eserlerini değerlendirmesi programa farklı bir zenginlik katmıştır. Son olarak da Naser Zeraati'nin Nobel Ödülü'nün seçim prosedürünü anlatması bir şekilde İran eleştirmenlerinin bu konudaki bazı sorularını yanıtlamıştır. Zeraati cesaret dolu bir üslupla konuşarak bu noktada İran edebiyatının iyi bir kalitede Batılıların diline çevrilmediği sürece Nobel Ödülü'nü kazanmasını imkânsız bulduğunu ifade etmiştir.²¹

Orhan Pamuk Gecesi, İran edebi toplumu için bir komşu ülkenin Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmasının sevindirici bir gerçek olarak kabul ettiğini gösteren iyi bir tanık sayılmaktadır.

Bahsi geçen açıklamaları göz önünde bulundurursak, Orhan Pamuk'un İran toplumu ve edebiyatındaki yerini hemen hemen tespit edebiliriz. Başta komşu bir ülkeden bir yazarın Nobel'i kazanması, Pamuk'un çevrilen eserlerinin daha farklı bir ilgi ve rağbet ile karşılaşmasını sağladığını söyleyebiliriz.

Buradaki ilgiyi tabi ki yapılan değerlendirmeler ve eleştirilerin çizgisinde de izleyebiliriz. Şunu söyleyebiliriz ki eleştirmenler Orhan Pamuk'un eserlerini genel anlamda başarılı bulmuşlardır. Ayrıca yazarın evrensel boyutlarda yazdığını kabul ederek onu Yeni Türk romancılığının öncüsü olarak da ele almışlardır. Pamuk'un farklı anlatım biçimleri, Doğu ve Batı'yı ele alma yöntemleri, gelenek ve moderniteyi bir araya getirme ve aradaki ilişkilere dikkat çekmesi söz konusu olmuştur. Ayrıca yazarın böyle gündem meselelere sergilediği yeni bakışının etkili olduğu da ifade edilmiştir.

Bahsi geçen ilginin bir diğer sebebi Orhan Pamuk'un kendi ülkesinde yaşadığı bazı siyasi tartışmalar olmuştur. Bunun devamında Pamuk'un 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanması görülmektedir. Bu noktada yazar ile ilgili haberler ve yazılar tabiatı ile artan bir merakla takip edilmiştir. Bunun yanı sıra değişik yorumlar da sunulmuştur. Ödüle edebi açıdan yaklaşanlar ve siyasi açıdan bakanlar, burada söz konusu olmuştur.

Görülüyor ki Orhan Pamuk değişik sebeplerden dolayı son yıllarda İran edebiyatında önemli bir konuma sahip olmuştur. Mütercimler yazarın eserlerini merak eden İran okuruna aktarma gayretinde bulunmaktalar. Edebiyatçılar ise Yeni Fars Edebiyatını değerlendirme noktasında bazı karşılaştırmalarda bulunarak Yeni Türk Edebiyatından çevrilmiş eserleri örnek olarak ele almışlardır. Tabi ki Orhan Pamuk'un yanı sıra Yaşar Kemal, Sait Faik, Orhan Kemal, Yakup Kadri, Zülfü Livaneli, Ahmet Altan gibi eserleri Farsça'ya aktarılmış isimler de zikredilmiştir.

Kaynakça

- Alikhani, Yahya, (2007), "Gozâriş-i Revâbit-i Umûmî-yi Şeb ha-yi Bokhara Ez Şeb-i Orhan Pamuk", <http://www.tadaneh1.blogspot.com>.
- Estekanchi, Haleh, (2009), "Fars Edebiyatında Orhan Pamuk ve Eserlerinin Çevirileri", İstanbul.
- Ezzati, Amir, (2006), "Çehre-i Pinhân", <http://www.roozonline.com>.
- Fasihi, Arsalan, (2006), "Orhan Pamuk ve İran - Goft-i Gu Ba Arsalan Fasihi", *Sarmayeh*, No.299.
- Fasihi, Arsalan, (2006), "Tercume-i Âsâr-i Orhan Pamuk Bisyar Duşvâr est", www.farsnews.net/newstext.
- Ferangi, Aydin, (2008), "Kurbânî-yi Kodrethâ-yi Beynelmileli ya Siyâsethâ-yi Torkkiye Nistem", <http://www.omidnews.ir/>.
- Heidari, Alireza, (2006), "Nobel-i Edebî, Siyaset ve Hâşiye ha", *Khorasan*, October 17.
- İran Milli Kütüphanesi, (2010), <http://www.nlai.ir/>.
- İran Milli Kütüphanesi, (2010), <http://opac.nlai.ir/opac-prod/search/briefListSearch.do>.
- Pamuk, Orhan, (1998), *Kal'e-I Sefid*, Çev. Arslan Fasihi, Tahran, Ghoghhus Yayınları.

²⁰ Zahedi, M., (2008), "Zeindegi Rûy-i Kâgez-i Kâh-i", *Kargozaran*, No:454.

²¹ Alikhani, Y., (2007), "Gozâriş-i Revâbit-i Umûmî-yi Şeb ha-yi Bokhara Ez Şeb-i Orhan Pamuk", <http://www.tadaneh1.blogspot.com>.

- Pamuk, Orhan, (2002), *Dej-i Sefid*, Çev. Farhad Sakha, Ali Katebi, Tahran, Morg-Amin Yayınları.
- Pamuk, Orhan, (2008), *Zendeği-yi Nov*, Çev. Arslan Fasihi, Tahran, Ghoghhus Yayınları.
- Pamuk, Orhan, (2010), *Nâm-I Men Sorh*, Çev. Aynul-lah Garib, Tahran, Neşr-i Çeşme Yayınları.
- Pour Mohsen, Modjtaba, (2006), “Bâz Hem Yek Nobel-i Siyâsi-yi Diger”, <http://haftha.blogsky.com/>.
- Shamipour, Masoud, (2004), “Sergerdânî Beyn-i Sonnet, Mezheb, Modernism”, *Golestaneh*, No.60.
- Tabatabaei, Ali Mohammad, (2008), “Berende Şoden Der Câyize-yi Nobel Zindeği-yi İnsân Ra Siyâsi Mikoned”, <http://goftman.wordpress.com>.
- Yahyai, Mohammad Hossein, (2006), “Orhan Pamuk Nevisande-i Barceste-i Torkiyye Movaffak Be Deryaft-i Cayeze-i Edebi-i Nobel Şod”, <http://durna.eu/Arshiv/orhan>.
- Zardaşt, Tahmineh, (2008), “Nam-ı Men Kırmız Est”, <http://www.rezaghassemi.org/>.
- Zahedi, Mahyar, (2008), “Zeindegî Rûy-i Kâğez-i Kâh-i”, *Kargozaran*, No:454.

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM ARASINDA KALAN BİR YAZAR: OĞUZ ATAY

Piotr KAWULOK

Jagellon Üniversitesi, Krakov (Polonya), Filoloji Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

XIX. asrın sonundan itibaren Avrupa’da egemenliğini kazanan ve aynı zamanda teknolojik modernitenin sosyal ve bireysel hayat alanındaki neticelerini eleştiri altına alan modernist hareket, Türk edebiyatına ancak 1970’lerde girmiştir. O zaman art arda yayımlanan iki romanıyla Oğuz Atay, Türk yazar ve okurlarına, Türkçe olarak yazılan romanlarda da modernizmin getirdiği fikir, üslup ve yazma tekniklerini kullanılabildiğini göstermeyi başarmıştır. Hatta, Batı’da yirmi sene önce oluşan ve o sırada iyice ivme kazanmış olan postmodernizmin sunduğu imkânlardan da istifade ettiği su götürmez.

Bu makalenin çıkış noktası, Brian McHale’in 1987 yılında *Postmodernist Fiction* başlığı altında yayımlanan kitabında ileri sürdüğü modernist roman-modernist sınır romanı-postmodernist roman üçlü tasnifidir. McHale’e göre modernist romanda hâkim olan unsur epistemolojik postmodernist romanda egemen konuma ontoloji geçer; sınır romanı ise iki anlayış arasında yer alır. Yazımda, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanının her ne kadar postmodern sayılabilen öge içerse de modern sayılabildiğini, *Tehlikeli Oyunlar*’ının ise sınırdan kalan bir eser olduğunu göstermeğe çalışarak, McHale’in önerdiği kategorilerin Türk edebiyatı için önemini inceleyeceğim.

ABSTRACT

Modernism, a literary movement which gained dominant position in Europe starting from the end of the 19th century, and which was a critique of the consequences brought to the social and individual life by the technological modernity, entered the Turkish literary scene only in the 1970s. It was then when Oğuz Atay’s two novels succeeded in showing to the Turkish public that the ideas and writing techniques developed in modern literature could as well be employed in the fiction written in Turkish.

The starting point of this paper is the classification proposed by Brian McHale in his *Postmodernist Fiction*. McHale distinguishes between modernist, limit-modernist and postmodernist fiction, stating that the first one has an epistemological dominant, the latter an ontological one and the borderline fiction – remains somewhere in between the two. In my paper I will try to show that Atay’s *Tutunamayanlar* is a modernist novel and that his *Tehlikeli Oyunlar* can be seen as an example of a limit-modernist text. At the same time I will examine the importance of the categories suggested by McHale for the criticism of the Turkish literature.

Bugünlerde çağdaş Türk edebiyatı üzerinde yazılan çalışmalar arasında Oğuz Atay’ın (post)modernizmin öncüsü veya hiç olmazsa en önemli temsilcilerinden birisi olduğunu ileri sürmeyen yayın yok gibi¹. Dünyaca ünlü ve Batı’da Türk postmodernist romancılığının canlı örneği olarak gösterilen Orhan Pamuk da, gençlik yıllarında okuduğu *Tutunamayanlar*’ın kendi yazar kişiliğini kuvvetli bir şekilde etkilediğini kabul ediyor². Gelgelelim aynı zamanda sözü geçen eleştirmenlerin çoğu yazdıklarında ne yazık ki modernizmin ve postmodernizmin tatmin edici bir tanımı sağlamıyor. Benim yazımın amacı, Oğuz Atay’ın Türk romancılığının ilk modernist yazarı olup olmayışı üzerinde durmayarak³, onun ilk iki romanını

¹Bkz. Ecevit, Y., (2008), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim, s. 86-88; Ertuğrul, K., (2009), “A Reading Of The Turkish Novel: Three Ways Of Constituting The ‘Turkish Modern’”, *International Journal of Middle East Studies*, 41 (2009); Gümüş, S., (2010), *Modernizm ve Postmodernizm. Edebiyatın Düünü ve Yarını*, İstanbul, Can Yayınları, s. 83-87, 93-99; Yürek, H., (2008), “Türk Edebiyatında Modernist Etkinin Boyutları”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 28, Sayı 1 (2008), s. 196-199; ve *The South Atlantic Quarterly* dergisinin Türkiye’ye ve Türk edebiyatına odaklı 102:2/3 (Spring/Summer 2003) sayısında yayınlanan üç makale: Irzık, S., (2003), “Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel”; Gürbilek, N., (2003), “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel”; Ertuğrul, S., (2003), “Belated Modernity and Modernity As Belatedness in *Tutunamayanlar*”.

² Pamuk, O., (2006), *Öteki Renkler. Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İstanbul, İletişim, s. 189-193.

³ Genel olarak eleştirmenlerin Oğuz Atay’ın bu konudaki ilklği hakkında görüşleri özdeştir. Fakat çeşitli yazarlar Atay’dan önce yayınlanan romanlarda modernist sanat anlayışının izlerini aramaya kalkışıyorlar. Nitekim Jale Parla, Ahmet Hamdi Tanpınar’ı ve Recaizade Mahmut Ekrem’i (Parla, J., (2003), “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”, *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3 (Spring/Summer 2003)); Hasan Yürek, Abdülhak Şinasi Hisar’ı ve Atilla İlhan’ı (Yürek, H., (2008), s. 197);

modernizmden postmodernizme bir tür geçiş olarak göstermektir. Daha da doğrusu bu yazıdaki hedefim, ilk romanı olan *Tutunamayanlar*’ı neden, her ne kadar postmodernizme yakınsa, modernist bir metin olarak gördüğümü ve *Tehlikeli Oyunlar*’ın nasıl -Brian McHale’in ifadesiyle- bir “modernist sınır romanı” olarak okunabildiğini açıklamaktır. Fakat esas konuya geçmeden önce modernizmin ve postmodernizmin, özellikle edebiyat bağlamında ne olduğunu kısaca anlatmaya kalkışacağım.

Hastalığı hazmetmek: Modernizmden postmodernizme

Batı düşün tarihinde modernite (modernlik), kökleri Aydınlanma Çağı’na ve daha öncesine, yani Descartes’ın felsefesine uzanan, yirminci asırda da gücünü kaybederek yavaşça sönen, bütünsel bir medeniyet paradigmasıdır. Herhangi bir genellenmenin doğurduğu tüm sakıncaları göze alarak, birkaç yüzyıl süren ve içinde çoğu kez birbirine çelişkili, muhtelif fikirleri bulunduran modernitenin ana özelliklerini saptayabiliriz. Esas olarak modernite, sadece us bilgisine inanarak doğruya ulaşmada duyuların rolünü aşağılayan, kendisini sürekli yenilemeğe kalkışan (*modernus* kelimesi Latince *yeni* anlamına geliyor) ve dolayısıyla kalkınma düşüncesine dayalı olan bir kültür modelidir. Batı Avrupa’da on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan modernizm ise, ağır ağır yıkılan modernitenin ülkülerinin edebiyat dâhil olmak üzere bütün sanat alanında dışavurumu ve eş zamanlı olarak – sert eleştirisidir. Zira modernizm, iki akıma bölünür: 1) kendini (teknolojik) modernitenin getirdiği yeniliklere kaptıran ve durmaksızın yeni ifade tekniklerinin peşinde olan avangart hareketi ve 2) daha önce görülmedik hızla gelişen dünyaya gittikçe yabancılaştıran durumunu anlatmaya çabalayan yüksek modernizm yahut modernizmin ana akımı da denilen eleştirel modernizm. Şimdi yazının konusuna uygun düşmeyen avangard dâhil etmeyerek modernitenin eleştirel modernizmin dikkat ettiği krizlerine odaklanalım.

Çünkü modernizm bir kritik, yani geleneksel sanat anlayışını sorgulayan ve eleştiri altına alan şüpheli bir eğilim olmakla birlikte, kendisi de kritiktir, yani tehlikeli, belirsiz, krizlerle dolu bir durumda bulunan insanı ifade etme görevini üstleniyor. Modernist sanatkarın yaşadığı ve ürettiği eserlerde dışa vurmak istediği sıkıntılara yakından bakarsak görürüz ki, bu -deyim yerindeyse- modernist hastalık üç ana krizden ibarettir: 1) deney krizi diye adlandırılabilen “*gerçekliği oluşturanın anlayışında değişim*”; 2) insan kimliği krizi ismini de koyabileceğimiz “*insan doğasını oluşturanın anlayışında değişim*”; 3) tasarım krizi adını da verebileceğimiz “*insan ile gerçeklik arasındaki ilişkinin algılanmasında değişim*”.⁴ 1917 yılında dada hareketinin öncülerinden birisi olan Hugo Ball’ın anlattığı gibi, binyıllarca egemenliğini sürdüren bir kültürün yıkılmasıyla beraber gerçekleşen “*bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesi*”nin⁵ birer yönü sayılabilen ve Batı kültürünün şeklini tamamen dönüştürecek olan bu üç büyük değişimin her birisinin tam ne demek olduğu üzerinde biraz duralım.

Geleneksel sanat anlayışının başlıca öğelerinden olan gerçeğin objektif olarak var olması ve bilgi edinilerek kavranabilmesi savına karşı çıkan modernistler, bilgi edinme sürecinin nesneye (yani gerçekliğe) değil, her zaman özneye bağlı olduğunu öne sürdüler. Kaldı ki on dokuzuncu ve yirminci asrın çabuk değişen gerçekliği modernist yazarlara göre evrensel bir us tarafından değil, bilinmedik, esrarlı kuvvetlerce yönetiliyordu. Bu yüzden de modernist dünya görüşünde gerçeklik, çok katmanlı, karmaşık ve gizli bir altyapıya sahiptir. Başta edebiyat olmak üzere tüm sanat dallarının amacı ise, görüngülerin ötesine geçerek dünyanın bu saklı altyapısını aramaya, ona ulaşmaya çalışmaktır. Dolayısıyla modernist yazarlar romanlarında, gerçekçi edebiyatın objektif olduğunu iddia eden üçüncü şahıs anlatısından vazgeçip kurdukları hikâyeleri birinci şahıs açısından anlatmaya başladılar. Ayrıca, kendi subjektivitelerini daha da vurgulamak için anlatılan olayları, kronolojik diziyi ve neden-sonuç zincirini bozarak, çok miktardaki anlatıcı kullanarak ve müellif-anlatıcı-karakter ilişkisini belirsizleştirerek ortaya koydular. Aynı zamanda pek çok modernist yazar, eserlerinin karakterlerini anlayamadıkları durumlara karşı koyarak onlara (ve eş zamanlı olarak okurlara) dünyanın bilinen yüzeyinin altında gizlenmiş bir meta-düzenin bulunduğunu hissettiriyor. “Gerçekliği oluşturanın anlayışında” bu değişimi (tabii, geleneksel sanata göre bir değişim bu) bir deney krizi olarak adlandırmamızın nedeni ise şu ki, aslında gerçeğin kendisi değil, algılanışı, deney şekli değişiyor modernizmde.

Yıldız Ecevit, Halit Ziya Uşaklıgil’i (Ecevit, Y., (2008), s. 84); Semih Gümüş ise bütün 1950 Kuşağı’nı (Gümüş, S., (2010), s. 42-43) modernizmin etkisi altında kalan yazarlar olarak görüyorlar.

⁴Bkz. Sheppard, R., (1993), “The Problematics of European Modernism”, *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*, ed. Gilles, S., London, Routledge, s. 13-14.

⁵Ball, H., (1977), “Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7.4.1917”, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, c. 51, s. 688-689.

İnsan kavramı buna benzer bir biçimde dönüşüm geçirdi. Yine geleneksel sanat çerçevesindeki özneye başvursak, önümüze sabit, sağlam, değişmez (veya olgunlaşarak belli bir sonuca doğru ilerleyen), usunun kurallarına göre davranan bir bütünlük çıkıyor. Ve yine özellikle gerçekçi edebiyatın bu olumlu bakışı, modernizm temsilcilerinin yazdıkları yapıtlarında söz konusu olan ciddi bir krizle karşılaştırılabilir. Modernistler için dış gerçeklik her ne kadar anlaşılmaz tesirlerin faaliyet alanı olsa da, insanın iç dünyası aynı şekilde benzer güçlerin işlettiği bir mekân oldu. Bir yandan yaşama atılımı ile kontrol edilen, öte yandan da bilinç dışının etkisi altında kalan insan, Freud'un deyişiyle "kendi evinde efendi" olamıyor artık. Modern dünya tarafından köklerinden ve sabit kimliğinden yoksun bırakılmış özne, kendisini sürekli aramaya, yeniden oluşturmaya mecburdur. Bu durumun belirtilerini de edebiyatta bulabiliriz: Modernist öykü ve romanlarda kendilerinden emin olamayan, çok bakış açılı, devamlı olarak değişen karakterlere sık sık rastlanılır. Bundan başka, ilkin bütünsel öz-imağına aykırı düşen tüm öğelerin itilmesi, ihmal edilmesi veya unutulması yoluyla oluşan ahenkli bir karakter, hikâye geçtikçe olup bitenlerin sonucunda kırılğan dengesini yitirmeye başlayarak sonunda felakete uğrar ve tamamıyla yıkılır.

Şayet modernizm önceki sanata kıyasla hem insan kavramına bütünüyle yeni bir biçimde baktıysa ve gerçekliği de tamamen farklı bir şekilde anladıysa, saydığımız değişimler arasında üçüncü yeri alan "insan ile gerçeklik arasındaki ilişkinin algılanmasında değişim" de doğal olarak gerçekleşmeliydi. Söz konusu edebiyat olduğu sürece, insanı gerçekliğe bağlayan unsur ise, dildir. Modernistlerin teşhislerine göre sahte bir kavram sistemi olan ve dolayısıyla gerçeklikle uyumsuzluk halinde bulunan dil, insanın elindeki tek bilgi edinme aracı olmasına karşın, bilgilenme sürecinde yardımcı olmaktansa, edinen tüm bilgiyi kendi sınırları içerisinde kapayarak dış gerçekliğin herhangi bir şekilde kavranmasını imkânsız kılar. Bu kaniye varıp, modernist yazarlar edebiyatın ve dilin bu yetmezliğini, metinlerinin ana konularından biri yaptılar. Kendisini sürekli sorgulayan; hikâyenin ne anlattığını değil, nasıl anlattığını ön plana çıkaran, yani içeriğin önüne biçimi koyan; gerçekçi edebiyatın tersine anlatı dokusunun bütün dikişlerini sergileyen bu tür kurgu, neden sonra postmodernizmin baş tacı edeceği üst kurmaca adını taşıyor. Okurun bütün dikkatini kendisine çeken, içe dönük üst kurmaca, "*metnin asla tamamlanmış olmadığını, her zaman devam edilebildiğini, değerlendirilebildiğini, geliştirilebildiğini ve hatta yok sayılabildiğini*"⁶, yani gerçeklikte doğrulaması asla emin olmayan bir varsayım olduğunu ileri sürüyor.

Son olarak anlattığımız ve tasarım krizi diye adlandırılabilen bu önemli değişim, aynı zamanda öteki krizler için bir ana kategori olarak görülebilir. Zira esas olarak modernist yazarlar, her şeyin -dünyanın, insanın, edebiyatın- tasarlanamazlığını, tasavvur edilemezliğini iddia ediyorlar. Başka bir deyişle, modernist hastalığın en belirgin semptomu olan tasarım krizi, insanın gizli anlamlar diyarından nihai kopuşunu, herhangi mananın olanaksızlığını ifade etmeğe çalışıyor. Modernizmin kendisi ise, bu krizin aşılmasının mümkün olmayışının dışı vurumudur.

Peki, postmodernizmin çağdaş edebiyat haritasında yeri nedir? Modernizmden aşılamaz kadar geniş bir okyanusun ötesinde bulunan bir ada mıdır? Yoksa göklere uzanan dağ silsilesiyle ikiye bölünmüş kocaman bir kıtanın öbür parçası mıdır? Coğrafi dilden vazgeçmeyerek şöyle bir cevap verebiliriz: Modernizm ile postmodernizm, Modernite denilen büyük bir kıtanın birbirine sıkça bağlı birer parçadır. Fakat dünya içerisinde gerçekleşen tektonik hareketler nedeniyle kıta ikiye ayrıldı ve bundan itibaren kıtanın modernizm adındaki bölümü yerde kalarak postmodernizm, uzaklaşmaya ve uzaklaştıkça – daha küçük kara parçacıklarına bölünmeye başladı. Önemli olan şu ki, her iki parçanın jeolojik altyapısı tamamen aynıdır: İkisinin de aynı madenleri, aynı temelleri vardır. Aralarındaki göze çarpan tek fark, modernizmin bir bütünlük olarak kalmasına rağmen, postmodernizmin boyutları aşağı yukarı eşit olan, sayısız adacıklarına bölünmüş olması. Çünkü postmodernizm, modernizme karşı konulan bir hareket değil, daha çok modernizmin devamı, yeniden değerlendirilmesi, Gianni Vattimo'nun tanınmış ifadesiyle – modernist hastalığın "hazmedilmesi"dir.⁷ Önce de değinildiği gibi modernizm, kalkınma ilkesine dayanıyor. Bunun için

⁶Fokkema, D.W., (1983), *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Utrecht, John Benjamins B.V., s. 15.

⁷Bkz. Vattimo, G., (1999), "Post-Modern Kültürde Yoksayıcılık", *Modernliğin Sonu*, çev. Ş. Yalçın, İstanbul, İz Yayıncılık. Kitabın Türkçe tercümesinde Vattimo'nun Heidegger'den esinlenerek kullandığı *Verwindung* kavramı "yaşanmış bir acıyı ya da kötü olayı yenilemek" olarak çevrildi. Fakat Vattimo'nun kendisi de vurguladığı gibi, bu kavram daha çok bir hastalıktan çıkarak onun bıraktığı etkileri umursamamak ve aynı zamanda bir şekilde benimsemek anlamına geliyor. Türkçede hem sindirmek, hem de sabretmek, kötü bir davranışı karşılıksız olarak bırakmak demek olan hazmetmek kelimesi bence bu bağlamda *Verwindung* sözcüğünün en uygun karşılığıdır. Bu şekilde postmodernizm, modernizmden kendisine miras kalan bütün sıkıntıları, sindirim sistemi içinde hazmediyor, yani benimsiyor, kabul ediyor ama aynı zamanda onları, modernistlere karşı ciddiyetle değil, hafif, oyunbaz, istihza edici bir tür yaratmayla karşılar.

aşılması, mağlup edilmesi, tam modernist bir davranış sayılırdı ve dolayısıyla postmodernizm, modernizmin sözüm ona alaycı tekrarı olmak zorunda kaldı.

Bütün bunlar nazara alındığında, postmodernist yazarlar için geçerliliğini kaybetmeyen modernist krizlerin nasıl halledilebildiğine de bakalım. Modernistler, yitirdiklerini düşündükleri gerçekliğin yasını tutarken ve onun özüne asla giremeyeceklerini sandıklarından pişman olurken postmodernistler, bu hep yenilenen gerçeğe ulaşma uğrını üstlenmezler bile. Tam tersine: “Gerçek” kavramının tamamıyla insanlararası bir anlaşmaya bağlı olduğunu iddia ederek yazdıkları metinlerde hep yeni, içinde yaşadığımız dünyadan mutlaka özerk dünyaları yaratırlar. Aynı şekilde postmodernist insan, modernist karşılığı kadar köksüz ve evsizdir ama böyle olma durumunu bir kusur olarak görmeyip bir göçebe gibi memnuniyetle kabul ediyor ve hatta köksüzlüğüyle övünüyor. Üstelik postmodernist yazarlar her ne kadar çeşit çeşit gerçekleri kursalar da, yazdıklarındaki insan kendini aynı çokyüzlülük içerisinde buluyor. Ve ister istemez, çoğulcu bir dünyayı izleyen bu çoğulcu özne, çoğulcu ifade tekniklerini üstlenmeden edemez: Bu yüzden postmodernist metin, pek sık birbiriyle çelişkili kadar farklı olan her türlü perspektiflere yer veriyor, dille oynayarak onun geçerliliğini, önemini ve yürürlüğünü sorguya çekiyor, kısacası sürekli kendisini baltalıyor. Böylece modernizmde söz konusu olan tasarım krizi, postmodernizmde sözüm ona tasarım özgürlüğüne dönüşüyor.

Brian McHale’e göre modernizmden postmodernizme geçiş, egemen unsurun (*dominant*) değişmesine olarak bakabiliriz. Modernist romanda egemen olan epistemolojiler ve sorduğu sorular hep bilmekle, bilgi edinmekle ilgili kalıyor. Dolayısıyla iç mantığı, polisiye romanın mantığıdır: Modernist yazar -ve ortaya koyduğu kahraman- bir dedektif gibi her zaman farklı görüşleri hesaba katarak sabit bir gerçeğin peşinde koşar. Postmodernist romanın egemen unsuru ise, ontolojiler: Onun başlıca kaygısı; hem metnin hem de tasarladığı gerçekliğin nasıl var olmasıdır, mantığı ise, bilim kurgu romanının mantığıdır.⁸ Başka bir deyişle modernizm, bir arayıştır, yani kendisine yabancı olan bir dünyada kaybolmuş modernist insan, kırılmış kimliğinin, bölük pörçük dünyanın parçacıklarını bulmağa ve yapboz gibi tamamlamağa çabalar. Postmodernizm ise, bir yaşayış veyahut yaşamağa dönüştür. Çünkü oynadığı pazıl oyunu asla bitiremeyeceğinin farkına varan postmodernist insan, elindeki bütün parçaları gelişigüzel veya beğendiği bir düzene göre kolaj gibi sıralar ve geçirdiği hastalığın aslında tehlikeli bir durum olmadığını görüp serbestçe yaşamağa başlar.

McHale, aynı kitabında birkaç çağdaş yazarın romanlarında nasıl modernizmden postmodernizme geçiş yaptığını ıslık tutmaya çalışırken, modernist roman-sınır modernist roman-postmodernist roman tasnifini sunuyor. Şimdi metin içerisindeki epistemoloji ve ontoloji arasında müphem dengeye dayalı bu tasnifi kullanarak Oğuz Atay’ın ilk iki romanını yorumlamaya çalışacağım.

Anlatılamayanı anlatmak: Tutunamayanlar

Oğuz Atay’ın ilk romanı olan *Tutunamayanlar*, bir insanın çöküşünü anlatıyor. Kitabın başlangıcında istikrarlı, sağlam bir kişiliğe sahip olan; normal, hatta sıradan denilebilen bir hayat sürdüren; her zaman pratik olarak düşünen tipik bir küçük burjuva aile babası Turgut Özben, arkadaşının kendisine bıraktığı intihar mektubu okuduğundan itibaren bütünlüğünü yavaş yavaş yitirmeğe başlar. Bütün roman boyunca gerçekleşecek olan bu değişime daha birinci bölümünde tanık oluyoruz: “*Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut’un evinde başlamıştı. O zamanlar daha Orluc yoktu, daha o zamanlar Turgut’un kafası bu kadar karışık değildi. [...] O zamanlar, henüz, Orluc yoktu; hava raporları da günlük bültenlerden sonra okunmuyordu. Henüz durum, bugünkü gibi açık ve seçik, bir bakıma da belirsiz değildi.*”⁹ Gerçekçi edebiyat konvansiyonlarının parodisi sayılabilen alıntılanmış bu birkaç cümle, anlatılan durumu anlatı noktasıyla mukayese ediyor. “O zamanlar”, yani “olay” denilen Turgut’un iç değişimi başladığı sırada, romanın başkarakterinin “kafası bu kadar karışık değildi”. Demek, anlatıcının perspektifinden bakmış olursak, Turgut’un “o zamanlar” düzgün bir kimliği varken, romanın anlatıldığı anda iç dengesi bozulmuş bir kişi olduğunu görürüz. Üstelik sonra Orluc adını verdiği iç sesi “henüz yoktu”. Dolayısıyla Turgut’un, tasarladığı öz-imagına uygun olmayan bütün öğeleri bilincinden ittiğini varsayabiliriz. Fakat Turgut’un çöküşü, önce de değinildiği gibi, “o gece başlamıştı”: “*Bu mektup, neden geldi beni buldu?’ diye söyleniyordu hafifçe. Demek, hafifçe söylenme alışkanlığı, o zamana kadar uzanıyordu. Demek, kendi kendine konuşma o gece yarısı başlamıştı.*”¹⁰ Turgut tam “o gece”, üzerinde durduğu zeminin kaymağa ve aynı zamanda kendi sağlamlığının da sivilaşmağa başladığını sezdi.

⁸Bkz. McHale, B., (1987), “From Modernist to Postmodernist Fiction”, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, s. 3-25.

⁹ Atay, O., (2009), *Tutunamayanlar*, İstanbul, İletişim, s. 25.

¹⁰ Atay, O., (2009), s. 25-26.

Kendisine gelen mektup bir uyarıdır: Onu uyandırır, düşündürür, şüphelendirir. Bu yana bilinçsizce yaşayan Turgut, mektubu aldıktan sonra her şey üzerinde düşünmeğe başlar ve sağlığında pek iyi tanımadığı Selim'i bilmeğe çalışır. Bir dedektif gibi bütün ortamından bilgi toplayarak arkadaşının sürdürdüğü hayatı kavrayarak bütünleştirmeğe, tekbiçimli hale getirmeğe kalkışır. Tüm bunları hem Selim hem de kendisi için yapar, bir de eşzamanlı olarak – kapsamlı bir toplum değişimi uğruna, bütün ezilen, acı çeken, dışarı itilmiş insanları muhteva eden bir üst-kategori olan “tutunamayanlar” için. Selim Işık hakkındaki bilgiye vararak doğruyu, gerçeği, kusursuz ve sağlam (selim) aydınlanmayı (ışığı) kazanmak, kısacası aldığı mektubun tetiklediği öz çöküşünü geri almak ister. Ayrıca yitirdiği “özben”ine, yani orijinal benliğine gene erişip kendisi için yeni sabit, tutunabileceği bir mekân¹¹ bulmayı arzular. Fakat anlatı noktasındaki durumunun “açık ve seçik, bir bakıma da belirsiz” olması, Turgut’un tüm çabalarının başarısızlıkla sona erdiğini ifade eder. Çünkü “açık seçik” olan tek şey, hiçbir şeyin açık seçik olmamasıdır artık.

Turgut’un kişisel belirsizleşmesi, algıladığı dünyanın (yahut dünya algılayışının) şeklini de adamakıllı değiştirir. Zira romanın ana karakteri, ne kadar kendisini bilmezse, o kadar da dış gerçekliğinden de emin olamadığı kanısına varır. Görüngülerin ötesine geçememek ise, romana isim veren tutunamayanların da ana niteliklerinden biri oluyor: *“İnanarak dinlememizi güçleştiriyorlar. İnsan her sözü kuşkuyla karşılıyor artık. Gerçekle düş birbirine karışıyor; yalanın nerede bittiğini anlayamıyoruz. Tutunacak bir dalımız kalmıyor. Tutunamıyoruz.”*¹² Tutunamamak, öz gerçeğine nasıl ulaşılabilceğini bilememek, tüm izlenimler arasında doğru olanları yanlış olanlardan eyleyememek anlamına geliyor. Bu, bir yandan insanın yaşadığı -veya yaşadığını düşündüğü- her şeyin kesinsizliğini artırır: *“Pencereye yaklaştı, perdeyi hafifçe aralayarak dışarı baktı: karşı evlerin Turgut’a sırtını dönmüş arka cepheleri: çizgilerini yumuşatmayı bilememiş küteller; çirkinliklerini, rüyadan yeni uyanmış bir insana, sadece var olmalarıyla unutturan gerçek hacimler... Turgut, bütün bunları o sırada mı düşündü, yoksa sonradan, o anı hatırladığı zaman, öyle düşündüğünü mü sandı? Bilemedi.”*¹³ Öte yandan ise, insana dünyayı kendisine göre anlamlandırma fırsatını verir: *“Tarih bir tahriften ibarettir. Tarih, geçmişten geleceğe uzanan ve bugün gördüğümüz bir rüyadır. Bütün rüyalar gibi tarih de yorumlanabilir.”*¹⁴ Mademki gerçek adını verdiğimiz bütün şeyler aslında birer kurgudur, onları kurgu gibi düşünüp muamele etme hakkımız vardır. Bu, her şey sahte, yok sayılabilir, istihza edilebilir anlamına gelmez: Hatta, Turgut bu biçim indirgeyici düşünmeyle ironik bir şekilde alay eder: *“Çıplak ayaklarına plastik terlikler giymiş. Deri olmaz tabii: her şey sahte olmalı.”*¹⁵ Hem insanın hem de gerçekliğin otantik, orijinal özünün hep peşinde olan bir modernisttir Turgut: Sadece ve sadece bu öze erişmek için geleneksel metotların kullanılışının faydasız olduğunu vurgular. Bu yüzden, dille daha yakından ilgilenmeğe ve onun verdiği imkânlarından istifade etmeğe başlar, hatta *“[y]eni bir dil yaratmak istiyorum.”*¹⁶ der.

Çünkü, Turgut’un geçiriyor olduğu kimlik ve deney krizleri, içinde ifadesini bulmağa çalıştığı dili de etkilemez değil. Romanın kurgusu gittikçe parçalanır ve içine birbiriyle çakışmayan bölümler, birbirini yadsıyan sesler girmeye başlar ve nakledilen hikâye sık olarak, üçüncü şahıs anlatısından Turgut’un bakış açısına pürüzsüzce geçer ve hatta Selim’in ve sonra Olric’in sözlerine yer verir: *“Kitaplığının önünden zorla ayırdı kendini: oyuna gelmeyelim yeniden. [...] Durum, ümit verici değildi: yerdeki halı, mobilyalara hiç uymuyordu. Düğün hediyesi. Ne yapalım, istediğimiz gibi halı alacak paramız yoktu. Sigarasını, yaprak biçimi gümüş tablada söndürdü. Karım kızacak. Bu tablalar neden duruyor öyleyse? Bilinmez. Çalışma masasına yaklaştı. Kaya’nın ayrı bir çalışma odası var. Orada ne çalışıyor? Bilinmez. Ben ne çalışıyorum? Mektubu okuyorsun ya! Öyle ya. Selim’in yazdığı satırlara eğildi yeniden.”*¹⁷ Yukarıdaki alıntı içerisinde hem tamamen “nesnel”, sadece olup bitenleri anlatan anlatıcı (“Çalışma masasına yaklaştı.”); hem Turgut’un/karısının düşünceleri aktaran üçüncü şahıs anlatıcısı (“Durum, ümit verici değildi: yerdeki halı, mobilyalara hiç uymuyordu.”); hem de Turgut’un kendi sesi (“Karım kızacak.”, “Ben ne çalışıyorum?”) ve hatta ona cevap veren ve kimlik krizinin ilk belirtilerinden olan diğer iç sesi (“Mektubu okuyorsun ya!”) vardır.

Birkaç sayfa ileride ise şöyle devam eder metin: *“L. biçimi salona döndü, maroken taklidi plastik kaplı rahat koltuğuna oturdu; bir düğmeye basarak koltuğu geriye itti. Yakalandın Turgut, kendini eleverdin. [...]”*

¹¹ Sözlük, Turgut isminin anlamını şu şekilde veriyor: “konut, oturulacak yer”. Yani, köklerinden mahrum bırakılmış bir kişi olarak

Turgut, kökleşebileceği yeri, geniş anlamda evi aramaktadır. Bkz. “Türk Dil Kurumu – Kişi Adları Sözlüğü”, <http://tdk.gov.tr/>

¹² Atay, O., (2009), s. 254.

¹³ Atay, O., (2009), s. 36; vurgu bana aittir.

¹⁴ Atay, O., (2009), s. 231.

¹⁵ Atay, O., (2009), s. 280.

¹⁶ Atay, O., (2009), s. 541.

¹⁷ Atay, O., (2009), s. 27.

Evet; öyle oldu Selim; ne kötülük görüyorsun bu davranışında? Bir şey dediğim yok, Turgut. Evlenirken de bir şey söyledim mi? Bize çok uğramadın evlendikten sonra. Size mi? Siz kimsiniz? Ben, Nermin, çocuklar... Ben sizi bilmiyorum, seni tanıyorum.”¹⁸ Buradaki Turgut’un Selim’le, daha da doğrusu – kendi Selim hayaliyle, konuşması, her ikisinin söyledikleri birbirinden ve dış çerçevesi olan üçüncü şahıs anlatısından ayırt edilmeden metne konuldu. Bu anlatım biçimi kullanarak ve düzyazı içine şiir olarak yazılmış şarkılar bölümü yahut tiyatro kısımları ekleme (kitabın yedinci bölümü, s. 114-135; 232-240) ya da hiç imla işareti kullanmadan yazma (on beşinci bölümün tamamı, s. 460-537) gibi anlatı tekniklerinden faydalanarak anlatılamayana anlatmağa¹⁹, tasarımılanamayana tasarımılamağa kalkışır romanın anlatıcısı. Başka bir deyişle söz konusu olan bütün bu deneysel yöntemlerin amacı, Turgut’u aradığı ve elde etmek istediği hedefe yaklaştırmak, üstlendiği bilgi arayışını kolaylaştırmaktır.

Bu şekilde yine Brian McHale’in icat ettiği modernist romanın tanımına dönüyoruz. Çünkü *Tutunamayanlar* her ne kadar ontolojiye dair sorunlar içerse de (mesela Turgut, Selim ve Olric arasındaki belirsiz sınırlar, öznenin varlığını, yani ontolojik temellerini sorguya çekme olarak da yorumlanabilir), romanda epistemolojik sorunsal şüphesiz egemenliğini kaybetmiyor. Selim’i anla(t)mak, ve aynı zamanda kendisini de bilmek için uğraşan Turgut, gerek maddi gerekse manevi yolculuklara çıkarak edinmek istediği bilginin peşini asla bırakmaz. Esas kaygısı, kendisini ifade edebilmektir Turgut’un: Romanın sonuna eklenen mektupta şöyle yazıyor: “*Selim beni, günlüğündeki ansiklopedide [...] bir yere sıkıştırırsaydı mesele kalmayacaktı. Yapmadı, yapamazdı. Nasıl bahsedecekti benden? Turgut Özben, diyecekti: evli, iki çocuğu var. İşi gücü yerinde. Ben öldükten sonra bir araba aldı. Bir de kat almaya hazırlanıyor. Bugünkü durumunun da bir özenti olarak nitelendirilmesi mümkün. [...] Olmazdı; beni kurtarabilecek bir çabada bulunamazdı.*”²⁰ Turgut için kendisini anlatmak, kendisini kurtarmak anlamına geliyor. Bu yüzden de bir saplantılı-zorlanımlı nevrozu hastası gibi devamlı olarak yeni ifade yollarını arıyor ve parçalanmış bilincine lâıyk olan çoğulcu anlatıyı meydana getiriyor. “[B]ence bir bütünlüğü var elbette bu notların”²¹ diyor bir yerde ama kendi özünün arayışı roman sona erdiğinde bitmez: Turgut, *Tutunamayanlar*’da anlatılan hikâyesinin son cümlesinde gözümüzden Anadolu’yu dolaşan trenlerde kaybolur ve tahmin edebildiğimiz gibi, bilmek uğruna yapılan yolculuğu asla tamamlanmaz, tamamlanamaz da.

Belirsizliğin âleminde var olmak: Tehlikeli Oyunlar

Yıldız Ecevit de fark ettiği gibi, *Tehlikeli Oyunlar* romanı, *Tutunamayanlar* kadar insanın kendisiyle ilgilidir ve Oğuz Atay’ın ilk romanı gibi, onun “*iç dünyasından kendi ‘ben’ine doğru yaptığı bir yolculuğu anlatır*”²². Fakat *Tehlikeli Oyunlar*’daki yolculuk, önceki romanına nispetle farklı bir şekilde gerçekleşir. Zira, *Tutunamayanlar*’ın Turgut’u, “özben”ine ulaşmağa çalışırken, *Tehlikeli Oyunlar*’ın ana karakteri Hikmet Benol, adı da bize açıkladığı gibi, “ben olma” üzerinde durur: Bilmekle değil, olmakla; öz ile değil, varoluş ile ilgilenir. Başka bir deyişle, *Tutunamayanlar*’ın sorunsallaştırdığı unsur bilme süreciyken, *Tehlikeli Oyunlar* daha çok insanın kendisini yaratmasına odaklanır.

Aslında var olup olmadığı bile kesin değil Hikmet’in: “*Bunların yaşayıp yaşamadıkları tam belli değildir*”²³ diyor roman anlatıcısı kitabın karakterleri için. Varsa bile, kimliği sağlam sayılmaz: Hikmet birkaç satır ileride, “*Affedersiniz yanlışlık olmuştu: Hikmet değil Fikret’ti*”²⁴ diye anlatılır. Hep değişen, farklılaşan, muhtelif dış kuvvetlerin etkisi altında kalan bir kişiliğe sahip olan Hikmet, romanın bir yerinde birçok Hikmet’e bölünerek kendisinin çoğulcu olmasını okura harfiyen hissettirir: “*Fakat sonunda birbirleriyle uyuşamayan bir sürü Hikmet çıktı ortaya. Bilmem ki bu Hikmetleri bir arada size nasıl anlatsam? [...] Hepsi bağımsızlığını kazandı*”²⁵. Birbirinden bağımsız, ortak paydada buluşturulamayan tüm bu Hikmet’ler, ilkin bütünlüğünü savunan Hikmet’in, hayatının farklı dönemlerindeki farklı görüşlerini temsil ederken, çok geçmeden birbirleriyle kaynaşmağa, biri diğerinden ayırt edilmesi zor birer kişi haline gelmeğe başlarlar: “*Hikmetleri birbirine karıştırmağa başlayan Sevgi, hepsini birden evden kovdu. Sonra yanlışlık yaptığını anladı ve yalnız Hikmet I’i kendine ayırmak istedi. Bir takım karışık olaylar yüzünden Hikmet I, yalananarak*

¹⁸ Atay, O., (2009), s. 30.

¹⁹ Romanın şarkılar bölümünde *tutunamayanlar*, kendilerini ifade edemeyen insanlar olarak tanımlanır: “*Tutunamayanların destanıdır bu şarkı, / Dostum Süleyman Kargı. / Eller boşta kalıyor, tutunamıyorlar toprağa / Anlatamıyorlar anlatılamayana.*” (Atay, O., (2009), s. 133).

²⁰ Atay, O., (2009), s. 718.

²¹ Atay, O., (2009), s. 717.

²² Ecevit, Y., (2007), “*Ben Buradayım...*” Oğuz Atay’ın *Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul, İletişim, s. 340.

²³ Atay, O., (2008), *Tehlikeli Oyunlar*, İstanbul, İletişim, s. 456.

²⁴ Atay, O., (2008), s. 456.

²⁵ Atay, O., (2008), s. 335.

hastaneye kaldırıldı. Bazı tarihçilere göre, Hikmet III aslında Hikmet I'in hastaneye yatırılmış şeklidir."²⁶ Öznenin ontolojik belirsizliği diye adlandırılabilen her durumda farklı biri olması, sürekli dönüşmesi, çeşitli görüşlere, değişik tutumlara sahip çıkması, *Tehlikeli Oyunlar*'ı *Tutunamayanlar*'dan ayıran başlıca niteliklerinden biri. Zira Oğuz Atay'ın ilk romanının başkışısı Turgut, kendisini birleştirmeğe, bütün pürüzleri törpülemeğe nasıl çalıştıysa, Hikmet öyle parçalanmış kişiliğini, kaygan zeminde gerçekleşen yaşayışını kabullenir.

Tehlikeli Oyunlar'da en büyük kesinsizlik, gerçeklikle ilgilidir. Fakat yine, bilmekten çok var olmağa dayalıdır romandaki gerçek sorunsalı. Hikmet, gecekondudaki yaşamını, onu çevreleyen gerçekliği bilmek isteğiyle değil, yaratmak arzusuyla sürdürür. Gerçekten var olması belli olmayan bu garip mekân, "*gerçekle rüyanın ve arzu edilenin birbirlerine karıştığı*"²⁷, hep değişim geçiren, belirsiz bu yer, Hikmet ve komşusu - belki de hayal gücü ürünü- Hüsamet'in Tambay'ın sözüm ona tecrübe alanıdır. İkisi de yaşadıkları gecekonduyu sürekli dönüştürmeğe ve nasıl var olduğunu, ne haklarla yönetilebildiğini denetlemeğe kalkışır. Oynadıkları (ve yazdıkları) oyunlar, dünyayı kendilerine göre şekillendirme çabalarıdır. Çünkü Hikmet, nesnel bir gerçekliğin var olmasına inanmayarak neyin doğru, neyin yanlış olduğunu insanlararası bir anlaşmaya bağlar: "*Gerçek, başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçüdür.*" *'Birimi var mı Hikmet Amca?'* *'Birimi insandır.*"²⁸ Dolayısıyla bu ortamda hiçbir şeyin ve hiçbir kimsenin sağlam bir kimliğe sahip olması mümkün olmaz. Mademki bütün gerçeklik insanlarca tespit edilir, onun bir ya da diğer biçimde işlemesi her zaman yok sayılabilir, değiştirilebilir. "*Biz burada gerçek, hayal ve anılarla birlikte gayet sıkışık bir vaziyetlerde bulunuyoruz*"²⁹ diyerek gecekondunun belirsizliğini daha da vurgulamak isteyen Hikmet'in kaldığı evin, iki katlı mı yoksa üç katlı mı olduğu bile bilinemez.³⁰

Romanın başlığında yer alan ve Hikmet'in oynadığı oyunlar da benzer kesinsizliğin, yani gerçekliğin tartışılabilmesinin, müzakereye bağlı olmasının ifadesi olarak okunabilir. Oyun, dünyada var olmanın ve insanlararası ilişki kurmanın tek şeklidir: İnsan, her şeyi oynayarak, yani hem belli kurallara uyarak hem de - kelimenin diğer anlamıyla- belli bir role bürünerek gerçekleştirir. Oyunlar çoğu zaman, elbette dilsel oyunlardır, dil içerisinde oynanır. Oğuz Atay da burada 'oyun' kelimesinin ikili anlamından istifade eder: Oyun, bir yandan eğlence, öte yandan da piyes anlamına geliyor. Dolayısıyla, Hikmet'in oynadığı ve dünyada var olmak için insana gerekli olan oyunlar, dille eğlenilerek, onu insanın kendi ihtiyaçlarına göre değiştirilerek oynanır. Üstelik, Hikmet de, Hüsamet'in Tambay'a, onun savaş olayları anlatan piyesini gerçekçi değil diye eleştirirken cevap olarak dediği gibi, "[m]uharebe usulleri el kitabı yazmıyoruz."³¹ Yani, Hikmet'e göre edebiyatın işlevi, ne gerçekçi yazarların savunduğu dış gerçekliği yansıtmak, ne de modernistlerin ileri sürdüğü gerçeğin özüne varmaktır; edebiyat burada, gerçeği yaratır, daha da doğrusu – gerçeğin ta kendisi olur.

Bütün bunları nazarıdikkata aldığımız zaman görürüz ki, romanın sorunsalı epistemolojiden çok ontolojiye yaklaşır. Metnin, anlatıcısının ve Hikmet'in sorduğu soruları, Brian McHale'e geri dönerek biliş sonrası (*post-cognitive*) soruları olarak nitelendirebiliriz: Zira, *Tehlikeli Oyunlar* da hep, "*Bu dünya, dünyaların hangisidir? Burada ne yapılabilir? Bunu, benliklerimden hangisi yapmalı? [...] Dünya, nedir? Dünyanın ne çeşitleri var, nasıl oluşturulur, aralarındaki farklar nedir?*"³² diye sorup duruyor. Dolayısıyla Oğuz Atay'ın ilk romanının modernist, ikincisinin de postmodernist olduğunu söyleyebilirdik. Fakat durum, biraz daha karışıktır.

Tehlikeli Oyunlar'ın birkaç yerinde, özellikle de "Büyük Oyun" adını taşıyan on dördüncü bölümünde, bu "büyük oyun"dan söz edilir. "[K]endi oyunumu," diyor Hikmet, "*bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamağa karar verdim.*"³³ Demek, Hikmet'in bütün roman boyunca oynadığı oyunların ötesinde başka bir oyun, bir üst-oyun denilebilen gerçeklik mevcuttur. Yani, metnin sürekli oluşturulup değiştirilen dünyaları, aslında sahte, yanlış dünyalardır ve onların dışında gerçek, öz bir dünya bulunuyordur. Bu şekilde roman, önce ontolojinin egemenliğinin altına doğru eğilip, sonra geri epistemolojiye döner ve bu sebepten postmodernist değil, modernist sınır romanı olarak tanımlanması daha elverişli geliyor. *Tehlikeli Oyunlar*'ın anlattığı hikâye, belki de bir rüyadır: Tam başında, gecekondu öyküsü daha başlamadan önce Hikmet,

²⁶ Atay, O., (2008), s. 345.

²⁷ Atay, O., (2008), s. 294.

²⁸ Atay, O., (2008), s. 109.

²⁹ Atay, O., (2008), s. 44.

³⁰ Bkz. Atay, O., (2008), s. 22, 277, 455.

³¹ Atay, O., (2008), s. 265.

³² McHale, B., (1987), s. 10.

³³ Atay, O., (2008), s. 348.

yatağında birkaç kere uykuya dalıp uyandığı için sonundaki durumu belli değil ve uyanık olmadığı olasılığı kesinlikle vardır. Onun romanın sonundaki kendini öldürmesi ise, belki -içinde intiharının gerçekleştiği bölümün başlığı ima ettiği gibi- bir “düşüş” değil, bir düşün sonu, Hikmet’in uyanmasıdır. Okurun hiçbir sorusuna kesin ve tek anlamlı cevap vermeyen romandan bu konuda belli bir yanıtı beklemek, saflık sayılırdı. Çünkü, modernizm ile postmodernizm arasındaki bir yerde kalan *Tehlikeli Oyunlar*’ın en önemli özelliği, tam bu belirsizliktir.

Son deyiş

Orhan Pamuk’un *Pencereden Bakmak* hikâyesi, özel bir tecrübenin tasviriyle başlıyor: “Seyredilecek bir şey ve dinlenecek bir hikâye yoksa, hayat çoğu zaman bir sıkıntıdır. Çocukluğumda bu sıkıntıya karşı ya radyo dinlenirdi ya da pencereden dışarıya, sokağa, gelip geçenlere, karşı apartmanın dairelerinin içine bakılırdı. [...] ‘Bu gidişle bu kar iyice tutacak,’ derdi mesela halam, sabahtan beri atıştıran kara pencereden bakarken. ‘Yine o kâğıt helvacı geldi Nişantaşı’nın köşesine!’ derdim ben de öteki pencereden tramvay caddesine bakarken.”³⁴ Bu kısa alıntı, ‘sıkıntı’ kelimesinin iki anlamına dayanan iki farklı şekilde yorumlanabilir. Sıkıntıyı sorun, problem olarak okumuş olursak, diyalogda iki kişinin gizli gerçeğe başarısız ulaşma denemelerini görürüz. Ancak hikâyenin anlatıcısı ima ettiği gibi, bu tür denemeler olmadan hayat, normal, sağlıklı bir biçimde sürdürülemez: Dünyanın özüne varmayarak görüngülerde duran hikâyeler bile, bize düzenlik verip sıkıntıdan kurtarır. Fakat ‘sıkıntı’ kelimesini ana anlamına göre, yani ‘ruhsal yorgunluk, cansızlık’ olarak okursak, alıntının ilk cümlesinde edebiyatın hayatı ilginçleştirici bir unsur olduğu, diyalogda da farklı dünya tanımlarının bir arada var olabildiği kanısını fark ederiz.

Sadece tek bir kelimenin iki anlamına dayalı yukarıdaki ikili yorum, bir metnin hem modernist (sorun olarak sıkıntı) hem de postmodernist (yorgunluk olarak sıkıntı) olarak okunabilmesini gösterir. Özellikle Türk edebiyatı gibi içlerine modernizmin ve postmodernizmin neredeyse eşzamanlı olarak girdiği edebiyatlarda görülebildiği gibi metinde epistemolojik ve ontolojik öğelerin kırılğan dengesine dayanan iki akım arasındaki fark, asla kesin ve şüphesiz olarak belirlenemez. Sadece Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’un yazdıklarında değil, aynı zamanda Bilge Karasu, Yusuf Atılgan, Vüs’at O. Bener ve Adalet Ağaoğlu gibi Türk yazarlarının eserlerinde söz konusu olan bu sözüm ona sınırdaki kalırlık, daha detaylı incelenmeye değer bir olgudur. “Bir gizli teşebbüs”³⁵ gibi Türkçe yazılan edebiyatın orta yerine düşen (post)modernist yazarlık, bu edebiyatın şeklini yetmişli yıllardan itibaren sürekli değiştirip durur. Ve onun Türk edebiyatını nasıl etkilediğini kavramak demek, çağdaş Türkiye’yi de kavramak demektir.

Kaynakça

- Atay, Oğuz, (2008), *Tehlikeli Oyunlar*, İstanbul, İletişim.
- Atay, Oğuz, (2009), *Tutunamayanlar*, İstanbul, İletişim.
- Ball, Hugo, (1977), “Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7.4.1917”, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, c. 51.
- Ecevit, Yıldız, (2007), “Ben Buradayım...” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul, İletişim.
- Ecevit, Yıldız, (2008), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim.
- Ertuğrul, Kürşad, (2009), “A Reading Of The Turkish Novel: Three Ways Of Constituting The ‘Turkish Modern’”, *International Journal of Middle East Studies*, 41 (2009).
- Ertuğrul, Suna, (2003), “Belated Modernity and Modernity As Belatedness in *Tutunamayanlar*”, *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3 (Spring/Summer 2003).
- Fokkema, Douwe W., (1983), *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Utrecht, John Benjamins B.V.
- Gümüş, Semih, (2010), *Modernizm ve Postmodernizm. Edebiyatın Dünü ve Yarını*, İstanbul, Can Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan, (2003), “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel”, *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3 (Spring/Summer 2003).
- Irzik, Sibel, (2003), “Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel”, *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3 (Spring/Summer 2003).
- McHale, Brian, (1987), “From Modernist to Postmodernist Fiction”, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge.
- Pamuk, Orhan, (2006), *Öteki Renkler. Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İstanbul, İletişim.
- Parla, Jale, (2003), “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”, *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3 (Spring/Summer 2003).
- Sheppard, Richard, (1993), “The Problematics of European Modernism”, *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*, ed. Gilles, S., London, Routledge.
- “Türk Dil Kurumu – Kişi Adları Sözlüğü”, <http://tdk.gov.tr/>
- Vattimo, Gianni, (1999), “Post-Modern Kültürde Yoksayıcılık”, *Modernliğin Sonu*, çev. Ş. Yalçın, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Yürek, Hasan, (2008), “Türk Edebiyatında Modernist Etkinin Boyutları”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 28, Sayı 1 (2008).

³⁴ Pamuk, O., (2006), s. 21.

³⁵ Semih Gümüş’ün Oğuz Atay için kullandığı ifade. Bkz. Gümüş, S., (2010), s. 83.

KONYA’NIN GELENEKSEL EĞLENCE KÜLTÜRÜ: FENER ALAYI VE ŞİVLİLİK*

Ayşegül SARI

Gazi Üniversitesi, Kırşehir Eğitim Fakültesi, Türkçe Öğretmenliği Bölümü

ÖZET

Toplumlari bir araya getiren pek çok gelenek ve görenek vardır. Çok eski bir geçmişe sahip Konya kendisi gibi kökünü geçmişe dayandıran zengin geleneklere sahiptir. Bunlardan biri de şivliliktir.

Konya’ da bu kelimenin hicri 334 tarihinde vefat eden ve büyük mutasavvıflardan olan Ebûbekir Muhammed Şibli’ nin isminden geldiği düşünülmektedir. Şibli rüyasında: Hz. Muhammed’in ana rahmine Receb ayının ilk Perşembe gecesi düştüğünü görür. Bunun üzerine kapı kapı dolaşarak büyük bir sevinçle bu haberi “Şibli şibli” diye haykırarak herkese müjdelir. Her hane sahibi bu müjde üzerine ona biraz yiyecek verir. Bu tarihten sonra her yıl Konya’ da Receb ayının ilk Perşembe günü şivlilik olarak kutlanır. Çocuklar şivlilik günü ev ev dolaşarak manilerini söyleyip ev halkının verdiği hediyelerini toplarlar. Bu hediyeler geleneğin başlangıcında leblebi ve kuru üzüm iken zamanla çikolata, bisküvi, bişi vb... olmuştur. Onlar hediyelerini toplamanın sevincini yaşarken kadınlar da sabahın ilk saatlerinden itibaren yapmaya başladıkları bişileri kapı kapı dağıtma telaşındadır.

Zamanla bu gelenek bir gece öncesinden Fener Alayı yapılarak kutlanmaya başlanır. Fener alayında şehre adeta gece gelmez yakılan ateşler sayesinde her yer ıslıl ıslıl olur. Genç yaşlı herkes ellerinde kâğıt fenerlerle yakılan ateşin üzerinden atlar.

Bir gece ve gündüz süren bu gelenek Konya halkının kendine özgü bir tür bayramı olmuştur.

ABSTRACT

There are many customs and traditions that bring societies together. Konya, has a very old history, own rich customs whose roots are in the past. One of them is Şivlilik.

In Konya it is thought that the word comes from the name of Ebubekir Muhammed Şibli, one of the great Sufis, died in Hijri 334. In his dream: he dreamt that St. Muhammed’ conception is on the first Thursday of Receb. Then he heralds this shouting: ‘Şibli Şibli’ wanderin all of the doors with great happiness. Every householder gives him some food on his good news. After that every year in Konya the first Thursday of Receb is celebrated as Şivlilik. Children takes gifts which householders give them by singing rhymes on this day. At the beginning these gifts were roasted chickpeas and raisin but became chocolate, biscuits and bişi (local food something like fried bread) in time. While children feel joyful about gathering gifts, women are in hurry to distribute the bişi they made.

Over time this custom is celebrated by making torchlight procession anight ago. With this activity everywhere is starred by the lighted fires. Young and old alike jump over the fire with the paper torchs in their hands.

One day and night lasting custom has become a festival peculiar to Konya public.

Dünyanın her tarafında yöresiyle sınırlı öyle yerel âdetler, oyunlar, eğlenceler, bayramlar vardır ki bunlar sadece çocukların ve halkın zevk ve eğlence ihtiyacından yahut hakim olan dinin bazı kutsal günlerini kutlama ve yüceltme gereğinden doğmuş şeyler sanılır. Halbuki öyle değildir. Bu mahalli âdetlerin, oyunların, eğlencelerin ve bayramların kökleri çok eski bir geçmişin derinlikleri içerisinde gömülmüştür. Ayrıca bu geleneklerin toplumlari bir araya getirdikleri, kaynaştırdıkları da görülür.

Kuruluşu tarih öncesi çağlara dayanan Konya’nın yaşayan kültürü şüphesiz geçmişte yaşadığı kültürün izlerini taşımaktadır. Bir yandan Selçuklu ve Osmanlı döneminde bir yandan da, farklı ülkelerden örneğin; İran’dan, Orta Asya’dan, Hindistan’dan ve Arap ülkelerinden gelen kültürlerin, yerli Hristiyan kültürle kaynaşması sonucu Konya’da heterojen bir kültürel yapı oluşmuştur.

Birbirine zıt temel İslâmî akımların çarpıştığı, şeraitçi akımlarla, neredeyse din dışı tasavvufi akımların yüzyıllarca bir arada yaşadığı Konya, öteden beri uç kültürel yaklaşımların kenti olmuştur. Bu heterojen yapının doğal sonucu olarak çok çok uçlarda çok farklı sayıda oyunlar, eğlenceler, kutlamalar, özel günler ortaya çıkmıştır.

Konya’nın bugün yaşayan kültürünün ayırt edici iki özelliği; tasavvuf ve eğlence. Düşünüldüğü zaman bu iki kavram birbirine ters gibi görünebilir. Birbirine çok ters olacak şekillerde kullanıldığı, oyunlar, kutlamalar vs. de vardır muhakkak. Lakin Konya’da öyle âdetler vardır ki içinde İslamiyet’ten önceki Türk

devletlerinden, Selçuklu'dan, Osmanlı'dan, Avrupa'dan, doğudan, batıdan çeşitli motifleri barındırabilen gence yaşlıya, kadına erkeğe toplumun her kesimine hitap edebilen âdetlerdendir bunlar.

İşte kendi köklü geçmişi ile birlikte köklü âdetlere sahip bir ilimiz: Konya ve ilgi çekici iki geleneği: Şivlilik ve Fener alayı.

Arabî aylardan üç mübarek ay: Recep, Şaban, Ramazan. Bu aylar tüm İslam âlemi için değerli olup özel kutlamalarla karşılanan aylardandır ve Konyalılar bu ayları “İlk Namaz, Orta Namaz, Büyük Namaz” diye adlandırırlar.

“İlk namaz” (Recep) ayına bir aydan fazla bir süre kala Konya’da özellikle çocuklar ve gençler arasında bir hareketlilik başlar. Fener alayı ve şivlilik heyecanı ile o güne hazırlanma hareketidir bu.

Peki nedir bu Şivlilik ve Fener alayı, nasıl doğmuştur?

Bu gelenek sadece Konya yöresine mahsustur. Bununlar ilgili şöyle bir kıssa anlatılır: ¹Takriben hicrî 334 yılında vefat eden büyük Süfilere Ebubekir Muhammed Şibli bir gece rüyasında Hz. Muhammed’in ana rahmine recep ayının ilk Perşembe günü intikâl ettiğini görür. Bunun üzerine büyük bir sevinçle bulunduğu muhitteki her evin kapısını çalarak bu müjdeyi verir. Her kapı çalınışta içeriden: “kim o?” sorusuna, “şibl-i!” diye cevap verir. Müjdeyi alan ev sahipleri ona bu müjde için değişik hediyeler verirler. Bugün çocukların kapı kapı dolaşıp “şivlilik, şivlilik” diye bağırma şeklinin bu zatın isiminden bozma olduğuna ve çocuklara verilen hediye âdetinin yine bu zâta verilen hediyelerden kaynaklandığını dair rivayetten doğmuştur. Bu hediyeler başlangıçta kuru üzüm, kırık leblebi, kak(dilimlenmiş elma kuru), sıkma iken zamanla gofret, lokum, çikolata, şekerleme, cips, ve bazen de çeşitli oyuncaklar ile rengarenk mendiller halini almıştır. İşte o tarihten bu güne kadar Recep ayının ilk Perşembe günü şivlilik olarak kutlanılagelmiş ve böyle uzun bir süre devam eden nadir geleneklerden biri olmuştur. İnsanlar şivliliği zamanla unutup, köreltmek yerine ona sahip çıkarak geliştirmişler ve bir gece öncesi fener alayını bu güne ilave etmişlerdir.

Fener alayı ise bu şivlilik gününden bir gün öncesi özellikle akşam yapılan kutlamalardır. Haftalar öncesinden yapılmıştır aslında şivlilik gibi onun hazırlığı da. Fener alayının olmazsa olmaz iki ögesi: fenerler (eski adıyla maşallalar) ve meydan ateşi.

²Eskiden maşalla dedikleri –bugünkü meşaleler- bir ucu ateşli çubuklar hazırlanmış. Sanayi sanayi gezen çocuklar küçük metal boya kutuları toplar, bu kutuları bir çubuğun üstüne güzelce yerleştirip çivi ile çakıp sabitleştirirlermiş. Sonra bir mangal yakılmış her mahallede -bu genelde mahallenin en yaşlı üyelerinin işiymiş- çocukların maşallalarının içine kor koymak için. Maşallasına koru alan çocuklar bir de gaz yağı döktürürlermiş üstüne ki ateşin ömrü uzun olsun. Gecenin ilerleyen saatlerinde ateşin gücü azalınca ateşi karıştırırlarmış bir çubukla yeniden canlansın diye. Daha da olmazsa tekrar gaz yağı döktürürlermiş. Hatta öyle ki gaz yağı bitince o ateşi yaşatmak için başvurmadık yol bırakmazlarmış. Durumu iyi olan ailelerin çocukları evlerinin mutfaklarından zeytinyağı çalıp ateşi canlandırır gecenin uzamasını sağlamış. Bazı anne babalar da çocukları için yarım veya bir tabaka ‘eser-i cedit’ kağıdını parçalayıp üstü açık küp şeklinde fenerler yapar ve bu fenerlerin üzerin şekiller, resimler yapar bunları renk renk desen desen boyarlarmış. Bu resimler bilhassa at, ata binmiş bir kahraman, örneğin Şah İsmail, Âşık Kerem resimleriymiş. Daha sonra yapılan bu fenerin içine iç yağı bal peteği ile de mum yaparlarmış. Bugün ise hazır fenerler var. Akordiona benzer katlanabilir rengarenk ve model model fenerler.

Upuzun, haftalara bedel aydınlık bir gece: Fener alayı gecesi. Sokakların iki ucuna boydan boya bağlı bir ip ve bu ipin üzerine asılı, ağaçların dallarına asılı (ki bu sahneyi ne zaman görsem aklıma oğuz kağan’ın ikinci karısının bir ağaç kovuğundan ışıkların arasından çıktığı gelir.)o gece şehre adeta gündüz havası veren ve etrafı aydınlatan fenerler. Ellerine fenerleri ile mızıkaları olan küçük çocuklar ve davul, zurna çalan gençler. Birkaç mahalleyi bir araya getiren meydanlara yakılan ve fener alayının olmazsa olmazlarından ateşler. Değişmeyen tek kavram bu sanırım eskiden eskimiş araba tekerleklerini üst üste koyarak içine tiner dolaşmış çıkmış araba lastiklerini topluyorlar, meydanlara öbek öbek üst üste üçer tane lastik koyuyorlar tabi başlarına da bir bekçi. Diğer mahallenin çocuklarından koruyacak bu bekçi tekerlekleri. Akşam olunca aceleyle yenen akşam yemeklerinin ardından sokakta toplanıverir çocuklar. Sonra hep beraber ateş yakılacak meydanlara atarlar kendilerini ve başlar en büyükleri ve en meraklıları ateşi yakmaya. Yanan ateşin kıvama gelmesi beklenir birkaç dakika ve en başta ateşi yakan kişilerin olduğu uzunca bir kuyruk oluşturulur. Sonra

¹ Fikret, N., (1936), ‘Konya Şehrine Mahsus Eski Âdetlerden Namaz ve Şivlilik’, *Konya Dergisi*, No 1, s.54-55, Konya.

² Sarı, L., (1950), Konya, (Kaynak Kişi); Uzman, M., (1947), Konya, (Kaynak Kişi).

başlarlar sırayla ateşin üstünden atlamaya. Aslı İslamiyet öncesine dayanan bu ateş kültü Türkler için aslında her zaman vazgeçilmez olmuştur ve o dönem ateş üstünden atlamak da kötü ruhlardan bedeni arındırmak anlamındadır. Ancak bugün bu anlamı unutulmuş ve bu bir eğlence olarak devam edegelmıştır. Çocuklar nefesleri kesilinceye dek ateşin üzerinden atlamaya devam ederler ve birbirlerinin atlayışını izleyerek en son en iyi atlayanları seçerler. Bu en iyi atlayan kişiye herkes ertesi gün topladığı şivlilikten en az bir tane vermek zorundadır. Bu şekilde gecenin ilerleyen saatlerine kadar devam eder bu eğlence. Gecenin sonuna gelindiğinde özellikle erkek çocukları ateşin isinden simsiyah zenci kıvamını almıştır.

Bu gece itfaiyecilerin ve hastane personellerinin de yoğun olarak çalıştığı bir gecedir ki sıklıkla ateşten zarar gören kendini yakan bireyler doldurur hastane acil servislerini. Bazen ateşin kontrolünü kaybeden gençler itfaiyeyi arar. Bazen de itfaiye ekipleri geç saat olduğu için kendiliklerinden gelip ateşi söndürerek gecenin ateşinin bitmesine neden olurlar.

Bu gecede çocuklar kendi halinde oyunlar oynarken bazen de kavgalar ederken babalar genelde kahvehanelere gitmiş olurlar veya sokağın bir köşesinde toplu halde oturup eşlerden birinin demlediği çayı sohbet eşliğinde yudumlarlar. Anneler ise yavaş yavaş çıkarlar dışarı ve önce sohbet ortamı, yorgunluk muhabbetleri ile başlar buluşma. Sonra onların eğlencesine geçer sıra. Kimi kadınlar erkek kılığına girip komşularının evine baskın yapar ve komşu kadınların dışarı çıkmasını sağlar. O sırada kahkahalarla başlar onların da gecesi. Tiyatro yaparlar hazır kılık değiştirmişlerken. Saatler ilerler bu eğlenceyle birlikte. Sonra bundan sıkılıp önceden hazırladıkları yedi adet kiremit parçası ve bir de kumaştan yapılmış topla ‘yedi kiremit’ adlı oyuna başlarlar. Yedi adet kiremit parçası yola çizilmiş bir halkanın ortasına üst üste dizilir. Birkaç metre ötesine de bir çizgi çizilerek atış noktası belirlenir. Bu bireysel bir oyundur ve herkes kendisi için yarışır. Atış noktasına bir kuyruk oluşturulur. Kiremit noktasına da kura ile belirlenmiş ebe geçer. Kuyruktakiler sıra ile topu atarak kiremitleri yıkmaya çalışır. Kiremitler yıkıldığı anda herkes etrafa dağılır ve ebe topu alarak tekrar noktasına döner ve birilerini elindeki topla vurmaya çalışır. O birini vurmaya çalışırken kuyruktakiler topa yakalanmadan kiremitleri yeniden üst üste dizme derdindedir. Ebe birini vurursa yeni ebe o olur, vurmadan kiremitler dizilirse ebe değişmeden aynen devam eder. Büyük küçük herkes katılır bu oyuna. Son olarak da dağılmadan önce büyük küçük herkes artık nefesleri kesilinceye dek ip atlarlar ve büyük bir yorgunlukla geç saatlerde eğlenceyi bitirerek birkaç saat sonra şivlilik heyecanı ile çekilir herkes evine.

Şehrin belli bölgelerinde çadırlar kurar bazı dış bölgelerden gelip kendine davulculuğu, elekçiliği meslek edinmiş bazı aileler ve bunlar “Büyük Namaz”(Ramazan) ayının bitimine kadar Konya halkı ile iç içe yaşarlar. Bir nevi Fener alayının, şivliliğin yaklaştığının habercisidirler onlar çocuklar için. Bu davulcular kutlamalarda davul çalmanın, kaval üfleme âdetinin de doğuşunu sağlamışlardır. (Ayrıca Ramazanda davul çalarak Konyalıları sahura kaldırmak onların görevidir.). Ayrıca fener alayı gecesi ellerinde kavallar, davullar gelen bu elekçiler mahalle mahalle gezerek bazen çocukları da birbirine düşürüp kavga etmelerine sebep olurlar veya var olan kavgayı daha da kızıştırarak kendilerine eğlence çıkarırlar. Bunların asıl görevi insanları Ramazan ayında halkı sahura kaldırmaktır. Fakat zamanla aylar öncesinden gelip şivliliğe de eğlence katmışlar, bazen halkı eğlendirmişler bazen de insanları kavgaları kızıştırıp gruplaşmalara neden olmuşlardır. Ama onların şivliliğe kattığı en güzel anlam eğlencelere musiki getirmiş olmalarıdır.

Bazı ilçe ve köylerde ise fener alayı gecesi yağ, yumurta gecesidir. Örneğin;³Hatunsaray köyünde çocuklar bu gece ellerine iki adet büyük kap -bu genelde bitmiş yoğurt kaplarıdır- alırlar ve kapı kapı dolaşarak ‘yağ, yumurta’ gezmesi yaparlar. Haliyle köy yerinde en bol bulunan gıdalardandır bunlar. Yakın evlerden başlanarak tüm köyün kapıları çalınır o gece ve tereyağı ya da yumurta istenir ev sahibinden. Durumu iyi olanlar tereyağını tercih ederken durumu çok iyi olmayanlar yumurta dağıtmayı tercih ederler. Kabin birine evlerden birer tane alınan çiğ yumurta doldurulurken diğerine de kaşık kaşık tereyağı konulur. Çocuklar özellikle samimi oldukları ailelere muhakkak giderler. Çünkü hepsi bilir ki herkes samimi oldukları kişinin çocuklarına daha çok yumurta ve yağ verirler. Bu geceden sonra köyün çocukları günlerce yağda yumurta kırması yerler hemen hemen her öğün. Bir de bu öğünleri kendi alın terleriyle kazandığını sık sık dile getirerek kendilerini işe yarar hissetmenin mutluluğunu yaşarlar. Bu onlar için adeta büyük bir kahramanlıktır.

İşte Konya’da ve ilçelerinde zaman zaman farklı şekillerde de olsa bu gece muhakkak kutlama ve eğlencelerle geçer. Peki ertesi gün yani şivlilik günü hayat nasıldır şehirde? Nasıl başlar şivlilik?

Fener alayı gecesinin sabahı ile başlayan güne verilirken şivlilik adı aynı zamanda çocukların kapı kapı dolaşarak topladıkları hediyelere de verilir.

³ Taşdemir, S., (1966), Hatunsaray, Konya, (Kaynak Kişi); Uçan, F, (1994), *Ünitelerimizde Konya İli*, Konya, Pratik Öğretim Yayınları.

Fener alayı gecesini geç saatlerde bitiren Konya halkı henüz yatalı 2-3 saat kadar olmuşken bu kez çocukların.⁴

Şivli şivli şişirmiş
Erken kalkan/olan pişirmiş
İki çörek bir börek
Bize namazlık gerek.
Veya;
Şivli şivli şişirmiş
Ergen oğlan pişirmiş
İki çörek bir börek
Bize şivlilik gerek.

Manileri ile uyanarak güne başlamak zorunda kalırlar. Sabahın ilk ışıkları ile birlikte kahvaltı bile yapmadan çıkarlar evden gençler ve çocuklar. Ellerinde önceden dikilip hazırlanmış bir kese ya da naylon torbalar vardır. Eskiden kuru üzüm elma leblebi gibi gıdalarken bu günlerde cips, şeker, gofret, iki bisküvi arasına sıkıştırılmış güllü lokum, çikolata hatta bazen de desen desen mendillerle, rengarenk oyuncaklar olan genel anlamda şivlilik adını verdikleri gıdaları doldururlar bunların içine. Kahvaltı yapmazlar. Çünkü o gün onlar için başlıca kahvaltı, şivliliktir.

En yakın komşudan başlanılır dolaşmaya ve kilometrelerce yol yaparlar çocuklar. Normalde yürümeyle gidilemeyecek onca yol şivliliğin getirdiği olağanüstü bir güçle geze dolaşa biter. Sabahtan evden çıkan çocuklar saatler sonra birkaç poşet şivlilik doldurup onları bırakmak için yeniden döner evine. Sonra yeniden boş poşetler alıp bir kez daha çıkar dolaşmaya ve bu kez akşamın geç saatlerine doğru gelir eve o poşetleri de doldurmuş olarak. Bu onlar için büyük ve unutulmaz bir mutluluktur. Öyle ki Konya’da bu âdeti tanımış nice aileler gelir şehir dışından çocuklarına bu mutluluğu tattırabilmek için.

Her evin ayrı ayrı dağıttığı bir şivlilik vardır. Çocuklar birbirinin çantalarına bakıp beğendiği bir şeyler olursa onu hangi evden aldığını öğrenir ve hemen o evin kapısına koşarlar. Hatta bazen bir kez gittikleri evin şivliliğini yeniden alabilmek için başka gruplara karışan onlarla o kapıya birkaç kez daha giden çocuklar ve gençler de vardır.

Öyle ki bazı mahallelerde her şivlilikte oyuncak ya da mendil dağıtan evler olur, herkes bu evelere bir an önce gitmek için can atar ve o evin sahiplerini hiçbir zaman unutmaz. Ayrıca o dağıtılan mendiller ağzı açık zarf gibi katlanır ve okula giderken önlüklerin göğüs cebine bir ucu görünecek şekilde konur.

Şivlilik sadece evdeki kadınları sokaklardaki çocukları değil, esnafıyla marketleriyle tüm Konya’yı etkileyen bir kültürdür. Marketler bakkallar aylar öncesinden indirim girer bu gün için. Bununla da kalmaz şivlilik günü bazı marketler belli bir saate kadar çeşitli ürünlerle şivlilik dağıtımını yapar ve sevindirir müşterilerini. Bakkallar ise kendi mahallesinin çocuklarına küçük çaplı ürünler dağıtır şivlilik olarak. Bu genellikle küçük şekerlemeler bazen de tekli sakızlar şeklindedir.

Genç yaşlı herkesin şivlilik üzerinedir o gündeki uğraşı. Çocuklar ve gençler günlerce yiyeceği şivlilikleri toplama derdindeyken evlerin genç kızları veya yaşlıları bu gelen çocukları ağırlama, onlara şivlilik dağıtma uğraşındadır ve özellikle kenar mahallelerde ilk gelen çocuklarla birlikte tüm ev sahipleri çıkar ve birbirlerine şivliliklerinden ikram ederek güne bayram havasında başlarlar. Anneler ise bir gün öncesinden fener alayının bittiği dakikalarda yoğurduğu mayalı hamurlarla pişi yapma telaşındadır. Bahçelerde çamur ve samandan yapılmış ocakların başındadır anneler. Bu mayalı hamurlar avuç içinden az büyükçe yassı yassı yapılarak özellikle kızgın şırlan yağında(susam yağında) kızartılır ve tepsilere doldururlar. Bazen peynir konulur içine ama genellikle sade yapılan tuzlu çöreklerdir bunlar. Bu pişiler büyükçe açılmış yufka ekmeklerin arasına bohça gibi sarılır soğumasın diye. Yine eve en yakın komşudan başlanarak kapı kapı dolaşarak ikişer üçer dağıtılır. Hemen hemen her hanede o gün pişer bu pişiler ve taze taze oaktan yeni inmiş pişiler kahvaltının olmazsa olmazıdır o gün. Kahvaltıda genellikle herkes kendi yaptığı pişilerden yer. Fakat daha sonra yapılanlardan pek tadamazlar çünkü onlar konu komşunun nasibidir. Yine her evde bulunur o gün pişi ama onlar da komşulardan gelenlerdir. Bu pişiler muhakkak Recep ayının ilk Perşembe günü yapılır, yapılması ve dağıtılması geciktirilmez. Bunun için Konya’da şöyle bir atasözü bile vardır:⁵

‘Namaz geçtikten sonra şırlan yağını başına dök/çal.’

⁴ Ataman, M., (1980), “Şivlilik”, *Türk Folklor Araştırmaları*, Nu 127, s.2089; Uz, M, (2004), Konya Büyükşehir Belediyesi Yay., s.60, Konya.

⁵ Işık, A., (2000), ‘Konya’da Namaz ve Şivlilik Âdetleri’, *Yeni İpek Yolu*, Nu 3, Konya.

Bu söz zamanında yapılmayıp geciktirilmiş işler için kullanılır.

Şehrin merkezinde çocuklar şivlilik toplama işini kolay kolay bitiremeyip akşamın geç saatine kadar gezerlerken köylerde hanelerin az olması ile birkaç saatte bitirirler bu işi. Sonrasında ise ellerine çok budaklı bir ağaç dalı alırlar ki bu genellikle yine Konya’da önemli bir ekim alanına sahip iğde ağacının dalıdır. Her çocuğun elinde bir budaklı dalı vardır ve sıra bununla gezmeye gelmiştir. Köylerde bişi dağıtmaktan çok bişi toplama adeti vardır. Çocuklar yine kapı kapı dolaşarak türkülerle manilerle pişi isterler ev sahibinden. Aldıkları pişileri de bu ağaç dalının budaklarına takarlar ve tüm dallar dolunca onları eve gelip boşaltıp tekrar çıkarlar. Aynı işlem bazen defalarca sürer ve budakları pişi dolan dal sanki meyvesi bir tür hamur işi olan ağaca benzer. Bu gezme de bitince çocuklar pişi dallarını özenle silerek saklarlar ki seneye tekrar budaklı ağaç dalı arama derdine düşmesin. Bu günden sonra köylerde çocukların birkaç günlük menüsü bellidir: fener alayı günü toplanan yağ ve yumurta ile yapılan yağda yumurta kırması ile şivlilik günü toplanan pişiler.

İşte tasavvuf deyince aklımıza ilk gelecek isimlerden büyük sufi Mevlana: ‘Gel, ne olursan ol yine gel.’ diyerek; genç, yaşlı, güzel, çirkin, fakir, zengin, Arap, Türk...herkesin bir araya gelmesi, kaynaşması için çağırmış insanları ve adeta herkes Konya’da buluşmuş ve hep birlikte içinde tasavvuf, musiki, eğlence, tarih barındıran bir kültürün oluşmasını sağlamışlardır. Yani içinde kültür zenginliği, tasavvuf barındıran bir gelenek şivlilik...

Fener alayı gecesinde buluşma yeri ışıkların, elektrik direklerinin altı ve herkesin elinde fenerler, ışıklı oyuncaklar, her mahallede ayrı ayrı yakılan ateşler... Yani içinde İslamiyet öncesi Türk kültüründen ışık, ateş motifleri barındıran bir gelenek şivlilik...

Çalınan davullar, üflenen kavallar, söylenen maniler... Yani içinde insanın kendisini ifade etmesinin en güzel yollarından birini olan musiki barındıran bir gelenek şivlilik...

Günümüzde zayıflayan insani ilişkilerin yanı sıra, başka yörelerden alınan göçler sebebiyle birtakım eski, ancak güzel adetlerimiz kaybolur gibi oluyorsa da, hakiki Konyalıların mahalle ve hanelerinde hala inatla sürdürülmektedir. Konya’ya yeni göç edenler, öğrenciler gibi bir kesim bu şivlilik adetine alışık olmadığı için yadırgayabilmekte, bazen ne yapacağını bilemeyip kapıya gelenlere birer tane mevsim meyvesi ikram etmektedir. Lakin bazıları da ikram bir tarafa, saygı bile göstermeyip gelenleri kovmaktadır. Tüm bunlara rağmen özellikle çocuklar bu âdetin temel koruyucusu ve geliştiricisi olmuşlardır. Büyük küçük herkes bu iki günü kendilerine bayram ilan etmişler ve onu dolu dolu eğlencelerle, paylaşımlarla yaşamayı bir gelenek haline getirmişlerdir.

Kaynakça;

Kaynak Kişiler;
Sarı, Lütfiye, (1950), Konya
Taşdemir, Safiye, (1966), Hatunsaray, Konya
Uzmay, Meryem, (1947), Konya

Kitaplar;

Ataman, Mustafa, (1980), Şivlilik, *Türk Folklor Araştırmaları*, Nu 127, s.2089.
Uçan, Fevzi, (1994), *Ünitelerimizde Konya İli*, Pratik Öğretim Yayınları, Konya.

Dergiler;

Işık, Ali, (2000), ‘Konya’da Namaz ve Şivlilik Âdetleri’, *Yeni İpek Yolu*, Nu 3, Konya.
Fikret, Naci, (1936), ‘Konya Şehrine Mahsus Eski Âdetlerden Namaz ve Şivlilik’, *Konya Dergisi*, No 1, s.54-55, Konya.
Uz, Mehmet Ali, (2004), Konya Büyükşehir Belediyesi Yay., s.60, Konya.

MERSİN ABDALLARI HALK KÜLTÜRÜ

Döndü CAN

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Anadolu kültüründe önemli bir yere sahip olan ve her yörede farklı isimlerle anılan (Kıpti, sepetçi, gurbet, teberci, carcar vb.) Abdallar; kendilerine özgü yaşam biçimleriyle dikkat çekerler. Alevî-Bektaşî inanç yapısına sahip olan Abdalların ibadet biçimi diğer Alevî topluluklarla benzeşmekle birlikte, kendi içinde birtakım farklılıkları da barındırmaktadır. Abdallar toplum içinde özellikle meslekleri ile ön plana çıkarlar. Çalgıcılık, davulculuk, sepetçilik, demircilik, sünnetçilik vb. meslekleri koruyup yaşatan bir topluluk olan Abdallar çoğu zaman bu isimlerle de anılırlar.

Bu çalışmada öncelikle Mersin’de yaşayan Abdalların yerleşim birimleri tespit edilip ardından bu topluluğun kendine özgü sosyo-kültürel, ekonomik ve dinsel yapıları genel hatlarıyla incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcük: Abdal, Mersin, inanç, el sanatları.

ABSTRACT

Which has an important place in Anatolian culture and every region has different names mentioned in the (Coptic, basketware, abroad, halberdier, carcar etc.) Abdal are, draw attention to their unique lifestyle. Alevî-Bektaşî belief structure that has its place in the community with other similar form of worship of Abdal, but also contains within itself some differences. Abdals, especially in communities with professional interests in the foreground. Çalgıcılık, drummer, basketry, blacksmithing, etc. sünnetçilik. protect jobs and who live in a society in which these names are often referred to Abdals.

Abdal this study, primarily living in Mersin were detected after the settlement of this community and its own socio-cultural, economic and religious structures will be studied in general terms.

Key Words: Abdal, Mersin, beliefs, crafts.

GİRİŞ

Anadolu kültürü birçok topluluğun çeşitliliği ile zenginleşmiş bir kültürdür. Kendine özgü bir yaşayış biçimiyle Anadolu kültür yapısına katkı sağlayan Abdallar, gerek inanç yapıları gerekse sahip oldukları kültürel değerler açısından araştırılmaya değer bir topluluktur.

Kendilerine özgü bir yaşayış biçimleri olan ve Türkiye’nin belirli yerlerinde hayatlarını sürdüren Abdal toplulukları hakkında bugüne kadar akademik anlamda ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır. Yapılan çalışmalar bu topluluğun araştırılmaya değer kültürel bir yapıya sahip olduklarını belirtmekten ve Abdalların yaşadığı bazı yerleşim birimlerini tespit etmekten öteye gitmemiştir.

Yaşayış biçimleri açısından farklı olan Abdallar, yakın zamana kadar diğer topluluklar tarafından dışlanmış ve bu nedenle Abdal olduklarını bile dile getirmekten çekinmişlerdir. Aslında yaptıkları işlerle bulundukları çevrenin sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamında etkili olan Abdallar, dışlanmış olmanın etkisiyle bugüne kadar yanlış tanınmışlardır. Mersin’de yaşayan Abdal topluluklarının içlerine girildiğinde özgün bir kültürlerinin olduğu görülmektedir. Yaşam tarzının ve inanışlarının yanı sıra günümüzde kaybolmakta olan halk sanatlarını (kalaycılık, bıçakçılık vb.) da yaşatan bir topluluk olarak Abdallar halkbilim çalışmaları açısından oldukça büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmada Mersin sınırları içerisinde tespit edilen Abdal topluluklarının yaşadığı yerleşim birimleri belirtilip, bu topluluğun inanç yapısı, dini törenleri, geçiş dönemleri, el sanatları incelenerek Mersin Abdallarının kültürel yapısı genel hatlarıyla tanımlanmaya çalışılacaktır.

1.Mersin Abdallarının Yaşadığı Yerleşim Birimleri

İnceleme alanımızda, Mersin sınırları içerisinde Abdal topluluklarının yaşadığı dört köy ve sekiz mahalle tespit edilmiştir. Bu yerleşim birimleri merkezden başlamak üzere şu şekilde sıralanabilir.

Mersin-Akdeniz İlçesi -Gündoğdu Mahallesi

Mersin-Karacailyas Beldesi-Evren Mahallesi

Mersin-Tece-Hürriyet Mahallesi

Tarsus/ Mithatpaşa Mahallesi

Tarsus-Polatlı Köyü
Tarsus-Akgedik Köyü
Silifke Merkez Say Mahallesi
Silifke Pazarkaşı Mahallesi
Anamur Yıldırım Beyazıt Mahallesi (Akkovanlı)
Mut / Merkez /Doğancılar Mahallesi
Mut-Ortaköy,
Bozyazı-Ustalar Köyü.

2.Mersin Abdallarının İnanç Yapısı

Din bir toplumun kültürünü oluşturan en önemli öğelerden birisidir. Bir inanç sistemi olarak din, yoruma kapalı bir alan oluştursa da, insanın yeryüzündeki nedenini çözümleyemediği olay ve olguların açıklamasına yardımcı olur. İnsanlara tapınma yoluyla ruhsal bir boşalım sağlayarak, manevî bir güç verir. Diğer taraftan her din, kendine özgü bir ahlâk sistemini de beraberinde getirir. Böylece benimsediği öncelikler ve yasaklar aracılığıyla hem kişisel hem de toplumsal davranışları etkisi altına alıp biçimlendirir. İnanç ve tapınma kuralları ile kişilerin günlük hayatlarının temel gereksinimlerine bazı yaptırımlar ve sınırlamalar da getirebilir. Bütün bu nedenlerden dolayı din ile kültür arasında önemli bir bağ olduğunu söylemek mümkündür.¹

Mersin Abdalları Alevi-Bektaşî inanç geleneğine bağlıdır. “Allah-Muhammed-Ali” üçlemesi bu geleneğin öne çıkardığı en önemli unsurdur. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki Mersin Abdallarının, diğer Türkmen Alevi-Bektaşîleriyle aralarında inanç yapısı yönünden çok belirgin farklar yoktur. Hacı Bektaş Veli’yi ulu bir insan olarak benimseyen Abdallar, belirli dönemlerde cem düzenleyerek ibadet ederler. Bu ibadet sırasında nefes ve menakıpnâmeler okurlar. Bazı zamanlar da semah dönerler. Mersin yöresinde Abdalların ibadetlerini yapabilecekleri bir cem evi yoktur. Mersin merkezde yer alan cem evine gidenler olduğu gözlemlense de bu çok nadirdir. Bu nedenle Mersin Abdalları cem törenlerini genellikle kendi evlerinde yapmaktadırlar.

“Mersin Abdallarının İnanç Yapısı” başlığını taşıyan bu bölümümüzde inceleme sahamızda yaşayan Abdalların inanç yapıları “Allah-Muhammed-Ali Üçlemesi, Miraç ve Kırklar Meclisi, Ehl-i Beyt, On İki İmam, Mürşit-Dede-Talip, On İki Hizmet, Erkân, Niyaz, Dâr- Dâr’a Durma ve Hayırlı-Gülbank” olmak üzere on altı başlıkta anlatılacaktır.

Allah-Muhammed-Ali Üçlemesi

Allah’a yakın olduklarına inanılan, Hz. Muhammet ve Hz. Ali’yi birlikte anmanın gerekliliğini vurgulayan, ayrı ayrı görülmesi durumunda hakikatın gerçek manasına ulaşamayacağını anlatan üçleme² Mersin Abdalları açısından da oldukça önemlidir.

Mersin Abdalları arasında da Hz. Ali kişisel özellikleri açısından yüceltilmekte, Hz. Muhammet sevilmeyle birlikte Ali’ye gönüllerde ayrı bir yer verilmektedir. Bu durum “Muhammet’i severiz, Ali’yi kendimize daha yakın hissederiz” şeklinde ifade edilmektedir (K.8, K.11, K.23, K.24,K.30)

Miraç ve Kırklar Meclisi

“Gayb erenleri ululuk/ ermişlik sıralamasında yer alan, kim oldukları tam olarak bilinmeyen, ancak varlıkları ve kutsallıklarına inanılan kırk kişilik evliya, ermiş topluluğu”³ şeklinde tanımlanan Kırklarla ilgili bilgiler inceleme alanımızda daha çok hikayelerle anlatılmaktadır. Bu hikâyeler özünde Hz. Muhammet’in Miraç’a yükselişini anlatmakla birlikte, semada Kırklarla karşılaşmasını da vurgulamaktadır.

Mersin Abdalları arasında cem törenlerinin kaynağı Kırklara dayandırılmaktadır. Doğru yoldan ayrılmayana, yalan söylemeye, kötü söz etmeye, insan incitmeye Kırkların yardım edeceğine inanılmaktadır. Kırklar, kutsallaştırılmakla birlikte sırlarına insan aklının yetmeyeceğine inanılmaktadır (K.8, K.13,K.17,K.19,K.26).

Ehl-i Beyt

Ehl-i Beyt, “ev halkı” anlamını taşımakta ve bununla Hz. Muhammet, Hz. Ali, Hz. Muhammet’in kızı ve Hz. Ali’nin eşi Hz. Fatma, Hz. Ali ve Hz. Fatma’nın çocukları Hasan ve Hüseyin kastedilmektedir. Bir el olarak sembolize edilen beş kişiye “al-i aba” ya da “pençe-i al-i aba” denilmektedir.⁴

Mersin Abdalları’ndan Ehl-i Beyt ile ilgili şu bilgiler toplanmıştır:

Ehl-i Beyt Hz. Ali’nin evinden olana denir. Yani Alevi olan ehl-i beyttir (K.8, K.9, K.12,K.15,K.26).

¹ Çıblak, N., (2005), *Mersin Tahtacıları Halk Bilimi Araştırmaları*, Ürün Yayınları, Ankara, s.43.

² Korkmaz, E., (2005), *Alevilik ve Bektaşîlik Terimleri Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar, İstanbul.s.85.

³ Korkmaz, E. (2005), s.406.

⁴ Çıblak, N., (2005). s.60.

H. Muhammet'in ev halkı ehl-i beyti oluşturur(K.1,K.21, K. 23).

Alevi olmak için Hz. Ali'yi, Ehl-i Beyti ve On İki İmamı özden sevmek gereklidir. Çünkü bu dünya onların yüzü suyu hürmetine ayakta durmaktadır(K.17,K.19,K.23).

H. Muhammet, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin Ehl-i Beyt'i oluşturmaktadır. Hz. Ali'nin soyundan gelen, onun arkasından giden Ehl-i Beyt'tir(K.7,K.15,K.19).

On İki İmam

H. Muhammet'in vasileri, halifeleri ve Allah'ın emriyle ümmetine bildirdiği imamların sayısı on ikidir. On iki imamlar sırasıyla şunlardır: Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin, Hz. Ali Zeynel-Âbidin, Hz. Muhammet Bâkır, Hz. Cafer Sadık, Hz. Musa Kâzım, Hz. Ali Rıza, Hz. Ali Takî, Hz. Muhammet Nakî, Hz. Hasan Askarî ve Hz. Muhammet Mehdî.⁵

İnceleme alanımızda On İki İmamlara büyük bir kutsallık yüklenmektedir. On İki İmamların önemi her zaman vurgulanmakla birlikte birkaçı dışında çoğunun ismi halk tarafından sayılamamaktadır. Caferi mezhebinin öğretilerini oluşturmuş olan İmam Cafer hakkında çok fazla bilgiye sahip olunmamakla birlikte, on iki imamlardan Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Hz. Muhammet Mehdi hakkında bilinenler daha fazladır. On İki imamların tamamıyla ilgili bilgiler; ancak dede ya da rehber olan kişilerden öğrenilebilmektedir.

Mürşit-Dede- Talip

Alevilikte lider olarak görülen, sosyal tabakanın en üst noktasında bulunan kişi dededir. Dede, Alevi toplumunda sosyal düzeni sağlayan çok etkili yetki ve yaptırım gücüne sahiptir. Bu şekilde farklı yerlerde yaşayan Alevî toplulukları dedelerin kontrolü altında bulunmaktadır. Dedeler, Türkiye'nin çeşitli yerlerindeki belirli ailelerin soylarına yani ocaklara bağlı oldukları için kendilerine ocakzade adı verilir.⁶

Dede ocakları Aleviliğin temel kurumudur. Bu ocakların, hem dinsel hem de sosyal görevleri vardır. Dede ocakları rehber, pir ve mürşit basamaklarından oluşan bir hiyerarşiye sahiptir. Rehber talipleri ceme hazırlar, talipler arasındaki anlaşmazlıkları tespit edip, çözmeye çalışır. Çözemediği sorunları pire bildirir. Pir ile kastedilen cemi yürüten dededir. Dede cemde talipleri sorgudan geçirir. Mürşit, pire yetki veren ve onu denetleyen dededir. Aslında rehber, pirin talibi, pir ise mürşidin talibidir.⁷

İnceleme alanımızda yaşayan bir dede bulunmamaktadır. Bu nedenle dedeler çevre illerden gelmektedir. Abdalların yaşadığı bazı yerleşim birimlerine de dede artık gelmemektedir. Mersin'in Tece ilçesine bağlı Hürriyet Mahallesinde yaşayan Abdallara her yıl düzenli olarak Karaman ilinden dede gelmektedir. Ayrıca bu dede kız isteme, cenaze merasimleri gibi planlı olmayan durumlarda da uygunsu çağrıldığında gelmektedir. Düzenli olarak dedenin geldiği yerleşim birimlerinden birisi de Mut ilçesine bağlı Ortaköy köyüdür. Yakın zamana kadar bu köyde dedelik görevini bu yerleşim biriminde oturan Mustafa TÜRKAN yapmaktaymış. Bu dedenin ölümünden sonra bu yerleşim birimine dede Karaman ilçesinden gelmeye başlamış. Bu yerleşim birimleri dışında kalan diğer yerleşim birimlerine yaklaşık on-on beş yıldır dede gelmemektedir.

İnceleme alanımızda dedeler düzenli bir gelire sahip değillerdir. Onlara yaptıkları hizmet karşılığında herhangi bir ücret ödenmemektedir. Bu durum dinin parayla alınıp parayla satılan bir şey olmadığını bu yüzden de din adına hizmet eden kişiler olarak dedelerin bu işten herhangi bir maddi kazanç beklemedikleri şeklinde açıklanmaktadır.

On İki Hizmet

Alevî törenlerinde “on iki hizmet” adıyla devam ettirilen görevler hemen hemen bütün Alevî topluluklarıyla benzer. Ancak Alevî örf ve âdetlerinin taliplere dedeler tarafından sözlü olarak aktarılmasının da etkisiyle bölgelere göre bazı hizmetlerin adı ve sırası birbirinden farklı olabilmektedir. Örneğin on iki hizmet sahiplerinden kurbancının adı kimi yerlerde “aşçı”, gözcünün ise “yoklamacı”dır; kimi yerlerde ise kapıcıyla gözcünün hizmeti bir tutulmaktadır.⁸

Abdallar cem törenlerinde görevlendirilenlere “On İki Hizmet Eri” adını verirler. Erkan açılmadan bir gün önce hizmet sahipleri hizmetleri için gerekli hazırlıkları yaparak cemin yapılacağı akşam cem evine (Meydan evi) on iki tane post sererler ki bu postların adları ve sembolleri, işaretleri şunlardır:

1. Baba Pir postu : Horasan postu
2. Asçı postu : Seyit Ali Sultan

⁵ Çıblak, N., (2005),s.63.

⁶ Çıblak, N., (2005). s.61.

⁷ Aksüt, H., (2009), *Aleviler, Türkiye-İran-İrak-Suriye-Bulgaristan*, Yurt Yayınları, Ankara. S.23.

⁸ Çıblak, N., (2005).s. 72.

3. Ekmekçi postu : Balım Sultan
4. Nakip postu : Kaygusuz Sultan
5. Atacı postu : Kamber Ali Sultan
6. Meydancı postu : Sarı İsmail Sultan
7. Türbedar postu : Karadonlu Can Baba
8. Kilerci postu : Sahkulu Hacım Sultan
9. Kahveci postu : Sah-ı Sazili
10. Kunbancı postu : Hz. İbrahim (a.s.)
11. Ayakçı postu : Abdal Musa Sultan
12. Mihmandar postu : Hızır (a.s.)

Bazen de; kilerci postu ve kahveci postu yerine Mürsit postu, Ahmed-i Muhtar makamı, Hz. Muhammed postu, rehber postu, Hz. Ali makamı, Ali postu kullanılmaktadır⁹ (Ayata,2008:17-18).

İnceleme alanımızda, on iki postla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bununla birlikte Mersin Abdalları arasında yer alan on iki hizmet sahibi ile ilgili edindiğimiz bilgiler şunlardır:

1.Dede: Dede on iki hizmet sahiplerinin en önemlisidir. İlk sırada yer alır ve cemi düzenleyip yönetmekle görevlidir. Ocaklıdır. Herkes dede olamaz. Dede yaptığı bu işten dolayı herhangi bir ücret almaz. Ama cem sırasında isteyen talipler dedenin oturduğu minder altına gönlünden koptuğu kadar para bırakabilir (K.1, K.7,K.13,K.23,K.29,K.30,K.32).

Mersin Abdalları arasında günümüzde yaşayan bir dede bulunmamaktadır. Büyük cemler için Karaman ve Antalya ilinden dede çağrılmaktadır. Bazen de Hacı Bektaş Veli dergâhından dedeler gelmektedir.

2. Rehber(Mürebbi/Baba) : Dede yardımcısı olarak bilinen rehber, cemlerde dedeye her yönden yardım eder. Ayrıca musahipli kişileri, talipleri yolun gerekleri hakkında bilgilendirmekle de görevlidir. Bir canın rehberlik hizmetini yapabilmesi için Hacı Bektaş Veli dergâhından mühürlü bir belge alması gereklidir. Rehberlik genellikle babadan oğula sürdürülen bir hizmet olmakla birlikte, yolun gereklerini iyi bilen ve dedeler tarafından uygun görülen bir kişi de bu görevi yerine getirmek üzere hizmet sahibi seçilebilir (K.2, K.8, K.13,K.23,K.29,K.30,K.32).

İnceleme alanımızda Mut ilçesine bağlı Ortaköy’de, Tece İlçesinin Hürriyet Mahallesi’nde, Bozyazı İlçesinin Ustalar Köyünde ve Tarsus’un Mithatpaşa Mahallesinde olmak üzere dört yerleşim biriminde rehber bulunmaktadır. Mersin Abdalları arasında yaşayan bir dede bulunmadığı için dini görevlerin çoğu rehberlere düşmektedir. Dedeler çevre illerden gelmekte, topluluğu yakından tanımamaktadır. Bu nedenle düşkünlük, bilezerlik gibi kararları verirken dedeler daha çok bu yerleşim birimlerindeki rehberlerle birlikte karar almaktadır. İnceleme alanımızdaki rehberler hizmetleri karşılığında herhangi bir ücret almamakta ve bu hizmet dışında başka işler yaparak geçimlerini sağlamaktadırlar.

3. Gözcü: Cemdeki düzenden sorumlu hizmetlidir. Cemin başından sonuna kadar, her şeyi ve herkesi gözetir. Cemin kurallarını bozan canları tespit edip, cemin sonunda dedeye şikâyet eder ve bu kişilerin meydana dâr’da durur vaziyette sorgulanmasını sağlar. Cemdeki sessizliği sağlamak da gözcünün işidir. İnceleme alanımızda düzenli olarak bu hizmeti yerine getiren kişilere günümüzde rastlanmamıştır. Bundan yirmi beş otuz yıl öncesine kadar her yerleşim biriminde bir gözcü bulunurken günümüzde bu hizmeti yolun kurallarını bilen musahipli herhangi bir can yapmaktadır.

4. Delilci: Cemde delili yakmakla ve daha sonra meydana kaldırarak görevli kişi. İnceleme alanımızda günümüzde yapılan cemlerde bu hizmetin yürütülmediği belirtilmektedir.

5. Güvender(Zakir): Cemlerde dede ile rehberin yanında oturur ve saz çalıp nefes söyler. İnceleme alanımızda güvenderler sadece büyük cemlerde hizmet almaktadırlar.

6. Sofracı: Cemler sırasında sofranın kurulması ve kaldırılması ile ilgili her türlü hizmeti yapan kişidir. İnceleme alanımızda diğer canlarda sofracıya hizmet sırasında yardım etmektedir. Günümüzde bu görevi daha çok cemin toplandığı ev sahibi yapmaktadır.

7. Süpürgeci: Cem törenlerine başlamadan önce meydana süpüren kişidir. Mersin Abdalları arasında on iki hizmetten süpürgeci her cemde görev alır. Bütün cemlerde mutlaka meydana süpürgeci tarafından süpürülür.

8. Kurbanı: Cemlerde kesilecek olan kurbanı süsler ve hazırlar. Cem sırasında dedenin karşısına getirir ve meydana bırakır. Daha sonra kurbanı meydana çıkarıp, keser ve pişirir.

⁹ Ayata, S., (2006), *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*,Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.s.17-18.

Kurbancı, cemlerin dışında kesilen kurbanları kesme görevini de üstlenmiş hizmetlidir.

9. Sakacı: Cemlerde su dağıtmakla görevli hizmetlidir. Sofra hizmetinden sonra bir kabın içinde su getirir ve dedeye bu suyu dualatır. Daha sonra dededen başlamak üzere herkese bu sudan dağıtır.

10. Haberci (Peykçi) : Cemin ne zaman nerede yapılacağını canlara duyurmakla görevli hizmetli. Bu hizmetli dede ya da rehber tarafından görevlendirilir.

11. Semahçı: Cemde semah dönen hizmet sahipleri. Mersin Abdallarında semah dönmek için ayrı bir hizmetli günümüzde seçilmemektedir. En uludan en küçüğe doğru dede kimi isterse o kişiler cemlerin sonunda semaha kalkmaktadır.

12. Kapıcı: Cemin yapıldığı yerin dışında bekleyen ve oraya gelip gidenleri denetleyen hizmetli. Geçmişte büyük bir gizlilikle yapılan cemlerde kapıcının görevi oldukça zorken, günümüzde cemler serbestçe yapılabildiğinden bu hizmetliye çok fazla görev düşmemektedir.

Cemlerde görevli hizmet sahiplerinin mutlaka musahipli olması gereklidir. Çünkü yolun gereklerine göre içeri cemlerine musahipli olmayan kişiler girememektedir. On iki hizmet sahibi bu kişiler, aynı zamanda Mersin Abdallarına özgü Alevî inancının kendine özgü öğretilerini de tam anlamıyla bilmek zorundadırlar. Bu öğretiler Abdallar arasında “ süre” verilmektedir. Süreği bilmeyen on iki hizmet sahibi olamaz denilmektedir.

Bugün Mersin Abdalları arasında on iki hizmeti yürüten kişilerin hepsinin bulunduğu herhangi bir yerleşim birimi bulunmamaktadır. Bununla birlikte inceleme alanımızda Abdallar arasında yaşayan herhangi bir dede olmadığı için, büyük cemler için dede Karaman veya Antalya ilinden gelmektedir. Sadece dört yerleşim biriminde rehberlik görevini üstlenmiş kişiler bulunmaktadır. Bundan bir otuz yıl kadar öncesinde on iki hizmet sahipleri belirli kişilerken, günümüzde herhangi bir musahipli bu hizmetlerden birini gerektiğinde yerine getirebilmektedir.

Erkân

Erkân, tarikat uluları tarafından, ortaya konulan ve tarikatın yasası durumunda olan ilkeler, kurallar ve törenler bütünü olarak tanımlanmaktadır.¹⁰

Mersin Abdalları arasında erkân; cemlerin yürütülmesi sırasındaki pratikler bütünü olarak ifade edilmektedir (K.1, K.3, K.12,K.14,K.18).

İnceleme alanımızda erkanların uygulanmaya başlanmasına “erkan açma”, bu erkanların ardı ardına yapılmasına “erkan yürütme” ve sona erdirilmesine de “erkan bağlama” adı verilir. Erkanı başlatma, yürütme ve bağlama görevi dedeye aittir. Mersin Abdallarında büyük cemlerde yer alan erkan sayısı on ikidir.

Niyaz

Niyaz bir tarikat büyüğüne ya da o tarikat için kutsal sayılan, makamı temsil eden nesneye, yere ve bunlar vasıtasıyla Tanrı'ya yalvarma yakarma biçiminde uygulanan bir ibadettir.¹¹

Mersin Abdallarında niyaz ile ilgili uygulamalar şu şekildedir:

Namaz yüzden, niyaz özden (K.5,K.13).

Hem namaz, hem niyaz, ikisi de var(K.1,K.13,K.17).

Niyaz olmazsa namaz olmaz(K.4,K. 6, k.17)).

Niyaz insanın özünün temizlenmesidir(K.13,K.17,K.26).

Mersin Abdallarında niyaz alma biçimleri şunlardır: “Allah Hü” diyerek çiğinden niyaz alınır, turabdan Allah için niyaz alınır, posttan niyaz alınır, postu öpüp alna koyulur, eşikten niyaz alınır, dizden niyaz alınır(K.1,K.4,K.13,K.24, K.26, K.30).

Dâr- Dâr’a Durma

Anadolu Alevîleri arasında Dâr’a durmak; dâr’a çekilmek, dâr’a çıkmak, dâr’a gelmek, dâr’a kalkmak gibi çeşitli ifadeler vardır. İnceleme alanımızda yaygın olarak kullanılan ifadeler “dâr’a durmak ve dâr’a kalkmak”tır.

Dâr’a durmak, taliplerin, dedenin ya da babanın önünde, canını yol uğrunda vermeye hazır olduğunu bildirmek için, niyaz ederek meydanın ya da meydan odasının ortasına gelerek, ayaklar mühürlenmiş, kollar göğüste çapraz, baş öne eğik durma biçimidir.¹²

Mersin Abdalları arasında dâr, dini bir inanış olmakla birlikte toplumsal bir saygı ifadesi olarak da görülür. Küçükler büyüklerin karşısında dururken, büyüklere su verirken mutlaka dâr vaziyetinde durmalıdır.

¹⁰Çıblak, N., (2005), s.77.

¹¹ Korkmaz, E., (2005), s.520.

¹² Korkmaz, E., (2005), s.177.

Günümüzde sosyal yaşamın değişmesiyle bu saygınlığın yaşatılmadığı ifade edilse de, dâr hem Hakkın hem de dede ve cemdeki canların huzurunda saygınlığı ifade eden bir duruş olarak belirtilir.

Hayırlı-Gülbank

Hayırlı, “Mürşit/dede tarafından kimi hizmet aşamalarında okunan dua”, gülbank “Tarikat yol törenlerinde yüksek sesle okunan, özel dua, yakarış” tır.¹³

Mersin Abdalları arasında hayırlı, cemde hizmet sahipleri görevlerini yaptığı zaman ve erkânlar yürütülürken gerektiğinde dede ya da rehber tarafından verilen dua anlamında kullanılmaktadır. Bu durum için “hayırlısını vermek ve hayırlısını almak” şeklinde deyimleşmiş bir kullanım vardır.

İnceleme alanımızda gülbank yerine daha çok dua sözcüğü yaygın olarak kullanılmaktadır. Sofra gülbangı yerine sofra duası, kurban gülbangı yerine “kurban duası” şeklinde ifadeler tercih edilmektedir. Her durum için okunan gülbanklar ayırdır (K.1,K.13).

3. Mersin Abdallarında Törenler

Bu bölümde Mersin Abdallarında törenler; inanç ve pratiklere bağlı dinî törenler, sosyal içerikli dinî törenler ve bereket törenleri olmak üzere üç başlıkta incelenecektir.

3.1. İnanç ve Pratiklere Bağlı Dinî Törenler

İnanç ve pratiklere bağlı dinî törenler bölümünde, her yıl bilezer (musahip) olanların sorgudan geçtiği görgü cemi, Mersin Abdallarının inanç ve ahlak yapısına aykırı davranış gösterenlerin suçlu kılınarak cezalandırıldığı düşkünlük cemi, bir çeşit sosyal akrabalık bağı olan bilezerlik, Abdallar arasında haftada bir kez perşembe akşamları yapılan cuma akşamları ve dâr’dan indirme cemi anlatılacaktır.

Görgü Cemi

On iki imam hizmeti olarak ifade edilen on hizmetin tamamının yer aldığı bir cemdir. Görgü cemi, genellikle kış aylarında yapılırken son yıllarda Abdalların ekonomik durumları gereği olarak iş sezonlarının sonunda yani ağustos ve eylül aylarında yapılmaktadır. Bu aylar ekonomik bakımdan tarikat görgüsünün yerine getirilmesinde en uygun zaman olarak seçilmiştir. Görgü cemi, Anadolu Abdallarının en önemli dinî törenlerinden olup “tercemen (tercüman)” olarak da bilinmektedir. Abdallar arasındaki şikâyetler, kavgalar, borçlar, anlaşmazlıklar vb. gözden geçirilerek burada olumlu şekilde sonuca bağlanır. Hatalar tekrarlanmamak üzere tövbe edilir. Problemlerin tamamı çözüldükten sonra kurban kesilip pişirilir ve ceme katılanlar tarafından yenilir. Bu cemde görülen canların ikrarlarını yeniledikleri kabul edilir.

İnceleme sahamızda görgü cemleri yılda bir kez yapılmaktadır. Diğer aylarda dışarıya çalışmaya gidenlerin olması nedeniyle, genellikle kış aylarında yapılan bu cem, canların bir yıl içinde yaptıklarının Hakk’ın, dedenin ve cemde bulunan canların huzurunda değerlendirilmesi temeline dayanır (K.1, K.13, K.15, K.19,K.22).

Düşkünlük

Düşkünlük, Alevî topluluklarında yolun gereklerine başka bir ifadeyle Alevî örf ve âdetlerine, ahlâk görüşüne aykırı davranışlarda bulunulduğunda uygulanan ve işlenen suçun ağır olması durumunda toplumdan soyutlanmayı, cemlere, meydana alınmamayı, sürgün edilmeyi hatta öldürülmeyi de içeren suçluluk durumudur. İşlenen suç ağır olduğunda bazen ayrı bir düşkünlük meydanı açılır ve burada kişi topluluk karşısında sorgulanarak gerekli cezaı alır.¹⁴

Mersin Abdallarında düşkünlük, toplum içerisinde bireylerin işledikleri suçların, hataların cezasının verilmesidir. İnceleme sahamızda yola girmiş¹⁵ bir kişi, iki şekilde söz vermiş (ikrar vermiş) olur. Birincisi Allah’ın huzurunda verilen sözdür, bu kişinin kendi kendine Hak için söz vermesi şeklinde olabileceği gibi, yola girerken dedenin karşısında ve canların şahitliğinde “Hak huzurunda yolumdan dönmeyeceğime ikrar veriyorum” demesiyle de gerçekleşebilir. İkincisi dedenin ve cemdeki canların karşısında verilen sözdür. Verdiği bu sözde durmayan can, hem Hak hem de toplum tarafından cezalandırılır. Hakk’ın cezası zaten öteki dünyada verilecektir. Toplumun cezalandırması ise dedenin ve canların katıldığı bir cemde olur. Bu cezalandırma da “düşkünlük” tür.

Bilezer Olma (Musahip Olma)

Musahip, Alevî inancında terim anlamı, ikrar vermiş, evli erkek ve kadının (karı-koca) seçtiği kişi ve kefil anlamında “yol kardeşi” demektir.¹⁶

¹³ Korkmaz, E., (2005), s.177.

¹⁴ Çıblak, N., (2005), s.108.

¹⁵ Yola girmek: Bilezer (musahip) olmak.

¹⁶ Korkmaz, E., (2008), *Anadolu Aleviliği*, Berfin Yayınları, İstanbul, s.322.

Musahiplik ise, ikrar vermiş, evli iki kişinin eşleri ile birlikte, Hakk'a yürüyünceye değin, kardeş kalacaklarına, birbirlerini koruyup kollayacaklarına, birlik ve beraberlik içinde yaşayacaklarına, dedenin ve cemdeki canların huzurunda söz vermeleri şeklinde gerçekleştirilen, bir törenle gerçekleştirilen toplumsal akrabalık kurumudur.¹⁷

Bütün Alevi topluluklarda olduğu gibi Mersin Abdallarında da musahip olma önemlidir. Alevilikte “Musahip Olma” diye bilinen bu olgu Mersin Abdallarında “bilezer olma, yol görme, yola girme” şeklinde adlandırılmaktadır. Ancak zaman zaman “musahip olma” ifadesinin de kullanıldığı tespit edilmiştir. Birbiriyle musahip olmuş kişilere de “bilezer” adı verilmektedir. Bilezer olmak, yükümlülükleri ağır bir olgudur. Bu nedenle herkes bilezer olamaz. Çünkü bu yolun dönüşü yoktur. Yola giren kişi, canından, malından gerekirse en yakınlarından bile vazgeçmeyi göze almalıdır. Kaynak kişiler bu yolun ağırlığını ve geriye dönüşünün olmadığını “bu yol şeriat yolu değil, bu yol hakikat yoludur” ifadesiyle dile getirmektedirler. Şeriatte bir suç belirli bir ceza karşılığında af edilebilirken, bu yolda yapılan hataların telafisi yoktur. Yoldan döndükten sonra tekrar musahip olmak mümkün değildir.

Cuma Akşamı

Cuma akşamı, perşembeyi cumaya bağlayan akşamları düzenlenen on iki hizmetin tamamının yer almadığı, dolayısıyla dedenin de bulunma zorunluluğunun olmadığı bir cemdir. Bu akşamda topluluk içindeki sorunlar konuşulup, çözüme bağlanır. Cemi ise genellikle rehber yürütür.

Dârdan İndirme Cemi

Hakk' a yürüyen bir cânın, derviş, baba, dede ya da dedebaba için ölümünün üçüncü, yedinci veya kırkinci gününde yapılan tören “dâr'dan indirme erkânı” olarak adlandırılır.¹⁸

İnceleme alanımızda dârdan indirme erkânı sadece bilezerli bir kişinin ölümünün ardından yapılır. Dârdan indirme cemini sadece dede yapabilir. Dede olmadığında rehber bu işi üstlenemez.

3.2. Sosyal İçerikli Dinî Törenler

Çalışmamızın bu bölümünde yılın belirli günlerinde kutlanan Ramazan Bayramı ve Kurban Bayramı ile Mersin Abdalları için ayrı bir önem taşıyan İmam Hüseyin'in ölüm yıldönümünü anma ve onun yasını tutma töreni üzerine durulacak, ayrıca gerek insanların bireysel gerekse toplumun isteği üzerine belirli veya belirsiz zamanlarda düzenlenen kurban törenlerine değinilecektir.

Ramazan Bayramı

Alevi-Bektaşî inanç yapısına sahip olan Mersin Abdalları arasında yaygın olmamakla birlikte 30 günlük ramazan orucunu tutanlar da bulunmaktadır. Ramazan Bayramı “Şeker Bayramı” olarak da adlandırılıp, bu bayram için önceden alışveriş yapılır. Lokum, şeker, bisküvi gibi tatlı şeyler hazır alındığı gibi evlerde çörek, börek tarzı yiyecekler de hazırlanır (K.1,K.12,K.28).

Çocuklara bayramlık alınır. Bayramlık yeni bir ayakkabı, kazak, pantolon veya gömlek olabilir. Bayramlığı herkes ekonomik gücüne göre alır. Mezar ziyaretleri büyük önem taşımaktadır. Mezardakilerin bayram günü yakınlarını beklediğine inanılır. Yakında olanlar arife günü mezar ziyaretine giderler. Uzaktan gelenler bayram günlerinde de mezarları ziyaret edebilirler. Mezar ziyaretine giden kişiler yanlarında yiyecek bir şeyler götürüp oradaki insanlara ölmüşlerinin ruhu için dağıtırlar (K.1,K.4,K.9, K.14,K.15,K.32).

Bayramdan önce arife günü akşam, cem evi gibi kullanılan bir yerde toplanılır. Herkes buraya gelirken yiyecek, içecek bir şeyler getirir. Hep beraber sohbet edilir, yiyip içilir. İsteğe göre menakıplar söylenir (K.17,K.26,K.27).

Kurban Bayramı

Kurban bayramına dokuz gün kala oruç tutulur. Dokuz günü tutmayan bir ya da üç gün olmak üzere de oruç tutabilir. Bu dokuz günlük oruç kesilen kurbanın etinden yenilerek açılır (K.1,K.4,K.9, K.14,K.15,K.32).

Mersin Abdallarında kurban bayramlarında ekonomik gücü olanlar kurban kesmektedir.

3.3. Kutsal Aylar ve Törenler

Muharrem Töreni/Matem Orucu

Aleviler ve Bektaşîlerce Hicret'in 61. yılının 10 Muharrem cuma günü (8 Ekim 680 M.) Hz. Ali'nin küçük oğlu, Hz. Muhammet'in torunu Hz. Hüseyin ve yandaşlarının Kerbela'da şehit edilmesinden duyulan derin üzüntü ve acı yas olarak algılanır. Bu nedenle muharrem ayının 1-12'si arası Kerbela'da şehit edilenlerin anısına yas amaçlı oruç tutulur.¹⁹

¹⁷ Korkmaz, E., (2008), s.322.

¹⁸ Korkmaz, E., (2005), s.177.

¹⁹ Korkmaz, E., (2005), s.447.

Mersin Abdallarında Muharrem On İki İmamların aşkına on iki gün tutulmakta ve on ikinci günün ardından aşure kaynayıcaya kadar da yarım günlük bir oruç tutulmaktadır.

Mersin Abdallarında muharrem orucu kurban bayramını takiben yirmi ikinci gün tutulmaya başlanır. Muharrem orucu on iki gün tutulur. Aynı zamanda yas olarak kabul edilen bu on iki günün ardından on üçüncü gün çorba (aşure) kaynatılır ve yas bağlanmış olur. İsteyenler on üçüncü gün çorba kaynayıcaya kadar yani öğleye kadar da yarım gün oruç tutarlar ve oruçlarını çorba ile açarlar (K.1,K.12, K.23,K.31, K.32).

Hacı Bektaş Veli'yi Anma Töreni

Mersin Abdalları arasında Hacı Bektaş Veli pir olarak kabul edilmekte ve kendisine büyük bir saygı gösterilmektedir. Bu nedenle her yıl ekonomik gücü olanlar biraya gelerek 16-21 Ağustos'ta Hacı Bektaş Veli'yi anma törenine katılarak, bu velinin Nevşehir ilinin Hacıbektaş ilçesindeki türbesini ziyaret etmektedirler. Özellikle bilezerli kişiler, Hacı Bektaş Veli'nin türbesini ziyaret etmeye özen göstermektedirler. Hacı Bektaş Veli'nin türbesine ziyarete gittiklerinde türbe yakınlarında çadır kurarak orada gerçekleştirilen etkinliklere katılmaktadırlar. Ayrıca kurban alarak, burada kurban da kesmektedirler.

Abdal Musa'yı Anma Törenleri

Abdal Musa, XIV. yy'da yaşamış, Abdal Musa Sultan adıyla da anılan Rum Abdallarının önde gelen dervişidir.

Abdal Musa Mersin Abdalları için kutsallık yüklenmiş önemli şahsiyetlerden birisidir. Bu nedenle Mersin Abdalları arasında ekonomik gücü yeterli olan kişiler tarafından her yıl 9-10 Haziranda Antalya ilinin Elmalı ilçesine bağlı Tekke köyünde düzenlenen törenlere katılmak bir gelenek haline gelmiştir.

Kurban Töreni

İnsanlar birçok nedenden dolayı, Tanrı'yı, yer-suları, ilahi güç olarak atfedilen bazı tabiat güçlerini, Tanrı vekili olarak kabul edilen din adamlarını, Tanrıdan şefaet dileme aracı olarak yatırları, evliyalrı veya bir takım doğaüstü güçleri memnun etmek, onların yardımlarını sağlamak amacıyla kurban sunarlar. Hatta içlerinde doğaüstü güçleri barındırdığına inanılan dağ, kaya, göl, ırmağ, su kaynakları ve ulu ağağlar ile bazı hayvanlara ibadet etmek veya onlardan yardım istemek için de kurbanlar sunulmuştur. İnsanların bu güçlere kurban sunmasının temelinde iki düşünce bulunmaktadır. Bunlardan birincisi bu güçleri yanına almak ve bunların “önceden yardımına hak kazanabilmek” için bu güçlere düzenli olarak ibadette bulunmak; ikincisi ise “sonradan bir şeyler yapmak” veya “kefarete ödemek” suretiyle kendisini affettirmektir.²⁰

Mersin Abdalları arasında belirli dönemlerde kurban sunma geleneğı vardır. Bu kurbanların bir kısmı belirli günlerde bir kısmı da bireysel olarak belirlenen zaman dilimlerinde sunulmaktadır. Kanlı ve kansız kurban olmak üzere ikiye ayrılan bu kurbanların her birinin kendi içinde taşıdığı bir amaç bulunmaktadır. Kansız kurban olarak, pişi, lokum, şeker vb. yiyeceklerin dağıtılması, kanlı kurban olarak da horoz(Cebrail), koyun, keçi gibi hayvanlar kesilmesi söz konusudur. Kanlı kurban sunmak inceleme alanımızda “kan akıtmak” olarak da ifade edilmektedir. Mersin Abdalları tarafından Kurban bayramı, Muharrem Kurbanı, Hacı Bektaş Veli ve Abdal Musa türbesi ziyaret edilirken, bir ölünün ruhu için, bir kazanın iyi bir şekilde atlatılması sonucu, bir dileğın gerçekleşmesi için ya da gerçekleşmesinin ardından kanlı kurban kesilir.

3.4. Bereket Törenleri

Yağmur Duası

Mersin Abdallarının genel uğraşları yağmura bağılı olmadığı için yağmur duası çok yaygın değildir. Hatta çoğı zaman işlerine engel bir nitelik taşıyabilir. İnceleme alanımızda yağmur duasına çıkan Silifke ilçesinin Say ve Pazarkaşı Mahallelerinde oturan Abdallardır.

İnceleme alanımızda yağmur dualarına büyük küçük herkes katılmaktadır. Büyüklerin ve küçüklerin yağmur duasına çıkmadan önce veya dua esnasında gerçekleştirdiğı farklı görevler vardır.

Hidrellez

Hidrellez, halk inanişına göre peygamber veya veli olduğı rivayet edilen Hızır ve İlyas'ın bir araya geldiğı gün olarak kabul edilen 6 Mayısta yapılan kutlamadır. Hidrellez sözcüğü de bu olaya bağılı olarak Hızır ve İlyas'ın halk ağızındaki şeklini göstermektedir²¹

Abdallar için Hidrellez'in önemi büyüktür. 5 mayısı 6 mayısa bağlayan gece Hidrellez gecesi olarak kutlanır. Hidrellez yaşanacak bir yılın bütün dileklerinin dilendiğı bir gecedir. Bu yüzden hidrellez gecesi önemle kutlanır. Mersin Abdallarında Hidrellez ile ilgili çeşitli inanişlar bulunmakta ve Hidrellez gecesi ile ertesinde çeşitli pratikler yerine getirilmektedir.

²⁰ Çıblak, N., (2005), s.150-151.

²¹ Çıblak, N., (2005), s.161.

Nevruz

Nevruz, bahar mevsimine girişte gece ve gündüzün eşit olduğu 22 Mart'ta (Rumî takvime göre 9 Mart'ta); bazı yerlerde de 20-21 Mart'ta kutlanan bahar bayramıdır. Farsça “nev” ve “ruz” sözcüklerinin birleşmesinden oluşan bu kavram “yeni gün” anlamına gelmekte ve Türklere de İranlılardan geçmiş bulunmaktadır.²²

Mersin Abdallarında kendilerine özgü farklı bir nevruz kutlamasına rastlanmamaktadır ama 21 Mart'ta (bu tarih hafta içine tesadüf ederse onu takip eden ilk cumartesi günü) hep beraber topluca pikniğe gidilir. Yenilir, içilir. Oyunlar oynanır. Çalır, söylenir. Burada amaç baharın gelişini ve doğanın uyanışını neşayle karşılamaktır(K.1,K.12,K.21)

4. Mersin Abdallarında Geçiş Törenleri

İnsan hayatında önemli bir yere sahip olan geçiş dönemleri etrafında, bağlı bulundukları kültürün yapısına uygun olarak, birçok inanç, âdet, töre, tören, dinsel ve büyüsel özlü işlemler kümelenmiştir. Bu uygulamaların hepsindeki amaç; kişinin geçiş dönemindeki yeni yerini belirlemek, kutsamak ve aynı zamanda bu süreçte karşılaşılabileceği tehlikelerden kişiyi korumaktır.²³

Bildirimizin bu bölümünde Mersin Abdallarında geçiş dönemleri doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere kısaca anlatılacaktır.

Doğum

Mersin Abdallarında erken yaşta yapılan evlilikler, kadının 15-16 yaşlarında anne olmasını da beraberinde getirmektedir. Abdallar arasında gerek doğum öncesinde ve doğum anında gerekse doğum sonrasında anne ve bebeğin sağlığı için geleneksel yöntemlere çok sık başvurulduğu görülmektedir. Mersin Abdallarında doğum ile ilgili uygulanan bazı uygulama ve pratikler şunlardır:

Doğum yapacak olan kadına daha önce kolay doğum yapmış bir kadının yeninden ya da avucunda su içirilir (K.8,K.11,K.14,K.15,K.26).

Doğum sırasında tavana bir ip asılır ve hamile kadının bu ipe asılması istenir, bu şekilde çocuk aşağı çabuk düşer ve doğum kolay olur (K.17,K.21,K.23).

Doğum sırasında ana bacı (dedenin eşi) gebe kadının sırtını “El benim elim değil, Fatma anamızın eli” diyerek üç kez sıvazlar. Böylece kadının kolay doğum yapacağına inanılır (K.2,K.5,K.25).

Çocuk doğduktan sonra, göbeği çiğ iplikle 3-4 parmak yukarısından bağlanır. Bu bağ birkaç gün çözülmeden durur. Birkaç gün sonra çocuğun göbeği kurur ve kendiliğinden düşer (K.13,K.17,K.21).

Lohusa kadının doğumdan sonra bir süre dalgın olabileceği düşüncesi ile yalnız bırakılmaması gereklidir. Doğumdan kırk gün sonra gerek anne gerekse bebek hiçbir şekilde yalnız bırakılmaz (K.17,K.23).

Lohusa kadının yanında mutlaka onu kötülüklerden koruyacak şeyler (duru su, demirden bir alet, ayna, kırmızı renkli bir eşya vb.) bulundurması gereklidir (K.11,K.14,K.17,K.27).

Lohusa kadının sütü az ise, incir ağacının dibine sağdırılır. İncir ağacı sütlü bir ağaç olduğu için, bu ağacın sütünün bolluğunun lohusa kadına geçeceğine inanılır (K.13,K.14,K.24,K.25).

Çocuğu al basmaması ve şeytanın çocuktan uzak durması için bir hamur bezesi yapılır, pişirilir ve bir beze sarılıp çocuğun başucuna koyulur. Bu bezenin çocuğu kırk gün boyunca koruyacağına inanılır (K.7,K.8,K.14).

İnceleme alanımızda kırkbasması üç şekilde karşımıza çıkmaktadır: Kırklı kadının kırkı basar./Ölünün kırkı basar./Gelinin kırkı basar (K.11,K.17,K.23).

Kırk taş toplanır. Suyun içine atılarak kaynatılır. Anne ve çocuk banyo yapar. Banyo yaptıktan sonra bu kırk taş çocuğun ayağının altına koyulur. Bir süre çocuğun ayağının altında bekletilir. Daha sonra da ayak değmeyecek bir yere atılır. Çocuğun kırkı çıkmış olur (K.7,K.14,K.16).

Mersin Abdalları arasında yaptığımız araştırmalarda doğumla ilgili inanç ve pratiklerin, eski Türk kültürü, İslamiyet öncesi inanç sistemleri ve İslam dininin etkilerinden harmanlanarak ortaya çıktığını görülmektedir. Bugün Mersin Abdallarında bu uygulamaların birçoğu canlılığını korumaktadır.

Evlenme

Doğumdan sonra yaşamın ikinci geçiş dönemi olan evlenme, gerek erkeğin gerekse kadının toplum içerisinde saygınlık kazanmasını sağlaması, aileler arasında kurulan dayanışmayı, toplumsal ve ekonomik ilişkiyi belirlemesi ve düzenlemesi bakımından önemli bir olgu olarak düşünülür. Bunun yanı sıra toplumların tarihsel boyutları ekonomik yapıları, yerleşim düzenleri, üretim ilişkileri, gelenekleri kısaca

²² Çıblak, N., (2005), s.163.

²³ Örne, S. V., (2000), *Türk Halkbilim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.131-132.

kültürleri o toplumun evlenme biçimlerini de belirlemektedir.²⁴

Mersin Abdallarında da evlilik bir bireyin toplum içinde saygınlık kazanması açısından önemli bir olgudur. Abdallarda evlilik yaşı oldukça küçüktür. Bundan on beş yıl öncesine kadar evlenme yaşı ortalama 15-16 iken günümüzde 18-20 yaş olarak tespit edilmiştir. Abdallarda evlilik mümkün olduğu kadar topluluğun kendi içinde yapılmaktadır. Alevi Bektaşî bir topluluk olan Mersin Abdallarında Alevi ve Abdal olmayan bireylerle evlilik yapılması uygun karşılanmaz. Çoğu zaman bu toplumsal kurala karşı gelenler düşkünlük ile cezalandırılmaktadır. Bu nedenle Mersin Abdallarında akraba evlilikleri yaygın olarak görülür.

Mersin Abdallarında evlenme ile ilgili yapılan uygulama ve pratiklere bakıldığında Mersin’de yaşayan diğer topluluklarla benzer özellikler taşıdığı görülür.

Ölüm

Geçiş dönemlerinden sonuncusu olan ölüm, insanların aciz kaldığı ve mümkün olduğunca ertelemek istediği bir olgudur. Ölümü engelleyemeyeceğini bilen insanoğlu, onu ötelemek için birtakım uygulamalara başvurmuştur. Ayrıca ölümden sonra bir hayatın varlığına inanılarak ölen kişinin oradaki yaşamına yönelik de birtakım uygulamalar yapılmaktadır. Ölümle ilgili inceleme alanımızda oluşmuş olan inanç ve pratikler ölüm öncesi, ölüm sırası ve ölüm sonrasında uygulanmaktadır. Mersin Abdalları arasında ölümle ilgili inanç ve pratiklerden birkaçı şunlardır:

Rüyada bir kişi iki ayak kabısını da kaybederse öleceğine inanılır (K.3).

Rüyada birisi rüya sahibini döverse, döven kişinin öleceğine inanılır (K.23).

Rüyada bir ev yıkılırsa o evden birinin öleceği düşünülür (K.11).

Cenaze yıkandıktan sonra, ölü suyunun ısıldığı kazan ters çevrilir. Açık bırakılmaz (K.1).

Cenaze kaldırıldıktan sonra ev baştan ayağa iyice temizlenir. Yakınlarına hatıra amaçlı birkaç eşyadan başka ölünün bütün kılık kıyafeti evden çıkarılıp ihtiyaç sahiplerine verilir (K.4).

Hasta olup ölümünün yaklaştığına inanılan kişiler gece gündüz beklenir. Ölmekte olan kişinin yakınlarına haber verilir. Kişinin çok sevdiği bir kişiyi görmeden ölmeyeceğine inanılır. “Ölü bekler” olarak ifade edilen bu durum, ölmekte olan kişinin son kez sevdiği kişiyi görüp gözlerini kapaması şeklinde anlatılır. Eğer bu kişi gelemeyecek durumda ise çoğu zaman ölmekte olan kişiye beklediği kişinin bir çamaşırı koklatılır (K.16, K.23).

Ölen kişiye ölüm soğukluğu çökmeden, ölen kişinin çenesi çatılır, bir iple bağlanır. Ayak başparmakları birbirine bağlanır. Ölünün giysisi yırtılır. Üzerine bir çarşaf örtülür (K.15, K.27).

Ölen kişinin gözleri açık ise, bu dünyadan muradını alamadan gittiğine inanılır. Çoğu zaman gözü açık olarak ölmüş kişilerin gözleri ölüm soğukluğu çökmeden kapatılır (K.8, K.14).

Ölü yıkama işini bu işi bilen tecrübeli kişiler yapar. Kadınları kadınlar erkekleri erkekler yıkar. Genç kızlar ve delikanlılar ölü yıkanan yere mümkün olduğunca girdirilmez. Ölüyü yıkayan kişiye birtakım eşyalar (havlu, çorap, yazma, sabun vb.) hediye verilirken isteyen bir miktar para da verebilir (K.1, K.5, K.18).

İnceleme alanımızda cenaze sadece erkekler tarafından, salla taşınır. Günümüzde cenaze arabaları ile taşımak yaygın olsa da kısa bir mesafede de olsa sal omuzlarda taşınır (K.13).

Cenazenin gömülmesi gece yapılmaz. Gün battıktan sonra toprağın mühürlendiğine inanılır. Toprak mühürlendikten sonra, ölüyü kabul etmez. Çok acil gömülmesi gereken ölümler (trafik kazasında parçalanmış, kalp krizi geçirerek ölüp şişen vb.) hızlı bir şekilde gece defnedilebilir. Ama mümkün olduğunca definler gündüz yapılır (K.4, K.9, K.23).

Cenaze kaldırıldıktan sonra bütün ev köşe bucak temizlenir (K.24).

Mezarlıktan sonra herkes mutlaka cenaze evine uğranmadan kendi evine gidemez. Bu iyi sayılmaz (K.12, K.17, K.25).

Ölünün bir ağırlığı olacağına ve bu ağırlığın cenaze evinde kırk gün sürdüğüne inanılır. Bu süre boyunca ölen kişinin ruhuna saygı duyulur ve cenaze evinde yüksek sesle gülünmez, eğlenilmez (K.1, K.5, K.20).

Cenaze sahipleri kıyafetleri ile ölen kişinin ardından yas tuttuklarını ifade ederler. Kadınlar örtülerini boyunları görülmeyecek şekilde bağlarlar. Dikkat çekici renkte kıyafetler giymemeye özen gösterirler. Çeşit çeşit giyinmezler. Süslenmezler, saçlarına kına yakmazlar. Erkekler saç sakal tıraşı olmazlar (K.7, K.11, K.16).

Mersin Abdallarında ölünün ruhu için belirli günlerde yemekler verilir. Bu yemekler üç yemeği, yedi yemeği, kırk yemeği ve yıl yemeği olarak adlandırılır. Eskiden bu günler tam üçünde yedisinde, kırkında

²⁴ Örnek, S. V., (2000), s.131-132.

yapılırken günümüzde hafta sonuna tesadüf etmesi için, ya da uzakta olanların gelmesi gitmesine uygun olması açısından bir gün önce veya bir gün sonra yapılabilir.

İnceleme alanımızda cenazeyi eskiden dedeler hazırlayıp defnederken, günümüzde cami imamı da hazırlayıp defnetmektedir. Ama ölen kişi yol sahibiye yani bilezeri varsa (musahipliye), bu kişiler mutlaka yol sahibi birileri tarafından yıkanıp kefenlenmelidir.

5.Halk Sanatları

İnsan yaratıcılığının ürünü olan el sanatları, toplumun kültürünü yansıtır. O toplumun hayat biçiminin kuşaktan kuşağa aktarılmasında, geliştirilmesinde ve devam ettirilmesinde büyük rol oynar. Aynı zamanda el sanatları bütün halk sanatları gibi bir ulusun kültürel kişiliğinin en canlı ve anlamlı belgeleridir.

Geleneksel meslekler denince akla gelen ilk unsur, bu mesleklerin halka ait oluşudur. Babadan oğula, ustadan kalfaya, çırağa aktarılan bu sanatların ilk olarak kimin tarafından uygulandığının tespiti, bu mesleklerin geçmişinin çok eskilere dayanması sebebiyle mümkün değildir. İşte kuşaktan kuşağa aktarılan bu el sanatları sanayileşmenin yarattığı hızlı değişime ayak uydurmada zorlanmakta, el ürünlerinin yerini makineler almakta, bu nedenle de sayıları gittikçe azalmaktadır.

Çalışmamızın bu bölümünde, Mersin Abdalları arasında yaygın olarak yaşatılan ve birçok el sanatı gibi yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan sepetçilik, kalaycılık, demircilik ve davulculuk üzerinde durulacaktır.

Sepetçilik

Mersin Abdalları arasında kaybolmaya yüz tutan el sanatlarından sepetçilik canlı olarak yaşatılmaktadır. Sepetçilikle uğraşan Abdallar Mersin Tece Belediyesine bağlı Hürriyet mahallesinde ve Tarsus'un Akgedik Köyü'nde yaşamaktadırlar. Burada yaşayan toplulukların tek geçim kaynağı sepetçiliktir. Sepetçilik bir ata mesleğidir. Bu meslekle uğraşan kişiler, küçük yaşlarda bu mesleği büyüklerinden öğrenmektedirler. Sepetçilik Abdallar için önemlidir. Hatta çoğu zaman bu sanat Abdallara genel ad olarak verilmiş ve kendileri için "sepetçiler" denilmiştir. Yani meslekleri ile adlandırılmışlardır.

Kalaycılık

Mersin Abdallarında kalaycılık, çok eski ve yaygın bir meslektir. Bu meslek bazı ailelerle bütünleşmiş durumdadır. Kalaycı olarak adlandırılan aileler vardır. İnceleme alanımızda kalaycılık Mut-Ortaköy ve Silifke'de Say mahallesinde sürdürülmekte olup, her geçen gün yok olmaya yüz tutan bir meslektir. Bakır kapların kullanımının azalmasıyla kaybolan bu mesleği yapan ustalar, talep olmadığı için çırak yetiştirememektedirler.

Demircilik

Demircilik Mersin Abdallarında bir baba mesleği olarak yapılmaktadır. Her demirci çocuklarından birini bu işi devam ettirmesi için yetiştirmektedir. Bu mesleği öğrenmek için kişinin çok erken yaşlarda bir demirci ustası ile çalışmaya başlaması gerekmektedir. Ayrıca demircilik tek başına yapılabilecek bir zanaat değildir. Bir demirci ustasının mutlaka iyi bir çırağının olması gereklidir. Bir demirci ustası kendine yardım eden birisi olmazsa bu zanaatı yapamaz. Bu nedenle "Demircilik adamı anasının kırığına muhtaç eder" diye bir söyleyiş demirciler arasında yaygındır.

Demircilik inceleme alanımızda kutsal bir meslek olarak görülür ve demirciliğin kökeni Hz. Davut'a dayandırılır.

Davul Yapımı

Davulculuk denildiğinde akla ilk Abdallar gelir. Çünkü Abdalların en belirgin uğraşı müzisyenliktir ve en yaygın çaldıkları enstrüman davuldur. İnceleme alanımızda davul yapımı ile uğraşanlar, Mersin Karacailyas Beldesinde, Mut Doğancılar Mahallesi ve Ortaköy Köyü'nde yaşamaktadırlar. Günümüzde deriden davul yapımı yok denecek kadar azalmıştır. Davul yapımı için kullanılan özel bir atölye yoktur. Herkes kendi evinde yapmaktadır. Mersin Karacailyas Beldesi Evren Mahallesinde bugün deri davul yapan olmayıp, plastik davullar yaygın olarak üretilmektedir. Davul yapımı bir ata mesleği olup, babadan oğla sürdürülmektedir. Davul ustaları ekonomik anlamda çok fazla getirisi olmadığı için gençlerin bu işe merak sarmadığını ifade etmektedirler. Davul yapan kişiler aynı zamanda müzisyenlikle uğraşmaktadırlar. Zaten sadece davul yapıp satarak geçinmek onlar için oldukça sıkıntılı olmaktadır. Yaptıkları davullar daha çok süs eşyası olarak turistik amaçlı satılmaktadır.

SONUÇ

Mersin Abdalları yörede daha çok sepetçi, davulcu, çalgıcı, demirci, bohçacı gibi icra ettikleri meslek isimleri ile adlandırılmaktadırlar. Mersin'de Abdallarının yaşadığı toplam 12 yerleşim birimi tespit edilmiştir, bu yerleşim birimlerinden dört tanesi köy, diğer dokuz tanesi mahalledir. Köyler; Tarsus-Akgedik Köyü, Tarsus-Polatlı Köyü, Mut-Ortaköy, Bozyazı-Ustalar Köyü, mahalleler; Mersin-Akdeniz-Gündoğdu

Mahallesi, Mersin-Karacailyas Beldesi-Evren Mahallesi, Tarsus/ Mithatpaşa Mahallesi, Mersin-Tece-Hürriyet Mahallesi, Silifke /Say Mahallesi, Silifke / Pazarkaşı Mahallesi, Mut / Merkez /Doğancılar Mahallesi, Anamur Yıldırım Beyazıt Mahallesi (Akkovanlı).

Mersin Abdalları dinî inanışları açısından Alevî-Bektaşî bir topluluktur. Abdalların Aleviliği, Anadolu Aleviliği ile öz itibarıyla benzeşmekle birlikte, bazı dini pratiklerin uygulanmasında farklılık görülmektedir. Mersin’de Abdalların yaşadığı yerleşim birimlerinin hiçbirisinde dede bulunmamaktadır. Bu nedenle dini törenleri yürütmek amacıyla, dedeler Karaman, Konya ve Antalya illerinden gelmektedir. Mersin Abdallarının yaşadığı yerleşim birimlerinin hiçbirisinde Abdallara ait bir cem evi bulunmamaktadır. Cemler uygun olan herhangi bir evde yapılmaktadır. Birçok yerleşim birimlerinde cemler uzun zamandır düzenli bir şekilde yapılmamaktadır.

Çalışmamızın, geçiş dönemlerini içeren bölümü incelendiğinde Mersin Abdallarında geçiş dönemlerindeki birçok patrik ve uygulamaların Mersin’in sosyo-kültürel yapısıyla benzeştiği görülmektedir.

Mersin Abdalları arasında kaybolmakta olan halk sanatları sepetçilik, davulculuk, kalaycılık, ve demirciliklerdir.

Mersin Abdalları yaşayış biçimleriyle, inanç yapıları ve dini törenleri ile icra ettikleri mesleklerle oldukça zengin bir kültüre sahiptirler. Yaşadıkları toplumla meslekleri dışında herhangi sosyo-kültürel bir etkileşimi bulunmayan Mersin Abdalları, toplum tarafından “öteki” olarak görülmekten ve yadırganmaktan oldukça şikâyetçiler. Toplum tarafından dışlandıkları için kendilerini ifade edemeyen bu nedenle de marjinal bir grup olarak bilinen Abdallar kültürel değerleri tam anlamıyla tanıtamamaktadırlar.

Kaynakça

Yazılı Kaynaklar

- Aksüt, H., (2009), *Aleviler, Türkiye-İran-Irak-Suriye-Bulgaristan*, Yurt Yayınları, Ankara.
Çıblak, N., (2005), *Mersin Tahtacıları Halk Bilimi Araştırmaları*, Ürün Yayınları, Ankara.
Ayata, S., (2006), *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
Korkmaz, E., (2005), *Alevilik ve Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar, İstanbul.
Korkmaz, E., (2008), *Anadolu Aleviliği*, Berfin Yayınları, İstanbul.
Örnek, S. V., (2000), *Türk Halkbilim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Sözlü Kaynaklar

Kaynak kişilerle ilgili bilgiler “adı soyadı, doğum tarihi, doğum yeri, öğrenim durumu, mesleği, ikâmeti” sıralaması göz önünde bulundurularak verilmiştir.

- K.1.Özbay UĞUZ, 1963, Tece, ilkokul, sepetçilik, Tece /Mersin.
K.2.Şadiye Yalçın,1935,Üseli Köyü, yok, ev hanımı, Tece/ Mersin.
K.3.Abide Gezzin, 1960, Say Mah., yok, ev hanımı, Say Mah./Silifke.
K.4. Kemal Çelik, 1936, Mut, yok, demirci/ müzisyen, Say Mah./Silifke.
K.5. Dudu Say, 1967, Say Mah. ilkokul, ev hanımı, Say Mah./ Silifke.
K.6. Güleper Say,1934, Say Mah. 3.sınıfı kadar okumuş, ev hanımı,Say Mah./Silifke.
K.7. Remzi Akyol, 1958, Tece/ Mersin, ilkokul, rehber/sepetçi, Tece/Mersin.
K.8. Nimet Taş, 1947, ilkokul, Akgedik Köyü, Tarsus, sepetçilik, Akgedik Köyü/Tarsus.
K.9. Miyaser Taş, 1949, yok, Polatlı Köyü/Tarsus, ev hanımı, Polatlı Köyü/Tarsus.
K.10. Ali Aykırıan, 68, Kelceköy/Mut, demirci/ müzisyen / Doğancılar Mah./Mut.
K. 11. Ali Örs, 1945, Kelceköy,/Mut, yok, demirci, Doğancılar Mah./Mut.
K. 12. Hüseyin Örs, 1963, Kelceköy,/Mut, ilkokul, demirci, Doğancılar Mah./Mut.
K. 13. Miyaser Taş, 1958, ilkokul, Akgedik köyü/ Tarsus,ev hanımı,, Tarsus
K. 14. Derviş Taş, 1954, ilkokul, Akgedik köyü/ Tarsus, sepetçilik, Tarsus
K. 15. Bayram Demirci, 1952, Yıldırım Beyazıt Mah. /Anamur, ilkokul, pazarcı, Yıldırım Beyazıt Mah. /Anamur
K. 16. Şadiye Boğan, 1950, Yıldırım Beyazıt Mah./Anamur, yok, pazarcı, Yıldırım Beyazıt Mah. /Anamur
K.17. Aynur Şimşek, 1976, Ankara, İlkokul, ev hanımı, Ortaköy/ Mut.
K.18. Hüseyin Şimşek, 1974, Ortaköy, üniversite, müzisyen, Ortaköy/Mut
K.19. Meryem Selver, 1953, Karaisalı, yok, ev hanımı, Gündoğdu Mah./Mersin
K.20. Süleyman Ateş, 1962, Karaisalı, ilkokul, davulcu, Karacailyas Beldesi.
K.21. Ayşe Türkân, 1969, ilkokul, Ortaköy/Mut, ev hanımı, Ortaköy/Mut.
K.22. Ali Nacakçı, Karaisalı, 1949, yok, müzisyen, Mithatpaşa Mah. / Tarsus.
K.23. Bayram Pekçelik, 1953, Say Mah., yok, demirci, Say Mah. /Silifke
K.24. İzzet Pekçelik, 1977, Say Mah., ilkokul, demirci, Say Mah. /Silifke
K.25. Meryem Üşenmez, 1944, Say Mah. Silifke, yok, ev hanımı, Pazarkaşı Mah. Silifke.
K.26. Ayşe Üşenmez, 1942, Say Mah. Silifke, ilkokul, ev hanımı, Say Mah. Silifke.
K.27. Kemal Ak, 1949, Karaisalı, yok, müzisyen, Gündoğdu Mah./Mersin
K.28. İsmet Yavuz, 1949, yok, Üseli köyü, sepetçilik, Tece/Mersin.
K.29. Duygu Nacakçı, 1974, Karacailyas Beldesi, ilkokul, ev hanımı, Karacailyas Beldesi.
K.30. Necdet Ateş, 1951, Karaisalı, yok, müzisyen, Mithatpaşa Mah. Tarsus.
K.31. Ayşe Yılmaz, 1947, yok, Ustalar /Bozyazı, ev hanımı, Ustalar/Bozyazı
K.32. Haydar Demir, 1945, ilkokul, Ustalar Köyü/Bozyazı, demirci, Ustalar /Bozyazı

OSMANİYE’DE HAFTANIN GÜNLERİ İLE İLGİLİ İNANIŞ VE PRATİKLER

Ecehan Lütfiye TULÜCE

Çukurova Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Binlerce yıllık, köklü bir tarihe sahip olan ve son olarak yeni coğrafyaları Anadolu’ya gelip yerleşmiş bulunan Türkler, nesiller boyunca pek çok inanç sistemlerinin, dinlerin ve kültürlerin etkisi altına girmişlerdir. Bir taraftan başka kültür, inanç sistemleri ve dinlerden etkilendirken; diğer taraftan da gitmiş oldukları her yerde diğer toplumları kendi kültürleri, inanç sistemleri ve dinleri ile büyük ölçüde etkilemeyi başarmışlardır.

Toplumların hayatlarında, yaşamlarının gereği olarak yapmış oldukları bir takım kültürel ve sosyal faaliyetleri bulunur, bu faaliyetler toplumların uygarlığının bir göstergesi olarak, tören, inanma ve pratikler şeklinde uygulanmaktadır.

Bu çalışmada, Osmaniye’de haftanın günleri ile ilgili olarak yapılmakta olan inançları ve pratikleri yani uygulanış şekillerini aktarmak amaçlanmıştır. Çalışmada, yazılı ve sözlü olmak üzere çeşitli kaynak kişi ve eserlerden faydalanılmıştır.

Özellikle kaynak eserlerin ve kaynak kişilerin sayısı, konular hakkında verilmiş olan bilgilerin doğruluğunun tespit edilmesi, benzer yanlarının belirtilmesi amacı ile olabildiğince fazla tutulmaya çaba gösterilmiştir.

Yaralanılan kaynaklardan alınan bilgiler doğrultusunda, Osmaniye’de haftanın günleri ile ilgili olarak uygulanan pratikler ve inanılan inançlar hakkında doğru tespitler elde etmeye çalışılmış, aynı zamanda eldeki verilerin eski Türk halk inançları ve kültürü ile benzeşen yanları en anlaşılır şekilde belirtmeye gayret gösterilmiştir.

Türk Dili ve Edebiyatı alanında yapılmış olan her türlü çalışmanın, özellikle ana bilim dalımız olan Türk Halk Edebiyatı ile ilgili oluşturulmuş her türlü bilginin, işlevsel açıdan insanların sosyal ve kültürel hayatlarına kaynaklık etmesi amacı ile hazırlanmış olması bilinci içerisinde bu çalışmanın da yararlı olacağını ümit ediyorum.

Anahtar Sözcükler: Osmaniye, Haftanın Günleri, İnanç, İnanışlar, Pratikler.

ABSTRACT

Turks, who have a long and deep rooted history of thousands of years, came and settled in their new geography – Anatolia. While affected from different cultures, belief systems, and religions, Turks also succeeded to affect the cultures, belief systems, and religions of the places they had gone to.

In society’s lives, there are cultural and social activities that are the symbols of their civilization, and these activities are carried out as ceremonies.

In this study, it is aimed to present the beliefs and practicing ceremonies about week days in Osmaniye. Different resource persons and verbal and written works were used for the study.

The number of the resource persons and works were kept high in order to determine the accuracy of the information about the topics, and understand the comparable sides of them.

According to the information gathered from the resources, it was tried to obtain proper evaluation of the beliefs and ceremonies about the week days in Osmaniye. Also, it was attempted to show the similarities of the data with old Turkish society beliefs and culture.

Hopefully, this study will be useful as a resource for people’s social and cultural lives just like every other study about Turkish Language and Literature, especially on our department, Turkish Folk Literature is.

KeyWords: Osmaniye, Days of the week, Confidence, Beliefs, Practicals.

GİRİŞ

Günler arasında Pazartesi, Perşembe ve Cuma, uğurluluk bakımından üstün tutulmaktadır. Günlere bağlı eski inançların başlıca olanlarını derlemiş olan metin, geçmiş bir dönemdeki durumla ilgili ve çok faydalı bilgi vermektedir. Burada avcılık, din, evlenme, giyim, sağlık, seyahat, temizlik, ticaret, yapı, ziraat vb. konularındaki çeşitli işler için haftanın hangi günlerinin uğurlu, hangilerinin uğursuz olduğu yarı dini biçimde belirtilmiştir. Böylece geçmişte toplumun inançlar açısından üzerinde durduğu başlıca hususlar ortaya çıkmaktadır. Bu metnin kaynağı, halk arasında bilinen ve uyulan inançların doğrudan tespiti olabileceği gibi, başka bir yazılı eserden alınmış da olabileceği hususunu akla getirmektedir. Ancak aynı konuyu işlemiş eski kitapların varlığı ve bu metinde benzer bir biçimin görülmesi ikinci kaynağın daha ağırlıklı olabileceğini ortaya koymaktadır. Bütün İslam milletlerinde görüldüğü gibi Osmanlılarda da çeşitli inançları ve özellikle böyle günler, haftalar, aylar, hatta yıllar ile ilgili olanlarını derleyip işlemiş yarı dini tutumda “Mehleme, Rüz-name, Şemsiye.....” adlı eserlerin varlığı bilinmektedir” şeklinde anlatılmaktadır.¹

¹Özergin, K., (1974), “Günlerle İlgili İnançlar”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, No: 300, Temmuz 1974, Cilt 15, S: 7028, 7029, 7030.

“Dört ve yedi sayıları Anadolu’da, özellikle tarikatlarda kutsaldır. Ayların dördüncü, yedinci günlerinin kutsallığı da bundan dolayıdır. Yedinci gün ayrıca İbrani inançlarında tanrının evreni yarattıktan sonra dinlendiği gündür. Ayın on birinci, on ikinci günleri ise gökteki ayın dolunaya yakın olduğu, çok parlak bir nitelik kazandığı dönemdir. Bugünlerde iş yapmak, yaz aylarında koyun kırmak (Anadolu’da buna kırmak denir), ekin biçmek, öteki dönemlerde ekin ekmek, ağaç kesmek uğurlu sayılır. Genellikle yaylalarda, koyunları ayın ortalarına doğru, gökteki ayın en parlak olduğu dönemde, on biri ile on dördü arasında kırparlar. “Aysız koyun kırılmaz” diye koyuncular arasında yaygın bir inanç vardır”.²

İnanç, toplulukların millet olma özelliği kazanmasında ve kültür kavramının meydana gelmesinde oldukça önemli bir öğedir.³

İnanç, sözlük anlamı ile; “bir düşünceye, bir konuya bağlı bulunma, düğümleli kalma, bir şeye bağlanma, gönülden tasdik ederek inanma” anlamlarına gelir.⁴

Halk arasında haftanın bazı günleri için farklı inanışlar gelişmiştir. Günler; diğerlerinden önemli sayılma, belirli işleri yapmama, evden dışarıya bir şey vermeme gibi yönlerden halk arasında inanış açısından farklı değerlendirilmiştir. Günlerin özelliklerine ait değişik inanışlar vardır. Pazar, Pazartesi, Çarşamba, Perşembe günlerinde biçki biçmek, çamaşır yıkamak iyi sayılır. Cuma günü yalnızca yolculuk iyi, başka bir işle uğraşmak iyi değildir. Salı günü bir işin başlangıcı fena sayılır. Çarşamba günü çamaşır yıkanmaz, ikindiye kadar kül atılmaz.⁵

Yürümesi geciken çocuk, ayın ilk Cuma’sından başlamak üzere üç hafta üst üste kollarından tutulup ileri geri sallanır ve aşağıdaki sözler söylenir.

Çıktım Cuma’ya,
Salladım salaya,
Çocuğum yürüsün,
Gelecek Cuma’ya.

Salaya restur,
Oğluma destur,
İzin ver Allah’ım,
Yavrum yürüsün,
Salalar verilsin,
Çocuğum yürüsün.⁶

Osmaniye’de Haftanın Günleri İle İlgili İnanışlar Ve Pratikler

• Pazartesi günü hayırlı bir gündür, her türlü işlerin Pazartesi günü başlanması gerektiğine inanılır (K1, 4, 13, 19, 25, 31).

• Pazartesi günü haftaya nasıl başlanırsa tüm haftanın öyle devam edeceğine inanılır. İnsanlar, Pazartesi günü hayata daha mutlu, sevinçli ve hareketli olarak başlamaya çalışır (K2, 4, 27, 32).

• Pazartesi günü yapılan alışverişin bereketli olacağına inanılır, insanlar her türlü alışverişlerini Pazartesi günü yapmaya özen gösterirler (K3, 21, 28).

• Pazartesi günü yolculuğa çıkmak iyidir diye inanılır, yolculukların Pazartesi günü yapılmasına dikkat edilir, hafta sonundan başın dinlenmiş olur, sakın kafa ile yola çıkmak gereklidir (K4, 24, 32).

• Salı günü çamaşır yıkanmamalıdır. Salı günü yıkanmış olan çamaşırı giyen kişi, çamaşırı kirletemez, ölür diye inanılır (2, 5, 27, 31).

• Salı günü doğan çocukların kan dökücü olacağına inanılır (K6, 13).

• Salı günü düğün yapılmaması gerektiğine inanılır. Salı günü gerçekleştirilen evliliklerin sonunun olmayacağı düşünülür (K6, 7, 17, 22, 30).

• Salı gününün uğursuz bir gün olduğuna inanılır. Salı günü yeni bir işe başlanmamalıdır, başlanılan işin sallanıp kalacağına inanılır. Özellikle kadınlar, Salı günü herhangi bir el işi yapmaya başlamazlar. Bu tür işlere, hayırlı bir gün olduğuna inanıldığı için genellikle Cuma günü başlanır (K1, 4, 7, 8, 16, 23, 32).

²Eyüpoğlu, S.; Erhat, A., (1977), *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Sayı 5, Ankara, 1977, S: 9, 100, 101.

³Artun, E., (2006), *Adana Halk Kültürü Araştırmaları*, Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Adana.

⁴Şişman, B., (2000), “Anadolu’da Yaşayan Halk İnançları”, *Milli Folklor Dergisi*, Feryal Matbaacılık, Ankara.

⁵Yalman (Yalın), A. R., (1993), *Cenup’ta Türkmen Oymakları 1- 2*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. S: 59.

⁶Tural, S.; Göçgün, Ö., vd., (2003), *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı “Türk Dünyası Edebiyat Tarihi”*, Cilt 3. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara. S: 136. (Terzibaşı, A. (1974), “İrak Türkmenleri Arasında Sini- Zarf Oyunu ve Psikolojik Değeri”, *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, Ankara).

- Salı günü tırnak kesmek gerektiğine inanılır (K9, 12, 27).
- Salı ve Çarşamba günü tarlaya ilk tohum atılmamalıdır diye inanılır, bu günlerde tarlaya atılan tohumun bereketsiz olacağı inancı vardır (K2, 7, 9, 10, 30).
- Salı günü yeni elbise giyilirse, o elbisenin yanacağına inanılır (K1, 6, 11, 19, 22, 32).
- Çarşamba günü süt içmek ve ev satın almak iyi değildir diye inanılır (K9, 12, 16, 18, 24, 30).
- Çarşamba günü doğan çocuğun zeki olacağına inanılır (K2, 13, 14, 15, 27, 32).
- Çarşamba günü tırnak kesmenin sıkıntı getireceğine inanılır, Çarşamba günü tırnak kesmenin ömrü kısaltacağı inancı vardır (K9, 14, 23).
- Perşembe günü çamaşır yıkayanın zengin olacağına inanılır (K9, 15, 26).
- Perşembe günü temizlik yapmanın sevap olduğuna inanılır, böylece Cuma gününe hazırlık yapılmış olur (K16, 22, 31).
- Perşembe günü saç kestirilmesi gerektiğine inanılır (K17, 29, 30).
- Perşembe akşamları, ruhların etrafta dolaştığına inanılır, ruhlar dua ister (K4, 18, 24, 30).
- Perşembe hayırlı bir gündür, yapılacak yardım ve hayırlar bu günde yapılmaya çalışılır. Ayrıca Perşembe gününün akşamına Cuma akşamı denmektedir (K8, 31).
- Cuma günleri dışarı toz dökülmemesi gerektiğine inanılır (K5, 8, 11, 13, 19, 32).
- Cuma günü ana rahmine düşen çocuğun bilgili olacağına inanılır (K2, 7, 19, 20, 24, 25, 29).
- Cuma günü örgü örülmemelidir, Cuma günü örgü örülürse, örgü ören kimsenin kısmetinin kapalı olacağına inanılır (K7, 14, 21, 29, 32).
- Cuma akşamı tırnak kesilmemesi gerektiğine inanılır, tırnak kesen kişinin, insanların gözünden düşeceğine, toplumda değer görmeyeceğine inanılır (K2, 15, 22, 31).
- Cuma günü saç ve tırnak kesilmemelidir diye inanılır. Cuma günü saç ve tırnağını kesen kişinin ömrünün kısaldığına inanılır (K4, 12, 20, 23, 32).
- Cuma günü herhangi bir yere çöp atmanın günah olduğuna inanılır (K2, 7, 19, 22, 24, 25, 29, 30).
- Cuma günü doğan çocuğun adının “Cuma ya da Cumalı” olması gerektiğine inanılır. Cuma hayırlı gündür, Cuma günü doğan çocuğun hayırlı bir evlat olması amacıyla, çocuğun adı “Cuma ya da Cumalı” koyulur (K1, 15, 22, 24, 25, 29).
- Cuma gününün akşamı meleklerin, günahsız insanların evlerine uğradığına inanılır (K5, 12, 26, 30, 32).
- Cuma günü cenaze çıkan evin ışığı yanmaz ise ölen kişinin ruhunun ağlayarak geri döneceğine inanılır, ölen kişinin yıkandığı yerde en az üç gün ışık yakılır, bunun amacı ölen kişinin ahrette yerinin aydınlık olmasının istenmesidir (K4, 8, 9, 10, 14, 15, 17, 20, 21, 27).
- Cuma günü güvercin, kumru ve kırlangıç gibi kuşların vurulmaması gerektiğine inanılır (K24, 28, 32).
- Cuma günü, Cuma namazı bitene kadar ağaç kesilmemelidir diye inanılır (K2, 7, 19, 22, 24, 25, 29).
- Cuma akşamı ve Cuma günü ev temizlemek günahdır (K23, 30, 31).
- Cuma günü ekin ekilmez (K3, 7, 9, 20, 21, 25, 26, 30, 32).
- Cuma günü gündüz de akşam da ev süpürülürse o eve kıtlık girer (K1, 2, 6, 16, 17, 22, 25, 28).
- Cuma günü, erkeklerin saç ve sakalını kesmelerinin uygun olmadığına inanılır (K1, 2, 4, 7, 8, 11, 15, 17, 23, 26).
- Cuma günleri, Cuma namazı için sala verilmeden evin temizlik işlerinin tamamlanmış olması gerektiği inancı vardır (K3, 8, 9, 11, 17, 20, 23, 24, 25, 27, 29).
- Cuma günleri çamaşır yıkanmamalıdır (K1, 4, 7, 12, 14, 16, 22, 23).
- Dinî nikâhın Cuma günü yapılmasının daha sevap olduğuna inanılır (K5, 7, 13, 29, 30).
- Hayırlı işlerin Cuma yapılması gerektiğine inanılır, hayırlı bir iş olan kız istemeye, Cuma günü gidilir (K3, 6, 8, 27).
- Cuma günü ev temizlenmez ve süpürülmez, Cuma gününün ibadetle geçirilmesi maksadı ile bu şekilde inanılmaktadır (K2, 7, 13, 17, 18, 25).
- Cuma günü ölenlerin günahsız olduğuna inanılır (K1, 8, 11, 15, 22).
- Yasin ve mevlit Cuma günü okutulur (K3, 9, 25, 27, 29).
- Cumartesi günü çamaşır yıkanması uğursuzluk getirir (K9, 10, 25, 28).
- Cumartesi günü yorgana çarşaf kaplanmaz, çünkü Cumartesi kaplanan çarşaf ölü ister (K1, 11, 13, 23, 25, 26, 32).
- Kız, baba evinden Perşembe veya Pazar günü çıkar (K12, 17, 20, 31).
- Pazar günü yeni bir bina yapımına başlamanın hayırlı olacağına inanılır (K3, 13, 22).
- Pazar günü dikilen ağaçların verimli olacağına inanılır (K14, 29, 32).
- Pazar günü, sevgi ve dostluk için dualar okumak ve yazmak uygundur. Yeni elbiseler giymek gereklidir (K2,

7, 15, 19, 21, 22, 24, 25, 29).

- Pazar günü çalışmak uğursuzluktur (K4, 13, 16, 19, 25, 28).
- Pazar günü bir şey alıp satmak iyi değildir (K7, 17, 32).
- Kız, baba evinden Perşembe veya Pazar günü çıkar (K18, 31, 32).
- Haftanın herhangi bir günü, akşam tırnak kesmek günah sayılır (K15, 19, 27).
- Haftanın herhangi bir günü gece, bir kuş birinin başına pislik yaparsa o kişinin gözü kör olur (K2, 4, 5, 7, 19,

20, 24, 25, 28, 29).

- Haftanın herhangi bir günü, akşam sakız çiğnenmez, çiğneyen ölü eti çiğnemiş sayılır (K8, 11, 21, 27).
- Haftanın herhangi bir günü, tek günlerde bahçe ekilmez ürünü az olur (K5, 14, 22, 23).
- Haftanın herhangi bir günü, akşam siyah kedi görenin bahtı kararır (K4, 6, 23, 29).
- Haftanın herhangi bir günü, akşam misafir gidince ev süpürülmesi günah sayılır (K5, 15, 17, 18, 24, 31).
- Haftanın herhangi bir günü, akşam dışarı bulaşık suyu dökmek günah kabul edilir (K2, 7, 8, 12, 25, 26, 30).
- Haftanın herhangi bir günü ve gece ev süpürülür ise o eve kıtlık girer (K1, 2, 6, 7, 16, 17, 19, 22, 25, 28).
- Haftanın herhangi bir günü sabah erkenden kalkan kişinin rızık bol olur (K4, 12, 24, 27, 31).
- Haftanın herhangi bir günü Sabah sağ tarafından kalkan kişi için o günkü işleri hayırlı ve normal; sol tarafından kalkan kişi için o günkü işleri ters gider (K7, 13, 25, 28, 32).

• Haftanın herhangi bir günü, gece küçük çocuklara aynaya baktırılsa bahtlarının kapanacağına inanılır (K1, 2, 6, 7, 16, 17, 19, 22, 25, 29).

• Haftanın herhangi bir günü geceleyin tırnak kesmek, ıslık çalmak, sakız çiğnemek iyi sayılmaz (K1, 10, 17, 21, 27, 28, 29, 30).

• Geceleri ıslık çalan kişi cinleri etrafına toplamış olur ve cin çarpmasına uğrayacağı kabul edilir (K7, 16, 17, 19, 22, 25, 29, 31).

• Haftanın herhangi bir günü, gece sakız çiğneyen kişi ölü eti çiğnemiş sayılır (K2, 6, 7, 16, 17, 22, 25, 29, 32).

• Haftanın herhangi bir günü, Ay'ın ilk hilal şekli görüldüğünde Fatıha okunur, ardından dilek tutulur. Böylece tutulan dileklerin gerçekleşeceğine inanılır (K11, 19, 23, 29).

• Haftanın herhangi bir günü, yıldız kaydığında bir insan ölür (K1, 16, 17, 19, 25, 28, 32).

• Haftanın herhangi bir günü, gece aya doğru tükürmek, sövmek uğursuzluk getirir (K2, 11, 18, 23, 27, 31).

• Haftanın herhangi bir günü, güneş batarken uyuyanın ömrü kısalmış olur (K1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17).

• Haftanın herhangi bir günü, gün dönümünde tarım işleriyle uğraşılmaz, düğün dernek yapılmaz, hava kararırken ortalık kurumuş olur, tohum sağlıklı olmaz (K1, 4, 13, 20).

• Haftanın herhangi bir günü, aysız günlerde ağaç kesilmez, kesilirse kerestesi dayanıklı olmaz (K1, 2, 5, 6, 7, 8, 19, 20, 21, 22, 26).

• Haftanın herhangi bir günü, aysız günlerde diş çekilmez (K2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 22, 32).

• Haftanın herhangi bir günü, aysız günlerde yaylaya çıkılmaz, yayladan inilmez, ormana gidilmez (K1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 29).

• Haftanın herhangi bir günü, gün batarken yemek yiyenin bahtı kararır (K3, 4, 8, 19, 20, 21, 22, 29, 30).

• Haftanın herhangi bir günü, gün batarken namaz kılınmaz, vakit geçmiş olur (K2, 5, 9, 11, 19, 27, 29, 32).

• Haftanın herhangi bir günü, gün batarken uyunmamalıdır, bu uykuya küçük ölüm denir, bu uykudan uyanmak zor olur, topraklar destur verilirse, topraklar kilitlenir, melekler çekilir, bir kimse öldüğünde, ölen kişinin gömülmesi işi bekletilir, ölüm olayı öğle ile ikindi arasında gerçekleşmiş ise diğer sabah beklenir (K2, 10, 14, 18).

• Haftanın herhangi bir günü, akşam ve yatsı ezanları okunurken köpek ulursa o civarda biri ölür (K2, 11, 27, 31).

• Haftanın herhangi bir günü, akşamüstü yemek yiyenin anası babası ölür (K3, 12, 15, 27).

• Haftanın herhangi bir günü, gece göle girmek iyi değildir. Geceleri cinler, peri kızları gölde yıkanır. Girenlerin ruhlarını periler çalar (K12, 13, 18, 26).

• Haftanın herhangi bir günü, geceleri su üzerinden atlanmaz. Su birikintileri ecinnilerin ve perilerin mekânıdır (K2, 18, 19, 23, 27, 29, 30).

• Haftanın herhangi bir günü, gece dışarı su dökeni periler çarpar (K3, 15, 17, 22, 30).

• Haftanın herhangi bir günü, suya tükürmek çok günahtır, uğursuzluk getirir (K7, 16, 25, 32).

• Haftanın herhangi bir günü, tuvalette tükürmek çok günahtır, uğursuzluk getirir, tüküren kişi ölürken, şeytan o kişiye o tükürüğü geri ağzına sürer, ahrette sorgu melekleri o kişiye tükürdüğünü geri yalattırır (K2, 17, 23, 31).

• Haftanın herhangi bir günü, çeşme başında uyunmaz, şeytan gelir (K2, 18, 22, 27, 29, 32).

• Haftanın herhangi bir günü, gece acı (biber, soğan, sarımsak) evden dışarıya verilmez (sabah soğanı dostuna yedir, öğlene sen ye, akşama düşmanına yedir, yani rahatsızlık verir) (K2, 19, 22, 27, 29, 32).

- Haftanın herhangi bir günü, yoğurt, süt, peynir, vs. gece dışarıya verilmez, vermek gerektiğinde üzerine kömür, üzerlik veya yeşil bir dal konularak verilir, bereket gider (K2, 6, 19, 20, 31).
- Haftanın herhangi bir günü, gece ıslık çalmak günahıdır, ıslık şeytanı çağırır (K6, 13, 25, 27, 30).
- Haftanın herhangi bir günü, gece evden eve tuz verilmez, bereket gider (K2, 14, 28, 31).
- Haftanın herhangi bir günü, akşam kapının önü süpürülmez (K4, 12, 17, 21).
- Haftanın herhangi bir günü, dışarıya maya verilirse evin bereketi gider (K1, 2, 23, 30).
- Haftanın herhangi bir günü, ekmek kırıntılarını yere atmak, ayakla çiğnemek evin bereketini kaçıırır (K3, 11, 20, 26, 28, 32).
- Haftanın herhangi bir günü, bir kişinin üzerinde dikiş dikilirse o kişinin kısmeti bağlanır (K2, 9, 16, 30).
- Haftanın herhangi bir günü, dolunun kesilmesi için avluya bıçak atılır (K2, 7, 19, 22, 25, 28, 31).
- Haftanın herhangi bir günü, gök gürlediğinde demir ısırmak uğurludur, besmele çekilmelidir (K4, 12, 16, 20, 27, 28).
- Haftanın herhangi bir günü, gök gürleyince bir bıçak alınarak dama atılır, o kişiye ya da eve şimşek çarpmaması için (K5, 12, 25, 27, 28).
- Haftanın herhangi bir günü, beş taş oynamak kuraklığa işaretir, beş taş oynamanın darlık getireceğine inanılır (K1, 2, 19, 27).
- Haftanın herhangi bir günü, şimşek çaktığında yere bıçak saplanır (K2, 19, 22, 27, 29, 31).
- Haftanın herhangi bir günü, yola giderken tükürmek insana yıkım getirir (K2, 5, 11, 20, 26, 31).
- Haftanın herhangi bir günü, yola giderken dönüp bakmak iyi değildir (K7, 15, 21, 30).
- Haftanın herhangi bir günü, üç yol ağzında yatmak uğursuzluktur (K9, 12, 27, 32).
- Haftanın herhangi bir günü, ava giden kişiye “Nereye gidiyorsun?” diye sorulmaz. Sorulduğu takdirde ava giden kişi avlanamaz (K1, 2, 15, 20, 28).
- Haftanın herhangi bir günü, ava giden kişiyle konuşulmaz, rızkı kesilir (K12, 13, 24, 27, 30).
- Haftanın herhangi bir günü, elden ele sabun, bıçak, makas verilmez, verilirse kavga edilir. Bunları vermek gerektiğinde elin tersi kullanılır, bu saygı ile alakalıdır (K2, 22, 31, 32).
- Haftanın herhangi bir günü, makasın ağzı açık bırakılmamalıdır, bırakılırsa o evde kavga olur diye inanılır (K2, 4, 7, 16, 25, 28, 29).

SONUÇ

Halk kültürü, toplumların kendine özgü davranış kalıplarıdır, bu davranış kalıpları uzun yıllar süregelen tekrarlardan sonra adet, gelenek ve görenek haline gelir ve toplumların yaşayış biçimi olur. Gelenek ve göreneklerin insan üzerinde önemli bir yaptırım gücü olduğu anlaşılmaktadır. Kültür ise, milletlerin tarih sahnesine çıkmış olduğu ilk zamanlardan günümüze değin oluşturmuş olduğu değerlerin toplamıdır.

Bir toplumda yaşayan her bireyin diğer bireylerle ve gruplar ile olan ilişkilerindeki davranışları, toplumdaki düzenin ve uyumun sağlanmasına yardımcı olur. Toplum yaşamında kendiliğinden var olan, insanların uyması zorunlu olmadığı halde, uyulması gereklilik haline gelmiş bir takım sosyal normlar bulunmaktadır. Bu sosyal normlara; gelenek ve görenek adını veriyoruz.

Aynı şekilde, her toplumun yaşam tarzına uyan bir takım inanmalar ve pratikler söz konusudur. Birbirine yaşayış, uygulayış açısından yakın olan toplumlarda inanma ve pratikler açısından benzer yanlar olduğu görülmektedir. İnançlar, yaşam biçimimizi doğrudan doğruya etkilemekte ve yaşamımızın her alanında bu etkisini göstermektedir.

Halk kültüründe, doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere başlıca üç ana geçiş dönemi bulunmaktadır. Bu geçiş dönemleri, insanların birbirine maddî manevî pek çok açıdan ihtiyaç duyduğu dönemlerdir. Halk kültüründe geçiş dönemleri ile ilgili inanmaların, pratiklerin eski Türk kültürü ve inanç sistemleri ile yakın bir ilgisi bulunmaktadır.

Her yörenin kendine has inançları, bu inançlar etrafında şekillenmiş uygulamaları vardır. Günümüz şartlarında, Osmaniye’de, Osmaniye çevresindeki kasaba, köy ve mahallerde uygulanan pratiklerin ve inanmaların kökeninde daha çok İslâmî etkilerin varlığı görülmektedir.

Osmaniye’de, halk kültürünün içerisinde bulunan törenlere, adaklara ve özel günlere ait inanlar ve pratikler çalışmanın konusunu oluşturmuştur. Önce yazılı kaynaklardan çalışma konusu hakkında bilgi sahibi olunmuş, daha sonra sözlü kaynaklardan yararlanılmıştır. Konu ile ilgili fotoğraflar, çalışmanın daha somut bir şekilde görülmesi ve Osmaniye hakkında bilgi edinilmesi amacıyla çalışmaya eklenmiştir.

Çalışma, üç ana bölümden ve bu bölümlerde yer alan alt başlıklardan oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde; Osmaniye’de törenlere ait inanç ve pratikler ile ilgili olarak yazılı kaynaklardan alınan açıklamalı bilgiler aktarılmış, daha sonra sözlü kaynaklardan elde edilen bilgiler özelliklerine ve halk inançlarına göre verilmeye, sözlü kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda ise eski Türk inançları,

kültürleri, gelenek ve göreneklerdeki benzerlikler tespit edilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde; Osmaniye’de yapılan adaklara ait inanç ve pratiklerle ilgili bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümde yine yazılı kaynaklardan elde edilen veriler aktarıldıktan sonra sözlü kaynakların vermiş olduğu bilgiler ışığında eldeki bilgiler özelliklerine, halk inanç ve pratiklerine göre sunulmuş; eski Türk inanç, gelenek, görenek ve kültürü ile ilgisi saptanmıştır.

Üçüncü bölümde ise; Osmaniye’de özel günlerle ilgili inanç ve pratikler aynı şekilde yazılı ve sözlü kaynaklardan alınan bilgiler doğrultusunda anlatılmıştır. Kaynak eser ve kişilerden alınan bilgiler halkın inanç ve pratiklerine ve özelliklerine uygun olarak, gözden geçirilerek verilmiştir. Birinci ve ikinci bölümlerde yapıldığı gibi üçüncü bölümde de eldeki bilgiler eski Türk kültürü, inancı, geleneği ve göreneği ile doğru orantılı olarak belirtilmiştir.

Belli yörelerde yapılan araştırmalar sonucunda birçok inanç ve bu inançlar etrafında meydana gelen pratiklerin belirlenerek, tespit edilmesi, korunması sağlanmaktadır. İnançların ve bunlarla ilgili pratiklerin toplumdaki yeri ve önemi büyüktür.

Bu çalışma neticesinde Osmaniye’de, Osmaniye çevresindeki kasaba, köy ve mahallelerde yer alan halk inançları ve bu inançların uygulanış şekilleri araştırılarak gelecek kuşaklara aktarılmaya çalışılmıştır. Çalışmamda yararlandığım tüm değerli araştırmacılara ve kaynaklara teşekkür ediyor, bu tür çalışmaların gelecek nesillere ışık tutmasını, Türk halk kültürüne katkıda bulunmasını temenni ediyorum.

Kaynak Kişiler

- K1. Sevgi ERDEMİR, Osmaniye, 1969, lise mezunu, ev hanımı.
- K2. Urkiye ERSOY, Osmaniye, 1936, okuma yazması yok, ev hanımı.
- K3. Kemal ERDEM, Osmaniye, 1938, lise mezunu, emekli.
- K4. Saniye ATASEVER, Osmaniye, 1948, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K5. Musa CANTÜRK, Osmaniye, 1947, ilkokul mezunu, emekli.
- K6. Hacı Bayram DOĞAR, Osmaniye, 1958, lise mezunu, oto tamircisi.
- K7. Rahime ÇETELER, Osmaniye, 1951, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K8. Zülfikâr ERDEMİR, Osmaniye, 1927, ilkokul terk, emekli.
- K9. Neriman GÜLDANE, Osmaniye, 1962, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K10. Ferdane CANTÜRK, Osmaniye, 1938, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K11. Tülin CANTÜRK, Osmaniye, 1968, lise mezunu, ev hanımı.
- K12. Akgül ERGAN, Osmaniye, 1940, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K13. Melek ERSOY, Osmaniye, 1938, ilkokul mezunu, emekli.
- K14. Edibe KÖKER, Osmaniye, 1942, ilkokul mezunu, emekli.
- K15. Ayfer ÖZOĞLU, Osmaniye, 1963, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K16. Aynur ERDEMİR, Osmaniye, 1959, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K17. Osman GÜLDANE, Osmaniye, 1942, ilkokul mezunu, emekli.
- K18. Nuru ERDEM, Osmaniye 1936, ilkokul terk, emekli.
- K19. Gencay TULÜCE, Osmaniye, 1980, ilkokul mezunu.
- K20. Ayten DOĞAR, Osmaniye, 1964, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K21. Veysel TULÜCE, Osmaniye, 1948, ilkokul mezunu, emekli.
- K22. Mehmet SARICAN, Osmaniye, 1989, lise mezunu, serbest meslek sahibi.
- K23. Ümmü GÖKTÜRK, Osmaniye, 1960, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K24. Nuri BEDİR, Osmaniye, 1964, lise mezunu, esnaf.
- K25. Fatma AĞYAR, Osmaniye, 1939, ilkokul mezunu, terzi.
- K26. Ahmet DELİKİŞİ, Osmaniye, 1968, lise mezunu, serbest meslek sahibi.
- K27. NurayGÜLDANE, Osmaniye, 1960, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K28. Emine POSTALLI, Osmaniye, 1947, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K29. Orhan TULÜCE, Osmaniye, 1949, ilkokul mezunu, çiftçi.
- K30. Fatma AYSUNGUR, Osmaniye, 1975, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K31. Sevim DURAN, Osmaniye, 1955, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- K32. Melek ERGAN, Osmaniye, 1963, üniversite mezunu, öğretmen.

Kaynakça

- Artun, Erman, (2006), *Adana Halk Kültürü Araştırmaları*, Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Adana.
- Eyüboğlu, Sabahattin; Erhat, Azra, (1977), *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XX. Dizi, Sayı 5, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1977, S: 9, 100, 101.
- Özergin, Kemal, (1974), “Günlerle İlgili İnançlar”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, No: 300, Temmuz 1974, Cilt 15, S: 7028, 7029, 7030.
- Şişman, Bekir, (2000), “Anadolu’da Yaşayan Halk İnançları”, *Milli Folklor Dergisi*, Feryal Matbaacılık, Ankara.
- Tural, Sadık; Göçgün, Önder vd., (2003), Türk Dünyası Ortak Edebiyatı “*Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*” Cilt 3. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara. S: 136. (Terzibaşı, Ata (1974), “İrak Türkmenleri Arasında Sini- Zarf Oyunu ve Psikolojik Değeri”, *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, Ankara).
- Yalman (Yalgın), Ali Rıza, (1993), *Cenup’ta Türkmen Oymakları 1-2*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. S: 59.

XIX. YÜZYIL ÂŞIK ŞİİRİNDE İSTANBUL İMGESİ

İbrahim GÜMÜŞ

Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Edebiyatı

ÖZET

Türk kültüründe önemli bir yer tutan âşıklık geleneği, asırların deneyimiyle şekillenen, kendine has kuralları olan, şiirin kalıcı ve etkileyici özelliğinden yararlanarak önceleri sözlü kültür ortamında sonraları yazılı ve elektronik kültür ortamında kuşaktan kuşağa aktarılan bir değerler bütünüdür. Bilindiği üzere âşık şiiri Türk kültür ekolojisinin en önemli yapı taşlarından ve anlatım kaynaklarındandır. Âşıklar yaşadığı dönemin sosyo-kültürel yapısı, estetik anlayışı, önemli olayları, mekânları vb. hakkında şiirlerinde ayrıntılı bilgiler verirler. Bildirimizde XIX. yüzyılda yaşamış âşıkların şiirlerinde İstanbul'un hangi imgelerle yer aldığı tespit edilecek ve bunlar çözümlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Âşık şiiri, İstanbul, 19. yüzyıl, imge.

ABSTRACT

The minstrelsy tradition, which Turkish culture is an important place in, centuries of experience are shaped by, its own rules, which the poem lasting and impressive features by taking advantage of past verbal culture in the later written and electronic culture medium from generation to generation, passed a value that is the whole. As minstrel poetry is known one of the most important building blocks the Turkish culture ecology and narrative resources. Minstrels give detailed information about socio-cultural structure, aesthetic sense, important events, places, etc. of during his lifetime the poems. Our paper lived in minstrels poems in 19th century images of Istanbul, which will be determined where they will try to solve.

Key Words: Minstrel, poetry, Istanbul, 19th century, image.

XVI. yüzyılda ortaya çıktığı kabul edilen âşıklık geleneği, günümüze değin gelişimini devam ettirmektedir. XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda âşıkların sayısında önemli bir artış yaşanmış ve âşık zümreleri oluşmuştur. Bu yüzyılda âşık sayısının önceki yüzyıllara oranla daha fazla olmasına rağmen halk şiiri çok önemli bir gelişme gösterememiş ve çok sayıda güçlü temsilciler ortaya çıkaramamıştır. Bayburtlu Zihni, Erzurumlu Emrah gibi birkaç âşık dışında şiire yeni söyleyişler getirememişlerdir. Ancak önceki yüzyıllara göre âşıklık geleneği profesyonel bir şekilde icra edilmeye başlanmıştır. Bu âşıklar, özellikle kahvehanelerde toplanıp fasıl yapmışlardır.

Bu yüzyılın ilk yarısında divan edebiyatında mahallileşme hareketleri görülürken, diğer yandan âşık edebiyatında da divan edebiyatı etkileri görülmektedir. Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalar âşıkların şiirlerinde kullanılmıştır. Bu yüzyılın şairleri bir taraftan klasik edebiyat çerçevesi içinde gittikçe daha fazla kuvvetlenen mahallileşme cereyanının da tesiriyle, yüksek sınıf arasında daha mühim bir yer tutmaya başlamıştır¹.

XIX. yüzyıl âşıkları hakkında diğer yüzyıllara oranla daha çok bilgi sahibiyiz. İmparatorluğun parçalanması, siyasi ve sosyal değişimler şiirin konularını etkilemiştir². Bu yüzyılda hece vezni yine vazgeçilmez ölçü oldu. Saz, irticalen şiir söyleme, mahlas kullanma, karşılaşma yapma bu yüzyılda da devam etti. Ancak, hikâye anlatma ve muamma çözmeye geleneği eski gücünü yitirdi³.

XIX. yüzyılda hızlanan “Batılılaşma” politikası, Türk sosyo-kültürel yapısını belirleyen kurumları da etkiledi. Matbaanın yaygınlaşp, yazılı kültür ortamının başlaması sözlü kültür yapısında yaşatılan âşıklığı da etkiledi. II. Meşrutiyet’le birlikte basından sansürün kalkmasıyla birlikte gittikçe gelişen basın ve tiyatro kumpanyalarının faaliyetleri gibi yeni eğlence formları karşısında on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan semai kahvehaneleri işlevlerini kaybederek kapanmaya başladılar (Çobanoğlu 1999: 69)⁴.

¹ Köprülü, F., (2004), *Saz Şairleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 469.

² Artun, E., (2001), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 41.

³ Kaya, D., (2003), *Âşık Edebiyatına Giriş*, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, s. 7.

⁴ Artun, E., (2001), s.42.

II. Mahmut'un âşıkları, kısmen de olsa, himaye etmesine rağmen, Yeniçeri ocaklarının kapanması ve sözlü kültürün icra mekânlarından olan tekkelerin işlevini yitirmesi, geleneğin yapısını etkilemiştir.

Yüzyılın geneline baktığımızda okuyazar âşık sayısındaki artışa bağlı olarak, bazı âşıkların şiirlerini "klasik divan" şeklinde tertip ettiği görülmüştür. Bununla beraber, Anadolu'dan İstanbul'a gelerek yoğunlaşan gelenek temsilcileri, artık, İstanbul'dan Anadolu'ya geçmeye başlamıştır. İstanbul'da olduğundan daha güçlü şekilde Kayseri, Sivas, Erzurum, Kars gibi şehirlerde çeşitli icra mekânlarında klasik yapıya bağlı icralar sürmüştür.

Halk şairleri, şiirde anlama ulaşma yolunu daha etkili ve canlı hale getirmek için imgeden faydalanmışlardır. İmgenin ne olduğu konusunda değişik alanlardan araştırmacılar çeşitli görüşler ortaya koyarak imgeyi tanımlamaya çalışmışlardır. Rus yazar Alexander Potebnya'ya göre "imgesiz sanat olmaz; şiir ise hiç olmaz"⁵. Reverdy de "yaklaştırılmış iki gerçeğin arasındaki bağıntılar ne kadar uzak ve yerindeyse, imge o kadar güçlü olacak ve o kadar heyecanlandırma gücü ve şiirsel gerçeklik taşıyacaktır"⁶ görüşündedir. Emin Özdemir, imgeyi şiirin ana yapı taşı saymakta, "Çünkü duyulanla algıladığımız varlıkların, durumların zihnimizdeki görüntüleri, bunların şiire yansımış biçimleridir imgeler" demektedir. Yazar ayrıca, her imgenin "düşünsel bir resim" olduğunu belirtmekte, imgeleri oluşturan ayrıntıların da duyular yoluyla seçildiğini söylemektedir⁷. Nurullah Çetin'e göre imge, dinleyici ya da okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen ve çizilen görüntü ve duygulardır⁸.

Türkçe Sözlükte⁹ ise imge maddesi şöyledir: "1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj."

İleri sürülen görüşlerden ve çeşitli örnekler üzerinde yapılan tespitlerden hareketle imgeyi, en genel anlamıyla "okuyucunun zihninde tasarlanan görüntü" biçiminde tanımlayabiliriz. Çünkü dilin söz, anlam ve heyecan sanatlarından yararlanarak okuyucunun "gözü önünde <duygu dünyası>" hayali görüntüler oluşturulur. Bu nedenle şiirin en temel unsurlarından biri de "imge üretmek"tir.

Âşıkların şiirlerinde İstanbul'un imge olarak kullanılmasının birçok farklı nedeni vardır. Bunlar toplumsal, tarihsel, siyasi ve bireysel konularda yazılmış şiirlerde karşımıza çıkmaktadır.

Âşık edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal yapısını ve hayatabakışımı yansıtır. Büyük tarihi olaylar karşısında halkın sevinçlerini, üzüntülerini, devlet büyükleri hakkında duygularını anlatan destanlar, tarihi belge niteliğindedir. Âşıklığın tarihi aynı zamanda ait olduğu milletin kültürünün tarihidir¹⁰.

İstanbul, Anadolu sahası âşıklarının en fazla işledikleri "konu"lar arasındadır. Âşık şiirinin "ayak indeksi" veya "konu fihristi" çıkarılsa; aşk, gurbet, kahramanlık, vatan, inanç, Türklük gibi konuların yanında "İstanbul" da ilk sıralarda yerini alacaktır¹¹. Bildirimizde bunların hepsine yer veremeyeceğimiz için çalışmamızı XIX. yüzyılda yazılmış on beş şiirle sınırlandırdık. Bu şiirlerden hareketle İstanbul imgesini toplumsal ve siyasi olmak üzere iki ana başlık altında çözümlemeye çalıştık.

Toplumsal imgeler: Bireyi işleyen konularla beraber, toplumu etkileyen her türlü üzüncü ve sevinç, âşğın şiirine kaynaklık etmektedir. İstanbul, imparatorluk döneminde olduğu gibi cumhuriyet yıllarında da devleti oluşturan her türden insanı "tek şehir" çatısında toplamasıyla hem konudur hem de bu konuların duygu-düşünce boyutunda kişilere bağlı olarak tasarlandığı "imge"dir.

İmparatorluğun 19.yüzyıla rastlayan döneminde İstanbul bir yangın yeri, deprem kenti, gece veya gündüz fark etmeksizin yaşayan, güzelleriyle ünlü ve semtlerinde dolaşılacak bir şehirdir. İstanbul'da yaşanan bireye ve devlete ait konularla ilgili örneklerin yanı sıra toplumun duygu-düşünce yansıması olan şiir metinleriyle konuyu daha anlaşılır kılmak gerekmektedir.

Âşık Gülzari, II. Mahmud'un ölümü üzerine İstanbul halkının duyduğu üzüntüyü şöyle dile getirmiştir:

Şevketli Mahmude oldi namizaç

Cigergah-i sine üryan ağladı

Asla kar etmedi zahmine ilac

Eyüb kimi derd-i giran ağladı

⁵Aksan, D., (2005), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınevi, Ankara, s. 29.

⁶ Aksan, D., (2005), s. 30

⁷ Aksan, D., (2005), s. 30.

⁸Çetin, N., (2003), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara, s. 95-96.

⁹ Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara.

¹⁰ Köprülü, F., (2004), s. 49.

¹¹ İstanbul2010 Avrupa Birliği Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında "41 Âşık 41 Kere İstanbul" adıyla bir kitap çalışması yapılmaktadır. Bu bile göstermektedir ki yirminci yüzyıl âşıkları için bile "İstanbul" hâlen yoğun olarak işlenen konular arasındadır.

*Hasta düştü asla yüzü gülmedi
Ne olduğun kendisi de bilmedi
Aradı derdine derman bulmadı
İptida tabibi Lokman ağladı¹²*

Aksaray'da "Cellad çeşmesi"nde çıkan bir yangında ölen tulumbacılar için yazılmış destan şöyledir. Destanın kime ait olduğu hakkında bilgi bulunmamaktadır:

*Dinleyin vak'ayı hali dilsüzi
Anlayan ne hali yamana düştük
Hak eceli kaza eylemiş ruzi
Sebebi mevtimiz beyane düştük*

*Yazılan ne ise gelir serine
Der akeb irişdik yangın yerine
Rast geldik bir kötü gözlü birine
Galiba nazari düşmane düştük*

*Bir yangın duvarı oldu aşikar
Yaklaştık manendi şikar
İtfai harike bizde gayet var
Sokulduk kenari suzane düştük¹³*

İstanbul'da çıkan bir başka yangın hakkında bilgi veren Ermeni-Türk Âşık Cüdai'nin şiirine göre İstanbul, medet umulan, merhamet istenilen bir imge olarak karşımıza çıkar:

*Rüzigâr önüne çün düştü ateş
Zarbindan kapandı gökteki güneş
Her yandan zabitler, nice bin serkeş
Çığırışıp ederler medet İstanbul*

*Aman Sultan Mahmud, senden bir imdat
Sabı, sıbyan ağlar, ederler feryat
Hesapsız kulların oldu nâ-murat
Nazar eyle, kıl merhamet İstanbul¹⁴*

Başka bir Ermeni Âşık Nami'nin Hocaapaşa yangınına anlatan şiirinde İstanbul, saltanat merkezi olarak öne çıkmaktadır:

*Evvelâ idelüm hamd ile serâ
Virdim oldun bari Yezdan İstanbul
Sende dâ im olsun'tâ Ruz-ı cezâ
Saltanat-ı âl-i Osman İstanbul¹⁵*

1894 yılında İstanbul'da büyük bir yıkıma neden olan deprem hakkında Âşık Halit Koca, İstanbul'u yıkık dökük, karalar bağlayan bir semt olarak tasvir eder:

*Dinleyin ahvâli baştan, iptidâ
İstanbul şehrinde olan kazâyî
Karalar, giymekte ahâli hâlâ
Nice baba yiğit gitti ziyâne*

*Muharrem ayında, bir Salı günü
Saat de hemen geçmişti dördü
Ahâli heman bir zulüm gördü
Cihan bulanmıştı toz u dumâne¹⁶*

İstanbul'a taşradan gelen Âşık Segahi, İstanbul'un günlük yaşamından ve şehrin çeşitli mekânlarından bahsetmektedir. Ona göre İstanbul, gece-gündüz yaşayan bir şehirdir:

¹² Ercan, A. M., (1997), *XIX. Yüzyılda İstanbul'da Âşıklık Geleneği ve Âşıklar*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 97.

¹³ Ercan, A. M., (1997), s. 116-117.

¹⁴ Ercan, A. M., (1997), s. 120-123.

¹⁵ Ercan, A. M., (1997), s. 123-135.

¹⁶ Alangu, T., (1943), *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbey Edebiyatı Ve Numuneleri*, İstanbul, s. 7-10.

*Şehri İstanbulu ittim ziyaret
Bağçekapısına vardım ibtidâ
Çarşıları gezme bendeki adet
Bir sefil hal ile doğrudum yola*

*Sakaçeşmesinden çıkdım yukarı
Seyreyledim mande ulu haları
Gördüm poliçeci sarraf tüccarı
Yollarda yüklerden geçilmez asla*

*Gece kandilleri yakub dizerler
Heman sabaha dek durmaz gezerler
Bir yer çıt olsa çabuk sezerler
Bu gayret babında hepsi yektâ¹⁷*

Bu yüzyılda İstanbul'un meyhane, kahvehane ve berberleri de âşıkların şiirinde tanıtılır ve buradaki esnaf güzellerinden bahsedilir. Sivash Veli, İstanbul'u esnaf güzelleriyle birlikte anlatmıştır:

*Söyledim destanı berber adına
Dinleyenler doymasın tadına
Görmek ister o şivekârı
Gel Küçükpazarda Hacıkadına*

*Ruhleri lebleri gül ile gülnûr
Gülnâr içinde bir şerbetli pınar
Bir yudum içenler haşrederek yanar
Miras kalur o ateş ahfâdına*

*Elifi şalvarı ak dimi bezden
Sallanır ağı bir karış yerden
Sarılalım dirken o ince belden
El attırma hançeri pûlâdına¹⁸*

İstanbul'u güzelleriyle imgeleştiren Âşık Turabî'ye göre ise İstanbul'un güzellerine kanmamak gerekir:

*Bu şehri İstanbul bir aceb dünyâ
Her çarşı bâzârı hüsendür güyâ
Lâkin güzelleri bıçkın olurlar
Uyanık dur görme korkulu rüyâ¹⁹*

Bu yüzyılın ünlü âşıklarından Beşiktaşlı Gedaî, İstanbul halkının ahlakının bozulmasını ve yabancılara özenmelerini, dini inançların zayıflamasını, dünyanın kötüye doğru gittiğini ele almaktadır:

*Hayrola her yandan şerler uyandı
Gayri şâdolmanın geçti zamanı
Bütün halk-ı cihan candan usandı
Herkes sağlığından kesti gümanı*

*Ricâl ü kibardan katlı inâyet
Evlât babasına anasına etmez itâat
Galiba yakındır rûzî kıyâmet
Her taraftan zahir oldu nişanı²⁰*

Gedaî "Baskın Destanı"nda da İstanbul'da bir çapkının başına gelenleri anlatır ve eski mahalle düzeni hakkında bilgiler verir:

*Aldı beni bu gam bu der ü efkâr
Gönül dedi var gez çarşı pazarı
Bulurum kendime bir münasib yâr
Anda terkeylerim nâmus u ârı*

¹⁷ Koçu, R. E., (1965), *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul Yayınevi, İstanbul, C. VII, s. 3766-3768.

¹⁸ Ercan, A. M., (1997), s. 147-149.

¹⁹ Koçu, R. E., (1965), s. 5342.

²⁰ Ergun, S. N., (1933), *Beşiktaşlı Gedai*, İstanbul, s. 11-16.

*Gezerken buldum ben bir tâze civan
Peşine düştüm hem hâli bir zaman
Burnu henüz eğri kaşı de keman
Ruberu gelince ettim işmarı*

*Yar ile eyledik tenhada sohbet
Dedi sen bu gece gelirsen elbet
Dedim ey efendim canıma minnet
Anda târif kıldı semt ü civârı*

*Yar ile uğradık bir tenhâ yola
Yan yana yürürdük kol sala sala
Dedi eğdirme kendin sağa sola
Vara vara bulduk Küçük pazara...*²¹

Siyasi imgeler: Siyasi gelişmeler yönüyle XIX. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nde, çok hareketli geçmiştir. Osmanlı, çeşitli isyanlar ile uğraşırken diğer taraftan “Mısır” ve “Boğazlar” sorunu ile karşılaşmıştır. Devletin içinde bulunduğu olumsuzluklara bir de peş peşe açılan cepheler, İstanbul siyasetini derinden sarsmıştır. Bu sarsıntı ile askeri, eğitim, idari ve sosyal alanlarda bazı yenilikler yapıldı.

İstanbul, ilk kez karşılaşılan konular için fermanlar yazılan bir merkez olmasının yanı sıra siyasi ortamlarla paralel olarak ayaklanma, Tanzimat ve Islahat gibi yeniliklerin yaşandığı bir başkent olarak imgeleştirilmiştir.

İspartalı Seyrani, İstanbul'u kem nazarlardan saklanan bir imge olarak tasarlar. Seyrani, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırışını da şu şekilde ifade eder:

*Hazır olsun pirlar her civarlardan
Evliya enbiya çiharyarlardan
Şehr-i İslambolun kem nazarlardan
Saklasın hatadan Mevla her saat*

*Biraz Yeniçeri asi oldular
Necip Efendi'nin malın buldular
Varup Etmeydanı icre doldular
Bulsun belasını olan hiyanet*

*Yeniçeri dedi Sancak bizimdir
Dediler ezelden el hak bizimdir
Seylediler kadim Ocak bizimdir
Yandılar narına olan muhanet...*²²

Derviş Osman adlı âşık, Alemdar Mustafa Paşa ve adamlarına karşı yeniçerilerin ayaklanmasını anlatırken İstanbul'un yapısını ele almıştır:

*Fıransız kâfiri tuttu bu işi
Ali Efendi'dir fitnenin başı
Cihanda gelmemiş bunun bir eşi
Görün gaziler, der Yeniçeri*

*Mustafa Paşa fermanlar yazar
Defterdar Efendi tedbirin düzer
Ocaklı kulları hilesin sezer
Yürün keleşlerim, der Yeniçeri*

*Geldi Rumeli'den nice bin çıtak
İslâmbol içinde kanlar akacak
Kadir gecesinde yediler bıçak
Kesin kelleleri, der Yeniçeri*²³

²¹ Ercan, A. M., (1997), s. 183.

²² Ercan, A. M., (1997), s. 91-93.

²³ Öztelli, C., (1976), *Uyan Padişahım*, Milliyet Yayınları, İstanbul, s. 205-208.

Âşık Nigari, İstanbul'da çıkan Kabakçı Mustafa ayaklanmasını anlatırken kendisini bu ayaklanmayı desteklemekten alıkoyamamıştır:

*Nice vâsfe edeyim böyle koçağı
Menendi gelmemiş asla dünyaya
Dilerim ki cennet olsun durağı
Evvel makamı firdevs-i âlâya*

*On dört kala bir araya geldiler
Büyük Dere'de kavl-ü karar ettiler
Mustafa'yı şol serasker diktiler
Çekildi bayraklar Asitane'ye*

*Kireç Burnu, köy başını aştılar
Sağ selamet İstinye'yi geçtiler
Derya-menend dalgalanıp coştular
Gelip dahil oldular Tophane'ye²⁴*

Âşık Neş'eti, Mora ayaklanmasını bastırmak üzere İbrahim Paşa'nın görevlendirilişini anlatırken İstanbul'u yönetim merkezi olarak kurgulamıştır:

*Beşiktaş'tan kalktı Çanakkale'ye
Ferman geldi, tâyin olduk Mora'ya
Teslim olduk hep İbrahim Paşa'ya
Niyetimiz vurmak Urum yabana*

*Darılmış şevketli Devlet-i Sahip
Küffar çok dayandı, bizlere galip
Okundu buyrultu, kuruldu tertip
Cümlemiz itaat ettik fermana²⁵*

Sonuç

İstanbul'u ele alan şiirlerin büyük bir kısmı destan tarzındadır. Osmanlı Devleti'nin yıkılma dönemine girmiş olması nedeniyle pek çok siyasi ve sosyal olayı, âşık şiirinin en yaygın örneklerinin bulunduğu bu destanlardan öğreniyoruz. Ve bu öğrendiklerimiz, yazılı tarihin vermediği bilgileri sunmaktadır. Dönemin siyasi şartlarının neden olduğu toplumsal aksaklıklar da destanlarda işlenmiştir. Kültürel ve iletişimsel belleğin taşıyıcıları olan âşıkların ağzından anlatılan olaylar, onların destanları ile bugüne taşınmıştır.

Sonuç olarak XIX. yüzyıl halk şairlerinin şiirlerinde İstanbul, daha çok siyasi ve toplumsal imgelerle ele alınmıştır. Bu şiirler aynı zamanda tarihi aydınlatarak, onun gün yüzüne çıkmasına da katkı sağlamıştır.

Kaynakça

- Aksan, Doğan, (2005), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınevi.
Alangu, Tahir, (1943), *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbey Edebiyatı Ve Numuneleri*, İstanbul.
Artun, Erman, (2001), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
Çetin, Nurullah, (2003), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Basımevi.
Çobanoğlu, Özkul, (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
Çobanoğlu, Özkul, (2007), *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, İstanbul: 3F Yayınevi.
Çoruk, Demet, (2007), *XIX. Yüzyıl Sosyal ve Siyasi Olaylarının Âşık Edebiyatına Yansımaları*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Ercan, Aktan Müge, (1997), *XIX. Yüzyılda İstanbul'da Âşıklık Geleneği ve Âşıklar*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Ergun, Sadettin Nüzhet, (1933), *Beşiktaşlı Gedai*, İstanbul.
Günay, Umay, (1999), *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
Kaya, Doğan, (2003), *Âşık Edebiyatına Giriş*, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları.
Kaya, Doğan, (2008), "Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde İstanbul", 1. Ulusal Türk Edebiyatında İstanbul Sempozyumu, Beykent Üniversitesi, İstanbul, www.doğankaya.com.
Koçu, Reşat Ekrem, (1965), *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: İstanbul Yayınevi, C. VII.
Koçu, Reşat Ekrem, (1968), *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: İstanbul Yayınevi, C. X.
Köprülü, Fuat, (2004), *Saz Şairleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
Öztelli, Cahit, (1976), *Uyan Padişahım*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
Türkçe Sözlük, (2005), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

²⁴ Öztelli, C., (1976), s. 100-103.

²⁵ Öztelli, C., (1976), s. 433-435.

BALIKESİR ÖRNEĞİNDE KASAPLIK MESLEĞİ ÜZERİNE FOLKLORİK BİR ÇALIŞMA

Ensar KILIÇ - Sinem AYDIN - Alime TURGUT - Hatice Burcu GÜNGÖR

T.C. Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

ÖZET

Göçebe kültürüne sahip olan Türklerde, hayvancılık oldukça önemli bir yere sahiptir. Hayvancılık kültürünün, tüketim aşamalarından birini temsil eden en önemli meslek grubu olarak karşımıza kasaplık mesleği çıkmaktadır. Bu makalede, Türklerde kasaplık mesleğinin tarihsel gelişimi üzerinde kısaca durduktan sonra, kasaplık mesleğinin bugünkü durumundan, kullanılan aletlerden, kasaplar arasında geçen sözlü halk anlatılarından ve çeşitli folklorik değerlerden bahsedilecektir. Bunun için Balıkesir’de yaşayan kasaplar ile yapılan gözlem ve görüşmelerden elde edilen sonuçlar üzerinde bir değerlendirilme yapılması hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: kasaplık, Balıkesir, et, folklor, kültür

ABSTRACT

For Turk’s, who have a nomadic culture . Animal husbandry is very important. Butchering appears as one at the most important agent of consuming in animal husbandry. Throughout this articles, after shortly telling the history of butchery, the situation of butchery today tools wed, verbal narrations between butchers and various folkloric values will be presented. Thus, a deep evaluation on the results derived from observations and interviews of butchers in Balıkesir is aimed.

Key words: butchery, Balıkesir, meat, folklore, culture

Giris

İlk çağlarda toplayıcılık ve avcılıkla geçinen insanların yaşamlarında et önemli bir besin maddesiydi. Etin esansiyel aminoasitler ve bazı mineraller bakımından oldukça zengin olması¹; saklama koşulları gelişmeyen bir dönemde, bireylere uzun süre bedensel güç sağlaması bakımından oldukça önemliydi. İnsanların köyler kurması ve tarım etkinliklerine başlamasıyla etin teminindeki meslek bilincinin önemi daha da arttı ve kasaplık mesleğinin temeli atılmış oldu. Önceleri, av faaliyetleriyle karşılanan et gereksinimi, tarımın başlaması ve hayvanların evcilleştirilmesiyle hayvancılığı doğurdu. Topluluk halinde yaşamının gereği olarak, toplumsal meslek sınıfların doğması ve iş bölümlerinin oluşmasıyla hayvancılık bir meslek halini aldı. Hayvancılık etkinliğinde bulunanlar, hayvanların: Etlerinden, sütlerinden, yünlerinden ve bedensel güçlerinden yararlanıyordu. Zamanla toplumsal iş bölümünün daha da belirginleşmesiyle; toplumun et gereksinimini karşılayan bir meslek grubu yani kasaplık ortaya çıktı. Bu doğuşun ardından; sığır, koyun gibi eti yenecek hayvanları kesen veya dükkânında perakende olarak satan kimselere kasap denildi.²Böylece kasaplık, uygarlık tarihindeki ilk mesleklerden biri olarak karşımıza çıktı. Bunu İbrahimî ilk kutsal kitap olan Tevrat’ta geçen şu ifadelerden anlayabiliriz:”Beni tanırsın, ya Rab, Beni görür, yüreğimin seninle olduğunu bilirsin. Kasaplık koyun gibi ayır onları, Kesim gününe hazırla! .”³ Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere - Tevrat’ın İsa’dan önce ortaya çıkmış bir metin olduğu göz önüne alınırsa- kasaplık mesleğinin geçmişinin Milat’tan önceye kadar gittiği söylenebilir. Ayrıca Pavlus’un Korintliler’e gönderdiği bir mektupta: “Kasaplar çarşısında satılan her eti vicdan sorunu yapmadan, sorgusuz sualsiz yiysin.” ifadesi kullanılır, Pavlus’un Milat dolaylarında yaşadığı düşünülürse; Pavlus’un bu dönemde yazdığı bir mektupta “kasaplar çarşısı” ifadesini kullanması, Milad’ın ilk yıllarında kasaplık etkinlikleri için düzenlenmiş çarşılar olduğu gerçeğini ortaya

¹Çapraz, İ., (2004), “İstanbul Ticaret Odası Etüt ve Araştırma Şubesi Kırmızı Et Sektör Profili”, <http://www.ito.org.tr/Dokuman/Sektor/1-56.pdf>, s.1

²TDK, (2010), “Çevrim İçi Büyük Türkçe

Sözlük”,<http://www.tdk.org.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFA6AA849816B2EF4376734BED947CDE&KELIM>
E=kasap

³Tevrat - Yeremya : Yer.12: 3

çıkartır.⁴

Tarihsel süreç içerisinde kasaplığın meslekî görevlerine bakarsak, bu süreç içerisinde kasapların iki temel görev⁵ üstlendiğini görürüz. Bu görevleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Hayvan kesimi ve kesilen hayvanların derilerinin yüzülmesi

Elde edilen etin pazarlanması

Kasaplar önceleri bu iki görevi bir arada yürütüyorlardı. Ancak teknolojinin de etkisiyle, meslek içi iş bölümü belirginleşmeye başladı. Böylece, hayvanların kesimi ve derilerinin yüzülmesini yapan *ikinci dereceden kasaplık* ve elde edilen eti tüketicinin kullanabileceği standartlara getirip satan *birinci dereceden kasaplık* ortaya çıktı.

Kasapların temel meslekî görevlerinin yanında farklı iş kollarında da yer yer etkinlik gösterdikleri bilinmektedir. Örneğin, Akbulut'un yaptığı bir araştırmada; Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde İstanbul'da oyuncak üretimi ve pazarlaması yapanların arasında kasapların da olduğunu görüyoruz.⁶ Ayrıca, tarihte kasap edebiyatçıların varlığı da bilinen bir gerçektir. Endülüs'ün en önemli şairlerinden Yahya al-Cazzâr, bir kasaptır. Şair, Sarakusta kentinde kasaplık yapmıştır. Hatta dönemindeki Hacib adı verilen vezirler, ona bu mesleği yakıştıramamış ve al-Cezzâr'ı mesleğinden ötürü ayıplamıştır. Bunun üzerine şair şu iki beyitle onlara yanıt vermiştir:

Kasaplık yapmamı ayıplıyorsun.

Bir şeyin değerini bilmeyen, onu ayıplar.

Eğer kasaplığın birazını becerseydin,

Onu vezirliğe bile değişmezdin⁷

Soğutma teknolojisinin gelişmesiyle, et kesildiği andan itibaren taze olarak tüketilmek zorunluluğu olan bir besin olmaktan çıktı. Bunun bir sonucu olarak, eski dönemlerde hayvanı üreticiden alan, kesip anında satışa sunan kasaplar; bu işlevlerini kaybetmeye başladı. Mezbahe adı verilen ve toplu kesim yapıp, kasap dükkanlarına; kesilen hayvanların etlerinin dağıtıldığı merkezler, kasapların satacakları etleri temin etmeleri için başlıca kaynak oldu. Bu yeni sistemde kasaplar, karkas (gövde) halinde aldıkları etleri; tüketicinin kullanabileceği standartlara getirip satmaya başladı. Bu durumda kasapların yaptığı, gövde halindeki eti alıp; kullanılabilecek hale getirmek ve tüketiciye sunmak olacaktı. Ancak değişim bu kadarıyla sınırlı kalmadı, hızla büyüyen büyük market zincirlerinde açılan şarküteri tarzı alanlarda; tüketicilerin talep ettiği tüm çeşitlerde et ürünleri satılmaya başladı. Böylece, geleneksel kasaplığın güç kaybetmesi kaçınılmaz hale geldi. Biz de bu makalemizde, Balıkesir'deki büyük market zincirlerinin yanında faaliyetlerini sürdüren geleneksel kasap dükkanlarını, kasaplığın Türk kültüründeki yeriyle beraber ele alacağız.

Türk Kültüründe Et ve Kasap

Tarıma elverişsiz bozkırlarda yaşayan Eski Türkler için hayvancılık ve et çok önemliydi. Hayvanların postlarından, sütlerinden, yünlerinden ve etlerinden yararlanan Türkler, yak (Tibet öküzü) gibi bazı hayvanları ise totemleştirmişti. Totemleştirilen bu hayvanlar, yılın belli dönemlerinde düzenlenen, "sığır töreni" gibi av törenlerinde kurban edilerek yenirdi. En makbul sayılan kurbanlıksa attı, İslam'da at eti yenmemesine rağmen, günümüzde dahi bazı Kırğızların Kurban Bayramları'nda at kurban ettikleri bilinmektedir.⁸ Köprülü, Türklerdeki sığır törenleri için şunları söyler:

"... "Totem" her hangi bir aşiret parçasının kendisinin atası saydığı ve ismini aldığı nebat veya hayvanın mabud tanınmasıyla belirlenmiş olur. Türklerin avcılık devirlerine ait olan bu "Semiyye" teşkilatında semiyyeler totemlerinin etini yiyemezler, yalnız yılda bir kere bir nevi ibtidai "Hac" ayından sonra onu kurban ederek yerlerdi. İşte Türklerde uzun müddet devam eden "Sığır:dini sürgün avı" ve "Şölen: umumî ziyafetler" bunun kalıntısıdır."⁹

Şölenlerin olmadığı dönemlerde koyun, keçi, at ve inek gibi hayvanlardan elde edilen ürünleri tüketen Türkler, mevcut iklim şartlarında yeterince tahıl üretmediklerinden hayvansal ağırlıklı besinlerle besleniyorlardı. Eski Türklerde en önemli yemek tutmaçtı. Tutmaçtan hemen sonra et ve etle yapılan

⁴Pavlus'un Mektupları, Korintlilere 1. mektup, 10: 25

⁵Meydan Larousse, (1981), "Kasap Maddesi", İstanbul, Meydan Yayınevi, C.7, s.48

⁶Akbulut, D., (2009), "Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar", *Millî Folklor Dergisi*, S.84, s.184

⁷Toprak, M. F., (1988), "Endülüs Şiirine Genel Bir Bakış", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXII, S.1.2, s.170

⁸Gömeç, S., (2003), "Eski Türk İnancı Üzerine Bir Özet", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, XXI, S. 33, s.101-102

⁹Köprülü, M.F., (1986), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Ötüken Yayıncılık, s. 14

yemekler gelirdi. XI. yüzyılda Türklerin en çok tükettiği besin koyun eti idi.¹⁰ İslam'la birlikte at etinin tüketimi azalmasına rağmen, Türklerin en sevdiği etlerden biri de atların karın bölgesinin altından elde edilen ve kazı¹¹ adı verilen bir etti. Hayvansal gıda tüketimi Türklerde o kadar önemliydi ki, İslâmiyet'in Türklerle at sütünden yapılan kımız adlı içkiyi men etmesi bile Türklerin kımız tüketmesinin önüne geçemedi. Şimdi Dede Korkut Hikayeleri'nden alınan, Türklerde etin ve kımızın önemini yansıtan şu metni inceleyelim:

"Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdır. İç Oğuzun, Dış Oğuzun beylerinin üstüne yığmak et. Aç görsen doyur, yalnızca görsen donat. Borçluyu borcundan kurtar. Tepe gibi et yığ. Göl gibi kımız sağdır. Ulu toy eyle, hacet dile! Ola ki bir ağzı dualının bereketiyle Tanrı bize bir erdemli çocuk verir."¹²

Dede Korkut Hikayeleri Türklerin İslâm'ı kabulü sonrasında yazılmıştır. İslâm'da alkollü maddelerin tüketilmesinin yasak olmasına rağmen; "Göl gibi kımız sağdır." ifadesinden de anlayacağımız üzere bu dönemde kımız hala önemini korumaktadır. Burada asıl üzerinde duracağımız ifade: "Tepe gibi et yığ." sözüdür. Metinde et bolluğun bir simgesi olarak kullanılmıştır, ifadenin öncesinde açların ve yoksulların doyurulmasından bahsedildikten sonra; yiyecek olarak "et" in seçilmesi; dönemin en seçkin yiyecek maddelerinden birinin et olduğunu gösterir.

Kasaplık, Türklerde eski bir meslektir. Divan-i Lugat-i it-Türk'te Kaşgarlı Mahmut; Arapça kökenli olan kasap sözcüğünün Türkçe karşılığının "etçi" olduğunu belirtir.¹³ Bu da 11. yüzyılda yazılan bu eserden önce de Türklerde kasaplık mesleğinin varlığının kanıtıdır. M. Sabri Koz'un "Yemek Kitabı" adlı eserinde Reşat Genç, XI. yüzyıldaki Türk et kültürünü şöyle anlatılır:

...Aynı şekilde, günümüzde olduğu gibi, XI. yüzyılda da kesilmek üzere hazırlanan ve beslenen hayvana etlik demeleri ve yine bugünkü adı ile erkeğin bilinerek makbul sayılması, Türklerin beslenme geleneklerinin en güzel işaretleridir. Kasaplara, günümüzde Anadolu'nun bazı yerlerinde denildiği gibi XI. yüzyılda da etçi denilişini de söylediklerimize ilave edersek, durumu biraz daha fazla aydınlatmış oluruz.

Söz konusu yüzyılda tavuk eti, muhtelif kuşların etleri ve balık ile, geyik, sığın, tavşan vb. av hayvanlarından elde edilen etler ise şüphesiz daha geri planda kalıyorlardı.¹⁴

Eski Türkler eti yalnızca taze tüketmekle kalmamıştı. Eti kurutan ve kak adını veren Türklerin, pastırma şeklinde sakladıkları etlere yazok et¹⁵, etlerin bir baharat karışımı ile bağırsağa doldurulmasıyla yapılan sucuğa ise soktu¹⁶ dediği bilinmektedir.

Osmanlı dönemine geldiğimizde karşımıza ciğerciler ve cezzarlar çıkar. Ciğerciler adından da anlaşılacağı gibi gezerek ciğer satan kişilerdir, cezzarlarsa sokak sokak dolaşıp et satan seyyar kasaplardır. Cezzar terimi bu dönemde yalnızca gezgin kasaplar için değil bizzat kasap teriminin karşılığı olarak da kullanılmıştır. Napolyon'u Akka Kalesi'nde mağlup eden kumandan Bosnalı Ahmet Paşa'nın, Bahire Kaşifliği sırasında Bedevilere karşı olan savaşları kazanıp, çok kan dökmüş olduğundan Ahmet Paşa'nın "öç almada acımasız olan" anlamıyla lakap olarak cezzar lakabını alması¹⁷, bu dönemde cezzar teriminin kasaplar için de kullanıldığını gösterir. TDV İslâm Ansiklopedisi'nde de Osmanlılar döneminde kasap sözcüğünün cezzar ve lahham olarak iki anlamdaşının olduğu belirtilmektedir.¹⁸ Cezzar teriminin yanında Osmanlılarda kasap sözü Arapçadaki orijinal adı olan kassab¹⁹ şeklinde de kullanılmıştır. Görüldüğü gibi Osmanlı döneminde kasaplık yalnızca dükkanlarda değil, gezgin olarak da yapılmıştır. Buradan yola çıkarak Osmanlılarda kasaplığın gezgin ve yerleşik olarak iki biçimde icra edildiğini söyleyebiliriz. Osmanlı'da kasaplık önemli mesleklerden biriydi, örneğin bu dönemde İstanbul'da yaşayan Eğinliler arasında, kasaplık önemli geçim kaynaklarından birini oluşturuyordu.²⁰ Aynı zamanda önemli günlerdeki esnaf geçişlerinde kasaplar da yer alırdı. Mesela Nakkaş Osman'ın 990 (1582) tarihli Surname-i Hümayun'unda dükkanlarda asılı etler, bıçaklar ve kütükler resmedilmiştir.²¹ Ülkemizde ilk mezbaha Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra İstanbul'da

¹⁰Koz, M.S, (2003), *Yemek Kitabı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.7

¹¹Bilge, K.R., (1919), *Divanü Lugatı't-Türk*, C.III, İstanbul, Matbaa-i Amire, s.169

¹²Ebulgazi Bahadır Han, (1996), *Şecere-i Terakime* (Haz: Ölmez, Z. K.), Ankara, Simurg Yayınları, s. 148.

¹³Atalay, B., (1986), *Divanü Lugat-it-Türk Dizini "Endeks"*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.200-201

¹⁴Koz, M.S, (2003), s.7-8

¹⁵Bilge, K.R., (1919), C.III, s.123

¹⁶Bilge, K.R., (1917), C.I, s.349

¹⁷Türkiye Gazetesi, (1984), "Rehber Ansiklopedisi", C.III, *Cezzar Ahmet Paşa Maddesi*, (İstanbul), Türkiye Gazetesi Yayınları, İhlas Matbaacılık, s.227

¹⁸Bozkurt, N., (2001), "TDV İslam Ansiklopedisi (XXIV. Cilt)", *Kasap Maddesi*, İstanbul, İSAM, s.534-535

¹⁹Devellioğlu, F., (2007), *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, s.494

²⁰Arıkan, Z., (2001), "Eğin Kasabası'nın Tarihsel Gelişimi", *OTAM Dergisi*, s.12, s.29

²¹Bozkurt, N., (2001)

açılmıştır. Avrupa'da ise I. Napolyon zamanında (1807) Paris'te kurulan mezbaha Avrupa'nın ilk mezbahası (kesimhane) olmuştur.²² Bu da Türk kültürü için etin ne denli önemli olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Osmanlılarda, Müslüman olmayanların yalnızca kendi toplulukları için kasaplık yapmasına izin verilmiş, muhtesiplere (zabıta müdürü) kesimin İslamî usullere uygun yapılıp yapılmadığını denetleme görevi verilmiştir.²³ İslam'da Yahudi ve Hristiyanların kestiği hayvanlar da yenir. Ama buna rağmen, bu dinlere mensup olan kişilerin Müslümanlara et satmasının yasak olması, bu tür yerlerde domuz etinin satılmasından kaynaklanır. Çünkü İslam'da domuz eti yemek günah sayılmıştır.²⁴ İslam'da, hayvan kesim yerine incitilmeden götürülür, kesileceği zaman da kibleye karşı ve sol tarafı üzerine yatırılır. Gözleri kapatılan hayvan, “Bismillâhi Allahu ekber” denilerek kesilir.²⁵ Hayvan kesildikten sonra, hayvanı kesen kasaba kasabiye adı verilen kesim ücreti ödenmesi gerekir.²⁶

Selçuklu ve Osmanlılarda belirli kuralları olan ve meslekî oluşumları denetleyen iş örgütleri vardı. Bunlar ahilik ve fütüvvet örgütleriydi. Fütüvvet örgütlerinde, falcılık gibi toplumca erdemli bulunmayan mesleklerin yanı sıra kan döktükleri için, kasaplara ve cerrahlara şedd bağlanmazdı.²⁷ Ancak, ahilik örgütlerinde kasapların da yer aldığını görüyoruz, hatta Uşak şehrinde XVIII. yüzyılda kasap esnafının bir şeyhi vardı. Ahilik örgütlerinde şeyhler, ustalık ve diğer merasimlerde esnafa riyaset etmek, esnafın cezayı mucip hallerinde onlara para ve sopa cezası vermekle yetkili idi. Ayrıca esnaf arasında çıkan ihtilafları çözmek onun önemli görevleri arasındaydı.²⁸ Ahilerin kasaplık mesleğinde kendilerine belirledikleri önderse (pîr) Ebu'l- Muhcin'di.²⁹

Türk kültüründe kasaplık bu kadar eskiye dayanırken, bazı kültürlerde et önemli bir yer tutmadığı için kasaplık küçümsenmiş, hatta toplumsal kastın en altında bulunan mesleklerden biri haline gelmiştir, Japon kültürü buna örnektir. Bir dönem Japonya'da yaşayan Prof. Dr. Alev Alatlı, bir konferansta bu durumu şöyle açıklıyor:

“...mesela Tokyo'da et yoktu. Siz bakmayın günümüz Kobe steak'lerine, Japonlar et yemezlerdi. Kasaplar sosyal kastın en altında yer alır, parya muamelesi görürlerdi.”³⁰

Osmanlı'dan Türkiye'ye Et Fiyat Politikaları ve Bunun Kasaplara Etkisi

1970'li yılların sonunda ülke içi ve dış kaynaklı nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik bunalım sonucunda Türkiye'de 24 Ocak 1980 İstikrar Politikaları yürürlüğe girmiş ve aynı yıl piyasa ekonomisine geçmek istenmiştir. Böylece Türkiye'de serbest piyasa ekonomisi için önemli bir adım atılmıştır.³¹ Türkiye'de serbest piyasa ekonomisine geçilene kadar, et fiyatlarını belediyelerin belirlediğini ve etin birim fiyatının standart olduğunu bilmekteyiz. Balıkesir'de serbest ekonomiye geçilmeden önce kasaplık yapanlar, bu durumun kasaplığa büyük zarar verdiğini, hatta bazı dönemlerde maliyetin altında et satışı yaptıklarını belirtmektedir. Bu sistemin temellerini eski dönemlerde bulabiliriz. Osmanlılarda devlet, ette düşük fiyat politikası uygulardı; bu da kasapları zor duruma sokardı. Et genelde maliyetin altında satıldığı için yapılan ticaret değil, iflasa davetiyeydi. Osmanlı döneminde kasap olma, iflas etmek demektir. Bu yüzden devlet zenginlerin celep veya kasap olması için uğraşırdı. Zorla kasap yapılan kişiler kendilerinin zengin olmadığını ispat için uğraşırlardı. Ayrıca merkezde veya taşrada devlet yetkililerini araya sokarak kasaplıktan kurtulmaya çalışırlardı.³² Osmanlı'da 16. yüzyıla kadar kasapların: mumculuk ve dericilik gibi kasaplığın yan dallarında çalışmasına izin verilmezdi. Bu hak kasaplara 16. yüzyılda yayımlanan bir fermanla birlikte

²²Gıda Sanayii Özel İhtisas Komisyonu, (2001), *Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı: Et ve Et Ürünleri Sanayii Alt Komisyon Raporu*, Ankara, Devlet Planlama Teşkilatı Yayınları, s.1.

²³Bozkurt, N., (2001).

²⁴Karaman, H., Bardakoğlu A., Apaydın H. Y., (2006), *İlmihal II – İslam ve Toplum*, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s.47-48.

²⁵Karaman, H., Bardakoğlu, A., Apaydın H.Y., (2006), s.8-9 & 39.

²⁶Meydan Larousse, (1981), C.7, *Kasabiye Maddesi*, s.48.

²⁷Gökınarlı, A., (1949), “İslam ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, XI, S.6, s.26-29.

²⁸Öntuğ, M.M., (2010), “Uşak'ta Ahilik ve Ahi Kurumları”, *Vakıflar Dergisi*, S.32, s.145.

²⁹Çağatay, N., (1990), *Ahlâkla Sanatın Bütünleştiği Türk Kurumu Ahilik Nedir?*, Ankara, Türkiye Esnaf ve Sanatkarlar Konfederasyonu Yayınları, s.69.

³⁰Alatlı, A., (2008) “Sorumluluk Ahlakı” Konulu Perşembe Konferansı, s.87, http://www.rekabet.gov.tr/dosyalar/belgeler/belge236/ALEVALATLI_30122008.ppt

³¹Bakan, S., (2009), “1980'den Günümüze Türkiye'de Uygulanan Neo-Liberal İktisat Politikaları”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, I, S.2, s.1.

³²Afyoncu, E., (2010), “Et Derdi Devleti Asırlar Boyunca Germiştii”, <http://www.bugun.com.tr/kose-yazisi/101159-et-derdi-devleti-asirlar-boyunca-germisti-makalesi.aspx>.

verilmişti.³³ Endülüs'te de kasapların etlerine fiyat etiketi koyulur, muhtesipin belirlediği fiyatın altında veya üstünde satış yapanlar cezalandırılırdı.³⁴

Deyim ve Atasözlerimizde Kasap ve Kasaplık

Kültür yaşantıdan izler taşır ve yaşantı ile kültür arasında sarsılmaz bir bağ vardır. Toplum, kendisi için önem arz eden olgu ve kavramları, kalıp ifadeler veya yazınsal ürünler haline getirir ve kullanır. Türk kültüründe, kasaplıkla ilgili birçok deyim, atasözü ve yazınsal ürünün bulunması, kasaplığın Türklerin yaşantısında önemli bir yerde olduğunu gösterir. Atasözleri ve deyimlerde kasaplıkla ilgili kullanılan ifadelerin daha çok kasapların belli bir özelliğine atfen mecazlı olarak kullanıldığını görürüz. Bunun yanında içinde kasap sözcüğü bulunmayan, ama bu sözün doğuşunda; kasap veya kasaplığın etkili olduğu deyimler de vardır. Örneğin “altın top” deyimini bunlardandır, deyimün oluşum öyküsü şöyledir:

“İkinci Mahmut döneminde bir Mehmet Efendi varmış. Çok işler denemiş, ama bir türlü geçimini sürdürebileceği bir meslekte dikiş tutturamamış. Bakkallık yapmış, bakkalı yanmış ve kasaplık yapmaya karar vermiş. Bu kez de kasası soyulmuş. Bunu duyan padişah, Kasap Mehmet Efendi'yi yanına çağırması. “Sana nasipsiz diyorlar, gel ben seni nasiplendireyim.” demiş. Eline koca bir altın top vermiş ve onu verimli düz bir tarlanın yanına getirmiş. Topu Mehmet Efendi'ye verdiğini ve Mehmet Efendi'nin topu tarlada yuvarlayabildiği yere kadar olan yerleri de ona vereceğini söylemiş. Mehmet Efendi topu havaya doğru sallamış, top dönüp dolaşıp Mehmet Efendi'nin kafasına düşmüş ve Mehmet Efendi oracıkta ölmüş.”³⁵

Halkın dilden dile taşıyarak bugüne getirdiği hikayeler kuşkusuz, hikayenin olduğu dönemdeki toplumsal görülden izler taşır. Makalemizde daha önce de belirttiğimiz üzere, Osmanlı döneminde pek de kârlı bir meslek sayılmayan kasaplık mesleğini yapmak nasipsizlik sayılır, hatta kasaplık, bazı zengin kişilere zorla yaptırılırdı. Bu hikayede adı geçen kasabın da nasipsiz olarak nitelendirilmesi, bu dönemde kasaplık mesleğine halkın bakışı açısından bizlere fikir vermektedir.

Türk Dil Kurumu Çevrim İçi Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü'nde kasap veya kasaplık sözcükleriyle kurulmuş deyim ve atasözleri³⁶ sözlükte belirtilen anlamlarıyla birlikte aşağıda sıralanmıştır:

1- ayvaz, kasap hep bir hesap: hlk. “Ha öyle ha böyle, ikisi de bir” anlamında kullanılan bir söz. (Deyim)

2- bakmakla usta olunsa (öğrense), köpekler (kediler) kasap olurdu (kasaplığı öğrenirdi): Yapılmadan yalnızca nasıl yapıldığı görülerek hiçbir şey öğrenilemez. (Atasözü)

3- erkek koyun kasap dükkânına yakışır: Miskin erkek, yaşamaya layık değildir. (Atasözü)

4- evvel hesap, sonra kasap: Alışverişe çıkan bir kimse para durumunu önceden gözden geçirmelidir; 2) İnsan bir işe girişmeden önce kendi olanaklarını iyi hesaplamalıdır. (Atasözü)

5- hesabını bilmeyen kasap, ne satır bırakır ne masat: Hesabını bilmeyen kişi elinde, avucunda bulunan işe yarar şeyleri de zıyan eder. (Atasözü)

6- kasap et derdinde, koyun can derdinde: Bir kişi önemli bir kaybından dolayı çırpınıp kıvranırken başka bir kişi bu durumdan ne kadar çok yararlanabileceğini düşünür. (Atasözü)

7- kasap, yağı bol bulunca gerisini yağlar: Elinde kendisine gerekli olandan fazla şey bulunan kimse, bunu gereksiz yere savurup telef eder. (Atasözü)

8- keçiye can kaygısı, kasaba yağ kaygısı: Bir kişi önemli bir kaybından dolayı çırpınıp kıvranırken başka bir kişi bu durumdan ne kadar çok yararlanabileceğini düşünür. (Atasözü)

9- koyun can derdinde, kasap yağ derdinde: Bir kişi önemli bir kaybından dolayı çırpınıp kıvranırken başka bir kişi bu durumdan ne kadar çok yararlanabileceğini düşünür. (Atasözü)

10- serkeş öküz (son) soluğu kasap dükkânında alır: Dikbaşı olanlar, davranışlarının cezasını görürler, hatta bu davranışları hayatlarına bile mal olabilir. (Atasözü)

11- suratı kasap süngeriyle silinmiş: “Utanması, sıkılması kalmamış” anlamında kullanılan bir söz. (Deyim)

12- yüzü kasap süngeriyle silinmiş: “Utanmayan, utanması sıkılması olmayan” anlamında kullanılan bir söz. (Deyim)

Görüldüğü gibi, bu deyim ve atasözlerinde kasap ve kasaplık sözcükleri mecazlı anlatımlarla kullanılmıştır. TDK Büyük Türkçe Sözlük'te, kasap sözcüğünün mecazî karşılığı “kan dökücü, hunhar”

³³Özkan, Ö., (2007), *Divan Şiiri Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı 14 ve 20. yy Arası*, Ankara, Kitabevi Yayınları, s.130-13

³⁴Bozkurt, Nebi, (2001).

³⁵Müftüoğlu, T., (2008), “Global Rekabet ve Türk Kobileri” konulu Perşembe Konferansları, s.138,

<http://www.rekabet.gov.tr/dosyalar/belgeler/belge252/Global%20Rekabet%20ve%20Türk%20KOBileri.ppt>

³⁶TDK, (2010), “Çevrim İçi Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü”, <http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kasap&hng=tam>

olarak verilmiştir.³⁷ Yukarıdaki deyimlerden de anlaşılacağı gibi, kasap sözcüğü birçok deyimde de bu anlamda kullanılmıştır. “Ayvaz, kasap hep bir hesap” deyiminde kasap ile ayvazın mukayese edilmesi, buna örnek olarak gösterilebilir. Ayvaz sözcüğü değişik anlamlara gelmekle birlikte, eskiden savaş gemilerinde bulunan cerrah yardımcılarının³⁸ için de kullanılmıştır. Cerrahlar da kasaplar gibi yaptıkları iş gereği kan dökmeye mecburdur. Hatta bu özelliklerinden dolayı fütüvvet örgütlerince kasaplarla eş tutulan cerrahlara fütüvvet şeddi bağlanmadığı³⁹ bilinmektedir. Görüldüğü gibi “ikisi de bir” manasında kullanılan bu deyimde, ayvaz ve kasap arasındaki ilişki “kan dökücülük” yönündendir. Ayrıca, “koyun can derdinde, kasap yağ derdinde”, “serkeş ökü (son) soluğu kasap dükkânında alır” ve “erkek koyun kasap dükkânına yakışır” gibi atasözü ve deyimlerde de kasapların “kan dökücü” özelliklerinin betimlendiğini görmemiz mümkündür.

Kültürümüzde kasapların “kan dökücü” nitelikte benzetmelerde kullanılması kasaplar için bireysel bir genelleme oluşturmaz. Kasapların kullanıldığı benzetmelerde, kasaplardan çok, kasapların yaptığı kesim eylemine bir vurgu vardır. Özellikle İstanbul’da birçok saygın kişinin devletin isteği üzerine kasaplık yaptığı⁴⁰ bilinmektedir, ayrıca kasaplık mesleğiyle uğraşan halk ozanları da vardır. Örneğin, Konya’lı bir aşık olan Demirci Ahmed, Mevlevî bir kasaptır.⁴¹ Buradan da anlayacağımız üzere, kasaplık kültürümüzde hor görülen bir meslek olarak karşımıza çıkmaz.

Dünya tarihinde kasap benzetmesi, birçok politikacı ve savaşçı için kullanılmıştır. Hatta canlıları adlandırırken bile bu benzetmeden yararlanılmıştır. Örneğin, döneminde çokça kan akıtan Romalı ünlü bir general olan Pompey’e “adulescentulus carnifex” yani Latince genç kasap⁴² lakabı takılmıştır. Bunun yanında, yaşam alanına gelen insanlara dahi saldıran, kan dökücü bir kuş olan kasapkuşunun⁴³ adlandırılmasında kasap benzetmesinden yararlanıldığı görülmektedir.

Divan Edebiyatı’nda Kasap ve Kasaplık

Kasaplar eti yenecek hayvanların kesimini yapan insanlar olduklarından, Divan Şiiri’nde kasaplara, “acı çektiren” anlamı yüklenmiştir. Bundan dolayı kasap sözcüğü şiirlerde genellikle sevgiliye acı çektiren: Sevgilinin gözleri, kirpikleri ve gamzesiyle birlikte kullanılmıştır. Sevgilinin gözü için Divan Edebiyatı’nda kullanılan kassab-ı hun-feşan -yani kan dökücü kasap- tabiri, bu kullanıma bir örnek oluşturmaktadır. Divan tasvirlerinde, göz kasabının, kurbanları olan aşıkları daha iyi kesebilmek için sürekli bilenir konumunda olduğu betimlenir. Divan Şiiri’nde kasap sözcüğünün kullanımına örnek olarak, aşağıdaki beyitte Ahmedî kestiği etleri dükkanındaki çengellere asmış olduğu halde bekleyen bir kasap tablosu oluşturmuştur. Beyitte kasap sevgilinin gözleri, çengeller kirpikleri, çengele asılı etler ise aşıkların bedenidir.

Nice bir çeşm-i kenara edinip kirpğini

Asa dil nimemlerin üstüne kassab gibi⁴⁴

Cumhuriyet Sonrasında Balıkesir Örneğinde Kasaplık

Yeni Türk devletinin kurulmasıyla birlikte, tarım ve hayvancılıkta büyük atılımlar gerçekleştirildi, hayvancılığı ve hayvan kesimini denetim altına almak için çeşitli çalışmalar yapıldı. Bu düzenlemelerle birlikte, çağdaş kasaplık etkinliklerine geçilmesinin önü açıldı. Cumhuriyetin ilk döneminden itibaren yurdun çeşitli yerlerinde kesimhaneler kuruldu. Açılan bu kesimhanelerde kesilen hayvanların sağlığı ve kesimin hijyeni denetlenebilir hale getirildi. Yine de özellikle belediye mezbahalarının önemli bir kısmında ekonomik imkansızlıklar ve kadro gerekçe gösterilerek veteriner hekim istihdamı yapılmadı, kesilen hayvanlar ve bunlardan elde edilen ürünler, kontrolü yapılmadan tüketime sunuldu ve buralarda konu ile ilgili hemen hemen hiç eğitim almamış, yetersiz sayıda personel görevlendirildi.⁴⁵ Yukarıda belirtilen çalışmalar yeterli olmasa da, yapılan bu düzenlemelerle, mutfakların vazgeçilmez bir parçası olan etin, insan sağlığına olası olumsuz etkilerinin önüne geçilmesi hedeflendi. Bu çalışmalar kasaplığın geçmişinde önemli mihenk taşlarından olan seyyar kasaplık ve ciğerciliğin de eski önemini kaybetmesiyle sonuçlandı. Çünkü açıkta satılan et, hem daha çabuk bozuluyor hem de sinek gibi bulaşıcı hastalık taşıyabilecek hayvanların etkisine maruz kalıyordu.

³⁷TDK, (2010), “Çevrim İçi Büyük Türkçe Sözlük”.

³⁸TDK, (2010), “Çevrim İçi Büyük Türkçe Sözlük”,

<http://www.tdk.org.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&KELIME=ayvaz>

³⁹AnaBritannica Ansiklopedisi, (1988), “Fütüvvet Maddesi”, Ana Yayıncılık ve Encyclopaedia Britannica, İstanbul, C.9, s.221

⁴⁰Afyoncu, E., (2010).

⁴¹Gazimihâl, R.M, (1946), “Konya Halk Sazcılar III”, *Folklor Postası*, II(15):3.

⁴²Syme, R., (2002), *The Roman Revolution, The Roman Oligarchy*, New York, Oxford University Press, s.27.

⁴³AnaBritannica, (1988), *Kasapkuşu Maddesi*, s.45.

⁴⁴Özkan, Ö., (2007), s.130-131.

⁴⁵Gıda Sanayii Özel İhtisas Komisyonu, (2001), s.5.

Cumhuriyet döneminden itibaren yapılan bu çalışmalar ve bugüne kadar kurulan toplam 803 adet et kombinası ve mezbahaya (2001) rağmen, Türkiye'de et üretiminde denetim tam anlamıyla sağlanmış sayılamaz. Ülkemizde 1930 yılında yayımlanan 1580 sayılı Belediye Kanunun 15. Maddesinin 40. bendinde yer alan: “*Kanuna tevfi kan fenni ve sıhhi mezbaha ve teferruatından madut olan barsakhane ve saire yapmak ve işletmek.*” hükmü kapsamında belediyelerce kurulan bu mezbaha ve kombineler, genellikle bulundukları kentin et gereksinimini karşılamak için oluşturulmuştur. Bu mezbahaların birçoğu gerekli kesim gereçlerinden yoksundur. Bu da tüketicinin sağlığını tehlikeye atmaktadır. Tüm bunlara rağmen bazı belediye kombinaları ve mezbahaları, günümüz teknik ve hijyen standartlarına uygundur. Balıkesir Merkez'de bulunan belediye mezbahası da Türkiye'deki çağdaş mezbahalardan biridir.⁴⁶ 2001 verilerine göre Balıkesir genelinde 28 mezbaha vardır. Bu da Balıkesir'in Türkiye'nin en fazla mezbaha bulunan 4. ili olduğunu gösterir.⁴⁷

Şimdi Balıkesir'de kasaplık yapan kişilerle yaptığımız söyleşilerden edindiğimiz bilgiler ışığında, tarihsel gelişimine değindiğimiz kasaplığı Balıkesir örneğinde incelemeye başlayalım.

Balıkesir Merkez İlçe'de 1945'ten beri kasaplık yapan Mustafa Sarıkap,⁴⁸ babasından kalma bu mesleği 65 yıldır yürütüyor, hatta dedesinin de bu mesleği yaptığını söylüyor. Sarıkap ile Balıkesir'de kasaplığın tarihsel gelişim içindeki değişimi hakkında yaptığımız söyleşiden de anladığımız üzere; Balıkesir'de yürütülen kasaplık faaliyetleri Türkiye geneline kıyaslandığında ekstrem bir durum teşkil etmiyor. Sarıkap'tan aldığımız bilgiler ışığında Balıkesir'deki kasaplığın geçmişi hakkında şu bilgilere ulaşıyoruz. Sarıkap'ın dedesinin kasaplık yaptığı dönemde: Kıyma makineleri ve tek kullanımlık poşetler yoktu. Kasaplık bu dönemde ikinci derece kasaplığa daha yakındı. Kasap, köylerden getirdiği malları; keser ve parçalara ayırırdı, et gereksini olan kimseler; parçalanmış karkasın (gövde) istediği bir bölümünü alarak bu ihtiyaçlarını karşılardı. Yani kasaplar, kıyma yapma ve kuşbaşı et hazırlama gibi ayrıntılardan ziyade; pazarlanan et ve tüketici arasında köprü görevi görüyordu. Tüketici, işlenebilir halde aldığı eti; istediği biçime dönüştürüp o şekilde tüketiyordu.⁴⁹ Bu dönemde, bugün kesimhanelerden gelen karkas etin parçalanması için kullanılan, geleneksel kasap aletlerinden olan, kasapların et kesmek için kullandığı **kasap bıçağı**⁵⁰, kasabın kemik parçalamak için kullandığı **kasap satırı**⁵¹ ve kesilen etleri asmak için madenden yapılan **kasap çengeli**, bizzat kesim için de kullanılıyordu. Bu aletlerden kasap çengeline Eski Türkler etlik diyordu.⁵²

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki, cambazlık ve bugün bildiğimiz anlamıyla kasaplığın karışımı olan bu sistem; el makinelerinin çıkmasıyla değişmeye başladı. El makineleriyle birlikte bıçak ve el baltası gibi araçların yanında, eti kıyma haline getirebilecek yeni bir araç -el makinesi- geliştirilmiş oldu. Böylece kasaplar, et ve tüketici arasında bir aracı olmanın yanında; eti işleyen ve işlenmiş eti satan kimseler haline geldi. Bu dönemde yeterli saklama koşulları gelişmediğinden, etin saklanması zorluklar devam ediyordu. Kasaplar kestikleri hayvanların etlerini ortalama on gün içerisinde tüketiciye sunmak zorundaydı. Bu dönemlerde ilk temsilcisi 1950'li yıllarda kurulan Sümerbank Alışveriş Merkezleri⁵³ olan büyük market zincirlerinin nüfuzu henüz hissedilmediğinden, kasaplara olan talep oldukça fazlaydı. Sarıkap'ın söylediğine göre, kasap dükkânlarının önünde kuyruklar oluşuyordu.⁵⁴ Bu yıllardaki talep fazlalığını, yalnız kasapların anlatımlarında değil; bu dönemlerde yazılan öykülerde de görebilmekteyiz. Aziz Nesin'in 1969'da yazdığı Bay Düdük adlı öyküde, şu ifadeler kullanılır:

“*Kasaba gittik. Kasap dükkânının önünde bir kuyruk var, sonu görünmüyor. Kuyruktakiler sıra kavgası yapıyorlar, birbirlerine girmişler. Bizim Musa hemen düdüğe sarıldı. Düdüğün ötmesiyle, herkes yerli yerine çekildi. Kasap da dışarı uğrayıp, Musa'ya,*

— *Buyurun! dedi.*”⁵⁵

Bu yıllarda kasaplara olan talebin bugünden daha canlı olmasını kuşkusuz, yalnızca büyük marketlerde

⁴⁶Gıda Sanayii Özel İhtisas Komisyonu, (2001), s.5.

⁴⁷Gıda Sanayii Özel İhtisas Komisyonu, (2001), s.6-7.

⁴⁸Sarıkap, M., (1930) Yaş: 80, 15 yaşından beri Balıkesir Merkez İlçe'de kasaplık yapıyor.

⁴⁹Sarıkap, M., (1930): *Dedemiz zamanında ne böyle kütük vardı, ne de kıyma makinesi... Şimdi poşetimiz var, naylonumuz var. Eskiden (tüketiciler) eti ellerine takar giderlerdi.*

⁵⁰Meydan Larousse, (1981), “Kasap Maddesi”, s.48.

⁵¹Meydan Larousse, (1981), “Kasap Maddesi”, s.48.

⁵²Koz, M.S., (2003), s.4.

⁵³*Yeni Türk Ansiklopedisi*, (1985), “Sümerbank Maddesi”, İstanbul, Ötügen Neşriyat, C.10, s.3776.

⁵⁴Sarıkap, M., (1930): *Askerden geldim ve çalışmaya başladım. Talep o kadar fazlaydı ki dükkânımın önünde kuyruklar oluyordu, dükkanda beş kişi çalışıyorduk. Önce el makineleri çıktı, sonra kayışlı olanlar ve şimdi elektrikli makineleri kullanıyoruz. El makineleriyle kıyma yapmaya başladık.*

⁵⁵Nesin, A., (2005), *Bay Düdük*, İstanbul, Nesin Vakfı Yayınları.

et ve et ürünlerinin satılmaya başlanmasına bağlayamayız. Goodwin ve Koudele tarafından yapılan bir araştırmada; sığır ve domuz eti tüketimini en çok, ailedeki birey sayısının, parasal durumun ve ulusal değerlerin etkilediğini saptanmıştır.⁵⁶ Bu verilerden yola çıkarak, son zamanlarda Türkiye'deki aile yapısının geniş aileden çekirdek aileye doğru evrilmesini ve ekonomik buhranlar sonucu bunalan halkın etten daha ekonomik ürünlere yönelmesini de kasaplardaki et satışının azalmasıyla bağdaştırabiliriz. Bunun yanında, duruma büyük marketlerin etkisi açısından bakarsak; bu konuda Kotler yaptığı araştırmada; büyük marketlerin tercih edilmesinin nedenlerini: Tasarımlarının daha iç açıcı olması, buralarda fazlaca ürünün bir arada ekonomik olarak tüketiciye sunulması, satıcıların güler yüzlü olması ve bu tür iş yerlerinin, evler ile diğer alışveriş merkezlerine yakın olması olarak sıralamıştır.⁵⁷

El makinelerinden sonra kasaplar, kullanımı daha kolay olan kayışlı makineleri kullanmaya başladılar. Kayışlı makine, el makinelerine göre daha kolay kullanılmasına karşın; bu makinenin kayışını değiştirmek gerekiyordu ve her kullanımdan sonra, makineyi kullanan kasabın elleri yağlanıyor , bu yağı çıkartmak da uzun zaman alıyordu.⁵⁸ Elektronik teknolojinin ilerlemesiyle birlikte; kasapların kas gücüne ihtiyaç duymayan, kıyma yapmanın yanı sıra hayvanların sakatatlarından salam ve sucuk gibi et ürünlerinin yapılabilirliğini sağlayan makineler geliştirildi.⁵⁹ Bugün Balıkesir'deki kasaplar da ekseriyetle kullanım kolaylığı sağlayan elektrikli makineleri kullanmaktadır.

Cumhuriyet sonrasında Balıkesir yöresindeki kasaplarda, mekânsal olarak iki tür dükkân göze çarpar. Bunlardan ilki yeterli soğutma-dondurma olanaklarının gelişmediği dönemde kullanılan geleneksel dükkânlardır ki, Sarıkap gibi bu işi uzun süredir yapan kasaplar, halen bu tür dükkânlarda et ve et ürünlerini tüketiciyle buluşturmaktadır. Bir de bugün kullanılan dükkân türü vardır. Günümüzde yaygın olan bu dükkânların, geleneksel dükkânlardan ayrılan yönü, geleneksel dükkânlarda etin saklandığı dolapların bulunduğu bölümlerle, satış yapılan bölümlerin ayrı olmasıdır. Geleneksel dükkânlarda satış ve saklama yerlerinin ayrı olmasının nedeni, bu dükkânların yaygın olarak kullanıldığı, soğutma makinelerinin olmadığı dönemlerde; etlerin ortamlarla temasını en aza indirmek, etin kullanım ömrünü arttırmaktır. Bugün kullanılan dükkân tipindeyse; etler, dükkânın belli bir yerinde konumlandırılmış soğutucularda saklanmaktadır. Gelişen makine teknolojisi sayesinde etlerin saklanması için farklı bölümler oluşturmaya gerek kalmamış, kasaplarda kırmızı ete göre çok daha önce bozulan tavuk eti de satılmaya başlanmıştır. Oysa, soğutma-dondurma teknolojisinin henüz yeterli olmadığı dönemlerde, yalnızca aldığı beyaz eti (özellikle tavuk) satabileceğine inanan kasaplar, beyaz et satmıştır. Bu durumu Ayfer Tunç, "Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek" adlı kitabında şöyle belirtiyor:

*"Kasaplar her zaman kesilmiş tavuk bulundurmaya göze alamazlardı. Tavuk ete göre çok daha çabuk bozulur, üstelik bozuk tavuk yiyeni zehirlerdi. İkide bir elektrikliğin kesildiği, kesilen elektriğin ne zaman geleceğinin belli olmadığı yıllardı, ancak riske girmeyi göze alan, çarşı içindeki büyük kasaplarda kesilmiş ama yolunmamış tavuk bulunur, mahalle kasapları ise sipariş olursa tavuk getirip keserlerdi."*⁶⁰

Kasaplık etkinliklerini mekânsal olarak incelemeye devam edersek, -mahalle kasapları gibi- bir dolaya hitap eden kasapların yanında; birçok kasabın bir arada bulunduğu kompleks kasap halleri de vardır. Bunlar bazen yalnız kasapların içerisinde olduğu iş yerleri olarak, bazen de Balıkesir örneğinde olduğu gibi başka iş kollarının da içerisinde olduğu bütünsel mekânlar şeklinde karşımıza çıkar. Balıkesir'de 1958 yılında hizmete açılan Balıkesir Kasap ve Sebze Hali'nin içerisinde birçok kasap dükkânı bulunmaktadır. Balıkesir'deki kasaplık etkinlikleri içerisinde önemli bir yeri olan yapı, yapıldığı dönemden bugüne özgünlüğünü yitirmemiş, et gereksinimini karşılamak isteyen tüketicilerin uğrak yeri olmayı başarmıştır. Hal, inşa aşamasında yerel yönetim ve basın tarafından "kent için önemli ve büyük bir yenilik" olarak nitelendirilirken, bu tavır Balıkesir'de kasaplık faaliyetlerinin önemini betimlemek açısından son derece önemlidir. 23.1.1953 tarihli Türkdili gazetesinde yayınlanan bir haberde Balıkesir Kasap ve Sebze Hali için şu ifadeler yer verilmiştir:

"11 bin lira keşif bedelli şehrimiz Abahane Hanında inşa edilecek hal binası keşif projesi ihalesi

⁵⁶Goodwin B. K., Koudele J. W., (1990), "An Analysis of Consumer Characteristics Associated with the Purchase of Beef and Pork Variety Meats", *Southern Journal of Agricultural Economics*.

⁵⁷Kotler, P., (1997), "Marketing Management: Analysis", *Planning, Implementation and Control*. 8th Prentice Hall, New Jersey.

⁵⁸Erdoğan, M., (1967), *İlkokul mezunu, iki çocuk babası. Balıkesir Merkez İlçe'de 1982'den beri kasaplık yapıyor: Kayışlı makine el makinesine göre daha kolay kullanıma sahipti ancak ellerimizi yağlattığından, her kullanımın ardından ellerimizi yıkamamız gerekiyordu.*

⁵⁹Erdoğan, M., (1967); *Benden önce el makineleri kullanılıyormuş. Daha sonra kayışlılar çıktı. -ben onlara yetiştim- Ve şimdi de sanayi elektriğiyle çalışan bu makineleri kullanıyoruz.*

⁶⁰Tunç, A., (2001), *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, Alt Kitap, s.123.

belediye encümeninde yapılmıştır. İhaleye 7 mühendis ve mimar katılmış, neticede % 3.13 tenzilat yapan yüksek mühendis Adnan Acarlar ve yüksek mimar Orhan Ersan'ın projeleri kabul olunmuştur. Sahanın istisnaki yapılmış olup inşaata yakında başlanacaktır.”⁶¹

Kasaplık mesleğinde, etin hem satımında hem de alımında dönemsel etkenler önemli yer tutmaktadır. Bunlardan biri de tüketicinin parasal durumudur. 2009 yılında Tosun ve Hatırlı tarafından Antalya ilinde yapılan bir araştırmada, üç gelir grubu belirlenmiştir. Görüşme yapılan ailelerin aylık ortalama gelirleri 1,518 YTL olup, bu değer I. gelir grubunda 699 YTL, II. gelir grubunda 1,314 ve III. gelir grubunda 2,426 YTL olarak saptanmıştır. İncelenen ailelerin %95.96'sı (190 aile) kırmızı et tüketirken, %4.04'ü kırmızı et tüketmemektedir. İncelenen ailelerde kişi başına aylık ortalama kırmızı et tüketimi 0.70 kg olarak belirlenmiştir. Üç gelir grubu içerisinde en fazla et tüketiminin III. gelir grubunda gerçekleştiği bulgusuna varılmıştır.⁶² Bu bulgu, etin maddi durumu iyi olan ailelerce daha fazla tercih edildiğini gösterir. Bunun nedeni de etin içerdiği yüksek besin değerlerinin yanında, tüketici için tahıl vb. ürünlere göre daha fazla malî bir yük gerektirmesidir. Örneğin TMO verilerine göre 2010'da Anadolu beyaz sert buğdayın 1 tonunun satış fiyatı, kasım ayı için 645 TL⁶³ açıklanmışken, Et Balık Kurumu verilerine göre 1 kg dana kıymasının fiyatı (16 Temmuz 2010 itibarıyla) 16,50 TL⁶⁴ olarak belirlenmiştir.

Türkiye'de yöre ve yaş grupları gibi değişkenlere göre et tercihlerinde çeşitli değişiklikler meydana gelmektedir. Örneğin Antalya'da⁶⁵ ve Gaziantep'te⁶⁶, ailelerin en çok tükettiği et türü; koyun eti, Balıkesir'de aileler daha çok dana etini tercih etmektedir.⁶⁷ Bunun yanında son yıllarda ülke genelinde sığır ve dana etine yönelişin arttığı gözlenmektedir. Sığır etinin koyun ve keçi etine göre, görece yağsız olduğu düşüncesinin yanında, piyasaya sunulmasında daha fazla çeşitlilik sağlanabilmesinden de kaynaklanan bu tercih değişikliği, doğal olarak, üretime de yansımıştır. Yaş gruplarına göre kırmızı et tüketimini ele alırsak; Atay, Aygün ve arkadaşlarının 2004'te yaptığı araştırmaya göre, yaş baz alındığında tüketim oranları 18-23 yaş için %8.44, 24-30 yaşta %14.94, 31-40 yaşta %57.14, 41-50 yaş grubunda %13.64 ve 51 ve üstü yaş için %1.95 olarak tespit edilmiştir.⁶⁸ Yaş gruplarının tüketim oranları arasında oluşan bu dengesizlik, et tüketim alışkanlıklarının sürekli bir değişim içinde olduğunu gösterir. Bu da kasapların üreticinin isteklerine karşılık verebilmek için tüketici tercihlerini dikkate almasını ve sürekli bir değişim içerisinde olmasını gerektirir.

Kişiliğin oluşmasında, aile bireyleri arasındaki bağların sağlam bir yapıya oturmasında, toplum üyeleri ile olan ilişkilerin düzenlenmesinde, gelişmesinde ve yürütülmesinde inançların rolü büyüktür.⁶⁹ Kasaplık mesleğinde de, halkın inançları ve halk kültürü, tüketici için önemli bir tercih belirleyicidir. Tarih boyunca toplumlar, tüketecekleri ette bazı özellikler aramış, et kesim ve satışı denetleme yoluna gitmişlerdir. Örneğin; Eski Roma'da 338'den itibaren polisler hayvan pazarlarını kontrolü altına almış ve et denetimi yapmış, Eski Mısır'da kurban edilen hayvanlar dinî önderlerce gözden geçirildikten sonra yenilmiştir. Tevrat'ta: Deve, tavşan, dağ faresi ve domuz eti; Kuran'daysa: "Şunlar size haram kılınmıştır; kesilmeyerek öldürülmüş bir hayvanın eti, Tanrı'dan başkasının adına kesilen hayvan, kan, domuz eti, boğulmuş, dövülmüş ve yüksekte düşmüş, boynuzla vurulmuş ve yırtıcı hayvanlar tarafından yenmiş hayvanlar, ancak tezkiye ettikleriniz müstesnadır." âyetinde belirtilen hayvanların yenmemesi buyruğu vardır.⁷⁰ Erdoğan'a göre, Balıkesir'de tüketicilerin satın alacakları etten en önemli beklentisi, etin elde edildiği hayvanın İslami kurallar çerçevesinde kesilmiş olmasıdır. Erdoğan, tüketiciden gelen bu talebin; sadece Balıkesir'de değil, Türkiye'nin her yerinde kasaplık geleneğinin bir parçası haline geldiğini belirtmekte, kasapların reyonlarda satışa sundukları etlerin elde edildiği hayvanları İslamî usulleri göz önüne alarak kestirdiğinin altını çizmektedir.⁷¹

⁶¹Birol, G., (2007), "1950'lerden Günümüze Gelen Bir Alışveriş Kompleksi: Balıkesir Kasap ve Sebze Hali", *Megaron Balıkesir, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi*, s. 30-33.

⁶²Tosun Ö.O, Hatırlı S.A, (2009), "Tüketicilerin Kırmızı Et satın Alım Yerleri Tercihlerinin Analizi: Antalya İli Örneği", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, XIV, S.2, s.443.

⁶³TMO, (2010), "Buğday Fiyatları", <http://www.tmo.gov.tr/Main.aspx?ID=331>.

⁶⁴Et Balık Kurumu Genel Müdürlüğü, (2010), "Et Satış Fiyatları", <http://www.ebk.gov.tr/sayfa1.asp?id=732>.

⁶⁵Tosun Ö.O, Hatırlı S.A, (2009), s.443.

⁶⁶Karakuş K., Aygün T., Alarslan E., (2008), "Gaziantep İli Merkez İlçede Kırmızı Et Tüketim Alışkanlıkları", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Ziraat Fakültesi, Tarım Bilimleri Dergisi*, 18(2), s.113.

⁶⁷Erdoğan, M., (1967): *Balıkesir'de en çok talep, dana etine olmaktadır...*

⁶⁸Atay, O., Gökdal, Ö., Aygün, T., Ülker, H., (2004), "Aydın İli Çine İlçesinde Kırmızı Et Tüketim Alışkanlıkları", *4. Ulusal Zootekni Bilim Kongresi*

⁶⁹Araz, R., (1996), "Doğu ve Güneydoğu Anadolu Süfliliği ile Yatır ve Türbelerin Çevresinde Yaşayan Eski Türk İnançları", *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi (Türklerde Hoşgörü Özel Sayısı III)*, C.8, S. 24, s. 783-827.

⁷⁰Gıda Sanayii Özel İhtisas Komisyonu, (2001), s.1.

⁷¹Erdoğan, M., (1967): *Balıkesir'de ve Türkiye'de kasaplık hayvanlar İslami usullere göre kesilir. Çünkü, ülkenin çoğu Müslüman*

Balıkesir'de kasaplık etkinliklerini etkileyen önemli olaylardan biri de Kurban Bayramları'dır. Bayramla birlikte, kurban kesen tüketicilerin kasaplara olan ilgisi azalmaktadır. Bu etki günümüzde daha fazla hissedilmektedir. Çünkü, kurban kesen aileler, kestikleri hayvanların etini soğutucularda uzun süre saklayabilmekte ve uzun süre et gereksinimlerini bu biçimde karşılamaktadır. Ayrıca, bayram sonralarında pazardaki hayvanlar azalmaktadır. Bu da kasapların, kesimlik hayvan bulmasını zorlaştırmaktadır. Bayram sonrası dönemlerde, kasaplar perakende satışlardan çok; fabrika mutfakları ve lokantalar gibi iş yerlerine satış gerçekleştirmektedir. Balıkesir'de kasapların iş yerlerine yaptığı satış, yaptıkları perakende satıştan daha fazladır.⁷² Bu durum, Kurban Bayramı dönemlerinde işler azalsa da, kasapların iş yapabilmesini sağlamaktadır. Bunun yanında Eski Türklerde de kurban kavramının olduğunu görüyoruz. Eski Türkler, yağış⁷³ dedikleri kurbanlarla Tanrı'ya daha yakın olabileceklerini düşünürlerdi. Ayrıca, yük vurulmayan, sütü sağılmayan ve yünü kırılmayan ıdhuk⁷⁴ denilen hayvanlar vardı ki, bu hayvanlar sahibinin adadığı bir adak için kurban edilirdi. Hatta bazı Türk topluluklarında kansız kurbanlar vardı. Yani hayvan kesilmez, kırlara salınırdı. Örneğin, Gagavuz Türklerinde zengin beyler, ağırlarından seçtikleri en güzel boğa yavrusunu kurbanlık olarak kırlara salardı.⁷⁵

İnsanlık var oldukça, kasaplık da var olacak bir meslektir. Çünkü, insanoğlu var oldukça ete gereksinim duyaraktır. Et ve et ürünleri dışında, etin verdiği tadı ve enerjiyi verebilecek, çokça besin yoktur. Ancak soya eti, ete enerji konusunda bir rakip olup, özellikle et tüketmeyen insanların ilgisini çekmektedir. Bugün Balıkesir'in toplam il nüfusu 1 milyonu aşmıştır. 2013 yılındaysa Türkiye'nin nüfusunun 80 milyonu bulacağı tahmin edilmektedir. Dokuzuncu Kalkınma Planına göre 2010'da 13,26 kg olan kişi başına düşen et tüketiminin, 2013'te 14,10 kg olacağı tahmin edilmektedir. AB'de ise 2012'de kişi başına düşen et tüketiminin 89,1 kg olacağı kanısına varılmıştır.⁷⁶ Bu bilgiler kasaplık mesleğinin önünün açık olduğunun, güçlü birer göstergesidir. 2007'de TRB1 Projesi kapsamında yapılan bir araştırmaya göre, et ve kasaplık sektörünün güçlü ve zayıf yönleri şu şekilde belirtilmiştir.

Güçlü yanları

Sahip olduğu besin değerleri bakımından zengindir.

Yüksek enerji vericidir.

Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir.

Lezzeti yüksektir.

Hem ürün hem de fiyat açısından geniş bir yelpazeye sahiptir.

Zayıf yanları

Soya ve mantar gibi besinlerin protein miktarı ete alternatif oluşturabilecek düzeydedir.

Deniz ürünleri ete alternatif olarak gün geçtikçe önem kazanmaktadır.

Özellikle kırmızı etin insan sağlığına zararlı olduğuna dair ortak kanı vardır.⁷⁷

Sosyo-ekonomik gelişmişlik endeksine göre Türkiye'de 15. sırada olan Balıkesir, Türkiye'nin gelişmiş illerinden biridir. Kasapların kestikleri hayvanların temin edildiği hayvancılık sektörü, Balıkesir'de devletin desteklemesiyle ön plana çıkmıştır. Sektörel çeşitliliği olan Balıkesir'de sanayi, tarım ve hayvancılık gibi yerel potansiyellere bağlı olarak gelişmiştir.⁷⁸ Bu durum kuşkusuz, Balıkesir'deki kasaplık etkinlikleri için önemlidir. Sağlam bir hayvancılık sektörüyle desteklenen kasaplığın, emsallerine oranla daha verimli bir iş kolu haline geleceği açıktır. Balıkesir'de hayvancılığın gelişmiş bir sektör olması, Balıkesir ilindeki kasapların tüketiciyle buluşturdukları etleri kent içindeki hayvan bakıcılarından temin edebilmelerine zemin hazırlamaktadır. Böylece, kentte satılan etin kaynağının yerli olması ve etin kalite standardında sapmaların meydana gelmemesi sağlanmaktadır. Bu durum Türk Kültürü'nde en baştan beri büyük bir önemi olan etin, lezzetini kaybetmeden Balıkesirli tüketicilerin mutfağına girmesine ortam hazırlamakta ve tüketicinin tükettiği etin bir nevi garantisi olmaktadır.

olduğundan, müşterinin talebi bu yöndedir.

⁷²Erdoğan, M., (1967); *Kurban Bayramları et satışlarımızda önemli bir azalmaya neden oluyor. Bu dönemde pazardaki hayvanların çoğu satıldığı için pazarda hayvan sıkıntısı oluyor. Perakende işimiz azalıyor, lokantalara, iş yeri mutfaklarına satış yapabiliyoruz. Kurban kesenler kurban etlerini buzdolaplarında sakladığından, sektördeki durgunluk uzun süre devam ediyor.*

⁷³Atalay, B., (1941), *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, Ankara, TDK Yayınları, C.III, s.10.

⁷⁴Atalay, B., (1939), C.I, s.65.

⁷⁵Güngör H., Argunşah M., (1991), *Gagavuz Türkleri Tarih-Dil-Folklor ve Halk Edebiyatı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 36.

⁷⁶Devlet Planlama Teşkilatı, (2007), *Pazarlama Araştırmaları Et ve Et Ürünleri – TRB1 Tunceli Bingöl*, Devlet Planlama Teşkilatı Yayınları, s.26.

⁷⁷Devlet Planlama Teşkilatı, (2007), s.19-20.

⁷⁸DPT Müsteşarlığı, (2006), *İllerde Ön Plana Çıkan Sanayi Sektörleri*, <http://www.dpt.gov.tr/bguy/illerdesanayi/Balıkesir.pdf>, s.83

Sonuç olarak, makalemizde verdiğimiz bilgiler ışığında, kasaplık mesleğinin Türkler için önemi ve Balıkesir örneğindeki durumu hakkında şu çıkarımları yapabiliriz:

Tarihin ilk dönemlerinde avcılıkla et ihtiyacını karşılayan insanların, yerleşik hayata geçmesiyle, mesleki iş bölümlerinin başlaması; kasaplık mesleğinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Et, içerdiği yüksek protein miktarı ve bundan dolayı sağladığı fiziksel güç sayesinde tarihin her döneminde önemli bir besin maddesi olmayı başarmıştır. Tarihte Japonlar gibi etin pek önemli olmadığı kültürlerin yanında, ekseriyetle et, dünya kâvimlerinin en çok tercih ettiği besin maddelerinden biri olmuştur. Etin tarihin eski dönemlerindeki önemini, kutsal metinlerden ve bu dönemde yazılmış çeşitli kaynaklardan anlayabiliriz.

Türklerin göçebe bir yaşam sürmesi, Türkler için eti daha da önemli bir hale getirmiştir. Konar-göçer bir yaşam tarzı belirleyen Türklerin tarım yapmasındaki zorluk, hayvanları diledikleri yerlere getirebildikleri için Türklerde hayvancılığın gelişmesini; buna paralel olarak da etin Türklerin yaşamındaki en önemli besin maddesi olmasını sağlamıştır. Divan-i Lügat-i it-Türk'ten edindiğimiz bilgiler ışığında, Eski Türklerin et ve kasaplıkla ilgili birçok Öz Türkçe sözcüğe sahip olduğunu görüyoruz. Bu da bize kasaplara “etçi” adını veren Eski Türklerde kasaplık mesleğinin gelişmiş bir meslek dalı olduğunu kanıtlamaktadır.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeye başlamasından sonra Türk et kültüründe çeşitli değişiklikler olmuştur. Bu dönemde Türklerin daha önce tükettiği at gibi bazı hayvanların etinin yenmesi İslamiyetçe yasaklanmıştır. Buna rağmen Türklerin belli bir süre at eti yemeye devam ettiği bilinmektedir.

Türklerin ete verdiği önem “koyun can derdinde, kasap et derdinde” gibi atasözleri ve deyimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Kasap sözcüğü “kan dökücü” manasında mecazlı olarak da kullanılmıştır. Örneğin, Bedevilerle yaptığı savaşlarda çokça kan akıtan Bosnalı Ahmet Paşa'ya kasap manasına gelen cezzar lakabı verilmiştir.

Osmanlı dönemine geldiğimizde, devletin ette düşük fiyat politikası kasapları zorlamıştır. Hatta bazı dönemlerde zenginlere devletçe, kasaplığın emr-i vaki olarak yaptırıldığını bilmekteyiz. Padişahlar İstanbul'un et ihtiyacının karşılanmasına büyük önem vermiş ve bu amaçla Fatih döneminde İstanbul'da bir mezbaha açılmıştır. Osmanlıda muhtesip adı verilen zabıta müdürlerince kasaplık faaliyetleri kontrol edilmiştir. İslami koşullarda kesim yapmayanlar cezalandırılmıştır.

Cumhuriyet'ten sonra kasaplığı denetim altına alma çalışmaları yapılmaya başlanmış, ülkenin çeşitli yerlerinde mezbahalar açılmıştır. Balıkesir Merkez'de bulunan mezbaha bunların çağdaş bir örneğidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından elle çalışan kasap makinelerinin çıktığı yıllara kadar Balıkesir'de kasaplık, etin kesilip taze taze satılması biçiminde gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde, tek kullanımlık poşetlerin ve kıyma makinelerinin olmaması gibi durumlardan dolayı; kasaplar bir nevi etin kesimi ve tüketiciye ulaşımı arasında bir aracı rolü görmüştür. Kasaplar, el makinelerinin çıkmasından sonra, karkas halindeki eti işleyen ve tüketiciye eti çeşitli biçimlerde satabilen kişiler haline gelmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle, geleneksel etlerle satış yerinin ayrı olduğu dükkanların yerine, tek parça ve etlerin soğutucularda saklandığı dükkanlar gelmiştir. El makinelerinin yerini ise sırayla kayışlı ve elektronik makineler almıştır. Geleneksel kasap aletleri olan: kasap bıçağı, et çengeli ve kasap satırı gibi aletler halen Balıkesirli kasaplarca karkasın parçalanmasında kullanılmaktadır. Ancak hayvanın boğazlanması aşamasında, mezbahalarda daha modern aletlerle çalışılmaktadır. Soğutma teknolojisinin gelişmesiyle, Balıkesirli kasaplar kırmızı etin yanında, tavuk eti gibi beyaz et ürünlerini de satmaya başlamıştır. Balıkesir'de 1958 yılında hizmete giren Kasap ve Sebze halinde birçok kasap dükkanı bulunmakta, mekan Balıkesirli et tüketicilerinin uğrak noktasını oluşturmaktadır.

Son yıllarda sayıları hızla artan büyük market zincirleri ve eti saklama koşullarının gelişmesiyle Kurban Bayramı ertesinde uzun süre et satışındaki talep azlığı gibi nedenler Balıkesir'deki kasaplığı kötü yönde etkilese de; Balıkesir'de güçlü bir alt yapısı olan kasaplık mesleği geleceğe umutla bakmaktadır. Balıkesir'de hayvancılığın gelişmiş bir sektör olması bunun en önemli dayanağıdır. Kentteki kasaplar, yaptıkları perakende satışın yanı sıra fabrika ve lokanta gibi merkezlere de önemli miktarda et satışı yapmaktadır. Bundan dolayı kentin sosyo-ekonomik olarak büyümesi Balıkesir'deki kasaplığın gelişmesine olumlu bir etki yapacaktır.

Kaynakça

- Afyoncu, Erhan, (2010), <http://www.bugun.com.tr/kose-yazisi/101159-et-derdi-devleti-asirlar-boyunca-germisti-makalesi.aspx>
 Akbulut, Dilek, (2009), “Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar”, *Milli Folklor Dergisi*, S.84
 Alatlı, Alev, (2008) "Sorumluluk Ahlakı" konulu Perşembe Konferansı.
http://www.rekabet.gov.tr/dosyalar/belgeler/belge236/ALEVALATLI_30122008.ppt.
 AnaBritannica Ansiklopedisi, (1988), Ana Yayıncılık ve Encyclopaedia Britannica, İstanbul, C.9.
 Araz, Rifat, (1996), "Doğu ve Güneydoğu Anadolu Süflüğü ile Yatır ve Türbelerin Çevresinde Yaşayan Eski Türk

- İnançları", *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi (Türklerde Hoşgörü Özel Sayısı III)*, C.8, S. 24.
- Arıkan, Zeki, (2001), "Eğin Kasabası'nın Tarihsel Gelişimi", *OTAM Dergisi*, S.12.
- Atalay, Besim, (1941), *Divanü Lugat-it-Türk Tercümesi*, Ankara, TDK Yayınları, C.III.
- Atay Okan, Gökdal Özdal, Aygün, Turgut, Ülker Hasan, (2004), "Aydın İli Çine İlçesinde Kırmızı Et Tüketim Alışkanlıkları", 4. Ulusal Zootekni Bilim Kongresi.
- Bakan, Sumru, (2009), "1980'den Günümüze Türkiye'de Uygulanan Neo-Liberal İktisat Politikaları", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, I, S.2.
- Bilge, Kilisli Rıfat, (1917), *Divanü Lugatit't-Türk*, C.I, İstanbul, Matbaa-i Amire.
- Bilge, Kilisli Rıfat, (1919), C.III.
- Birol, Gaye, (2007), "1950'lerden Günümüze Gelen Bir Alışveriş Kompleksi: Balıkesir Kasap ve Sebze Hali", *Megaron Balıkesir, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi*.
- Bozkurt, Nebi, (2001), "TDV İslam Ansiklopedisi (XXIV. Cilt)", *Kasap Maddesi, İstanbul, İSAM*
- Çağatay, Neşet, (1990), *Ahlâkla Sanatın Bütünleştiği Türk Kurumu Ahilik Nedir?*, Ankara, Türkiye Esnaf ve Sanatkarlar Konfederasyonu Yayınları.
- Çapraz, İlkay, (2004), "İstanbul Ticaret Odası Etüt ve Araştırma Şubesi Kırmızı Et Sektör Profili", <http://www.ito.org.tr/Dokuman/Sektor/1-56.pdf>.
- Devellioğlu, Ferit, (2007), *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları.
- Devlet Planlama Teşkilatı, (2007), "Pazarlama Araştırmaları Et ve Et Ürünleri – TRB1 Tunceli Bingöl", *Devlet Planlama Teşkilatı Yayınları*.
- DPT Müsteşarlığı, (2006), *İllerde Ön Plana Çıkan Sanayi Sektörleri*.
<http://www.dpt.gov.tr/bgyu/illerdesanayi/Balikesir.pdf>.
- Erdoğan, M., (1967), *İlkokul mezunu, iki çocuk babası. Balıkesir Merkez İlçe'de 1982'den beri kasaplık yapıyor*.
- Et Balık Kurumu Genel Müdürlüğü, (2010), "Et Satış Fiyatları", <http://www.ebk.gov.tr/sayfa1.asp?id=732>
- Gazimihâl, R. Mahmut, (1946), "Konya Halk Sazcılığı III", *Folklor Postası*, II(15).
- Gıda Sanayii Özel İhtisas Komisyonu, (2001), *Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı: Et ve Et Ürünleri Sanayii Alt Komisyon Raporu*, Ankara, Devlet Planlama Teşkilatı Yayınları.
- Goodwin Barry, Koudele Joe, (1990), "An Analysis of Consumer Characteristics Associated with the Purchase of Beef and Pork Variety Meats", *Southern Journal of Agricultural Economics*.
- Gökpinarlı, Abdülkaki, (1949), "İslam ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, XI, S.6.
- Gömeç, Saadetin, (2003), "Eski Türk İnancı Üzerine Bir Özet", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, XXI, S. 33.
- Güngör Hüseyin, Arunşah Mustafa, (1991), *Gagauz Türkleri Tarih-Dil-Folklor ve Halk Edebiyatı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karakuş Kadir, Aygün Turgut, Alarslan Emre, (2008), "Gaziantep İli Merkez İlçede Kırmızı Et Tüketim Alışkanlıkları", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Ziraat Fakültesi, Tarım Bilimleri Dergisi*, 18(2).
- Karaman H., Bardakoğlu A., Apaydın H.Y, (2006), *İlmihal II – İslam ve Toplum*, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kotler, Philip, 1997, "Marketing Management: Analysis, Planning, Implementation and Control", *8th Prentice Hall, New Jersey*.
- Koz, M. Sabri, (2003), *Yemek Kitabı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.7.
- Köprülü, Mehmet Fuat., (1986), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Ötüken Yayıncılık
- Meydan Larousse, (1981), İstanbul, Meydan Yayınevi, C.7.
- Müftüoğlu, Tamer, (2008), "Global Rekabet ve Türk Kobileri" konulu Perşembe Konferansları,
<http://www.rekabet.gov.tr/dosyalar/belgeler/belge252/Global%20Rekabet%20ve%20Turk%20KOBileri.ppt>
- Nesin, Aziz, (2005), *Bay Düdük*, İstanbul, Nesin Vakfı Yayınları.
- Öntü, Mustafa Murat, (2010), "Uşak'ta Ahilik ve Ahi Kurumları", *Vakıflar Dergisi*, S.32.
- Özkan, Ömer, (2007), *Divan Şiiri Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı 14 ve 20. yy Arası*, Ankara, Kitabevi Yayınları
- Paulus'un Mektupları, *Korintlilere 1. Mektup*.
- Sarıkap, Mustafa, (1930) Yaş: 80, 15 yaşından beri Balıkesir Merkez İlçe'de kasaplık yapıyor.
- Syme, Ronald, (2002), *The Roman Revelation, The Roman Oligarchy*, New York, Oxford University Press
- TDK, (2010), "Çevrim İçi Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü", <http://tdkterim.gov.tr/atasoz/>
- TDK, (2010), "Çevrim İçi Büyük Türkçe Sözlük", <http://tdkterim.gov.tr/bts/>
- Tevrat , *Yeremya* .
- TMO, (2010), "Buğday Fiyatları", <http://www.tmo.gov.tr/Main.aspx?ID=331>.
- Toprak, M. Faruk, (1988), "Endülüs Şiirine Genel Bir Bakış", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXII, S.1.2.
- Tosun Özge Okşan, Hatırlı Selim Adem, (2009), "Tüketicilerin Kırmızı Et Satın Alım Yerleri Tercihlerinin Analizi: Antalya İli Örneği", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, XIV, S.2.
- Tunç, Ayfer, (2001), *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, Alt Kitap.
- Türkiye Gazetesi, (1984), *Rehber Ansiklopedisi*, C.III, (İstanbul), Türkiye Gazetesi Yayınları, İhlas Matbaacılık
- Yeni Türk Ansiklopedisi, (1985), İstanbul, Ötüken Neşriyat, C.10.

NAZAN BEKİROĞLU’NUN KİTAPLARINA AD VERMESİ VE GELENEK

Seyfettin YILDIZ

İstanbul Üniversitesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Her edebi eser, ait olduğu milletin kültürünün, geleneğinin izlerini taşır. Kuşaktan kuşağa devam eden edebiyat, zincirin halkası gibi birbirine eklenerek güçlü bir gelenek oluşturur. Böylelikle edebiyat, geleneği gelecek kuşaklara aktaran bir kültür aracı haline gelir. Gelenek bir edebiyatın kökleridir. Köklerin sağlam olması, edebiyatın, kültürün ve milletin devamlılığını sağlar. Kökleri sağlam olan bir gelenek, devrinin renklerine bürünerek sürekli bir gelişim ve değişim içerisinde canlılığını korur. Bir eser, edebiyat tarihinde ismiyle yaşar. Yazarlar ölümlü, eserler kalıcıdır. Dolayısıyla adı, eserlerle birlikte yaşayacak olan yazarlar için bir esere isim vermek, bir çocuğa ad vermek kadar önemlidir. Bir esere verilen isim, yazarın düşünce dünyasından, kültüründen izler taşır. Nazan Bekiroğlu’nda ‘isim’ bir felsefedir. Her varlığın ismiyle var olacağına inanan yazar, eserlerine ad verirken bu bilinçle hareket etmektedir. Bekiroğlu’nun eserlerine verdiği isim doğrudan gelenekle ilişkilidir. Yazarın üslubundaki akademisyen titizliği, eserin adından kapağındaki düzenlemelerden, mizanpajlarına kadar yansımıştır. Onun eserlerinde edebiyatın, dini inançların, tarihin temel meseleler olduğu görülmekte, yani geleneğin izleri sürülmektedir. Mesela yazarın Mavi Lale, Nun Masalları, Yusuf ile Züleyha, İsim ve Ateş Arasında adlı eserlerinde bu etkiyi görmek mümkündür. Bu makalede Bekiroğlu’nun eserlerine ad verirken gelenekteki kaynaklardan hangi ölçüde yararlandığı üzerinde durulacak, bir imge niteliği taşıyan eser adlarının muhtevaları üzerinde durulacaktır.

ABSTRACT

Every literary work has reflections of the culture and tradition of the nation it belongs to. Literature, which passes from one generation to the next, forms a strong tradition, just like the parts of a chain coming together. This way, tradition turns into a conveyor, making the transmission of the culture to the new generations possible.

Tradition is the roots of literature. Strong roots make a culture and a nation survive. Tradition with strong roots survives in a circle of change and development covered by the colors of its era.

A literary work lives with its name in the history of literature. Writers are mortal, whereas the works are immortal. So it is of great importance to writers to name a work through which their names will live. Naming a literary work is as important as giving a name to a new born baby.

The name of a work reflects the culture and the world of thoughts of a writer. According to Nazan Bekiroğlu, the name is a philosophy. Bekiroğlu believes that everything lives through its name.

The names she gives to her works are directly related to the tradition. It is easy to see the meticulousness of an academician in both the design of the cover and the page layout of her book. It is seen that literature, religious beliefs and history are basic issues in her works. In other words, traces of tradition can be followed. Mavi Lale, Nun Masalları, Yusuf ile Züleyha, İsim ve Ateş Arasında are perfect examples of the works on which this impact is easily seen. The purpose of this study is to explain which sources of the tradition she applied when she named her works and to study the contents of the names of the works.

Kitap toplum hayatının vazgeçilmez kültür öğelerinden biridir. Kitabın önemini bilen devlet adamları, yazarları koruyup büyük kütüphaneler kurmuşlardır. Bu kütüphanelere örnek verecek olursak eski çağlarda bunun en ünlüsü İskenderiye Kitaplığı’dır. Bu kitaplıkta 700.000 kitap olduğu rivayet edilmektedir. Bunlardan biri de Yunanlıların, İ.Ö.3.yüzyılda Bergama’daki kitaplığıdır. Bu da daha sonra İskenderiye Kütüphanesine taşınmıştır.¹

Eski Mısır ve Yunanların papirüs liflerine, koyun derisine, fildişi ve kurşun levhalar üzerine yazarak kitaplar yazdıkları anlatılmaktadır. Matbanın kuruluşuna kadar kitap yayını bu şekilde güç koşullar altında gerçekleşmiştir.

Kitaplara devlet büyüklerinin verdiği önemi göstermesi bakımından İran hükümdarlarında Kısra Nuşirevan’ın Kelile ve Dimne (Beydaba) adlı kitaba ulaşmak için gösterdiği gayret güzel bir örnek teşkil eder. Nuşirevan, saltanatın en şanlı zamanlarını yaşadığı sırada, Hindistan hükümdarlarından birinin hazinesinde hayvanların, kuşların, canavarların, haşerelerin dilinden yazılmış devlet işlerini tedbirle yürütmek için gerekli her türlü bilgiyi taşıdığını öğrenmiş; Hint hükümdarlarının bilip Fars hükümdarlarının

¹Önal,S., (1991), “Necip Asım’ın Kitap’ı, Milliyet Gazetesi”, *Milliyet Sanat*, İstanbul.

bilmediği bu kitabı Farsçaya tercüme ettirmek için hazineyi sarfa hazır olduğunu belirterek kültürlü, birçok dil bilen doktor Berzeveyh'i görevlendirdiği anlatılır.²

Buna bir güzel örnek de İran Şahı Şah İsmail'in 1516'da Çaldıran Savaşı'na gelirken birlikte getirdiği ünlü sanatçılardan Hattat Nişaburlu Şah Mahmut ile Nakkaş Behzad'ı Osmanlıların eline geçmesin diye bir mağaraya saklamış, savaş alanından kaçarken de öncelikle onları kaçırıp götürmüştür. Bilindiği gibi yazma eserler, hattatların, müzehhiblerin ve nakkaşların elinden çıkmaktadır. Bu yüzden de devletler bu ustalara önem vermiştir.

Günümüzde de kitaplar kültür hayatımızın en temel unsurlarından biridir. Bu makalede bizim konumuzu ilgilendiren şey, edebi eserlere (Nazan Bekiroğlu) verilen adların gelenekle ilişkisini tespit etmeye çalışmak olacaktır.

Ahmet Muhip Dıranas, 'Her şiir, enginlerin sonsuzluğuna gönderilen bir gemidir. Onun yükü kadar, şekli de önemlidir.' der. Fatih Andı, bu sözdeki 'her şiir' kelimesinin yerine 'her kitap' tamlamasını koyduğumuzda 'bugün hala, gelişen onca iletişim teknolojisi ve araçlarının imkanına rağmen, kültür hayatımızın vazgeçilmez unsurlarından birisi olan kitap olgusunun muhtevadan sonra en önemli bir başka görünümü olan biçim yanını da önümüze koyup dikkatlerimizi yoğunlaştırmaya başlayabiliriz demektir.'³ der. Bu biçim unsurlarından biri de eserin adıdır.

Bir eser, edebiyat tarihinde ismiyle yaşar. Bir esere isim vermek bir çocuğa ad vermek kadar önemlidir. Üstelik birçok insana verilen ad, bir ömürle sınırlıyken bir eserin adı yüzyıllarca yaşayabilir. Eser adının yaşaması, yazarın da yaşaması demektir. Öyle ki bazı eserler yazıldığı dönemde yazarın adı ile bütünleşmiştir. Mesala Necip Fazıl genç yaşta "Kaldırımlar" şiirini yazdığında, edebiyat çevrelerinde "Kaldırımların Şairi" olarak ün yapmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar için de "Huzur"un yazarı denilmiştir.

Edebi eserlere verilen adlar, bilimsel eserlerde olduğu gibi eserin içeriğini kesin ifadelerle belirtecek türden değildir. Mesala romanlara verilen adlarla ilgili Selçuk Çıkla, eser içinde ön planda olan roman kişilerinden bir ya da birkaçının adını taşımasına göre, (Felâton Bey ile Rakım Efendi, İntibah Yahut Sergüzeşt-i Ali Bey, Kuyucaklı Yusuf, Cevdet Bey ve Oğulları...); roman kişilerinden bir ya da birkaçının, bir varlığın benzetme yoluyla adlarını taşıması yoluyla verilen adlar: (Menekşe, Karanfil ve Yasemin, Son Yıldız, Böğürtlen, Mürebbiye); bir nesne ya da varlığın adını alan yahut bu nesne veya varlıkla ilişkisi olan kelimelerin ad olarak verilmesine göre: (Bir Ölünün Defteri, Define, Kan Damlası, Sarı Traktör, Kara Kitap); Sembol olarak kullanılan bazı kelimelerin ad olarak verilmesine göre romanlar: (Mai ve Siyah, Eylül); roman kişilerinin en çok öne çıkan davranışları, huyları, görüşleri, hayalleri, hayat tarzlarından esinlenerek verilmesine göre: (Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar, Araba Sevdası, Aylak Adam); romanın konusu, ağırlık noktasını, geçtiği mekanı sezdirmesine göre verilen adlar: (Salon Köşelerinde, Sinekli Bakkal, Dokuzuncu Hariciye Koşuşu, Kiralık Konak, Fatih- Harbiye); çok genel adlar içermesine göre verilen roman adları: (Sergüzeşt, Mürebbiye, Yaban, Huzur, Yeni Hayat); birbirini Takip eden devirleri ve nesilleri çeşitli yönleriyle anlatan romanlar: (Üç İstanbul, Kiralık Konak) şeklinde bir sınıflama yapmıştır.⁴

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerine ad vermesine geldiğimizde onun eserlerine verdiği adlarda geleneğin önemli bir etkisinin olduğu görülür. Bunda yazarın akademisyen titizliği, eserlerin biçimsel unsurlarına, kapağındaki düzenlemelerden mizanpajlarına kadar yansımıştır. Gelenekle ilgili eserlerin 1980'li yıllardan itibaren artış gösterdiği görülmektedir. Bekiroğlu'nun eserlerinin adlarına geçmeden önce geleneğin edebiyatta ne anlama geldiğine açıklık getirmek gerekir. Gelenek, Mehmet Doğan'a göre "Bir toplulukta zaman içinde meydana gelen kültür birikiminin neticesi olan her şey"dir.⁵ Türk Dil Kurumu sözlüğünde gelenek: "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane"⁶ şeklinde tanımlanır.

Beşir Ayvazoğlu da gelenekle ilgili anlaşılması gerekenin ne olduğunu şöyle özetler: "Biz gelenekten ne örf ve adetleri 'ne de belli davranış kalıpları üreten ve insanları kalıplara göre davranmaya zorlayan ideolojik aygıt'ı anlıyoruz. Gelenek, bizce kültürün kendisini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenileme bilinciyle 'hal'de devam ettirmesidir."⁷ Ayvazoğlu, aynı yazıda kültür üzerinde hala bir baskı olduğunu ifade

² Tercüme Doğrul, Ö.R. (1958), *Beydaba, Kelile ve Dimne*, İstanbul, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık, s.33.

³ Andı, F., (2006), *Hayata Edebiyatla Bakmak*, İstanbul, 3F yayınları, s.35.

⁴ Çıkla, S., (Temmuz Aralık 2009), "Roman Adları Üzerine Düşünceler", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 2, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s.54.

⁵ Doğan, D.M., "Gelenek" maddesi, 1988, *Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul, Beyan Yayınları, s.385

⁶ Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara, TDK Yayınları, s.741,

⁷ Beşir, A., (1995), "Kültürel Sürekliliğe ve Geleneğe Dair", İstanbul, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.260, s.11.

etmekte; bununla birlikte gelenekle ilgili eserlerin hiç beklenilmeyen yerlerden filizler verdiğini söylemektedir. Kültürel sürekliliğin olması için tarih şuuru ve 'hal'e vurgu yapar. Tarih şuuru olan yazarın eserinde yalnız kendisi konuşmaz, bütün geçmiş konuşur; Fuzuli'den, Yunus Emre'den, Mehmet Akif'e, Sezai Karakoç'a kadar uzanır. Yani gelenekte bugünü ve yarını göz ardı etmeden geçmişin edebiyat birikimlerini dönüştürmek, bugün için anlamlı hale getirmek önemlidir. Sezai Karakoç, bu durumu: "Şair, gelenektedir ki başka bir zamanda yaşar, geçmiş şairler onunla çağdaş, o geçmiş şairlerle çağdaş olmuştur. Onlarla diyalog kurmuştur. Bir tür alışveriş başlamıştır."⁸sözleri ile geleneğin bugün ne anlam ifade ettiğini açıklar.

Günümüzde gelenekle ilgili eserlerin artışında, modernizmin hep ileriye gösterip geleneği reddetmesi; posmodernizmin ise modernizmdeki bu yaklaşımların geçerliliğinin kalmadığını ifade edip gelenekteki kaynaklara da yönelmesinin etkisi olmuştur. Ancak postmodernizmin geleneği ihya etmek, diriltmek, anlamı orada aramak gibi bir düşüncesinin de olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü postmodern yazarların elinde gelenek, bir malzeme olarak kullanılmakla birlikte, geçmişin parodisini yaparak gülünçleştirmek şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Nazan Bekiroğlu, bütün eserlerine yayılan bir isim felsefesi söz konusudur. Bu etkiyi yazar, Kur'an'dan Bakara suresinden almaktadır. Yazar, bu sureden hareketle önce ismin öğrenilip hayatın sonradan geldiğini düşünmektedir. İsimlerin varlık sebebine dair bir felsefe oluşturan Bekiroğlu için eserlerine ad vermek de önemli hale gelmektedir. O, yazmakla yaşayacağını düşünen, isminin kalacağını düşünenlerdendir.

Bekiroğlu'nun eserleri genel olarak imgelerden örülmektedir. Yazarın anlamı açıktan vermeyip sezdirerek metnin alt katmanlarındaki göndergelere yayması, kitapların anlaşılmasını da güçleştirmektedir. Yazar, bu tavrı ile okurdan belirli bir birikimde olmasını istemektedir.

Nun Masalları

Yazarın ilk öykü kitabının adı Nun Masalları'dır. Bu eserde olaylar, Osmanlı'nın 16-19.yüzyıllarını içine alan kültür hayatını ele almaktadır. Yazar, bu öyküde sadece Osmanlı'ya vurgu yapmayıp Osmanlı'nın bugünden nasıl görüldüğünü, geçmişle bugün arasındaki zihinsel dönüşümlerin izleri sürülmektedir. Eserin alt katmanlarına doğru inildiğinde de aslında insanda ontolojik anlamda olması gereken kıymetlerin neler olmasına gerektiği üzerinde durulduğu görülecektir. On iki öykünün anlatıldığı esere yazar, hiçbirinin adını vermeyip çok daha genel bir ad vermiştir. Bu esere neden böyle bir ad verdiğini: 'Kitaba isim olarak bazı hikayelerin başlıklarını düşündüm önce: 'Ahter Suhte Hu ve Lale', 'La'l Kuşları', 'Kayıp Padişah' gibi. Sonra hikayelerden birinin adı olmayan ama tümünü kuşatabilecek, üstelik onlarla organik biçimde ilişkisi olan bir şey aradım. Bu bir imaj, leitmotiv olabilir. Sanırım böyle bir isim vermemin bilinçaltı macerası 'Nigar Hanım, Sevgili'de kurulmuştu, belki daha da evvel. Nedenlerine gelince: İsmim N ile başlıyor ve bitiyor, eski imla ile nun. Nun'un ifade ettiği kıymetler var, N'nin de. Ben ne tam N'yim, ne tam nun. Ama hem N'yim, hem de nun. Hiçbirisinden vazgeçemem ve N ile nun arasındaki ölümcül olması gereken gidip gelmeler beni affedebilecek kabiliyette. Bu arada kalmışlık. Bu iki taraflı da olamayış. Bu 'ne tahammül ne sefer', Mustafa Kutlu'nun imajını biraz kaydırmayla. N ile oynamayı seviyorum. 'Nigar Hanım, Sevgili'de birkaç cümle N ile nun mukayesesini üzerinde.'⁹sözleriyle ifade eder. Bu açıklamada yazarın harflere anlam yükleyen bir düşüncede olduğu fark edilirse kelimelerin, cümlelerin, öykünün ince duyarlılıkla örüldüğü görülebilir.

Yazarın, esere ad koyarken gelenekten gelen kıymetleri göz ardı etmediği anlaşılmaktadır. Kuran-ı Kerim'de bir surenin adı 'Nun'dur. Bu surenin ilk cümlesinde geçen 'kalem' kelimesi de yazıyla ilişkili bir unsurdur. Buradan, nun'a gelenekte yüklenen anlamlar doğrultusunda yazarın eserine böyle bir ad verdiğini düşünülebilir.

Bekiroğlu, Nun ve N harfi ile bir medeniyetten başka bir medeniyet dairesine geçişi de anlatmaya çalışmıştır. Geçmiş 'nun' ile ifade edilebilirken günümüz bunu; ancak geçmişin bir masalı olarak okuyabilir. Bu bakış açısıyla esere masal dendiğinin işaretleri ortaya çıkar. Ayrıca yazar bir öykü kitabına 'masal' adını bir ad olarak vermesi de eseri türler arası geçişkenliğini göstermektedir. Masalı içerik ve biçim olarak kısmen esere yansıtan yazar, şahıs kadrosunun, zamanın, mekanın seçiminde, olayların kurgusunda öykülerin masal havasında da okunmasını sağlamaya çalışmıştır.

⁸ Emre, A., (2008), "Modernizmden Postmodernizme, Gelenekçilik ile Modernlik Tartışmalarında Sentez Arayışları ve Sezai Karakoç Örneği", Ankara, *Hece Dergisi*, s.121.

⁹ Tezcan, G.,(1998), erişim:10 Ağustos 2010, 'N ile nun Arasındaki Ölümcül Olması Gereken Gidip Gelmeler', <http://www.nazanbekiroglu.org/soylesiler/yeni>

Bu eserin kapak resmine eski harflerle ‘nun’ yerleştirilmiş, bu nun harfinin içine de İstanbul’un resmi konulmuştur, eserdeki konuyla bağlantılı olarak da Üsküdar, Topkapı Sarayı ve Boğazın görüntüsü bu resimde öne çıkartılmıştır. Kitabın arka kapağında da bir masal gemisinin belli belirsiz Boğaz’dan hareket ettiği resmedilmiş, eserin içeriği ile ilgili ipuçları kapak resmine yansıtılmıştır.

Cam Irmağı Taş Gemi

Yazarın ikinci öykü kitabı ‘Cam Irmağı Taş Gemi’ adını taşımaktadır. Bu ad Nun Masalları’nda olduğu gibi bütün öyküleri içine alacak şekilde adlandırılmamış, bunun yerine eserde geçen bir öykü ad olarak seçilmiştir. Nun Masalları’nda olduğu gibi bu eserde ad olarak imgelerin tercih edilmesi, okuru öykünün derinliğine davet edecek niteliktedir.

‘Cam ırmağı’ ve ‘taş gemi’ zıtlıkları bünyesinde barındıran metaforik bir adlandırmadır. İlk bakışta bu iki şeyin bir araya gelmesi imkansızdır. Kitap okunurken eserin başlığını taşıyan bir kavrama rastlandığında, yazarın esere neden bu adı verdiği ortaya çıkar. “Taş gemi” eserde yontucunun hükümdar için yaptığı mezar odasında karşımıza çıkmaktadır. Bu mezar odasında her şey realitenin bir yansıması iken gerçeğe aykırı olan tek şey odaya yerleştirilen cam ırmağı taş gemidir. Her şeyin gerçeklik içerisinde yansıtıldığı mezar odasında cam ırmağı taş gemi bir zıtlık içermekte, bir hayalin yerini tutmaktadır. Mesela buradaki taş gemi, insanın sonsuzluğa giderken, cam ırmaklarda, yani çileli yollardan geçeceğine, o yola girmek için birçok şeyi feda etmek gerektiği şeklinde yorumlanır.

Esere dini tasavvufi düşüncenin etkileri derin olarak fark edilmektedir. Bu imgenin Şeyh Galib’in ‘ateş denizi mumdan gemiler’ imajıyla benzerlik taşıdığı da görülmektedir. Kabile, Aşk’ın, Hüsn’e kavuşmasını istemediği için onu asla başaramayacağı bir şeyle imtihan eder, bu şartları sağladıkları takdirde Hüsn’e ulaşacağını söylerler. Aşk, imkansız olanı başarır ve aşılması mümkün olmayan ateş denizinde mumdan gemileri yürüterek hedefe doğru yol alır.

Aşk’ın gerçekleştirdiği mucize, bu eserde karşımıza yontucunun binbir emekle taş şekil verdikten sonra hükümdarın inandığı tek Tanrı’ya inanması ile taş gemi, cam ırmağında yürümeye başlar şeklinde çıkar. Bu bağlamda bu imaj, tasavvufi bir ırmakta akabilenlerin halleri ile açıklanabilir.

Yazar, bu eserin adlandırılmasıyla ilgili olarak da şunları söyler: ‘Uzun zaman cam ve taş arasındaki tenakuz hali üzerinde duyulanmış ve düşünmüş biri olarak cevaplamalı bu soruyu. Taşın sertliğinden camın kırılğanlığına, şeffaflığına düşmüş biri olarak. Ama hemen ardından da camın kırılğanlığından taşın sağlamlığına sığınmış biri olarak. Taş sağlam, kalıcı, dayanıklı. Camın bütün saydamlığına rağmen, taşın da içi dışı bir. Büyüleyici bir nesne. Ama cam da göz ardı edilir gibi değil. Kırılğan, şeffaf, ışıltılı. O zaman cam ve taşın birlikteliğindeki tenakuzdan bir gerçek vasıtasına ulaşmak fikri kalıyordu geriye.

Cam ırmağın üzerine taş gemiyi böyle saldı. Galib’in meşhur imgesinin muhayyileme eklediği kıvılcım hakkı saklı kalmak kaydıyla, beklenesi durum elbet cam ırmağın üzerinde taş gemi yüzdürürken cam ırmağın kırılmasıydı. Ama değil işte, öyle olmuyor. Ve taş geminin o sağlamlığı da için için görünmeyen bir yarayla canıyor. Ne cam ne de taş bu serüvenden kazasız belasız çıkabiliyor. Hasılı cam ırmağın üzerinde taş gemi yüzdürülüyor.’¹⁰

Eserin kapak resmi, konuyla bağlantılı olarak tarih öncesi dönemi hatırlatan taş üzerine resmedilmiş insan figürlerinden oluşmaktadır. Eserde anlatılan zaman, bilinen zamanların ötesinde, tarih öncesi dönemle ilişkili olduğu için ve taş ustası yontucudan hareketle hikaye anlatıldığı için böyle bir kapak resmi seçilmiştir.

İsim ve Ateş Arasında

Yazarın ilk romanı İsim ve Ateş Arasında adını taşımaktadır. Bu adlandırma da “imge”yle ilgilidir. Yazarın esere bu adı vermesinde İbn-i Arabî’nin Füsüs adlı eserinin etkili olduğu görülmektedir. Yazar, eserde epigraf cümle olarak İbn-i Arabî’nin Füsusu-l Hikem’inden montaj yoluyla şu alıntıyı yapar: ‘Hikmetleri kelimelerin kalbine koyan Allah’a hamd olsun’ sözüyle bu etkiyi açık olarak hissettirir. Bu sözde üzerinde durulması gereken Allah’ın isimleri insanlara vermesi, onun sayesinde insanın üstün olması, bir anlamda kelâmın vurgusu yapılmaktadır.

Yazar, bir söyleşide esere bu adı vermesiyle ilgili olarak ‘Vahdet-i Vücut’un yirmi yedi meselesinin/ ‘hikmet’inin, yirmi yedi peygamberin ismine izafe edilerek tefsir edildiği Füsüs’ta, ilk bahsin Adem Fası olması ve onda da ünlü ‘Adem’e isimler öğretildi’ ayetinin yorumlanması, bu romanın yazılma sürecinde beni çok ilgilendirdi’¹¹ der. Dolayısıyla eser, tasavvufi düşünce ile örülmüştür.

¹⁰ Taşçı, H., (2010), ‘Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi’, *Ay Vakti Dergisi*, sayı 76, <http://www.nazanbekiroglu.org/genel/html>

¹¹ Dursun, E., (2010), “Aşkın Tükeniş Varan Yolculuğu”,

Romanın girişinde de Bakara suresinde geçtiği gibi Allah'ın Adem'e önce isimlerin vermesi üzerinde durulur. Bir varlığa ad verilir; ancak onun varlığının anlamı sonradan hayatla tecrübe edildiği belirtilir. Romanın muhtevası, isim ve ateş imgeleri üzerine kurulmuştur. Bu konuda yazar: 'Çok defa bir şeyle bir şey arasında ürperti gibi asılır kalırız biz. Aynı anda tek şey olmak, en azından bazı kıymetler bakımından çok beşeri gibi durmuyor. Bu romanın dünyasında da her şey bir şeyle bir şey arasında asılı. Bu arada kalmışlığın simgesel yükünü en fazla taşıyabilecek olan değerler bir yandan isim bir yandan ateş gibi göründü bana'¹² der.

Romanın konusu, yeniçerilerin tarihteki hikayesi, Osmanlı'nın bu süreçte değişimi ve tüm bunların üzerinde de Numan ve Nihade arasındaki bir aşk ilişkisine dayanmaktadır. Yazar, Osmanlı'yı, yeniçeriyi ele alarak tarihsel bir konuya yönelmiştir. Tarih de geleneğin en önemli kaynaklarından biridir. Yazar, bu romana anlamı yüklerken, esere verdiği adı göz önünde tutmuştur. Mesela bir padişah ismini bir eserle yaşatabilir. Bu yüzden eserde Kanuni Sultan Süleyman Osmanlı'nın zirvesi olarak gösterilir ve Süleymaniye Camii ile Kanuni'nin isminin her zaman yaşayacağı belirtilir. Bu durum yeniçeriler için de geçerlidir; yeniçeriler ne zaman ki ismi ile vardır, onlar Osmanlı'nın gelişip büyümesindeki rollerinden, anlamlarından uzaklaşmasıyla isimlerini kaybederler ve yok edilirler. Padişah ile yeniçeri, kul ile sultan, birbirine bütünleyen iki şey iken; bunların arasındaki uçurumun büyümesi, netice olarak ateşi devreye girerek birbirini yok etmeye dönüşmüştür. İsim varlıktır, hayattır; ateş, yok edicidir. Aşkta da durum böyledir; Numan, ne zaman ki Nihade'nin ismini kaybedince o vakit aşka dair düşünceleri karanlık yollara sapar.

Yazar, bu eserin adından hareketle romandaki hadiseleri isim ve ateş imgesi üzerine kurgulamış hem de gelenekten gelen tasavvufi bir etkiyle bu adı vermiştir. Ayrıca bu eserin kapak resminde de konuyla bağlantılı olarak renk, ateş rengindedir ve eserde koku bilgisi önemli bir yer tuttuğu için de bu ateşin içine çiçekler serpiştirilmiştir.

LÂ- Sonsuzluk Hecesi

Bu eser, yazarın 2008'de yayımladığı, Kur'an'daki Adem ve Havva kıssasına bağlı olarak anlatılan bir romandır. Bu eserde de yazar ad olarak Kur'an'dan bir harfi seçerek gelenekle kurduğu bağı göstermiştir. Lâ şeklinde okunan bu harfin adı Lamelifir. İbn-i Arabî, Lamelifin tasavvuftaki anlamı üzerine şöyle der: "Bil ki lâm ve Elif birlikte yan yana durdukları zaman dost olurlar ve her biri diğerine eğilim duyar. Bu eğilim hem bir tutkudur (heva) hem de bir ilgidir (garaz). Demek ki eğilim ancak bir aşk hareketinden doğmaktadır.

Lâm'ın hareketi zatî bir harekettir. Elif'in hareketi arızî bir harekettir. Dolayısıyla Lâ'm'ın gücü (sultanı) Elif'in üzerinde açığa çıkmıştır, onda bir hareket meydana getirmek için. İşte böylece lâm, bu babda elif'ten daha güçlüdür, çünkü O Elif'ten daha çok aşiktir: onun himmeti daha mükemmel bir var oluşa, daha tam bir fiile sahiptir. Elif daha az aşiktir. Onun himmeti Lâ'm'a bakımından daha azdır; işte bu yüzden ayakta dimdik duramaz.¹³

İbn-i Arabî'nin bu harfi seven ve sevilen bağlamında tasavvufi anlamda değerlendirmesi, bir hecede iki harfin bir araya gelmesi Adem ve Havva'nın da yan yana düşünülmesini sağlamaktadır. Lâ, olumsuzluk eki olarak da kullanılmaktadır. Bununla ilgili olarak İbn-i Arabî: 'Bu iki harfin yani Elif ve Lâ'm'ın birleştiği ilk varoluş hazreti 'varetme' (icad) hazretidir. Bu da Lâ i-lâ-He il-lâ al-lâ-hu. Dolayısıyla bu hazret yaratılan ve yaratıcı, halk ve Hâlık hazretidir, der.

Görüldüğü gibi, burada Lâ (لَا) kelimesi olumsuzluk belirtisi olarak iki kere geçmektedir; olumluluk belirtisi olarak da iki kere geçmektedir. Mutlak Varoluş'un – ki bu hazrette o Elif'tir- eğilimi var etmeye doğru yöneliktir; mukayyed varoluşun- ki bu da Lâ'm'dır- eğilimi ise var etme anındaki var etmeye doğru yöneliktir. İşte bunun içindir ki Lâ'm, Elif suretinde çıkmıştır. Bu iki harfin her birine ait olan hakikat kendi menziline mutlak.¹⁴

Nazan Bekiroğlu da kendisiyle yapılan bir söyleşide bu esere bu adı vermesiyle ilgili olarak 'Lâ'nın ne anlama geldiğine dair açıklamaları İbn-i Arabî ile örtüşmektedir. Bekiroğlu; 'Lâ' olumsuzluk ekidir. Hiçlik mesabesidir. Bu hece harfini, insan olmayı yaratılmışların en şerefli kılan 'özgür bilinç tercih hakkı' içindeki inkar gücü potansiyeli olarak yorumluyorum. İnsan, seçebilen bir varlıktır. Onu diğer yaratılmışlardan farklı ve üstün kılan yanı bu yanıdır. Yani o, reddetmeye gücü olduğu halde özgür iradesiyle doğruyu bulabildiği için değerlidir. Yani İllallah lafzı, oluşun ve idrakin üst aşamasıysa, insan bu aşamaya kendiliğinden değil bile isteye, özgür iradesi ile varabildiği için muteberdir. Bu itibarla 'lâ' hece harfî, insan

<http://www.nazanbekiroglu.org/soylesiler/askin-tukenise-varan-yolculugu.html>

¹²Dursun, E., (2010), <http://www.nazanbekiroglu.org/soylesiler/askin-tukenise-varan-yolculugu.html>

¹³ Arabî, İ., (Çev: Kanık, M,2000), *Harflerin İlmî*, Asa kitabevi,Bursa, s.162.

¹⁴ Arabî, İ., s.163-164.

olmanın kıymetini içkin bir bilinç halinin mümkün olumsuzluk aşaması olarak ‘Lâ’ gerçeğini ifade eder.¹⁵

Eserde Adem’e verilen Kelimeler Kitabı’ndaki ‘irade’ üzerinde yoğun olarak durulmaktadır. Eserde babasının tüm çabasına rağmen Kabil’in, Habil’i öldürmekten vazgeçmemesi anlatılır. Yani Kabil, her defasında ‘lâ’ diyerek babasını olumsuzlamış, kendi iradesi doğrultusunda giderek Habil’i öldürmüştür.

Esere verilen ad (Lâ) romanda en çok Kabil’in durumu ile örtüşmektedir. Kabil, Habil’i kıskanır, Habil’le evlenmesi gereken kızla kendisinin evlenmesi gerektiğini düşünerek dini bir emre karşı gelir, babasını dinlemez. Şeytan da Kabil’i eline geçirir, yani hep olumsuz anlamda Lâ der. Kabil’in durumundan hareketle bir gün Allah’ın karşısına insanın hesap vermeye çıkacağı anlatılır. Bu yüzden insanın dünyada yaptığı işlerde aklından çok kalbi ile hareket ederek sonsuzluğa o şekilde yürümesi gerektiği de hatırlatılır.

Eserin kapak resminde yasak ağacı hatırlatan bir ağaç, çiçekler ve kuş yer almaktadır. Eserin arka kapağında çiçekler ve en tepede de dünya yer almaktadır. Bunun anlamı, insan olmanın sırları insanlığın yaratıldığı ilk günden bugüne dünyanın döndüğü gibi bir seyir takip etmektedir, insanlığın meseleleri aynıdır, aynı yollarda geçerek sonsuzluğa gidecektir şeklinde yorumlanabilir.

Yusuf ile Züleyha

Yusuf ile Züleyha, Türk ve İslam edebiyatında birçok yazar tarafından mesnevi şeklinde yazılan gelenekte önemli bir yeri olan hikayedir. Yazar esere bu adı vermekle gelenekteki Yusuf ile Züleyha hikayelerine bir zincirin halkası gibi bağlanmıştır. Ayrıca bu hikayeyi, bir kadın yazar, ilk defa anlatmıştır. Dolayısıyla yazar, hikayede kadın duyarlılığını göstererek Yusuf’tan çok Züleyha’nın hikayesini anlatmıştır.

Bu öykü, Kur’an’da 111 ayetle ‘Yusuf suresinde’ anlatılmaktadır. Bu sureye, Kur’an’ın en güzel suresi anlamında Ahsen-ül Kasas denmiştir. Yazar da 21.yüzyılda bu eseri mesnevi ile roman arasında bir anlatım yolu tercih ederek “anlatı” şeklinde, meseleye bugünden bakarak kıssaya yeni anlamlar yüklemiştir. Yazar, bu eseri yazarken Akşemsettin’in oğlu Hamdullah Hamdi’nin Yusuf ile Züleyha adlı eserini esas alarak yazdığını eserde belirtmiştir. Yazarın, bilinen bir hikayeyi yeniden yazarak da gelenekte yer eden kıssayı canlandırmıştır.

Yusuf ile Züleyha kıssasından insanlar her devirde ders çıkarmış, Bekiroğlu da modern bir kurgu ile bu kıssayı günümüz meselelerine göre yorumlamıştır. Kitabın kapağında bir minyatür kullanılmıştır. Bu minyatürde ağaçlar arasında bir kadın resmi durmaktadır. Burada kadının öne çıkartılması eserde Züleyha’nın aşk derdinin yoğun olarak işlenmesine işaret olarak yorumlanabilir.

Mor Mürekkep

Yazarın üç deneme kitabı bulunmaktadır. Bunlar Mor Mürekkep, Mavi Lâle ve Cümle Kapısı adını taşımaktadır. Yazarın ilk deneme kitabı Mor Mürekkep’te yitip giden renklerin, kıymetlerin anlatıldığı görülür. Mor ile mürekkep kelimesi yan yana geldiğinde bile bir devrin kapandığı anlaşılır. Artık divitini mürekkebe daldırıp da yazan biri herhalde kalmamıştır. Burada da yazar, Osmanlı’nın zihniyet dünyasıyla bugün arasında bağlar kurarak geleneğe yaslanmıştır.

Bekiroğlu eserin başlığındaki mor rengi ile ilgili olarak ‘Mor; palet üzerinde bir miktar mavi ile bir miktar kırmızının karışımından ibaret. Mavi; yaratıcı, sükunet, Kırmızı; tansiyon artırıcı, şiddet. İkisi arasında bir med-cezir mor. İkisi arasında hangisine yakınsa ona mukabil bir tesir. Koyusu, şiddet ve çürüme. Kederin rengi olması bu çürümenin ürpertisinden, ölümün rengi olması bu yüzden.’¹⁶ Renk tercihi üzerinde oyalanmayı seven modern psikoloji, ‘mor acılı ve hüznü bir kalbin rengidir.’ diyedursun, acılı ve hüznü bir kalbin rengidir mor.¹⁷ der.

Eski Türklerde mavi hakimken, Osmanlı sanatında, çini ve minyatürde mor hakimdir. Bu yüzden mor saraylara yakışır. Mora bu anlamları yükleyen yazarın mor tutkusu da kıyafetinden bileğine çizdiği mor imgelere kadar yansımıştır. Bu eserde de mazi, gelenekten gelen anlayışlar doğrultusunda şiirsel bir dille anlatılmıştır.

Mavi Lâle- Yitik Lâle

Mavi Lâle’de yazar kurmaca eserlerde anlatılan temalar hakkında düşüncelerini dile getirmektedir. Eserde aşk, suret, rüyanın edebiyatımızda tuttuğu yer, tasavvufi boyutlarla ve şiirsel bir dille anlatılmaktadır.

¹⁵ Tokay, M., (2010), ‘İnsanın Bütün Halleri Adem’de Gizli’, *Kitap Zamanı*, sayı. 35, 2008, <http://www.nazanbekiroglu.org/soylesiler/insanin-butun-halleri-adem.html>

¹⁶ Bekiroğlu, N., (2009), *Mor Mürekkep*, 14.baskı, İstanbul, Timaş Yayınları, s.118.

¹⁷ Bekiroğlu, N., (2009), s.123.

Ayrıca mazide kaybedilen kıymetler, yitık lâle imgesiyle anlatılmıştır.

Lâlenin Türk edebiyatında tuttuğu yer, tasavvufi anlamlar taşımaktadır. Mesela III. Ahmed, bir fermanında lale çiçeğini ilahi bir nazarın yansıması olarak görür ve şu sözlerle anlatır: 'Kudret-i ilahiyeyi nazar-ı ibret ile temaşa için.'

Başka bir beyitte lale şu şekilde tanımlanır:

'Yokdur bu âb ü tâb ne mihr ü ne jalede
İzhar-ı kudret eylemiş Allah bu lalede.'

Mistik, olanı biteni gizli ve ana bir güç ile açıklayan anlayıştır; bu anlayış laleye de büyük anlam yüklemiştir. Tasavvuf terminolojisinde gül'ün Muhammed'i temsil etmesi gibi lale de Tanrı'nın birliğini sembolize etmektedir. Dolayısıyla yazar, gelenekte önemli bir yer tutan, İstanbul'la (Osmanlı) da sembolleşen laleyi anlatarak yine geleneğe yaslanarak böyle bir adı seçmiştir.

Kelimeler gibi, harflerin de içkin anlamlar taşıdığına inanılan bir kültürde, 'lale' kelimesini oluşturan harflerin 'Allah' kelimesini oluşturan harfler ile aynı olması ve ebced hesabı ile aynı karşılığı vermesi, lale sembolizmini geliştiren bir durum oluşturmuştur. Kelimenin 'hılal' kelimesi ile de aynı harflerle yazılıyor olması, lale sembolizminin bir diğer boyutuna işaret etmektedir.¹⁸

Lale, Selçuklu'da, Osmalı'da suya çizilen ebru, saraylarda camilerde çini olmuş, minyatürlerde resmedilmiş, bütün geleneksel sanatların başta olduğu bir çiçek olmuştur. Osmanlı laleye yüklediği ilahi nazarla medeniyeti çiçek simgesiyle anlatmış, bir döneminin Lale Devri adıyla anılmasını sağlamıştır.

Nazan Bekiroğlu da eserine bu adı verirken bu duyarlılıkla hareket etmiş, geleneğin izdüşümünü eserde anlatılanlarla bugüne taşımıştır. Dolayısıyla bu eserinde de geleneğin derin izleri görülmektedir.

Cümle Kapısı

Yazarın üçüncü deneme kitabının adı Cümle Kapısı'dır. Bu eserin ilk bölümünde Mevlana ile Şems arasındaki aşk anlatılır. Aştan sonra Batı'nın ve Doğu'nun kaynakları 'Zindan Risalesi' başlığında metafizik boyutlarıyla anlatılmıştır. Bu zindan risalesinde Rus yazarların eserlerine ayrı bir bölüm açılarak Rus edebiyatının önemli eserleri incelenmiştir. Bu yazılar, girişe paralel olarak bir içdökümü ile biter.

Yukarıda yapılan kısa değerlendirmedeki gaye yazarın düşünce felsefesinde kalbin önemli yer tuttuğunu vurgulamak içindir. Yazarın felsefesinde Batı'nın akli karşısında doğunun kalbi, mistisizmi hakimdir. Yazarın bütün eserlerindeki yaklaşımlarında meselelere kalbin merkezinden bakılarak bir içselleştirmenin hakim olduğu görülür.

Eserin Cümle Kapısı başlığını taşıyan son bölümünde yazar, 'Her şeyi özetleyecek bir cümle tutkum, mana biriminin cümle olmasından.(...) Cümle Kapısı: Kalbin Kapısı. Sonra sebebi malum sırrı meçhul, yani bana muamma, tutup da bu kapıyı kapatmam.'¹⁹ der. Kalpten gelen şeylerin manalandırılması cümleye bağlıdır. Cümlelerin kalpten gelen her şeyi ifade etmesi de mümkün değildir. Dolayısıyla cümlelerin anlamı, yazarın hem anlatabildikleri hem anlatamadıkları, yani kalbin hallerinin dile getirmesidir.

Yazarın meseleye kalp noktasından bakması gelenekteki aşk estetiğine yaslandığını göstermektedir. Mor Mürekkep adlı eserinde de Cümle Kapısı başlıklı yazısında bu imgeyi şöyle açıklar: 'Cümle ve kapı. Cümle kapısından girince başlar sefer-i diyar-ı kalbe hüsnün. Ateş denizi. Mumdan gemi. Ama cümlelerin ülkesi kadar ancak cümlelerin hacmi. Kalbin menziline göre yoksul ve sınırlı cümlelerin ülkesi. Ayrılr kalp ile cümlelerin. Öyle acı ki cümlelerin bahtı, başlar cümle kapısından girince cümle yolların tıkanıklığı, kalbin saltanatı saklı.'²⁰

Başka bir yazısında cümle ile kalp arasındaki duruma nihai olarak şunları söyler: 'Kalp de bulanık, cümle de! Düşe giren eflatun inciyi kim anlatacak şimdi, kalp mi cümle mi?'²¹

Yazarın kalbinin kapısının aşka doğru yol aldığı görülmektedir. Aşk, onun temel estetiği, onun savaşı, kazası ve belasıdır. Yazarın bu yazıda Şeyh Galib'e atıfta bulunması, eserin girişinde, cümle kapısında Mevlana ve Şems'teki aşkı ele alması kendi duruşunu ve kaynaklarını ortaya koymaktadır. Bu adlandırmalardan hareketle yazarın bütün eserlerinde geleneğin kaynaklarına yöneldiği anlaşılmaktadır. Eserlerin tamamındaki bilinçli tercih, yazarın felsefesindeki sabit bir duruşa, özü kalple yakalamaya ve metafiziğe yönelme şeklinde açıklanabilir. Bu yüzden de bütün eserlerine geleneğin önemli bir etkisi vardır.

¹⁸ Üçer, K., Üçer, M., (2006), *Lale-i Münevveran, İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi yay, s.13.

¹⁹ Bekiroğlu, N., (2004), *Cümle Kapısı*, İstanbul, Timaş Yay. s.245.

²⁰ Bekiroğlu, N., (2009), *Mavi Lale- Yitik Lale*, İstanbul, Timaş yay., 11.baskı, s.88

²¹ Bekiroğlu, N., (2009), s.92.

Kaynakça

- Andı, M. F, (2006), *Hayata Edebiyatla Bakmak*, İstanbul, 3F Yayınevi.
- Ayvazoğlu, B, (1995), “Kültürel Sürekliliğe ve Geleneğe Dair”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, İstanbul, S.260, s.11.
- Bekiroğlu N, (2004), *Cümle Kapısı*, Timaş Yay, İstanbul.
- Bekiroğlu N, (2006), *Cam Irmağı Taş Gemi*, İstanbul, Timaş Yayınları, 4.baskı.
- Bekiroğlu N, (2008), *LA- Sonsuzluk Hecesi*, İstanbul, Timaş Yayınları, 1.baskı
- Bekiroğlu N, (2009), *İsim ve Ateş Arasında*, İstanbul, Timaş Yayınları, 19.baskı.
- Bekiroğlu N, (2009), *Mavi Lale- Yitik Lale*, İstanbul, Timaş yay., 11.baskı.,
- Bekiroğlu N, (2009), *Yusuf ile Züleyha*, İstanbul, Timaş Yayınları, 28.baskı
- Bekiroğlu, N, (2008), *Nun Masalları*, İstanbul, Timaş Yayınları, Yedinci baskı,
- Bekiroğlu, N, (2009), *Mor Mürekkep*, 14.baskı, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Çıkla, S, (2009), “Roman Adları Üzerine Düşünceler”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2*, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Doğan, D. M, (1998), “Gelenek” maddesi, *Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul, Beyan Yayınları.
- Emre, A, (2008), “Gelenekçilik ile Modernlik Tartışmalarında Sentez Arayışları ve Sezai Karakoç Örneği”, *Modernizmden Postmodernizme*, Ankara, *Hece Dergisi*, Ankara, 2008.
- Kanık, M, İbn-i Arabi, (2000), *Harflerin İlmi*, Bursa, Asa Kitabevi.
- Önal, S, (1991), “Necip Asım’ın Kitap’ı”, *Milliyet Gazetesi*, *Milliyet Sanat*.
- Taşçı, H, (2010), ‘Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi’, *Ay Vakti Dergisi*, sayı 76, <http://www.nazanbekiroglu.org/genel/html>
- Tercüme: Doğrul, Ö.R, Beydaba, (1958), *Kelile ve Dimne*, İstanbul, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık.
- Tezcan, G, (2010), *Yeni Şafak Gazetesi- 1998*, ‘Ne ile nun Arasındaki Ölümcül Olması Gereken Gidip Gelmeler’ , <http://www.nazanbekiroglu.org/soylesiler/veni>
- Tokay, M, (2010), ‘İnsanın Bütün Halleri Adem’de Gizli’, *Kitap Zamanı* 2008, sayı.35. <http://www.nazanbekiroglu.org/soylesiler/insanin-butun-halleri-adem.html>
- Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara, TDK Yayınları.
- Üçer K; Üçer, M, (2006), *Lale-i Münevveran*, İstanbul, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Yayınları.

NAZAN BEKİROĞLU ROMANLARINDA KADIN ALGISI VE FEMİNİZM

Serhan İŞSEVER - Ebru AKPINAR

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Son dönem Türk edebiyatının, çok okunan yazarlarından biri olan Nazan Bekiroğlu, kadın algısıyla dikkat çekmektedir. Gelenekten de yararlanarak yazdığı romanlarında, mutedil bir feminizm sezilenmektedir. Özellikle *Lâ: Sonsuzluk Hecesi* ve *Yûsuf ile Züleyha* adlı kitapları incelendiğinde Bekiroğlu'nun kadın algısı ve ılımlı feminist duruşu daha belirgin karşımıza çıkmaktadır. Kendisinin Şair Nigâr Hanım için kullandığı ifadeyle; "Dönem feminizminin ılımlı kanadında bir kadın sesi. Güftesi garplı, bestesi şarklı bir edibe." aslında Bekiroğlu'dur.

Bu bildiride, Bekiroğlu'nun romanlarında kadın algısı, yazarın, kadın-erkek ilişkilerine bakışı incelenecek; feminizmden de yararlanarak Nazan Bekiroğlu'nun mutedil feminist tavrı açıklanmaya çalışılacaktır.

ABSTRACT

Nazan Bekiroğlu, one of the most popular writers of the recent epoch Turkish literature, draws attention on herself by her perception of woman. In her novels in which she makes use of the tradition, a mild feminism is anticipated. Especially when the books *La: Sonsuzluk Hecesi* (the syllable of infinity) and *Yusuf ile Züleyha* (Yusuf and Züleyha) are reviewed, Bekiroğlu's perception of woman and her mild feminist attitude is obviously recognized. Her expression about the Poet Nigar Hanım; "A mild tone in the eras feminism. An author with western lyrics and eastern melody." in reality describes Bekiroğlu herself.

In this paper, the perception of woman in Bekiroğlu's novels and her approach to the relationships between men and women will be examined; and with the help of feminism Nazan Bekiroğlu's mild feminist attitude will be explained.

Nazan Bekiroğlu, son dönem Türk edebiyatının çok okunan kadın yazarlarından biridir. Kanaatimizce Türk edebiyatına kadın algısı üzerine yeni bir soluk getirmiştir. Halide Edib Adıvar üzerine hazırladığı teziyle doktor, Şair Nigar Hanım hakkındaki çalışmasıyla doçent olmuştur. Halen akademik kariyerine Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi'nde profesör olarak devam etmektedir. Bekiroğlu denemeden makaleye, romandan hikâyeye ve biyografiye kadar edebiyatın değişik alanlarında birçok eser vermiştir. Son dönemde geniş okuyucu kitlesi tarafından tanınmış ve arka arkaya birçok ödül almıştır. *Cümle Kapısı* (2003) ile TYB Deneme Ödülü'ne, *Cam Irmağı Taş Gemi* (2006) ile TYB Hikâye Ödülü'ne, *Lâ: Sonsuzluk Hecesi* (2008) ile de ESKADER roman ödülüne layık görülmüştür.

Osmanlı Türkçesi'nden de yer yer faydalanarak yazdığı eserler, okuyucuyu yormak yerine tam aksine Bekiroğlu'nun diline akıcılık kazandırmıştır. Aynı zamanda Klasik Dönem Türk Edebiyatı edebî sanatlarını da sıklıkla kullanmıştır ki bu kullanım yazarın kuvvetli edebî alt yapısına işaret etmektedir. Eserlerinde, Osmanlı nesrinde kullanılan secî sanatına da başvurması daha şairane bir üslup geliştirmesine sebep olmuştur. Bu durum şahsî fikrimize göre daha romantik bir anlatım tarzı oluşturmasına zemin hazırlamıştır. Romanlarında nesneleri ve hayvanları kendi ağızlarından konuşturması; intak ve teşhis sanatına da güzel birer örnek oluşturmıştır.

Karakterlerin kendi ağzından çağdaş forma uyarladığı gazeller ve kasideler söylemiştir. Yusuf ile Züleyha mesnevisini aslına bağlı kalarak; ancak, edebî formunu modernize ederek bize yeniden sunmuştur.

Bekiroğlu özellikle Yûsuf ile Züleyha, Âdem ile Havva ve Hâbil ile Kâbil gibi peygamber kıssalarını da yeni bir bakış açısıyla yorumlayarak çağdaş Türk edebiyatına kazandırmış ve yeni nesil okuyucu kitlesinin dikkatini çekmiştir.

Bekiroğlu'nun *Lâ: Sonsuzluk Hecesi* ve *Yûsuf ile Züleyha* adlı eserlerine bakarak kendisinin kadın karakterleri âdetâ savunduğunu söyleyebiliriz. Yazar, eserlerinde kendi deyimiyile "kadınlar ve kızlar, dişil ve doğurgan, duygusal ve duyarlı olan"¹ karakterleri, "eril olanlar" ile denk konumda kaleme almıştır. Doktora

¹Bekiroğlu, N.,(2009), *Yûsuf ile Züleyha*, Timaş yayın., 29.baskı, syf:80.

ve doçentlik tezlerini, dönemlerinin önemli entelektüel ve feminist kadınları üzerine hazırlaması da yazarın romanlarındaki kadın algısı üzerine bize bir ipucu vermektedir.

Üç Kadın: Bekiroğlu, Şair Nigâr ve Halide Edib

Şükran Kurdakul Hürriyet Gösteri dergisindeki 1983 tarihli yazında şair Nigâr Hanım ve Halide Edib'ten şöyle bahsetmektedir:

“ Fransız okullarında yetişmesine rağmen bol terkipli Osmanlı dil beğenisinden kurtulamayan Şair Nigâr (1802-1918), bıraktığı yapıtlarla çağın hızlı değişme süreci içinde varlığını kurma gücüne sahip olamadı. Nigâr Hanım'dan 22 yıl sonra dünyaya gelen Halide Edib Adıvar (1884-1964) ise romancılığının yanı sıra, gençliğinden itibaren, iş ve eylem kadını olarak görüldü. Eğitimci olarak başladığı çalışma yaşamı Darülfünun'da (sonra üniversitede) öğretim üyeliği, 1950'den sonra, milletvekilliği gibi görevlerle devam etti. Kalp Ağrısı, Handan, Ateşten Gömlek, Sinekli Bakkal adlı romanlarında çağdaşlaşma sancıları içinde yerini arayan kadın kahramanlarıyla dikkati çekiyordu Halide Edib. Özellikle Sinekli Bakkal'ın baş kişilerinden Rabia, Abdülhamid ikinci döneminin özellikleri içinde kadın kişiliği, onuru, kendisini yapan öğelerden ödün vermeyen karakteriyle Türk romanının seçkin karakterleri içinde yer alır.”²

Nazan Bekiroğlu, şair Nigâr Hanım üzerine yaptığı araştırmada ondan şu şekilde bahsetmektedir: “Dönem feminizminin ılımlı kanadında bir kadın sesi. Güftesi garplı, bestesi şarklı bir edibe.” Kanaatimizce Bekiroğlu için de kullanılabilecek olan bu sıfatlar, iki kadın arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır.

Yazarın Şair Nigâr Hanım adlı eserindeki bilgilerden yola çıkarak, Nigâr Hanım'ın, babası Macar Osman Paşa ile olan ilişkisinin kendisinin edebî ve düşün yaşamını etkilediğini öğreniyoruz. Baba-kızın ilişkisinin dönemine göre çağdaş olduğunu; Macar Osman Paşa'nın, kızının âdete menajerliğini de üstlenmesinden anlıyoruz. Bu eserin sahibi olan Bekiroğlu'nun da babasıyla ilişkisi çok da farklı değildir. Yazarın yerel bir gazetenin sahibi olan babası, kızının Türkçesi'nin bozulmasından korkmuş; bu yüzden kızının konaktan çıkmasını dahi istememiştir. Ayrıca kızının eğitime büyük özen göstermiştir. Bu durum Şair Nigâr Hanım'da da olduğu gibi Bekiroğlu'nun da edebî kişiliğine yansımıştır.

Şair Nigâr Hanım ve Nazan Bekiroğlu'nun kadın algısı da birbirine benzemektedir. Nigâr Hanım için kadın “fıtratın en nâzik mahlûku”³ dur. Kadın ve erkek birlikte insaniyeti tamamlar. Bekiroğlu ise bu konudaki görüşünü Lâ: Sonsuzluk Hecesi kitabında şöyle aktarıyor:

“Havva Âdem için, benim değildi ben'di. Ben değil sen'di. Hâsılı bu insan çiftinden hiçbirisi bir tek ve kendisi için değildi. Ne Havva Âdem'e eşit, ne Âdem Havva'dan üstün. Eşitliğin muteber ölçü olmadığı bir her zaman endazesinde eşit değil denklerdi. Bu kadar farklı ama bu kadar birbirine göre. İkisinin varlık nedeni, başka bir hesabın rakamlarıyla yazılı: Bütünleyici.”⁴

Yazar, kendi dünya görüşündeki bütünleyicilik ilkesini, hazırladığı biyografide “kadın ve meseleleri” alt başlıklı yazısında Nigâr Hanım'ın kadın ve feminizm konusundaki düşünceleriyle şu şekilde örtüştürmektedir:

“Sonuç olarak, dün gibi bugün de tartışılan başlıklardan birisi olan feminizm konusunda Nigâr Hanım'ın asırılığa kaçmadan, ‘tam eşitlik’ ilkesinden ‘bütünleyicilik’ ilkesine bağlı olduğu görülür.”⁵

Birbiriyle paralel bu iki görüş bizce Bekiroğlu'nun Şair Nigâr Hanım'ı tez konusu olarak tercih etmesinin sebeplerinden biridir.

Nazan Bekiroğlu'nun doktora tezi olarak da incelediği Halide Edib, kadın algısı üzerine Batılı anlamda düşünce beyân eden ilk kadın yazarlarımızdan biridir. Düşüncelerini “Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri” adlı yapıtında şu şekilde ifade etmektedir: “İnsan topluluğunu hayvanlardan ayırt eden kadınlar olmuştur. Binlerce ve binlerce yıl önce erkeklerin peydahladığı yavru ile hiçbir alâkası olmadığı, tarih öncesi zamanlarda dahi kadınlarda analık denilen bir his vardı. İnsan cemiyetinin ilk tohumu olan aileyi yaratan kadındır.”⁶

Düşüncelerini bu şekilde ifade eden Adıvar'ın, Bekiroğlu'yla fikirlerinin benzeştiği bir yönde “annelik” tir. Nazan Bekiroğlu'da annelik duygusunu Lâ: Sonsuzluk Hecesi adlı kitabında Havva karakteriyle şöyle aktarmaktadır:

“Üç şey seçtiler cennetten çıkarmak için: Bir: Kelimeler. İki: Aşk. Üç: Annelik duygusu. Kelimeleri Âdem yanına aldı, annelik duygusunu taşımak Havva'ya kaldı. O gün bugün yeryüzü kelimeleri yetersiz, aşk

² Kurdakul, Ş., (07.1983), “Kadın Edebiyatçılarımız, “Kadınlık” Olgusuna Nasıl Bakıyor?” ,*Hürriyet Gösteri*.

³ Aks-i Sedâ, syf:127.

⁴ Bekiroğlu, N., (2009), *Lâ: Sonsuzluk Hecesi*, Timaş yayını., 6.baskı, syf:74.

⁵ Bekiroğlu, N., (2008), *Şair Nigâr Hanım*, Timaş yayını., 2.baskı, syf:342.

⁶ Adıvar, H. E., *Türkiye’de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*, syf:169.

bu dünyada kusurlu. Annelik duygusu? Havva'nın cennet duygusu. Gönül evinde, kadın bedeninde, tastamam duruyordu.”⁷

Bu bilgiler göz önüne alındığında, Bekiroğlu'nun, özel yaşamı ve düşün sistemi birbiriyle ve kendisiyle örtüşen bu iki kadın yazarı tesadüfen tercih etmediği ortaya çıkmaktadır.

Bekiroğlu'nun romanlarında kadın algısı ve feminizm:

Nazan Bekiroğlu, son dönem Çağdaş Türk romancılığında kadın algısına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Diğer yazarların aksine, okuyucunun zihninde kadına dair yeni bir form oluşturmaktadır. Özellikle genel kabul görmüş İslamî literatürdeki hikâyelerin kadın karakterlerini kendi ağızlarından savunması daha fazla kadın okuyucu tarafından tercih edilmesine neden olmuştur. Yazarın Yûsuf ile Züleyha romanındaki Züleyha karakterinin gelecek zamanlara seslenmesi bu durumu şöyle örneklendirmektedir:

“Hanım hanımcık ol, böyle denecek Leylâ'ya. Ve o da öyle olacak. Çöle düşen Mecnun, Leylâ değil. Leylâ ağlamak için bile bahane bulmak zorunda. Ben öyle miyim ya?... Adım, ey geçmiş ve gelecek zamanların dişil ve doğurgan, duygusal ve duyarlı, hanım hanımcık, durağan ve çaresiz ve lekesiz bütün hikâye kahramanları. Siz, yazgınızla iffetli, çaba harcamayacaksınız eteğinizdeki çamuru akıtmaya. Ben yazgımı yükleneyeğim önce, sonra yazgımdan iffet çıkaracağım.”⁸

Yazar, Züleyha'nın bu yakarıyla, gözden kaçan kadın gerçeğini okuyucunun gözleri önüne sermekte ve ayrıca kendi fikrimize göre Bekiroğlu'na Çağdaş Türk edebiyatında ılımlı bir feminist hava kazandırmaktadır. Bekiroğlu'nun bu ılımlı feminist tavrı sanıldığı gibi aksine kadın erkek eşitliğine değil kadın erkek denkliliğine dayanmaktadır. Erendüz Atasü, Öğretmen Dünyası adlı mecmuada yayımlanan “Feminizm Hikâyesi” adlı yazısında feminizmi şöyle tanımlıyor: “Toplumda kadının haklarını çoğaltmak ve erkeğinkilere eşit kılmak amacını güden fikir akımı!”⁹. Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi genel kabul gören feminizm anlayışıyla, Bekiroğlu'nun eserlerinden bizim sezinlediğimiz feminizm anlayışı birbirinden farklıdır.

17.yy'da ilk kez dile getirilmeye başlanan ve daha sonra gelişen feminizm; kadının ve erkeğin, toplumsal ve yaşamsal bütün haklarının eşit olması gerektiğini kabul eder. Fransız Devrimi sonrası beliren bu özgürlükçü düşünce akımı, kadının çalışma hayatı da dâhil yaşamın her alanında, bütün yönleriyle, erkeklerle aynı haklara sahip olmasının şart olduğunu ifade eder. Bekiroğlu'nun düşün evrenindeki feminizm ise; daha yumuşak hatlara sahip olan, kişisel düşüncemize göre daha romantik de diyebileceğimiz kadın erkek bütünlüğüne ve kadının erkeksiz, erkeğin de kadınsız var olamayacağı fikrine dayanmaktadır. Lâ: Sonsuzluk Hecesi adlı romanında da Âdem ile Havva'yı denkleme ve bütünleme çabasını açıkça görmekteyiz.

“O (Havva) varsa her şey tamam. O (Havva) yoksa Âdem eksikti. Aralarında bir eksiklik tamlık ilişkisi. Ne eksikse Âdem'de, Havva'da o fazla. Ne fazlaysa Âdem'de, Havva'da o eksikti.”¹⁰ Yazar, kadın-erkek ilişkileri hakkındaki görüşünü Âdem ve Havva karakterleriyle okuyucuya aktarmaktadır: “En fazla yanında olduğu zamanda bile özlem duydu ona, bu, kendisini özlemekten farklı değildi. Ama yine de Âdem'i bütünleyecek bir yarım var idiyse o da, Havva'ydı, başkası değildi.”¹¹

Bekiroğlu'nun yine kendi ağzından dökülen şu sözcükler, onun kadın ve erkek karakteri aynı özde birleştirdiğini ve bütünlediğini bize işaret etmektedir: “Âdem, Havva'yı, kendisini sever gibi sevdi. Havva'yı sever gibi kendisine sevgilendi, özüne muhabbet etti.”¹²

Yazarın kadın-erkek algısındaki bütünleyicilik ilkesini şu cümlelerden de görmekteyiz: “Öyle ki elmas ağaçların ışık tayflarında Âdem nefes verirken Havva içini çekti. Havva nefese doyarken Âdem bekledi. Biri salıverdi nefesi diğeri tuttu.”¹³. Burada Bekiroğlu'nun, iki farklı canlıyı ve dolayısıyla iki farklı nefesi, tek bir nefese; âdeta aynı bedene indirgemesi kendisindeki feminist düşüncenin ılımlılığını ortaya koymaktadır. Yazar, fikrimize göre kadının duygusal ve fiziksel olarak erkeklerle aynı olmadığını; fakat erkeğin eksik yönlerini kadının, kadının eksik yönlerini ise erkeğin tamamladığını düşünmektedir. Bu durum onu radikal femizimden uzaklaştırmakta, kendi yarattığı daha realist bir feminizmin içine çekmektedir.

Yazar, Doğu Edebiyatı'ndan da beslendiği halde; kadını, Doğu düşüncesindeki gibi çaresiz ve yalnız görmemiştir. Kadının, kendi kendisine de yetebileceğini, Züleyha karakterinin ağzından şu şekilde ifade etmektedir: “Ben bana yeterim senin yetmediğin yerde, onarırım kendi ellerimle kalbimi, kendi ellerimle

⁷ Bekiroğlu, N.,(2009), syf:152-153.

⁸ Bekiroğlu, N.,(2009), *Yûsuf ile Züleyha*, Timaş yayın., 29.baskı, syf:82-83.

⁹ Atasü, E., (1990), *Feminizm Hikâyesi*, Öğretmen Dünyası, Ankara,11,(125),24-25.

¹⁰ Bekiroğlu, N.,(2009), *Lâ: Sonsuzluk Hecesi*, Timaş yayın., 6.baskı, syf:71.

¹¹ Bekiroğlu, N., (2009), syf:74.

¹² Bekiroğlu, N.,(2009), syf: 73.

¹³ Bekiroğlu, N.,(2009), syf:74.

severim kendi yüreğimi. Kendime sultan kendime tebaa olurum. Kime ne zararım var, hem âşıkım hem mâşukum yine ben'im. Dişisi de erkeği de aynı çanakta yaprak veren çiçeğim.”¹⁴ Bekiroğlu'nun çok baskı yapılmış iki kitabının da (Yûsuf ile Züleyha ve Lâ: Sonsuzluk Hecesi) İslamî literatürden beslenmesi; fakat bu iki kitabın da modernleştirerek okuyucuya sunulması, yazarın Doğu ve Batı kültürlerini edebî kişiliğinde çok homojen şekilde dağıttığını bize göstermektedir. Ayrıca dinî figür sayılabilecek bu iki kadın karakteri ılımlı feminist bir havayla yeni baştan yaratması, kadın algısını bu iki karakterde öne çıkarması düşünmeye değerdir.

Sonuç

Sonuç olarak Nazan Bekiroğlu, hem Şarklı hem Garplı, son dönem Türk Edebiyatı'nın ılımlı feminist düşün sistemi ve kadın algısıyla dikkat çeken yazarlarından biridir. Bekiroğlu'nun okuyucu kitlesinin son dönemde hızla artması, yazarın öne çıkan kadın algısıyla da doğrudan ilintilidir. Yarattığı roman evreninde, kendi Züleyhaları ve Havvalarıyla, kadın gerçeğinin duygusallıktan ayrı düşünülmemeyeceğini; ancak kadın-erkek ilişkisindeki realizmi oluşturanın da yine bu duygusallık olduğunu bize hatırlatmaktadır. Bu konuda fikir beyân eden çoğu yazarın yaygın radikal düşüncesine karşın, Bekiroğlu'nun bu mutedil tavrı bize çok daha gerçekçi gelmekte ve bu mutedil tavır aslında onu, radikalleştiren öge olmaktadır.

Kaynakça:

- Adıvar, Halide Edib, *Türkiye'de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*, Can yayınları.
Atasü, Erendüz, (1990), “Feminizm Hikâyesi”, *Öğretmen Dünyası*, Ankara.
Bekiroğlu, Nazan, (2009), *Yûsuf ile Züleyha*, Timaş yayınları, 29.baskı.
Bekiroğlu, Nazan, (2009), *Lâ: Sonsuzluk Hecesi*, Timaş yayınları, 6.baskı.
Bekiroğlu, Nazan, (2008), *Şâir Nigar Hanım*, Timaş yayınları, 2.baskı.
Devellioğlu, Ferit, (2008), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 25.baskı.
Kocakaplan, İsa, (2007), *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, 5.baskı.
Kur'ân-ı Kerîm ve Türkçe Anlamı, (1984), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
Pala, İskender, (2008), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, 17.baskı.

¹⁴ Bekiroğlu, N., (2009), *Yûsuf ile Züleyha*, Timaş yayın., 29.baskı, syf. 65.

SEMA KAYGUSUZ'UN “YÜZÜNDE BİR YER” ROMANINDA ‘İNCİR’

Ayşe ÖZKAN

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Son dönem Türk Edebiyatının önemli genç kalemlerinden, Sema Kaygusuz. “Yüzünde Bir Yer” Kaygusuz’un yayımlanan ikinci romanıdır. Kelimelere ve olaylara sorgusal ve içsel bakışı, imgesel anlatımı vardır. Bu çalışmada Sema Kaygusuz’un “Yüzünde Bir Yer” adlı ikinci romanında ‘incir’ ele alınacaktır. Romanda incir ve incir ağacı, hem imge hem de romanın bir kahramanı olarak kullanılmaktadır. İncirin halk anlatılarında, kutsal kitaplarda, mitlerde nasıl kullanıldığı, ne anlama geldiği ve bunların romana nasıl kesif bir şekilde yerleştirildiği üzerinde durulacaktır.

ABSTRACT

Sema Kaygusuz is one of the young important novelists of recent Turkish Literature. “Yüzünde Bir Yer” is the second novel published of Sema Kaygusuz. She has imaginative writing style by using interrogative and inner view related to words and events. In this study, we deal with “fig” in the “Yüzünde Bir Yer”. In the novel, fig and fig tree are used as both an image and a character. Mostly we give point to how fig is described in folk literature, some myths and holy books, what is its meaning and how all these are placed skillfully in the novel.

Dersim kökenli subay bir baba ile Selanik göçmeni bir annenin kızı olan Sema Kaygusuz, 1972 yılında Samsun’da doğdu. “Gazi İletişim Fakültesi’ni bitirdi. “Öğrencilik yıllarında radyo oyunu, koreografi, tiyatro sanatıyla ilgilendi. İlk öyküleri “Kitaplık”, “Adam Öykü”, “Varlık”, “Düşler Öyküler” dergilerinde yayımlandı. Hazırladığı ilk dosyayla, Varlık Dergisi Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü (1995), ikinci dosyayla 1996 Gençlik Kitabevi İkincilik Ödülü aldı. Ödül alan bu iki dosya kitap olarak yayımlanmadı. “Ortadan Yarısından” (1997), “Sandık Lekesi” (2000), “Doyma Noktası” (2002) adlı öykü kitapları yayımlandı. “Sandık Lekesi” adlı kitabıyla 2000 yılında Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’ne layık görüldü.”¹

İlk romanı ‘Yere Düşen Dualar’ 2006 yılında çıktı. Roman, yurtiçinde ve yurtdışında edebiyat çevrelerinde büyük beğeniyle karşılandı. Hiçbir edebi kurama sığdırılamamış, özellikle masalsı, imgesel, mistik dili ile ilgi çekmiştir. ‘Yere Düşen Dualar’, ‘üzüm’ ve ‘altın’ isimli biri diğerinin imge dünyası olan iki bölümden oluşmaktadır. Eser, Fransızca, Almanca, İsveççe’ye çevrilmiştir. Yazar, bu romanıyla Fransa’nın önemli gazetelerinden Liberation’ın edebiyat ekinde kapak konusu olmuştur. Kaygusuz, Fransa’da eseri üzerine yapılan bir eleştirinin, kafasından geçen imgeleri, okuduğu kaynakları birebir çözümlediğini, bunun da kendisini çok memnun ettiğini de söylemiştir.

‘Yüzünde Bir Yer’ Sema Kaygusuz’un 2009’un eylül ayında yayınlanan ikinci romanıdır. Mitler, halk anlatıları ve kutsal hikayelerle örülü roman, okuyucuya hem bilgi vermekte hem de bu anlatılar, yazarın imgesel, katmanlı, hassas ve özgün dilinden geçerek kültürel derinliğe sahip bir romana dönüşmektedir. Başta Hızır olmak üzere, Zülkarneyn, Melkisedek, Munzur, Süleyman, Belkis, Eliha roman boyunca karşımıza çıkan tarihi, kültürel, kutsal figürlerdir. Bunların hikayeleri, efsaneleri, mitolojileri, ise roman içerisine yoğun ve düzenli şekilde yerleştirilmiştir. Bütün hikayeler, sanki bir çember üzerinde hem birbirlerine hem de ortadaki alana açılmış gibidirler. Bu alanda anlatıcımızın bildiği sırlar vardır.

Roman, fotoğrafçı kahramanın, Dersim Sürgünü babaannesi Bese’den miras kalan utancı, sırrı ve suskunluğu Hızır ve incir ışığında hatırlaması sürecidir. Onu bu hatırlamaya çağırانlar romanda şu şekilde ifade edilir:

“Dalgınlığın sınırsız evrenini dolaşmak üzere dolambaçlı koridorların ortasında durmuş, yinelenemeyecek bir yolculuğa çağırıyorlar seni. Biri buz mavisine çalan, bembeyaz saçlarıyla yaşlı bir

¹ Doğan Kitap resmi sitesi, <http://www.dogankitap.com.tr/yazar.asp?id=273>

kadın, öbürü bahar bayramlarının umut dolu masallarından çıkagelen, yüzü silik kutsal bir adam. İkisini de tanıyor ama nerden tanıdığını çıkaramıyorsun. ”²

Bir başka yerde şu şekilde ifade edilir bu hatırlama: “ Yaptığın her hareket, bünyemde saklı duran kabuklu bir anıyı çatlatıyor. Bunları ben mi anlatıyorum, sen mi söyletiyorsun acaba, hangimiz anımsıyor hikayeleri, tam olarak kestiremiyorum. ”³

Yazarın babaannesi de Dersim Sürgünü’dür. Yazar, Hızır üzerine okumalar yaparken, aslında bu kutsal figüre çok yabancı olmadığını fark ettiğini, yılda on-on beş gün gördüğü babaannesinin börtü böcekten, bitkilerden, Hızır efsanelerinden bahsederken, sürgünden hiç bahsetmediğini kendisinin de bu suskunluk üzerine giderek, ‘bir insan niye susar?’ sorgulaması ve psikanalitik okumalarıyla babaannesinin ‘utanç’ına ulaştığını belirtmektedir. Bir nevi babaannesinden kendine de kalan ‘utanç’a:

“Utancını biliyorum. Benliğinin en mahrem parçası ben de duruyor. O çetrefil duyguyu emanet alalı gözümü gözünden ayırmadım. Tarihi bir sır yüzüne nakşedilmiş senin. Seni doğuran anne, seni düşleyen baba henüz dünyada yokken, atalarının çizdiği kederli sima, tenden tene geçen yakıcı bir ağıtın son defteri olmuşsun. ”⁴

Dersim sürgünü babaannenin hayatta kalma utancı. Yazarın dediği gibi, “Bir insan bir insana bunu nasıl yapar?” utancı. Bu utancın, suskunluğun kahramanın kuşağına bıraktığı nedir? Bese’nin Hızır’ı gördüğünü söylediği andaki hayal kırıklığının aynı kahramanımızın yüzünde gizil bir şekilde vardır; ancak bunu ona öteki kendi gösterecektir. Bu öteki ‘kendi’ anlatıcı seçimi için yazar “ Sabit Fikir” editörleriyle yaptığı söyleşisinde şunları söylemektedir: “İnsan kendine seslenirken ötekine de seslenmektedir. Bireyin kendisiyle konuşup, kendine seslenmesi dünyayla iletişime geçmesidir. Dolayısıyla ‘sen’ dedim. Hem dünyaya hem de kendi ötekime seslendim. ” Anlatıcı yer yer kahramanı övmekte, şefkat göstermekte, onun gizli duygularını ifşa etmekte ve ona bol bol kızmaktadır. ‘Kendi öz’üyle bütünleşemediği için ona kızmaktadır. Kahramanı şöyle anlatmaktadır: “Başka bir zamanda eziyet görmüş bir kadının şimdiki zamana sarkan kurban bilincini ödünç alan, üzüntülü bir hikâyenin başkahramanıydın. ”⁵

Hızır ise romanın kurgusunda geniş bir yer tutmaktadır. O romanda hem anlatılmakta, hem de bir imge, bir kahraman olarak yer almaktadır. Babaannenin suskunluğu sadece Hızır’la bozulmaktadır. Babaanne sadece Hızır’la konuşmakta, Hızır’a dualar etmektedir. Bir nevi acısını Hızır’la sarmaktadır. Bu tıpkı kahramanımızın ‘incir’le kurmak istediği iletişim gibidir. İşte bu nokta da anlatıcının sesi duyulmakta, babaannenin Hızır ve incirle olan şiirsel ilişkisine karşın bu kahramanımızda bir taklide, bir maddiyata dönüşmekte bu da anlatıcıyı kızdıran nokta olmaktadır, “Biraz ileri gidiyorum kusura bakma ama insanın yüreğine tesir eden bir fotoğrafçı olamamanın nedeni, ruhsal gerçekliğin şiirsel kalıbını çıkaramayışındır şu lanetli dünyadan. ”⁶

Yazar, Burcu Aktaş ile yaptığı söyleşi de şunları söylemektedir: “Geriden gelen suçluluk duygusu, utanç, korku şimdiki bireyin kimyasını, ruhsal alanını değiştirebilir. Sanat bir yönüyle bu başıbozuk duyguları fark etmemizi sağlıyor. Aristoteles doğru söylemiş, gerçekten bir arınma alanı sanat. Ben de roman sanatıyla ilgilendiğim için bu arınmayı hem bir okur olarak kendimde, hem de bir yazar olarak kahramanımda denedim. ”⁷

Yazar, bu arınma sürecinde, Hızır’la beraber incir imgesini de kullanmaktadır. Çalışmamızın asıl alanı eserde incire nasıl yer verildiği, neleri temsil ettiği, neden incir gibi birkaç soru başlıklar halinde açıklanmaya çalışılacaktır.

‘İNCİR’

Roman, kapağındaki mor bir incirle okuyucuyu karşılamaktadır. İncir roman boyunca karşımıza çıkan bir leitmotif gibi kullanılmıştır. İncirin hem bir imge, hem de romanın fotoğrafçı kahramanı tarafından Zevraki adı verilen incir ağacının bir roman kahramanı gibi anlatılması inciri iki yerde görmemizi sağlamaktadır. Zevraki ve incir imgesi.

Roman üç temel üzerine kurulmuştur: Dersim Sürgünü, Hızır ve incir. İncire hak etmediği, sahip olmadığı özellikler verilerek onun “insanlaştırması”, doğadan koparılması sorgulanmaktadır. Bir nevi ‘incirin insanoğluluyla olan ilişkisi’⁸ anlatılmaktadır.

²Kaygusuz, S., (2009), *Yüzünde Bir Yer*, Doğan Yayıncılık, s.12.

³Kaygusuz, S., (2009), s.68.

⁴Kaygusuz, S., (2009), s.11.

⁵Kaygusuz, S., (2009), s.12.

⁶Kaygusuz, S., (2009), s.163.

⁷Aktaş, B., (2009), “Bildirim Bir Ağrıyı Yazdım”, *Radikal Kitap*, sayı:48.

⁸Seçer, S., (2009), *Sema Kaygusuz İyidir*, http://www.dunyabizim.com/news_detail.php?id=2082

Peki neden incir? Anlatıcı, kahramanın inciri sevmesine bir sebep bulamamakla beraber, yazar Sabit Fikir editörleriyle yaptığı söyleşi de şunları söylemektedir: “Çok fazla akıllı varlıklar haline geldik ve aramızdan ağaçları aldık. Doğayla olan ilişkimizi uygar kafayla kurmakla doğayı da, ağaçları da insanlaştırdık. Romanda incire bir saygı duruş var, incire teslim olma. Bu da belki Şaman atalarından kalma bir imgelemdir.” Hande Ögüt, yazarın incir imgesini seçmesini şöyle değerlendirir: “Özellikle inciri, bu ‘yasak meyve’ leitmotifini seçme nedeniyse meyveye yüklenen cinsiyetçi anlam ve Batı tarihinin belli uğraklarında tam da haz duyarak için bakmamızı istediği nesneler hakkındaki suçluluk duygusu etrafında toplanan ahlaki soruların izin sürerek dışıl bir bakışla cevaplamaya çalışmak.”⁹ Bir nevi incir bulunduğu meyve formundan çıkmakta, onun insanla olan ilişkisi, dişliliği, kadınla ilişkisi, zıtlıkları katman katman önümüze serilmektedir.

Peki romanda geçen ‘incir çağı’ ve ‘incir lisanı’yla ne denilmek istenmektedir? “Dalgınlığının orta kapısı ise bir incire açılıyordu. Mor meyvelerle dolu ak dalları yanlara doğru kıvrılarak uzamış olgun bir incir ağacının acı yaprak kokusunu soluyordun bu eşikte.”¹⁰ Dalgınlığının diğer kapıları babaannesi ve Hızır’a açılmaktadır. Dalgınlıkla, gerçeklik arasındaki eşikteki kahramanın orta kapısı incire açılmaktadır. İncir de hatırında ancak hatırlayamadığı bir anıdır. İncir kelimesi ilk burada görülmektedir. Daha sonra kahramanın incirle olan ilişkisi, insanlığın incire bakışı kültürel bir zeminde hikayelerle ve incire yüklenen çeşitli anlamlarla devam etmiştir. “Artık incir çağındasın. Her şeyini söylemeye ve göstermeye hazır, ballı özünü sunmak üzeresin hayata.”¹¹ Olgunluk çağındasın, en gizini anlatmak zamanıdır incir çağından kasıt. Bunu Hande Ögüt şu şekilde açıklamıştır: “Göçerler göç eylerken, ayrıldıkları yerde anılarını, küllerini bırakır ama suskunluklarını ve tohumlarını yanlarına alır. Hikâyeleri, o tohumdan kökenlenen ağacın dallarına, yapraklarına yazılır. Bir gün bunları dillendirmekse ağacın meyvesine kalan mirastır ya da lanetli bir pay. . .”¹² Anlatıcı, kahramanın incirle olan ilişkisinin ona babaannesinden kalan bir miras olduğunu kahramana hatırlatmak ister. ‘İncir çağındasın hatırladıklarını anlatmalısın. Bu utanç ve suskunluk köklerinden sana miras kalmıştır.’ Denilmektedir.

İncir lisanı ise şu bölümlerde geçmektedir: “Bese’nin suskunluğunu susmaktan, anlayamamaktan yorgun düşmüştün. Bir dil arıyordun kendine. Kimseden emanet alınmamış, kimseninkine öykünülmemiş bir incir lisanı...Sendin, içimden geçmeye hazır. Yapraklarını yaratan ağaç gibi kendini dile getiren sözcüklerdin.”¹³ Roman boyunca kendini, öteki kendi olan kendisinde aramasını söyleyen anlatıcı, Bese’ninkinden farklı bir dile vurgu yapar. Bese’den zaten kendine kalan bir mahcubiyet, bir suskunluk, bir utanç vardır, önemli olan bunu kendince anlatmasıdır.

Zevraki ise romandaki incir ağacının ismidir. Nereye giderse gitsin gerçek yurdu bir incir fidesi olan Eliha’dan, cerrahlığı bilen, hünerli bir kocakarının bir incir dalını tam rahim ağzına sokacağı sıra, “Yapmayın incirle aramı bozmayın!” diye bağırın, torununa kardeş bahçesine incir ağacı diken Bese’den gelen incir, kahramanımızın bahçesindedir artık. Zevraki ismini vermiştir ona. Zevraki yakın zamanda ölmüş Alevi bir saz şairinin mahlasıdır. Ancak anlatıcı kahramanın incire ad vermesine kızar: “Bahçedeki incire Zevraki dediğinde sözümona müzikal bir adla kuşatıp onu gerçeğe düş arasında salınan bir yere kapattın. Onun dişi mi erkek mi yoksa çift eşeyli mi olduğundan bihaber, inciri bir şairin adıyla aşılammaya kalktın. Doğal değildi senin bu yaptığın. Uygarlığın başladığı, başlar başlamaz çökmeye yüz tuttuğu çevrimi yeniden kurmaktan başka hiçbir değeri yoktu. Bir şeye ad vermek onu kendine alışmaya zorlamaktır. Yeryüzündeki bütün kinsiz, gurursuz, yalın ve dingin canlıyı evcilleştirmenin ilk adımıydı bu. Oysa hangi adı koyarsan koy, incirde göreceğin bir tek kendi suretin.”¹⁴ Yazarın dediği gibi nesnelere, varlıklara bir ad verdiğimizde ona kendi aklımızı yükleriz. Nitekim daha sonra Zevraki incir vermediğinde kahramanımız onun için bahçıvanlar tutup, gübreler attırmaktadır. Anlatıcı bu noktada şunları söyler: “Senin Zevraki’nin meyve vermiyor olmasına aslında hiç şaşmamak lazım. Gizil bir uyum var aranızda. Şöyle yukarıdan bakınca yarattığınız geometrik bütünlüğü kolaylıkla görebiliyorum. Senden dolanınca Zevraki’ye, Zevraki’den dolanınca sana varan kıvrımlı bir şekil oluşturuyorsunuz.”¹⁵ Çünkü kahramanımız en küçük bir doğurma isteğine sahip değildir. Zevraki’ye kendisi ad verip, ona kendi “gizil aklı”nı yüklerken ondan meyve vermesini istemektedir. Bu hiç adil değildir. Bu Eliha ya da Bese’nin yaptığı şey değildir. İnsanın doğa

⁹ Ögüt, H., (2009), Her Kadın Kendi Ağacını Tanır, Radikal Kitap, S.48.

¹⁰ Kaygusuz, S., (2009), s.12.

¹¹ Kaygusuz, S., (2009), s.17.

¹² Ögüt, H., (2009), S.48.

¹³ Kaygusuz, S., (2009), s.165.

¹⁴ Kaygusuz, S., (2009), s.18.

¹⁵ Kaygusuz, S., (2009), s.45.

üzerinde kurmak istediği iktidar, hakimiyet tutkusu işte ad vermekle başlamıştır. Doğayı kendine benzetmek isteyen insan, doğaya özenen, onu kıskanan insan ağaçlara, bitkilere ad vererek onları hakimiyeti altına almaya çalışır. Ad vermenin, “*Uygarlığın başladığı, başlar başlamaz çökmeye yüz tuttuğu çevrimi yeniden kurmaktan başka hiçbir değeri yoktu.*” Anlatıcı, Zevraki’nin özüyle oynamak isteyen kahramana kızmaya devam eder: “*Sözün insana hasrettiği iktidar gücünü, tuttun incirin üstünde denedin. Ad verme yetkisiyle donatılmış mitsel bir ece gibi, zaten adına köklenmiş ağaca Zevraki deyiverdin.*”¹⁶

Oysa Eliha ya da Bese, kahramanımızdan farklıdır. Onlar incire ad vermemişlerdir. Örneğin Eliha. Kitapta anlatılan hikayeye göre; Eliha Elbruz Dağları’nın eteğinde yaşayan, güçlü, uzun kuzguni saçları, yüzünde yara izleri, güneş lekeleri, katmerlenmiş tırnakları olan çirkin; kan çanağı gözleriyle yüzüne bakmaya korkulan bir kadındır. Evinin önünde bir kuyusu ve çift eşeyli incir ağacı vardır. Pazaryerinde incirini, tuz ve unla takas eder. Suskun, cazibeli bir kadındır. Yoldan geçen askerler, tüccarlar, göçmenler onun kuyusundan su içerler, Eliha’nın gizemini de alırlar. Dilden dola dolaşan cazibesi, gizemi, suskunluğu, incirle olan yakınlığı onu daha dişi, daha kusursuz yapar. Salem Kralı Melkisedek’i bile ayaklarına getirecek bir cazibedir bu. Sonra uzun uğraşlar sonunda Melkisedek onu Salem’e götürür. İşte Eliha’nın bozulması, gizini açması, suskunluğunu bozması incirden bir uygarlık kurmasıyla başlar. İncire hükmetmeye başlamıştır O.

Bese’nin incire bakışında ise kültürel bellekten dolayı bir saygı duruşu vardır. İncire olduğu şekliyle, kutsal bir gözle bakar. Rahim ağzına incir dalı sokulacağı sırada, “İncirle aramı bozmayın!” diyerek, incirin gizini, aralarındaki saygıyı kırmak istememektedir. Güneşe dönüp dua eden, cinlerden perilerden çekinen, bitkilerden şifa arayan, doğaya inanan ondan korkan; ancak doğanın gücüne de inanan bir toplumun mirasçısıdır Bese. Bozulmamıştır, Eliha’nın ilk hali gibidir. Ancak kahramanımız Dersim’e gittiğinde bu cin perileri, “töresel bir yanılsama” olarak görmektedir.

Anlatıcı, incire ad vererek onu “insanlaştırmak” isteyen öteki kendine bu seferde Tin suresi üzerinden kızar. Kur’an-ı Kerim’de 95. sure, Tin Suresi şu şekildedir: “*İncire ve zeytine andolsun. Andolsun Sina dağına! Andolsun bu güvenli Mekke şehri ki! Biz insanı en güzel şekilde yarattık. Sonra onu aşağıların en aşağısı kıldık.*”¹⁷ Anlatıcı Tin Suresi için şunları der: “*Allah incir üstüne yemin etmiş yani. Yaradan’ın yarattıklarının adıyla yemin etmiş olması, muhteşem bir dil eğretilmesi. Cebrail’in değil de, insanın sesiyle konuşuyor Allah. Bütün alemleri kaplayan insan sesiyle inciri anıyor. Sana gelince duyduğun onca yakınlığa karşın incir üstüne bir kere yemin etmedin. Zevraki’yi şahit tutmadın kendine. Meyve versin diye yalvardığın ağacın önünde bir tanrı gibi eğilmedin de. Yaratılan olmaya gönül indirip sevdiğin birine ‘incirim’ diye seslenmedin hiç.*”¹⁸ Anlatıcı kahramanın gelen arkadaşlarına inciri efsanelerini, mitlerini anlatmasını, hatta onu Tanrıça Demeter’e benzetmesini, evinin önünde incir ağacı istemesini yavan bulur. Kendine ait olmayan göstermelik eylemlerdir bunlar ona göre: “*Adına Zevraki koyduğun bir ağaç uğruna bütün incirlere yumuyorsun gözlerini. Hatta bütün incirleri imleyen bir ideanın hükmünde o ağacın gölgesine sokulup Zevraki varmış gibi yaptıkça, olmayan bir varlığa tutunuyorsun.*”¹⁹ Çünkü varolan şey incir gerçeğidir.

Zevraki ve kahramanın ilişkisi şu sözlerle daha iyi anlaşılabilir: “*O azılı fantezi gücünle baktığın her şeyin içini boşaltmaktan vazgeç. Hiç doğmamış olmaya yeltenmekten de. Bahçedeki incire Zevraki diye sesleneceğine, ‘incirim’ diye sev beni.*”²⁰ Diğer bir bölümde ise şunları der anlatıcı: “*Fantezi tehlikeli bir oyun. Hayal kurduğunda ne denli şiirselsen, fantezilere kapıldığında o denli yavanlaşıyorsun. Olmayan bir havayı solurcasına karanlığı çekiyorsun içine. İnciri ve zeytini ve üzümü içeren dış dünya ve o dünyanın ruhuna yansıyan bütün imgeleri senin fantezi aleminde tuzla buz oluyor.*”²¹ Kendinden önceki kadınların incir ilişkisine özenen, incir efsanelerini, halk anlatılarını seven; ancak buna rağmen kendi ötekiyle bütünleşemeyen, inciri anlayamayan, ‘meyve yapamayan ağacın derdine öykünmek onun göz hizasına gelip bakışını gözlerinde hissedemeyen’ bir fantezi dünyası aslında kahramaninki. ‘İncire böylesine öykünmenin bir saptırma olduğunu göremeyen’ kahramanımızın fantezi dünyası.

“*O halde fantezi nedir? Fantezide “gerçekleştirilen” arzusun kişinin kendi arzusu değil, ötekinin arzusu olduğu hiçbir zaman akıldan çıkarılmamalıdır. Yani fantezi, fantazmatik formasyon öznenin ilk, oluşturuca pozisyonunu belirleyen,*

¹⁶ Kaygusuz, S., (2009), s.38.

¹⁷ Pamuk, A., (1983), *Kur’an- Kerim ve Yüce Meali*, İstanbul, Pamuk yayıncılık, s. 598.

¹⁸ Kaygusuz, S., (2009), s.136.

¹⁹ Kaygusuz, S., (2009), s.137.

²⁰ Kaygusuz, S., (2009), s.138.

²¹ Kaygusuz, S., (2009), s.124.

“Ne istiyorsun?” sorusuna bir yanittir. Arzunun orijinal sorusu doğrudan olarak “Ben ne istiyorum?” değil, “Başkaları benden ne istiyor? Bende ne görüyorlar?

Başkaları için ben neyim?” sorularıdır. ²²Eğer kahramanımızın içinde bulunduğu incir imgelemi fantazmatik bir çerçeveye çevrili olmasaydı, zaten öteki kendisiyle bütünleşmiş olurdu. Başkalarının anlatılarıyla ya da uygar bir akılla incire, Hızır’a bakmaktadır. “Ben ne istiyorum?” sorusunu sorması demek, inciri olduğu gibi kabul etmesine, Bese’nin suskunluğunu düşünmekten yorgun düşmemesine vesile olabilir. İşte anlatıcıyı ortaya çıkaran şey de kahramanın fantezi dünyasında incire öykünmesi, kendisiyle bütünleşmemesidir. Bu bütünleşememe de, muhteşem bir anlatıcı çıkarmıştır.

‘İNCİR’LER

İncir’in kültürel ardı çok eskilere dayanmaktadır. Yazar roman boyunca kutsal inciri, halk anlatılarındaki inciri, tabir-i caizse doktor inciri bize anlatmaktadır. Zıtlıkları içinde barındırır: “Cezalandıran ve ödüllendiren, zehirleyen ve iyileştiren, baştan çıkaran ve sakinleştiren güçler incirin gölgesinde toplanıyor yavaş yavaş. ²³

“İncir, Farsça kökenli ‘Encir’ kelimesinden türemiştir. Türkçe’de olduğu gibi Rusça’da da ‘Incira’ olarak kullanılsa da, birçok ülkede farklı isimlerle anılmaktadır. İnsanlar tarafından tüketilen dişi incir, Arapça’da ‘tin’, İbranice’de ‘téena’, Arami dilinde ise ‘téna’ olarak adlandırılmaktadır. İngilizce’de ‘fig’ olarak isimlendirilen incir, Latince ‘figus’ ve ondan önce de İbranice’deki ‘feg’ sözcüğünden gelmektedir. ²⁴ Yüzünde Bir Yer’de incirin etimolojisine de yer verilir: “İncire ad veren Aramiler, tin anlamına gelen İdra sözcüğüyle şeylerden ayırıyorlar onu. İncire tin denildiğinden beri, ‘bütün büyük seüvenler onun önünde yaşıyor. ‘ Öyle ki İbranice’de irfanın biricik sembolü olan bu ağaç, İdra’nın harlerindeki derin anlamlarla ağacın kendisinden daha ağır, daha görkemli bir hikmete kök veriyor yavaş yavaş. Gel gör ki Farsça’daki Ancir adına ulaşınca ister istemez biraz gözden düşüyor. Ancir’in anlamı delmeye, oymaya denk düşüyor çünkü. ²⁵İranlı bir arkadaştan duyduğum bir inanışta, Ancir’in nasıl delme, oyma anlamına geldiği anlaşılabilir. İnanışa göre, Kerman ile Sircan arasındaki Huseynabad isimli köyde Pir-i Ancir adlı bir ağaç varmış. H. z Hızır bir gün bu köye gelmiş, bu ağacın dibini oymuş. İnsanlar, artık bu ağacın Allah gözünde de değerli olduğuna inanmışlar. İki yüz yıldan fazladır yaşayan bu ağaca ‘pir-i ancir’ demişler.

Romanda incirin doğumu için : “İncir ağaçları nasıl doğdular acaba?Gün ışığının eğimine göre mi yaratılar kendilerini yoksa çevrelerindeki kuşların böceklerin iştahına göre mi biçimlendiler. Sözelimi senin Zevraki...Zevraki’ye varana değin tekrarlanan gelen döngüyü düşündükçe, Suriye’nin Akdeniz’e bakan bir yamacında güneşte çatlayan lapis bir kayanın dibinden fıskırmış, özünden süt rengi zehir salan bir filiz geliyor aklıma. ²⁶Çok dişi, çok doğurgan bir ağaçtır incir. Aşırı nemli olmayan hemen her toprakta yetişir. Kayaların arasından, hatta köy evlerinin taş duvarlarının aralarından çıkanları bile vardır.

“Havva ile Adem mahrem yerlerini onun yaprağıyla örtmeden çok önce, kendiliğinden büyüyen bir piç. ²⁷ Adem ile Havva’ya Tanrı cennette ikamet edebileceklerini söyler. Tekvin’de bu, “Ve kadına dedi: Gerçek, Allah:bahçenin hiçbir ağacından yemeyeceksiniz dedi mi? Ve kadın yılanı dedi: Bahçenin ağaçlarının meyvesinden yiyebiliriz; fakat bahçenin ortasında olan ağacın meyvesi hakkında Allah: Ondan yemeyin ve ona dokunmayın ki, ölmeysiniz, dedi. Ve yılan kadına dedi: Katiyen ölmezsiniz; çünkü Allah bilir ki ondan yediğiniz gün, o vakit gözleriniz açılacak, ve iyiyi ve kötüyü bilerek Allah gibi olacaksınız. Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi, ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvesinden aldı, ve yedi; ve kendisi ile beraber kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı, ve kendilerinin çıplak olduğunu bildiler; ve incir yaprakları dikip kendilerine önlükler yaptılar. ²⁸Şeklinde geçmektedir. Ayrıca yasaklanan meyvenin, buğday filizi, üzüm asması ya da incir ağacı olabileceği yine Tekvin’de geçmektedir. Sanat eserlerinde de, Adem ve Havva’nın incir yaprağıyla mahrem yerlerini kapatmaları işlenmiştir.

İncir dişil bir meyvedir, “Bizim meyve diye yediğimiz incir, dişi incirdir. Bu dişi incir ağaçları, bir kanatlı böcek tarafından döllenirler. Bir de yenilebilir meyvesi olmayan erkek incirler vardır ki, bunlara baba inciri denir. ²⁹Çoğu zaman cinsellikle, doğurganlıkla, müstehcenlikle anılmaktadır. Dokunulduğunda,

²² Zizek, S., (1996), Çev.Mustafa Yılmaz, Müstehcen Efendi, Toplum ve Bilim, sayı:70.s.75.

²³ Kaygusuz, S., (2009), s.20.

²⁴ http://www.turkishdriedfigs.com/tr/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=27 adresinden alınmıştır.

²⁵ Kaygusuz, S., (2009), s.20.

²⁶ Kaygusuz, S., (2009), s.19.

²⁷ Kaygusuz, S., (2009), s.19.

²⁸ Öztürk, M., (2004), Adem, Cennet ve Düşüş, Milet ve Nihal, 1 (2), s.168.

²⁹ <http://eliksir.blogcu.com/havva-olaydim-ademe-vercegim-meyva-incir/4941294>, “Havva Olaydım Adem’e verdiğim Meyve: İncir”

yenmesinde gizli bir erotizm vardır. Göğüs biçimindedir. Dalından koparılınca sapından süt gelir. Olgunlaşmış bir incirse çatlamış göbeğinden bal sızar. Soyularak yenir, pürüzsüz bir kabuğu vardır. Bu durum, “Ortalık yerde incir yemek, herkesin gözü önünde sevişmek kadar utanç verici bir işe dönüşüyor sonra. Bugün bile İran’dan Anadolu’ya nereye gitsen manavdan uluorta incir isteyemezsin. Ters ters suratına bakar, isteğini duymazlıktan gelirler. En iyisi ‘yemiş’ deyip incirin müstehcenliğini kabul etmek, perdeler kapalıyken ev içlerinde yemek onu.”³⁰ şeklinde romanda anlatılmaktadır. “Ortadoğu mitolojisinde de incir, sapından süt çıkması dolayısıyla doğurganlıkla ilişkilidir.”³¹

“İncir eski Yunan ve Mısır Uygarlıklarında verimlilik sembolü olarak kabul edilmektedir. ” Romanın efsanevi kurucuları Remus ve Romulus’un, “meyveleri yerlere kadar sarkan incir ağacı altında bir dişi kurt tarafından emzirildiği” söylenmektedir. ”³² İncir Tanrıçalarla ve kadınlarla anılmaktadır. Roma İmparatorluğunda sadece kadınların katıldığı bir incir bayramı kutlanırmış. “Hitit ritüellerinde incirle yapılmış kurbanlık kalın ekmekler bölünerek Tanrıça’ya sunulmakta, bu sunu yapılırken de, ‘Sen güçlü Tanrıça, ye!’ şeklinde seslenilmektedir. Bereket Tanrısı Telipinu öfkelenerek insanları terk edince ortaya çıkan kıtlığı gidermek için, Bereket Tanrısı’nın hiddetini dindirerek onun tekrar dönmesi amacıyla yapılan büyüde, hoş ve yumuşatıcı meyvelerden incir sunusu yapılmaktaydı. ” “ Antik çağlarda incir Tanrıça Demeter’e özgülendi. Demeter aynı zamanda buğdayın ve ekmeğinde tanrıçasıydı. Batı Anadolu’da ekmek pişiren kadınlar pişen ekmeklerinin üstünü hâlâ incir yapraklarıyla örterler. ”³³ Romanda da, “Hatta bir devin elini andıran incir yapraklarının Tanrıça Demeter’in el izini taşıdığını söyleyecek kadar ileriye giderdin. ” şeklinde geçmektedir.

“İncir ağacının doğurganlıkla ilgili olduğu inancına dair uygulamalara günümüz Anadolu’sunda rastlanmaktadır. Kayseri’nin Yahyalı İlçesi ve Safranbolu dolaylarında incir ağacı, yakana uğursuzluk getirdiğine inanıldığı için yakılmaz. Safranbolu’da geceleyin incir ağacının dibinden geçilmez. Balıkesir’in kürse köyünde, incir ağacı altında yatanı şeytanın çarpacağına inanılır. Bandırma’da geceleyin incir ağacının dibine kirli sular dökülmez, dibine işenmez. Loğusa annelerin sütü fazla olursa, bu süt, soğan, sarımsak kabuğu ve bir parça çörek otu ile beraber incir ağacının dibine dökülür ve gömülür. Gömülmezse bunun uğursuzluk getireceğine inanılır.”³⁴ Anadolu kültüründeki bu inanışlar romanda yer ismi verilmeden, yazarın masalsi diliyle söylenir: “ Gel zaman git zaman cinler yerleşti incirin dibine. Geceleyin ağacın köküne işeyen sarhoşların ağı yüzü bir yana kaymaya, ağaca tırmanmaya çalışan çocuklar sakatlanmaya, incirin gölgesinde uyuyanlar hafızasını yitirmeye başladı.”³⁵ İncir sakınılan bir ağaç olmuş Anadolu’da. “Ocağına incir ağacı dikmek” ya da ‘incirden düşen iflah olmaz.’ demekle incirin uğursuzluğuna atıf yapılmaktadır.

İncir faydalı bir meyvedir. “İnsanın tabiatını yumuşatır, balgam söker ve böbrekleri temizler, mesanedeki kumların atılmasını sağlar, beden şişmanlatır, karaciğer ve dalakta kapalı olan damarları açar, sütle kaynatıldığında ses kısıklığına iyi gelir, kalbe ferahlık verir, sindirim organı sancılarını giderir.”³⁶ Kadınlara doğum yapmaları için kuru incir yedirilir; buna karşın, romanda da geçmektedir, kürtaç için de incir kullanılır, “Ne ki, evlilik dışı gebe kalmış kadınların rahmindeki cenini söküp almak yine incire düşmüştür. Kocakarı ağaçtan kestiği taze sürgünlerden birini gebe kadının karnına sokup kurcalayarak düşük yapmasını sağladı.”³⁷

Kutsal bir meyvedir. Kur’an-ı Kerim’de Tin suresi, “Zeytine ve incire andolsun!” diye başlar. “Musevilerin Fısıh Bayramı ve Hristiyanların Noel kutlamalarının vazgeçilmez meyvesi olan incirdir.”³⁸

İncir Budistler için de önemlidir, “Budizm’de diğer önemli bir husus da şudur: deniliyor ki, Buda ilk ilâhî nuru, tabiri caizse vahyi, yabani incir ağacının altında bulunduğu bir sırada almıştır. Nasıl ki biz, Hz. Peygamber’in Hira Dağı’nda bulunduğu bir sırada ilk vahye mazhar olduğuna inanıyorsak, Budistler de ilâhî ilhamın, vahyin, doğru dinin, Buda yabani bir incir ağacının dibinde bulunduğu sırada indiğine inanıyorlar. Budistler, Buda’nın ölümünden sonra, zamanla, bu ağaca da tapmaya başladılar.

³⁰ Kaygusuz, S., (2009), s.21.

³¹ Torlak, H., (2010), “Anadolu Kültüründe İncir Ağacı”, *Yolculuk, aylık kültür ve yaşam dergisi*, sayı:73, s.93.

³² Akdeniz, C., Alayunt, F., Çakmak, B., (2004), *İncir Hasat Aletinin Geliştirilmesi*, TÜBİTAK projesi.

³³ Torlak, H., (2010), s.92.

³⁴ Torlak, H., (2010), s.93.

³⁵ Kaygusuz, S., (2009), s.21.

³⁶ <http://www.mumsema.com/tefsir/36878-tin-suresinin-meal-ve-tefsiri.html>, 2008.

³⁷ Kaygusuz, S., (2009), s.21.

³⁸ Günay, V., (2008), “İncir Çevresinde Sosyal Hayat”, *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, s. 552.

³⁹‘Yüzünde Bir Yer’ de, Nepal’de 2006 yılında Siddhartha Gautama’nın reenkarnasyonun olduğuna inanılan Çocuk Buda hikâyesi anlatılır. Çocuğun aynı incir ağacının kovuğunda lotus biçiminde lotus biçimde oturarak on ay süren bir meditasyona başlar. On ayın sonunda kaybolur. Anlatıcı, ‘Çocuk Buda için şunları söyler: “Bir rahme sığınırçasına incirin kovuğuna yerleşen bir oğlanın ağacın zaman dışılığına sokulması, orada, o dünyaya açık deliğin içinde düşlemeden ve bilinçten uzak bir lotus oturuşuyla saf varoluşa soyunması, kendinde bulunan insanlığı evrene akıtmak uğruna etini kemiren kurtçuklara katlanarak kurtuluşa yeltenmesi, ömrünü Budizm’e adanmış başka birisinin Buda düşlemini sona erdiren, erdirdiği gibi yeniden kışkırtan bir dilemmadır belki.”’⁴⁰

İncir’in en son hikâyesi son bölümdedir. Matta İncil’inin 21. bölümünde H. z. İsa’nın inciri lanetlemesi şu şekilde anlatılır: “İsa sabah erkenden kente dönerken acıkmıştı. Yol kenarında gördüğü bir incir ağacına yaklaştı. Ağaçta yapraktan başka bir şey bulamayınca ağaca, ‘Artık sonsuza dek sen de meyve yetişmesin!’ dedi. İncir o an kurudu.”⁴¹ Yine Markos İncil’inin 11. bölümünde ise bu hikaye şöyle anlatılır: “Ertesi gün Beytanya’dan çıktıklarında İsa acıkmıştı. Uzakta yapraklanmış bir incir ağacı görünce belki incir bulurum diye yaklaştı. Ağacın yanına yaklaştığında yapraktan başka bir şey bulamadı. Çünkü incir mevsimi değildi.”⁴² Bu bölümler romanda yazarın dilinden geçerek anlatılır ve şöyle devam edilir: “İsa’nın tek sözüyle oracıkta kuruyu vermiş. Söz dinleyen bir ağaçmış yani. İsa’nın saf yanılığını yüzüne vurmuyacak denli uslu. Peygamberin hisminden bir nebze taşımayan, henüz kimsenin peygamberlik hasretmeye kalkışmadığı o ağaç, ulaşılmayacak bir yalnızlıkla yerli yerinde ölebilmiş.”⁴³

Ancak yine incir ağaçları kayaların diplerinde, evlerin duvarlarında kendiliğinden doğuyor, büyüyorlar. George Perec’in ağaç için söylediği şu cümlelerin “Bir ağacın sana söyleyebileceği tek şey de bir ağaç olduğudur. Ağaçtan başka bir hakikat bekleyemezsin. Ağacın sana önerecek bir ahlakı, sana verecek bir mesajı yoktur.”⁴⁴ Benzerini anlatıcı da incir için der:

“Halbuki incir yalnızca kendinde duruyor. Kendini olabiliyor sakince. Oysa her yana saçılmış insan özü, biz seninle ikimiz, onları toplaya toplaya gidelim ölüme.”⁴⁵ Öze öğüt verir, ancak inciri kendi halinde bırakır çünkü incirin o şekilde yaşaması gerektiğini bilir.

Sonuç olarak, incir Sema Kaygusuz’un ‘Yüzünde Bir Yer’ de Hızır ve Dersim Sürgünü ile beraber kurgunun önemli öğesidir. Bu çalışmada incirin imgesel anlamı ve kültür hayatındaki tarihi, kutsal, etimolojik yeri üzerinde durduk.

Kaynakça

- Akdeniz, Cengiz(Prof. Dr), Alayunt, Fazilet (Prof. Dr), Çakmak, Bülent(Yrd. Doç. Dr), (2004), İncir Hasat Aletinin Geliştirilmesi, TÜBİTAK projesi, İzmir.
- Aktaş, Burcu, (2009), “Bildiğim Bir Ağrıyı Yazdım”, *Radikal Kitap*, sayı:48.
- Doğan Kitap resmi sitesi, <http://www.dogankitap.com.tr/yazar.asp?id=273>
- Günay, Vehbi, (2008), İncir Çevresinde Sosyal Hayat, *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, İzmir.
- Hamidullah, Muhammed, Çev. Prof. Dr. Zahit Aksu, (2008), İnsan Topluluklarında İbadet Tarihi, *HİKMET YURDU Düşünce – Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, sayı:1, Malatya.
- Kaygusuz, Sema, (2009), *Yüzünde Bir Yer*, Doğan Yayıncılık, İstanbul.
- Öğüt, Hande, (2009), Her Kadın Kendi Ağacını Tanır, *Radikal Kitap*, S. 48.
- Öztürk, Mustafa, (2004). Adem, Cennet ve Düşüş, *Milel ve Nihal*, 1 (2), Adana.
- Perec, George, (2000), *Uyuyan Adam*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Arif, (1983), *Kur’an- Kerim ve Yüce Meali*, Pamuk yayıncılık, İstanbul.
- Seçer, Serkan, (2009), *Sema Kaygusuz İyidir*, http://www.dunyabizim.com/news_detail.php?id=2082
- Torlak, Hasan, (2010), Anadolu Kültüründe İncir Ağacı, *Yolculuk aylık kültür ve yaşam dergisi*, sayı:73.
- Zizek, Slavoj. , (1996), Çev. Mustafa Yılmaz, Müstehcen Efendi, *Toplum ve Bilim*, sayı:70.
- <http://www.mumsema.com/tefsir/36878-tin-suresinin-meal-ve-tefsiri.html>, *İncir’in Faydaları*, 2008.
- <http://www.kutsalkitaplar.net/>, *Kutsal Kitap, İncil-Yeni Antlaşma*.
- “Havva Olaydım Adem’e vereceğim Meyve: İncir”<http://eliksir.blogcu.com/havva-olaydim-ademe-verecegim-meyva-incir/4941294> adresinden alınmıştır.
- http://www.turkishdriedfigs.com/tr/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=27 adresinden alınmıştır.

³⁹ Hamidullah, M., Çev. Prof.Dr.Zahit Aksu, (2008), “İnsan Topluluklarında İbadet Tarihi”, *HİKMET YURDU Düşünce – Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, sayı:1, s.16.

⁴⁰ Kaygusuz, S., (2009), s.96-97.

⁴¹ <http://www.kutsalkitaplar.net/>, Kutsal Kitap, İncil-Yeni Antlaşma, Matta, 21:18-19.

⁴² <http://www.kutsalkitaplar.net/>, Kutsal Kitap, İncil-Yeni Antlaşma, Markos, 11:12-13.

⁴³ Kaygusuz, S., (2009), s.167.

⁴⁴ Perec, G., (2000), *Uyuyan Adam*, Metis Yayınları, s.29.

⁴⁵ Kaygusuz, S., (2009), s.167.

AYFER TUNÇ'UN KAPAK KIZI ROMANINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

Deniz DEPE

Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Modern Türk edebiyatında adını daha çok öyküleriyle duyuran Ayfer Tunç, yazın hayatına 1989 yılında Yunus Nadi Öykü Armağanı'nı kazandığı *Saklı* adlı yapıtıyla girmiştir. Kadın yazarların özellikle 80'den sonra "kadın" sorununa eğildiğini ve feminizmin 60'lardan sonra dünyada yükselen bir değer olduğunu göz önünde bulundursak; bir kadın yazar olarak Ayfer Tunç, diğer çağdaşı ve hemcinsleri gibi kadınsal söylemden ziyade erkeklik söylemine yakın duran tavrıyla farklı bir yerde durmaktadır.

Yazarın eserlerinde genelde erkek ağzını kullandığını ve erkek karakterlerin eserden esere değişse de eşlerinin tek tip olduğunu söylemek mümkündür. Ayfer Tunç'ta hep sıkıcı, sorgulamayan, heyecandan yoksun, bakımsız kadın karakterler vardır ve erkeklerin mutsuzluğunun asıl sebebi onların bu özelliklerine bağlanır. Meseleye erkek açısından yaklaşmak, ataerkil sistem eleştirisinin erkek yönüne eğilmek yazarın metinlerinin asıl problemidir.

Bu çalışmada Ayfer Tunç'un ilk romanı olan *Kapak Kızı*, toplumsal cinsiyet rolleri açısından özellikle de son dönemlerde araştırmacıların yeni yeni ele aldığı "erkeklik" meselesi üzerinden incelenecek ve yazarın aynı dönemdeki kadın yazarlardan farklı bakış açısına sahip olduğu ortaya konmaya çalışılacaktır.

ABSTRACT

In modern Turkish literature, Ayfer Tunç, known mostly with her stories, came into literature life in 1989 with her written work *SAKLI* in which she won the Yunus Nadi Story Awards. When we take authoress' inclination to women matters, especially after 80s, and rising feminist activities after 60s into consideration ; as an authoress Ayfer Tunç has been in a different position due to her closeness to men's view than supporting feminist speech like her contemporary and fellows.

It is possible to say that authoress has used generally language of men and though every character of which she used in her novel change from work to work, their spouses are only one type character. There are women characters who are all boring, non questioning, lack of excitement, not in good shape and these are the main reason of the unhappiness of the men. The main purpose of the authoress' text is to look to the problem from men's point of view and to incline to men side of the criticism of male-dominant system.

At this project, Ayfer Tunç's first novel , *Kapak Kızı*, will be looked over from the view of social gender roles and men matters which have recently been considered significant by the researchers and also tried to emphasize that she has a different point of view than the other authoress of her time.

Toplumsal cinsiyet, feminist söylemle hayatımıza girmiş bir kavramdır. Önceleri sosyolojik temelli birtakım sorunlara ait alansal bir terimi karşılayan kavram, şimdilerde popüler kültürün malzemesi ve özellikle feminizmin sloganı haline gelmiş durumdadır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nün "Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiği ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, seks" olarak tanımladığı cinsiyet kavramı aslında biyolojik ve toplumsal olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Biyolojik cinsiyet, TDK'nın da verdiği genel "cinsiyet" kavramını ifade eder, yani kişinin üreme organına göre belirlenir. "*Toplumsal cinsiyet terimi ise, kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir, kültürel bir yapıyı karşılamaktadır*"¹ Bu beklentilerin "kadın ile erkek arasındaki doğal farklılıkları ifade etmekten çok, onlar arasındaki "doğal benzerlikler" in bastırılmasına"² hizmet ettiğini de söylemek mümkündür.

Toplumsal cinsiyetle biyolojik cinsiyet arasındaki farka gelirsek, en temel farklılığın "değişebilirlik" ilkesi olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet toplumdan topluma değişebildiği gibi tarihsel süreç içerisinde de farklılık gösterir. Biyolojik cinsiyetin ise her daim ve her yerde aynı olduğuna inanılır, çünkü o, kültürel olmaktan ziyade doğaldır.

¹ Çelik, Ö., (2008), "Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsiyet Rollerinin Benimsenmesi", Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s.1.

² Atay, T., (2004), "Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!", *Toplum ve Bilim*, 101, s.28.

Toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorunu üzerine çeşitli deneylerin yapıldığını Anthony Giddens'dan öğreniyoruz. Giddens, hayvanlardan elde edilen kanıtların bize “hormonun artan saldırganlığa neden olmasından çok, saldırgan davranışın hormon üretimini etkiliyor olması”³ olasılığının daha kuvvetli olduğunu gösterdiğini söylüyor.

Giddens toplumsal cinsiyet algısının bilinçsiz de olsa bebeklikten itibaren başladığını söylemektedir. Bebekler, kokulardan, giyinişten, saç biçiminden, kendilerini tutuş şekline bilinçsiz bir öğrenme yaşarlar. 2 yaşına gelince de tam olmayan bir toplumsal cinsiyet algısına sahiptirler. Yani kendilerinin kız mı erkek mi olduğunu bilirler ve kadın ile erkeği ayırabilirler. 5-6 yaşından sonra da cinsiyetin asla değişmediğini, herkesin bir toplumsal cinsiyeti olduğunu bilirler.⁴

Toplumsal cinsiyetin kadına ve erkeğe yüklediği roller zaman içerisinde birikerek oluşmuş ve yerleşmiştir. Simone de Beauvoir, “kadının hep ikinci konuma itildiğini, sonra da itildiği bu konuma sanki onun doğal ya da yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğini”⁵ söylemektedir. Yani yüklenen bu roller zamanla öyle “doğal”laşmıştır ki, sanki zaten olması gereken buymuş gibi yadırganmaz ve sorgulanmaz. “Kadının “duyguyla”; erkeğin “akılla” özdeşleşmesi”⁶, geleneksel ve aynı zamanda evrensel bir durumdur. “Eylem ve yararlılık açısından alındığı zaman, cinsel rol, kadına ev işi, çocuk bakımı gibi işleri yüklerken, insancıl oluşumun geri kalan tümünü, ilgi ve istek duymayı, ilerleme ve yükselme hirsını ise erkeklerle bırakır. Kadına uygun görülen bu kısıtlı rol, onu biyolojik deneyler üzerinde sınırlar. Bu nedenle, hayvansal olmayıp (hayvanlar da yavrular ve yavrularına bakarlar), kesinlikle insancıl olan eylemlerin tümü erkeklerle tanınan bir hak niteliğini alır.”⁷

İncelediğimiz kaynaklardan erkek ve kadınlara yüklenen rol örneklerini şöyle sıralayabiliriz: Kadınlar ilişkide paylaşımcı rolde, şefkatli, sakin, uyumlu, zayıf, çekingen, ağırbaşlı, bilgisiz, edilgen ve erkeğe bağımlı; erkeklerse buna karşılık sert, saldırgan, öfkeli, dayanıklı, güçlü, dışa dönük, sosyal anlamda aktif, zeki, etken, bağımsız. Kadınlardan evinde çocukları ve eşiyle ilgilenmesi beklenirken, erkeklerden de çocuklarının ve eşinin ihtiyaçlarını karşılaması, onları koruyup kollaması beklenir.

Bu kodların bir kültür birikimi sayesinde oluştuğunu söylemiştik. Peki bu toplumsal cinsiyet, tarihi olarak nereye kadar uzanıyor, nasıl oluştu ve değişti?

“Bir sömürü düzeninin insan yaşamının bir parçası olması”nı on bin yıl önce gerçekleşen “tarım devrimi”ne bağlayan Atay, bu devrim sonucu doğan saban tarımında fiziksel gücün kaçınılmaz kılındığını ve dolayısıyla da iş bölümünün kadınlar evde, erkekler tarlada şeklinde yapıldığını söylemektedir: “[S]aban tarımı döneminden itibaren kendini gösteren bu ikinci eşitsizlik, kadını erkeğe bağımlı, tâbi ve mahkum kılar. “Erkek iktidarı” bu noktada ortaya çıkar.”⁸

Toplayıcılık ve çapa tarımı dönemi, özel bir güç gerektirmeyen ve dolayısıyla kadın ve erkeklerin beraber tarlaya gittikleri bir dönemdir. Hatta antropolojik çalışmalar, bu dönemlerde kadınların daha üretici olduklarını söylemektedirler. Fakat ilginç olan nokta “erkeğin “geçim”de (üretim sürecinde) etkin ve başat olduğu toplumsallıkta, cinsiyetler arası eşitsizliğin ve erkek iktidarının kendisini göstermesi”ne rağmen “kadının daha belirleyici olduğu, besin toplayıcılığı ve çapa tarımı gibi ekonomik süreçlerde kadından yana bir cinsiyet eşitsizliğinin ortaya çıkmamasıdır.”⁹

Kadınlık ve erkekliğin toplum yaşamındaki değer değişikliklerini gözlemleyebilmenin yollarından birini de mitolojide görebiliriz. “Doğurganlığı, üretgenliği ve verimi simgeleyen ana tanrıça/bereket tanrıçası tapımının belirlediği dönem, toprağın insan yaşamını olumlu yönde etkileyen, kolaylaştıran, rahatlatan (“berekletleyen”) bir kaynak olarak algılanmasıyla çakışır. İ.Ö. 4.binyıldan itibaren durum budur ve İ.Ö. 3.binyılın başına kadar hiç değişmeksizin devam eder. Dişil bereket (“toprak”) tanrıçasından, eril gök tanrıya doğru toplumsal bir yol alış ise, toprağa kendisine bereket sunduğu için tapan insandan, onu çitle çevirip mülk edinen insana geçiştir. Birincisinin dünyasına, hala büyük ölçüde “doğal”, eşitlikçi ve özgür bir insanlığın düşsel dışavurumu olan dişil kutsallık hakim olurken, ikincinin dünyası, eşitsizliğin, ezikliğin ve esirliğin belirlediği bir hayatın “kadir-i mutlak” eril tanrısını tahayyül eder. Toprak, özne iken nesne olur.

³ Giddens, A., (2000) *Sosyoloji*, Ankara, Ayraç Yayınevi, s.98.

⁴ Giddens, A., (2000), s.100.

⁵ Parla, J., (2005) “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul, İletişim Yayınları, s.24.

⁶ Parla, J., (2005), s.22.

⁷ Millet, K., (1987) *Cinsel Politika*, İstanbul, Payel Yayınevi, s.49.

⁸ Atay, T., (2004), s.15.

⁹ Atay, T., (2004), s. 17.

*Kadın(lık) da öyle: “Kadın artık yaşamın kaynağı, cömert ve bereketli toprak değil, erkeğin yarattığı canı içinde tutup büyüten bir taşıyıcıdan (konteyner) ibarettir.”*¹⁰

Bu toprak-kadın benzetmesinin dönemin toplumsal cinsiyet algısını yansıtan bir simge olduğunu söylemek mümkündür. *“Tohum olmazsa toprağın ürün veremeyeceği, erkek olmazsa kadının var olamayacağı, saban tarımının yerleşik geçim biçimi olduğu toplumların yaratılış mitolojilerine damgasını vurur.”*¹¹

Kadın-erkek dengesinin yeniden bozulması da yine üretim ilişkilerine dayanır. Tarım devrimi sayesinde oldukça uzun bir dönem iktidarı ele geçiren erkekler, sanayi devrimiyle birlikte yanlarında kadınlara da yer açmak zorunda kalmışlardır. İş gücünün yetersizliği sebebiyle kendilerini erkeklerle aynı işi yaparken bulan kadınlar elbette aynı işe aynı ücreti almamanın, çocuk işçilerle bir tutulmanın hesabını sormak istediler. Böylece kadınlar zamanla haklarını aramaya, erkekler de durup düşünmeye başladılar. Çünkü gerçekten de *“insan hakları, gerçekte insanlığın temsilcisi kabul edilen, erkeklerin hakları”*ydı.¹²

Kadına yapışan “anne” ve “eş” sıfatları o kadar toplumsal bilince adapte olmuştur ki, bunu görebilmek için çocuk masallarına bakmak yeterlidir. Giddens, masallar ve öyküler üzerine yapılan bir araştırma hakkında şunları söylemektedir: *“Eş ve anne olmayan kadınlar, cadılar ya da periler gibi düşsel yaratıklardı. Çözümlenen bütün kitaplarda, evi dışında bir mesleği olan hiçbir kadın yoktu. Buna karşın, erkekler, savaşı, polis, yargıç, kral vd. idiler.”*¹³

Kilise de kadını dışlayan ve kabul etmeyen bir kurumdu. *“Thomas Von Aquin, 13. yüzyılda kadının erkekten aşağı olduğunu ve kilisede görev almaması gerektiğini söylemiştir”*¹⁴ Daha da geriye gidersek, günümüzde hala “büyük” saydığımız filozofların da kadınlara pek sıcak bakmadığını görebiliriz. Örneğin *“Aristo, kadınları erkeklerden zekaca daha geride gören bir filozoftur”*¹⁵ Sokrates’in karısı güzel olanların mutlu, olmayanların filozof olduğuna dair meşhur sözü de kadının aşağılanmasına örnek olarak gösterilebilir.

Neticede kadınlar, bu yüzyıllardır süren aşağılanma ve baskıdan, eğitim alamamak, evden çıkamamak, “eşya” muamelesi görmekten bıkmış, daha doğrusu bıktığını anlamıştır. Bu tarih, araştırmacılara göre 19.yy’a denk gelmektedir: *“Feminizm hareketi öncelikle 19. y.y.da “eşit ise eşit ücret” sloganıyla ortaya çıktı. Çünkü sanayileşmeyle birlikte kadın ve çocuk işçiler erkek işçilerden daha düşük ücretle çalıştırılıyorlardı. Fakat bu söylem salt ekonomik olmakla birlikte daha sonra kültürel, sosyal ve siyasal boyutlar kazandı.”*¹⁶ *“Feminizmi genel olarak kadın-erkek ayrımcılığına karşı çıkararak, cinsler arasında siyasal, ekonomik, ve toplumsal eşitliliği savunan görüş olarak tanımlamak mümkündür.”*¹⁷

Ataerkil yapının eleştirisi ile ortaya çıkan feminizmin aslında sadece kadınların değil erkeklerin de uyanışı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü feminist hareketin güçlendirdiği kadınlar karşısında aşağı olan erkekler de son yıllarda yaşadığı kültür bunalımının acısını kadınlardan çıkarmayı bırakarak kendilerine dönmeye, sistemi eleştirmeye başlamışlardır. Bu da toplumsal cinsiyetin yeni bir sorununu gündeme getirmiştir: erkeklik.

Simone de Beauvoir’in meşhur “kadın doğulmaz kadın olunur” sözünü aslında erkeklere de uyarlamak mümkün görünmektedir. Çünkü; *“Zorluk, stres ve acı yüklü birtakım ritüel etkinliklerden başarıyla geçmezsizin erkeklerin erkekliği onaylanmaz. “Gerçek” erkeklik, uğrunda mücadele gereken, eziyetli bir dolu test sonucunda ancak kazanılabilecek bir “ödül” olarak durur erkeğin karşısında.”*¹⁸ Bu, tıpkı Dede Korkut hikayelerindeki “kahramanlık göstermeye isim koymama” geleneğini hatırlatmaktadır.

Kadınlar gibi erkeklere de kodlar yüklendiği muhakkaktır. Evi geçindirmek, güçlü, akıllı, sert olmak, ailesini koruyabilmek vs. gibi özellikler, toplum için bir erekte olmazsa olmaz olan vasıflardır.

Bu, erkeklerde elbette bir psikolojik baskıya neden olacaktır. Başarısızlık ve beraberinde gelecek olan dışlanma korkusu, onları kadına uygun görülen tüm insani duygu gösterilerinden (şefkat, sevgi sözcükleri, ağlamak vs) uzak tutmaktadır.

¹⁰ Atay, T., (2004), s. 16.

¹¹ Atay, T., (2004), s. 16.

¹² Çelik, Ö., (2008), s.63.

¹³ Giddens, A., (2000), s.101.

¹⁴ Çelik, Ö., (2008), s.59.

¹⁵ Çelik, Ö., (2008), s.60.

¹⁶ Kaçar, Ö., (2007) “Toplumsal Cinsiyet Ve Kadının Konumu: Türkiye’de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Afyon, s.18.

¹⁷ İnancı, D., (2006) “Feminizm ve Yeni Yönelimler”, Edebiyatımızın Kadın Kalemleri, Ankara, Vadi Yayınları, s.432.

¹⁸ Atay, T., (2004), s.23.

Erkekliğin sadece ulaşılması gereken bir hedef olmadığı, ulaşıldıktan sonra da elde tutmak için ciddi bir çaba harcanması gerektiği söylenmektedir. *“Erkeklik, bir erkeğin kültürel anlamda onun algısına sahip olmaya başlamasından itibaren hayat boyu her ortamda ve ilişkide yitirilmemesi için mücadele ettiği bir kimlik olarak belirir. Her an “elden gitmesi” tehlikesi ve kaygısı ile erkeğe ne tam anlamıyla içsel, ne de kadında olduğu gibi tamamen dışsal bir “kapasite”dir o. Cinsel organının “iş yapar”lığından tuttuğu takımın başarısına kadar, evde, işte, sokakta, trafikte, barda, statta, halı sahada ve yatakta..., her an sınanma ve tehdit altındadır bir erkeğin erkekliği. Bu tehdit, esas olarak diğer erkeklerden gelir.”*¹⁹

*“Modernleşmenin öncüleri değil, kurbanları”*²⁰ olan erkeklerin elindeki güç arttıkça, onu kaybetme korkuları da aynı oranda büyümüştür. Üstelik modern dünyanın getirdiği feminist hareket, bu korkuları büyütmüş ve erkekleri hem suçluluk hem de yetersizlik sendromlarıyla tanıştırmıştır. Güçlenen kadın hareketi, erkeği tek tipten suçlamış, onun elindeki güç silahlarını kendisinin de rahatlıkla kontrol edebileceğini kanıtlamış, erkeğe boyun eğmeyi bırakmıştır. Yüzyıllardır kendisine ihtiyaç duyulmasına alışkın olan “erkeklik” birden boynu bükük, işe yaramaz ve yapayalnız kalmıştır.

Erkeklik, bir kuram olarak yeni yeni beliren bir alan olmakla birlikte, Türkiye’de henüz böyle bir “erkek incelemeleri” alanı olmadığı söylenmektedir. “Erkeklik konusunda, kadınlık üzerine olana kıyasla daha az çalışma ve değerlendirme”nin olduğunu söyleyen Atay, erkekliğin “kadını “dışardan”, erkeği ise “içerden” yıkan bir kimlik”²¹ olduğunu ve ataerkil düzenin erkeği daha çok yaraladığını savunmaktadır.

Bir yandan kadın baskısı, bir yandan kendi cinsleri tarafından dışlanma korkusu, yetersizlik, suçluluk ve işe yaramazlık gibi duygularla modern dünyada bir başına kalan erkek için Yıldırım Türker’in yaptığı tanım, anlatılanları özetleyen bir nitelik taşımaktadır: *“Erkek, zalim olmadan kendi olması imkansız, lanetli bir yaratıktır.”*²²

Türk Romanında Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kimliklerinin kadın ve erkek olarak üzerimizde kurduğu iktidar, elbette insan ürünü olan her şeyde kendini gösterecektir. Tarih boyunca hazırlanan hukuk kanunlarında da karşılaşırız toplumsal cinsiyetle, resimde de, ninnilerde de. Meryem ana figürü resimde bakireliğin ve analığın sembolü olarak kullanılır, ninnileri kadınlar söyler, şiirleri erkekler yazar vs.

Sanatın her alanında toplumsal cinsiyetin kendini belli ettiğini söylemek mümkündür. Çünkü neticede sanat eğitim gerektiren bir alandır ve kadınlara eğitim hakkının bir yere kadar tanındığı malumdur. Edebiyat, bu sanat dallarının arasında eğitimin belki de en temel olduğu alandır. Çünkü edebiyatın temeli okuma yazmaya dayanır ve tarihimize dönüp baktığımızda bu eğitim hakkının kadınlara çok geç tanındığını görürüz. Elbette edebiyatın yazıdan önceki varlığını da hesaba katmak gerekir. Burada ise kadın ve erkek ayrımının daha farklı bir noktada kendini gösterdiğini görürüz. Sözlü edebiyat ürünlerinin çoğunun anonim olması sebebiyle bu eserlerin yazarlarının cinsiyetleri ile ilgili kesin bilgilere sahip değiliz. Fakat yazıya dayanmayan bu edebi ürünlerde “hikayecilik” geleneğinin erkekler tarafından taşındığını söylenmektedir. Çünkü kadınlar evin içine aittirler, erkekler ise dışarıya. Onlar diyar diyar gezebilir, *“kahvehane, köy odası, ağa evinin selamlığı gibi sadece erkeklerin bulunduğu toplantı yerlerinde”* hikayelerini anlatabilir ve başka hikayeler öğrenebilirler.²³

Klasik edebiyatımıza baktığımızda kadın şair imzalı şiirlerin “kadın” kimliğiyle yazılmadığını ve kadın şairlerin *“cinsiyetlerinin dili ve ruhu ile yazmak yerine, dünyaya bir erkek gibi bakmalarıyla, erkek ağzını kullanmalarıyla”*²⁴ anıldıklarını görürüz. Yani bu dönemde kadınlar, erkek ağzı kullanarak edebiyat dünyasında kendine yer bulabilmiştir.

Erkek yazarların romanlarında toplumsal cinsiyete bakış açısını genel bir değerlendirme ile ortaya koymaya çalışırsak şunları söyleyebiliriz: Tanzimatta erkek karakterlerin kötülendiği, medeniyetin ve yenileşmenin kadınla özdeşleştiği, kadın haklarının savunulduğu bir toplumsal cinsiyet algısı güden erkek romancılar; milliyetçilik akımının yükselişiyle birlikte yanlış batılılaşmayı kadına yükleyen, zamanla kadını ancak cinselliğini ve cinsiyetini reddederse yücelten bir tavır sergileyemeye başlamışlar ve kadınlara bireysel değil “bütün kadınlar” genellemesiyle edebiyatta yer vermişlerdir. Kadının özgürleşmesine, kendine denk olmasına katlanamayan erkek zihniyeti, romanlarıyla kadını bastırmış, ona şiddet uygulamış ve her türlü suçu ona yüklemiştir.

¹⁹ Atay, T., (2004), s.26.

²⁰ Onur, H., (2004) “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü”, *Toplum ve Bilim*, 101, s.36.

²¹ Atay, T., (2004), s.23.

²² Türker, Y., (2004) “Erk ile Erkek”, *Toplum ve Bilim*, 101, s.9.

²³ Özgül, M. K., (2006) “Edebiyatta Kadın Ağzı”, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Ankara, Vadi Yayınları, s. 330.

²⁴ Özgül, M. K., (2006) s. 330.

Kadın yazarların meseleyi ele alışı ise, ilk kadın roman yazarı olarak bilinen Fatma Aliye'den başlayarak Halide Edip, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Suat Derviş gibi kadın yazarlarla devam eden bir kadın yazar serüvenini göz önüne alarak bir değerlendirme yapabiliriz. Fatma Aliye'nin *"1892'de yayınlanan Muhazerat romanı, kadın meselelerini ele alması, devrin çok kadınla evlenme adetine şuurlu baş kaldırması, kadının şerefini koruyarak çalışma hayatına atılmasını müdafaa edışıyle dikkati çeken bir romandır."*²⁵ Halide Edip ise romanlarında asli karakter olarak hep kadınları seçmiş, üstelik bu kadınları da milliyetçi, güçlü, vatanperver çizmiştir. Onun kahramanları, geleneğe ters düşen kadınlar değildir, iyi birer anne ve eş olmakla beraber vatana da faydalı kadınlardır.

Erkek yazarlar, tanzimattan sonraki romanlarda kadınların elindeki hakları kullanabileceğine dair inanca sahip değildirlir, *"kadının hür olduğu bir ortamda bozulabileceğine inanırlar ve bu yüzden mutlaka onu yönlendirecek bir erkeğe ihtiyacı olduğunu iddia ederler."*²⁶ Oysa kadın yazarlar, *"kadına güvenip onu toplum içerisinde ahlâkî çöküntüye uğramadan başarılı"*²⁷ kırlarlar. Ramazan Gülelâm *"meslek hayatında başarılı olan, hedefine ulaşan ve dolayısıyla mutlu olan kadın karakterlere daha çok Halide Edip, Cahit Uçuk, Safiye Erol ve Muallâ Uzman gibi kadın romancıların eserlerinde"* rastladığımızı ve bu dönemin kadın yazarlarının kadına çok güvendiğini ve asla ahlaki bir çöküntüye uğramasına izin vermediğini söyler.²⁸

Kadın yazarların aşk romanlarının dışına çıkması, "kadın" kimliği ile "kadın" sorunlarını yazması ve toplumsala eğilmesi ise Cumhuriyet Dönemi Türk romanında gerçekleşir. Bu döneme "kadın yazar" başlığı altında baktığımızda, yazarların 12 Mart dönemini ele alan romanlar, aydın eleştirisi, toplumsal ve siyasi meseleler dışında genellikle "kadın" sorununa eğildiğini görmekteyiz. Eskisi gibi başarılı, tuttuğunu koparan güçlü kadın imgesi yerine mutsuz kadınlar romana ve hikayeye girmeye başlar ve bu biraz da kadın haklarını savunmak adına bilinçli yapılan bir hareket kimliğini kazanır.

Örneğin Nezihe Meriç hikayelerinde (çoğunluğu kadın olan) "sıkılan, bunalan, mutsuz kişilerle örf ve adetlerin, alışkanlıkların rahatsız ettiği kadınları"²⁹ anlatır. Leyla Erbil "kadınların mutsuzluklarını ön planda"³⁰ tutar; "erkek egemenliğine karşı kadın duyarlılığını öne çıkaran, aykırı bir tutum"³¹ sergiler. Sevim Burak, Sevgi Soysal, Eréndiz Atasü, Feyza Hepçilingirler gibi isimler de kadın kahramanların ön planda olduğu, mutsuz kadınların dünyalarına eğildikleri eserler verirler. Füzûzan, Nursel Duruel, Sevinç Çokum'un da özellikle kadın ve çocuk dünyasına odaklandığını görürüz. Pınar Kür de kadın cinselliğini ön plana çıkararak dikkat çekmiştir.

Sonuç olarak hem Ayfer Tunç'un gerisine hem de çağdaşlarına baktığımızda kadın yazarların ya siyasi ortama ve onun bunalımlarına ya da kadının için dünyasına ve mutsuzluklarına odaklandığını görüyoruz. Oysa Ayfer Tunç, aynı duyarlılıkla çağdaşlarının tersine erkeklerin iç dünyasına yönelerek eserler vermiştir. Bunun en dikkat çekici örneklerinden biri de onun *Kapak Kızı* adlı romanıdır.

Kapak Kızı

Yazın hayatına 1989 yılında Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği Yunus Nadi öykü Armağanı'nı kazandığı *Saklı* adlı yapıtıyla giren Ayfer Tunç, ilk romanını 1992 yılında yazdı: *Kapak Kızı*. Bu roman, 2005 yılında deyim yerindeyse "yeniden yazıldı" ve yeniden yazmak konusunu gündeme taşıdı. Fakat Ayfer Tunç, bir röportajında³² kendi romanının editörlüğünü yaptığını söyleyerek, aslında yaptığının tam bir "yeniden yazma" olmadığını söylemiştir.

Daha çok öykücü kimliği ile tanınan Ayfer Tunç'un genelde erkek ağzını kullandığını ve anlattığı erkeklerin de mutsuz, sıkıcı hayatlarından bunalmış, heyecan isteyen, eşinden soğumuş, sıradan ama sorgulayan tipler olduğunu söylemek mümkündür. Erkekler öyküden öyküye değişse de eşleri tek tiptir. Sıkıcı, sorgulamayan, heyecandan yoksun, bakımsız tiplerdir ve erkekler onlardan sıkılmakta haklıdır sanki. Hatta daha ileri gidersek, erkeklerin bu bunalıcı hayatlarının asıl sebebi biraz da bu ev kadınlığı hali üstüne sinmiş eşleridir. Biz hep pasif, karaktersiz, ev hanımı, silik kadın karakterler görürüz Tunç'un hikayelerinde. Güçlü, mücadeleci, feminist kadın karakterler yoktur onda. Mutsuz erkeklerin evindeki sıkıcı bir dekinden

²⁵ Enginün, İ., (2006) "Türk Kadın Romancıları", *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Ankara, Vadi Yayınları, s.484.

²⁶ Gülelâm, R., "Romanımızda Kadın Kimliği (1860-1960)", www.yeniturkedebiyati.com.

²⁷ Gülelâm, R.

²⁸ Gülelâm, R.

²⁹ Enginün, İ., (2005), Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, İstanbul, Dergah Yay., s.343.

³⁰ Enginün, İ., (2005), s.349.

³¹ Enginün, İ., (2005), s.349.

³² Dönmez, Y., "Ayfer Tunç'la *Kapak Kızı* Üzerine", www.ayfertunc.com.

ibaretirler. Başarılı erkeğin arkasındaki o emektar, şefkatli kadın değil; başarısız erkeğin silikliğinin sebebi, başarıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan kadındır.

Feminizmin 60'lerden sonra dünyada yükselen bir değer olduğunu ve kadın yazarların özellikle 80'den sonra "kadın" sorununa eğildiğini söylemek mümkündür. Feminizmin kırmaya çalıştığı toplumsal cinsiyet algısı karşısında bocalayan erkeklerin de "erkeklik" meselesi üzerinde feminizmin içinde yeni bir oluşuma girdiğini fakat bunun henüz kuramlaşacak ya da feminizmden ayrılacak kadar gelişmediği de görülebilen bir gerçektir. Fakat her ne kadar modern dünyanın dayattığı bu gelişmelerin kuramlaşması için erken olsa da, romanlarda bu etkilerin izlerini görmek, fark edebilmek mümkündür.

Bir kadın yazar olarak, diğer çağdaşı ve hemcinsleri gibi kadınsal söylemden ziyade erkeklik söylemine yakın bulduğumuz için Ayfer Tunç'u incelemeyi tercih ettik. Yazarın ilk romanı olan *Kapak Kızı*, bir trenin Ankara'dan İstanbul'a gidişi kadar olan bir süreyi kapsar. Bu trende yolculuk yapan üç farklı kişinin iç konuşmaları ve hatıraları ile geniş bir kişi kadrosuna ve olaylar zincirine sahiptir. Bu üç ana karakterin ortak noktası Şebnem adlı bir kadının erotik dergilerden birine verdiği çıplak pozları görmeleriyle hayatlarının değişmesidir. Karakterlerden Selda ve Ersin, Şebnem'in akrabalarıdır fakat birbirlerini tanımazlar, Bünyamin ise trende bir garsondur ve Şebnem'i sadece dergide görmüştür. Roman, bu çıplak fotoğraflar üzerinden sorgulanan hayat, ahlak, hayaller, geçmiş, pişmanlıklar vs üzerinde temellenir.

Romandaki Kadın Karakterler ve Onların "Kadın"a Bakışı

Romandaki kadın karakterleri iki grupta toplamak mümkündür. Birinci grupta Hülya ve Şebnem bulunur; bu kadınlar, hayatın onlara gösterdiği kötü muameleye karşı tavır alan, isyankar, standart aile yapısına ters düşen davranışlar sergileyen, kendilerini bu şekilde ifade eden kadınlardır. İkinci grup ise çok daha kalabalıktır ve ortak noktaları bu iki kadından nefret etmeleridir. Geleneksel Türk aile yapısına uygun, kendilerini ön plana çıkaracak herhangi bir özelliğe sahip olmayan, sıradan "ev hanımları" olan bu kadın karakterleri de şöyle sıralayabiliriz: Cavidan (Ersin'in halası), Fikriye Hanım (Ersin'in babaannesi), Ersin'in annesi, Lamia (Selda'nın halası), Mükerrrem (Selda'nın annesi), Elif (Ersin'in ablası), Cennet (Bünyamin'in karısı).

Romanın ana karakterlerinden olan Selda, romanda bu iki grup arasında arafta kalmış bir karakter olmakla birlikte, erkek karakterlerin olumlandığı "hüzün" kavramına yaklaşabilen, bu "hüzün"le okuyucuda acıma duygusu uyandıran tek kadındır. Fakat onu diğer erkek karakterlerden ayıran nokta, onu mutsuz edenin bir karşıcins değil, hemcins olmasıdır. Romanda mutsuzluğun tek sebebi "kadınlar"dır, mutsuz olan 3 kadın karakterin mutsuz olma sebebi de diğer erkekler gibi "kadınlar"dır ve bu nokta bizim için anlamlıdır.

Hülya, güzelliğiyle fazla dikkat çeken bir kadındır. Küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiş, teyzeleri, amcaları arasında ordan oraya sürüklenerek büyümüş, sonra da yatılı okula verilerek "baştan savılmıştır."³³ Çünkü güzelliği fazla dikkat çekmektedir ve akraba çocuklarından biri olan Lami (Selda'nın amcası), Hülya'ya aşık olmuştur. Ailedeki tüm erkeklerin Hülya'ya olan ilgisi ve beğenisi kadınların ona karşı cephe almasına sebep olmuştur. Hemşire okulundayken tanıştığı Cavit adında bir adamla evlenen Hülya, eşinin ailesi tarafından da kabul görmemiştir. Çünkü kadının güzelliği ve ailedeki diğer kadınlardan farklı oluşu, bu ailenin kadınlarını da tedirgin etmiş ve Hülya'ya karşı bir nefret cephesi daha kurulmasına sebep olmuştur. Ersin'in küçük bir çocukken annesi ile Hülya Yenge'si arasında yaptığı mukayese, aradaki farkı bize gösterir: "*Hülya Yenge'nin annesine hiç benzemeyen bir kadın olduğunu hemen anlamıştı, kadın yakası açık elbiseler giyiyor, müzikli kahkahalar atıyor, kimseden çekinmeden balkonda rakı içiyordu.*"³⁴ Cavit, çalıştığı inşaatta bir kaza geçirip kolunu kaybedince bunalıma girerek, Hülya'yı dövmeye başlar, uzun süre buna katlanan kadın da bir gün evi kızıyla birlikte terk eder. Bu bile ikinci grup olarak sınıflandırdığımız kadınları yumuşatmaz, aksine kadını zor durumdaki kocasını terk etmekle suçlarlar, kızı Şebnem'i de güzelliğiyle annesine benzediği için sahiplenmez, dışlarlar.

Şebnem ise sorunlu bir ailede büyümüş, babası tarafından dışlanmış, ne annesinin ne de babasının akrabalarından ilgi görmüş, sonunda yatılı okula verilerek yapayalnız kalmış bir karakterdir. Bu eziklikle büyümesi onu isyankar, cüretkar, asi bir kadına dönüştürmüştür. Roman boyunca merkezde olmasına rağmen, silik bir hatıra olarak karşımıza çıkan bu karakter, erotik erkek dergisine çıplak pozlar vererek isyanının son hamlesini gerçekleştirmiştir. Şebnem, bu hareketiyle romanda bir "kadın bedeni" sorgulamasına sebep olmuştur. Şebnem'in bu dergiye pozlar vermesi, ömrü boyunca onu dışlayan insanlara

³³Tunç, A., (2005) *Kapak Kızı*, İstanbul, Can Yayınları, s.49.

³⁴Tunç, A., (2005), s.78.

karşı bir tepki olarak verilmiştir. “Buradayım” demenin en acıtıcı yolu olarak sunulan bu tavır, Selda’nın deyişiyle “bir şeyleri yıkmayı”³⁵ hedeflemiş, kendisini dışlayan ailesinin ahlak anlayışına tepki göstermiştir.

Bizim için önemli olan nokta, Hülya ve Şebnem karakterlerinin, Türk aile yapısındaki “kadın” kimliğine ters düşen, neşeli, içki içen, çekinmeden kahkaha atabilen, çıplak pozlar verebilen kişiliklerine rağmen, bu karakterlerin romanda “kötü kadın” olarak değil de okuyucunun acıdığı, üzüldüğü ve “iyi” karakterler olarak çizilmesidir. Çünkü romana göre asıl “kötü kadın”lar, evlerimizin içindeki o sıradan, basit, kıskanç kadınlardır.

Romanda bu üç kadın dışındaki tüm kadınlar, “kötü”dür, kıskançtır, nefretle doludur, sevgiden uzaktır. Ersin’in babaannesi Fikriye Hanım, kocası hapse girdiği için kendi ayakları üzerinde durmak zorunda kalan üç çocuklu bir kadındır. Fakat, hayata tutunmak için çaba harcayan güçlü bir kadın, çocuklarını sahiplenen bir anne olarak çizilmemiştir: “*Fikriye Hanım, o zamanlar en büyüğü on dört yaşında olan üç çocuğunu aldığı gibi, İstanbul’da oturan kardeşlerinin yanına gelmiş, kocasının namusuyla kazanmaktan şeref duyduğu malları bir çırpıda satıp İstanbul’da iyi kötü mal edinmiş ve deliler gibi sevmiş olduğunu söyleyemeyeceği kocasını bir süre sonra unutmuştu.*”³⁶

Buradan şunları çıkarabiliriz: erkek, namusuyla para kazanan şerefli bir adamdır, kadın ise kocasının mallarını hiç acımadan satan, zaten onu sevmemiş olan, üstelik ölen kocasını da çarçabuk unutan biridir.

Fikriye Hanım, romanda oğlunun eşine duyduğu nefretle kullanılmaktadır. “*Babaannesi oğlunun tereddütsüz seçimi olduğu için daha yüzünü görmeden Hülya’dan nefret etmiş*”tir³⁷ hem de oğlunun haksız yere Hülya’yı dövdüğünü, ona eziyet ettiğini bile bile Hülya’nın bu dayağı “hak ettiğini” söyleyecek kadar.

Selda hariç, kadınların mutsuz olduğunu bize düşündüren tek şey “aşk” olarak verilmiştir. Oysa erkeklerin mutsuzluğu daha çok hayatla ilgili muasebelerinden kaynaklanmaktadır. Örneğin Ersin’in mutsuz olarak tasvir edilen halasının hikayesi, gençken çok aşık olduğu fakat ilişkilerine izin verilmeyen bir gençle kaçma planları yaparken, çocuğun bir mahalle kavgasında öldürülmesinden ibarettir. Bu hikayeden sonra iki kere evlenen Cavidan, zamanında aşk acısı çekmiş hüznü bir karakter olarak değil, bu nefret cephesinde Ersin’in babaannesi ve annesinin yanında yer alan bir kadın olarak verilmiştir: “*Babaannesinin dilinden zehir damlıyor, annesi ve halası da baş sallayarak onu destekliyorlar, sözü kaldığı yerden alıp devam ettiriyorlardı. Bir zamanlar birini çok sevmiş olduğu için ayrı tuttuğu halası da bu konuşmalara katıldıkça Ersin’in içi daha da acıyordu.*”³⁸

Romanda erkek karakterlere gösterilen muameleye denk olan tek kadın karakter Selda’nın bile mutsuzluğu aslında kendisini Şebnem’le karşılaştırması, ona nazaran kendini silik, çirkin ve cesaretsiz bulmasından kaynaklanmaktadır: “*Onun gözcü güzellik karşısında duyduğu ve garipsediği kıskançlık, incecik bir yılan gibi dolaşıyordu içinde.*”³⁹

Romandaki kadınların sadece Hülya ve Şebnem’den kaynaklanan özel bir durumdan ötürü böyle kötü çizilmediğini, aslında bunun kadınlığın doğasında olduğunu bize düşündüren şeyler de vardır. İkinci grup kadınlar kendi aralarında da birbirlerini çekemezler. Özellikle iki ailede de gelin-görümce gerginliği dikkat çekmektedir. Bütün kadınlar birbirine karşı “karşılaştırma”ya dayalı, gizli ve iki yüzlü bir tavır içerisindedir. Örneğin Selda’nın annesi Mükerrrem Hanım, görümcesini meraklandırmak için Hülya’nın evlerine yaptığı ziyareti asıl noktaları gizli tutarak anlatmakta, bundan tuhaf bir tat almaktadır: “*Annesi halasını garmekten zevk alıyor, öteki de kötücül duygularını belli etmemek için çaba harcıyordu.*”⁴⁰ Ersin’in annesi silik, Lamia Hala sıkıcı, Fikriye Hanım katı, Mükerrrem Hanım sıradan, Selda güçsüz birer kadın olarak karşımıza çıkar. Güçlü, karakterli, sevilen bir kadın karaktere bu romanda rastlayamayız.

Kadınların hayatta “var” olabilmelerinin tek yolunun başka bir kadına karşı “üstün” olmaktan geçtiği ve bu üstünlüğün en önemli silahının “güzellik” olduğunu, bu romanın vermek istediği noktalardan biri olarak görülebilir. Ersin’in Selda’ya söyledikleri hem bunları doğrular, hem de erkeklerin mutsuzluğunun sebebini kadına yükler görünmektedir: “*Hayatımın iplerini elinde tutan kadınlarla mücadele etmekten korktum. Annemden... Güzellik suçtur dediniz ya, doğru. Hayatınızın ipleri kadınların elindeyse güzelliğe koşmanıza izin vermiyorlar*”⁴¹

³⁵Tunç, A., (2005), s.218.

³⁶Tunç, A., (2005), s.76.

³⁷Tunç, A., (2005), s.86.

³⁸Tunç, A., (2005), s.88.

³⁹Tunç, A., (2005), s.103.

⁴⁰Tunç, A., (2005), s.60.

⁴¹Tunç, A., (2005), s.288.

Romadaki Erkek Karakterler ve Onların “Kadın”a Bakışı

Romadaki erkek karakterler, mutsuz ve acınası adamlardır. Okuyucu hemen hemen bütün erkek karakterlere karşı içlerinde acıma, anlayış, üzüntü barındırır. Şebnem’in ailesindeki erkekler ve Bünyamin gibi feodal yapıdaki erkekler olmak üzere, romadaki erkek karakterleri sınıflandırmak mümkündür.

Şebnem’in ailesindeki erkekler, okumuş ya da bir şekilde modern dünyada görev almış, hali vakti yerinde orta düzey bir sınıfı temsil etmektedirler. Bu karakterleri şöyle sıralayabiliriz: Selahattin (Selda’nın eniştesi), Ersin, Ersin’in dedesi, Ümit (Selda’nın abisi), Cavit (Ersin’in amcası), Süleyman (Ersin’in babası).

Fikriye Hanım’ın en büyük oğlu olan Süleyman, babası öldükten sonra ailenin yükünü sırtlamış bir karakter olarak çizilmiştir. Annesine saygılı ve sözünden çıkamayan, fakat bu kadının baskısını da her daim üzerinde taşıyan bir adamdır. Kardeşi gibi okuyamadığı, aileyi çekip çevirmek zorunda kaldığı için içinde hep bir boşluk duygusu barındırmaktadır. Büyük bir aşkla değil, evlilik yaşı geldiği için evlenmiştir. Süleyman, hayallerindeki gibi yaşayamamıştır. Hayatın ondan çalmasından dolayı mutsuzdur, kardeşi Cavit’in başına gelenlerden dolayı mutsuzdur, yeğeni Şebnem’i sahiplenmesine karısının karşı çıkmasından dolayı duyduğu vicdan azabından dolayı mutsuzdur, karısının bu denli sevgisiz, Hülya’ya nazaran ışıksız ve nefret dolu bir kadın olmasından dolayı mutsuzdur. Süleyman’ın mutsuzluğunun aslında iki temel sebebi vardır: annesi ve karısı.

Selda’nın Lamia Hala’sı o kadar çekilmez bir kadındır ki, Selahattin Enişte, emekli olmasına rağmen bir iş açar ve eve mümkün olduğu kadar az uğrar. Üstelik ailenin diğer kadınları da Selahattin’e hak vermektedir. Cavit, kaybettiği kolunun acısını karısından çıkarır, onu “tam” olduğu için cezalandırır, döver. Fakat Cavit karakteri öyle duygusal bir çerçevede işlenmiştir ki, okuyucu aslında Cavit’in bunu Hülya’nın gidip kendi hayatını yaşaması için özellikle yaptığı konusunda ikna edilir. Cavit aslında iyi bir adamdır, yaşadıklarının onu bu hale getirmesi kaçınılmazdır, güzel ve genç bir kadın olan Hülya’nın ömrünü kendi yanında çürütmesine engel olmak için böyle kötü davranmak zorunda kalmıştır.

Ersin’in annesine karşı hissettikleri de onun mutsuzluğunun önemli ölçüde kaynağıdır. Annesi ve ablası, Hülya&Şebnem ikilisinden nefret edenler arasındadır. *“Durağanlığı seven kadınlardan”* ⁴² biri olarak tanımlanan anne, o kadar kıskançlık ve nefretle doludur ki, bu tavırlar yüzünden Ersin annesinden soğumuş, *“kucağında huzur bulduğu bu varlığı yabancılaştırmış, hatta korkmuştu”*r. ⁴³Annesi ve babasının birbirine aşık olmadığını anlayan Ersin’in, bu soğuklukta suçlu olan tarafın annesi olduğunu düşündüğünü görmektedir. Çünkü babasının annesine sofrada yaptığı “iltifat” niteliği taşıyan şakasına, annesi tepki verme gereği bile duymamıştır ve Ersin için annesini “kötü”leyecek başka bir sebep daha çıkmıştır: *“Hiçbir şey söylememişti annesi, evlerinde nadiren yaşanan böyle aşklı meşkli, sevecen havaya katılma gereği bile duymamıştı.”* ⁴⁴Annesi, ailedeki tutkulu aşk hikayelerine aslında özenen ve böyle bir şey yaşayamadığı için bu üzüntüsünü kıskançlık ve nefretle örtmeye çalışan bir kadındır. Ersin, bu yüzden annesinin aşk ile ilgili söylediklerini samimiyetsiz bulmaktadır: *“Samimi olsaydı Hülya Yenge’nin başına gelenlere üzülür, kadından nefretle değil acımayla söz ederdi. Annesi acı bir finalle bitmiş olsa da tutkulu bir aşkın kahramanı olan Hülya Yenge’yi içten içe kıskanmış, yaşadığı aşkla parlanmış bir kadının gölgesine bile tahammül edememiş, bu derin kıskançlık aşk fikrini tümüyle reddetmesine neden olmuştu.”* ⁴⁵

Hikayede silik birer yan karakter olan erkekler bile mutsuzdur, örneğin Selda’nın abisi Ümit, boşanmıştır. Onun mutsuzluğu ve hayattaki boşluğu da bir kadın yüzündendir. Ersin’in huysuz dedesi çok yalnız ve ölümden korkmaktadır, okuyucu ona karşı da iyi duygular beslemektedir.

Aslında aynı şeylerden dolayı mutsuz görünseler, aynı hayat dertleriyle boğuşsalar da; kadın karakterlerin “huysuzluğu, kötülüğü” doğalarına bağlanır, sebepleri üzerinde durulmaz fakat erkek karakterlerle bir yüzleşme içine girilir, onların “kötülüğü” hayatla açıklanır, haklı çıkaracak bir sebep mutlaka bulunur.

Romanda Bünyamin’in odak olduğu bölümün, diğer iki bölümden ayrıldığına değinmiştik. Ersin ve Selda’nın aileleri, Şebnem’i tanıyan, Şebnem ile ilgili elle tutulur sorunları olan kişilerdir. Eğitilmiş ve paralıdır, ülkedeki “orta sınıf” esnaf ve memuru temsil ederler. Oysa Bünyamin maddi sıkıntıları olan biridir, trende garsonluk yapmaktadır, karısı da işçidir. Tren restoranında çalışan diğer kişiler de maddi ve kültürel açıdan Bünyamin’e denktirler. Bünyamin’in Şebnem’le olan alakası, sadece erotik bir dergiden Bünyamin’in Şebnem’i görüp beğenmesinden ibarettir. Tüm bu ayrıntılar sebebiyle hikaye, Ersin ve

⁴²Tunç, A., (2005), s.78.

⁴³Tunç, A., (2005), s.90.

⁴⁴Tunç, A., (2005), s.146.

⁴⁵Tunç, A., (2005), s.84.

Selda'ninkinden ayrılır çünkü sorguladığı sorun da, mutsuzluklar da farklı sebeplere dayanmaktadır. Bu yüzden burada işlenen hikaye ve sorunsal, daha farklı bir katman oluşturmaktadır. Cennet'e fazla değinilmemiştir, hakkında bildiğimiz tek şey "sıradan" bir konfeksiyoncu kız oluşudur. Bünyamin'le evlenmiş, işi bırakmış, belirli bir süre sonra sıkılarak tekrar işe girmiştir. Bünyamin, Cennet'in kendisini aldatıldığını düşünür. Biz, okur olarak işin aslını bilmediğimiz ve Cennet'i de tanımadığımız için, Cennet "aldatan" kadın olarak karşımıza çıkar, yani o da romanın ikinci grup kötü kadın çemberinde yer alır. Bünyamin Cennet'i çok itici tasvirlerle anlatır, ne zaman aklına Cennet gelse içi sıkılmaktadır. Cennet'in onu aldatıldığı fikri bir yana, aslında evliliğin ilk zamanları geçtikten sonra ondan sıkıldığını, onu artık güzel bulmadığını, "kadın"lığı ve çekiciliği kapak kızlarına yakıştırdığını, karısını artık "evinde bir kadın" olarak tüm cinselliğinden ve kadınlığından soyutladığını görürüz. Bünyamin de bir kadın yüzünden mutsuzdur, çünkü o kadın artık sıkıcı bir ev hanımıdır, kapak kızlarının albenisinden yoksundur ve üstelik onu aldatmaktadır.

Romandaki Karakterlerin "Erkek"e Bakışı

Romanda erkekler, hedef konumunda pek bulunmamaktadır. Ne erkekler diğer erkeklerle ilgilenir, ne de kadınlar. Her iki cinsin de tek derdi kadınlardır. Bir tek Bünyamin karakteri üzerinde bu meseleye yaklaşabiliriz. Çünkü, Bünyamin'in derdi sadece aldatılmak değildir, aynı zamanda çocuk sahibi olamamaktadır. Komşuları Garo'ya olan yoğun nefreti ve kıskançlığı göze çarpar, çünkü çocuğun Garo'dan olduğunu düşünmektedir. Aldatılmak ve çocuk sahibi olamamak Bünyamin cephesinde bir erkeklik meselesi olarak sorgulanmaktadır.

Onun hikayesinde sorgulanan ve yansıtılan manzara ataerkil toplumun dayattığı şeylerdir. Bir çocuklarının olmaması, etrafındakilerin dikkatini çekmiş ve Bünyamin'i büyük bir baskı altında bırakmıştır. Çocuk sahibi olmayı çok istemektedir, fakat aynı isteği Cennet'te görmez, çünkü Cennet çocuğa daha çok bir külfet olarak bakmaktadır. Bünyamin ise çocukla beraber tam bir aile olunacağını düşünmektedir: "*Sanki Cennet'i daha çok sevecekti o zaman. Hem insan çocuk sahibi olmayacaksa niye evlenirdi ki?*"⁴⁶

Bir erkek olarak sorunun onda olması ihtimali Bünyamin'i çılgına çevirmektedir. Onun için sorun bir çocuk sahibi olup olmamaktan öte, "erkekliliğinin eksik" olmasıdır. Çünkü sorunun karısında olmasını hiç sorun etmeyeceğini söyler: "*Bünyamin kusurun karısında olduğunu bir bilse, onu herkese karşı korumaya hazırды. Kusur ancak karısında ise bu imalara göğüs gerebilir, "ne yapalım bu da bizim kaderimiz," diyebilirdi.*"⁴⁷ Çocuk sahibi olamamanın kendi suçu olup olmadığını anlamak için gizlice doktora giden Bünyamin'in korktuğu başına gelir, doktor ona çok büyük bir ihtimalle çocuk sahibi olamayacağını söyler. Bünyamin, "kendini eksik, zavallı, boşuna yaşamış biri gibi" hisseder, "kusuru olmadığı için Cennet'in kendisinden üstün olduğu duygusuna" kapılır.⁴⁸ Bu durumu karısından gizler çünkü Cennet'in bunu başkalarına söylemesinden korkmaktadır: "*Sen de erkek misin demeyecek miydi her fırsatta? Belki de ayrılmaya kalkar, hatta herkese kocasının çocuk yapmaktan aciz bir adam olduğunu söylerdi.*"⁴⁹ Fakat, bir gün Cennet'in gelip kendisine hamile olduğunu söylemesiyle dünyası başına yıkılır. Kendisi seferdeyken, komşusu Garo'yla aralarında bir şeyler geçtiğinden şüphelenen Bünyamin, artık bundan emindir. Fakat ne yapacağını bilememektedir. Öldürmeyi, kovmayı, boşamayı düşünmekte fakat rezil olmaktan korktuğu için buna cesaret edememektedir. Çünkü hem aldatıldığı hem de çocuk sahibi olamadığı ortaya çıkacaktır. Bünyamin, kendini şu sözlerle aşağılar: "*Karısının boynuzladığı, çocuğu olmayan bir erkek, neresi erkek?*"⁵⁰

Bünyamin, ataerkil toplumun dayattığı baskıyı üzerinde o kadar yoğun hisseder ki, bu durumu örtbas edip, çocuğu kabullenmek ister. Bir yandan bu durumu gururuna yediremese de, rezil olmaktan daha iyi olduğunu düşünmektedir. Zaten onun için sevgi önemli değildir: "*O saatlerde Bünyamin'in aklı Cennet'te ve Garo'daydı. Sevgi mevgi neyse de artık karısının sadakatinden kuşkuluydu.*"⁵¹ Roman boyunca gelgitler yaşayan Bünyamin, romanın sonuna doğru, neden çocukları olmadığına dair imalı sorular soran arkadaşı Erol'a Cennet'in hamile olduğunu söyleyerek, kararını vermiş olduğunu gösterir. Onun bu ataerkil yapıyı kırarak cesareti yoktur. Çünkü "*boynuzlu diye ad takılınca insan arkadaşlarının arasında barınamazdı, işten ayrılması gerekirdi, ailesinin yüzüne bile bakamazdı.*"⁵²

⁴⁶Tunç, A., (2005), s.131.

⁴⁷Tunç, A., (2005), s.132.

⁴⁸Tunç, A., (2005), s.136.

⁴⁹Tunç, A., (2005), s.136.

⁵⁰Tunç, A., (2005), s.138.

⁵¹Tunç, A., (2005), s.17.

⁵²Tunç, A., (2005), s.138.

Burada sonuç olarak, erkeklerin diğer erkekler tarafından kabul görme baskısının işlendiğini söyleyebiliriz. Bunun dışında ne kadınların ne de erkeklerin, “erkeklik” meselesine değinmediğini, herhangi bir erkek karakter hakkında nefret ya da sevgi odaklı konuşmaların ya da olayların olmadığını söylemek mümkündür.

Romandaki Karakterlerin “Kadın Bedeni”ne Bakışı

Şebnem’in erotik dergilere verdiği çıplak pozlar, romanın üç ana karakterini de bir iç hesaplaşmaya götürmüştür. Kadın bedeninin çıplaklığına; eğitilmiş bir kadının, eğitilmiş bir erkeğin ve eğitimsiz feodal bir erkeğin olmak üzere üç farklı bakış açısıyla bakılmış, sorgulanmıştır. Yani mesele kadın bedeninin sorgulanması değildir. Bu konuda Ayfer Tunç, Yelda Dönmez ile yaptığı röportajında şöyle söylemektedir: *“Bu romanda ben kadın bedeninin erotik malzeme olup olmamasıyla fazla ilgilenmiyorum, söz konusu şablonları göz ardı ederek veya edemeyerek düşünmeye çalışan diğer karakterlerin durumuyla ilgileniyorum. Ersin ve Selda çıplak bedene ilişkin toplumsal yargılardan hangi durumlarda ve ne kadar sıyrılabilirler?”* Sorun bu.⁵³

Bünyamin, erotik dergilerdeki kadınlarla karısı Cennet’i karşılaştırmasıyla meselede yer alır. Dergilerdeki çıplak kadınlara sadece cinsel açıdan yaklaşır Bünyamin: *“Dergilerdeki kadınlar çevresinde giyinik olarak gördüğü bazı kadınlara benzeyen, çıplak, tahrik edici, ama sıradan kadınlardı. Onların fotoğraflarına kanlı canlı kadınlar gibi bakmazdı. Gerçekte yaşadıklarını, giyindiklerini, soyunduklarını, soluk aldıklarını aklına getirmezdi.”*⁵⁴ Evlendikten sonra da dergileri almaya devam eden Bünyamin, ilk başlarda karısını bu kadınlarla karşılaştırarak ya da karısının da öyle pozlar verdiğini düşleyerek, onu “cinsel obje” olarak görmektedir, fakat zamanla bu durum değişir: *“O zamanlar Cennet’i çok seviyordu, ama yine de alıyordu o dergileri. Kadınların çıplak fotoğraflarına uzun uzun baktıktan, onlarla kısaca seviştikten sonra evine geldiğinde, karısının da o kadınlar kadar güzel olduğunu düşünür, mutlu olurdu. Zamanla bu duygu kayboldu. Artık ne karısını o kadınlar kadar güzel buluyordu, ne de biraz suçluluk hissederek Cennet böyle pozlar vermeye kalksa nasıl olur, diye düşünüyordu. Cennet evinde bir kadındı artık. Onu dergilerdeki kadınlarla karşılaştırmak aklına bile gelmiyordu.”*⁵⁵

Selda için Şebnem’in fotoğrafları bir “başkaldırı” niteliği taşır. Toplumun ahlaksız olarak kodladığı bu davranışı sebebiyle Şebnem’in cesaretini ve özgürlüğünü kıskandığını fark eder. Şebnem’in diğer insanların ahlak anlayışlarını yıkmak için böyle yapmış olduğunu düşünür, müstehcen olanın beden değil de bastırılan duyguların, örülen duvarların arkasında kalan şeylerin olduğunu düşünür. Fakat yine de, Şebnem’in akrabası olduğunu kabullenmek, bunu Ersin’e söylemek istemez: *“Aşağılıyorum işte, adı bir kapak kızı uzaktan bile akrabam olamaz benim. Ama akrabam.”*⁵⁶

Ersin için ise durum daha farklıdır. Şebnem onun hem kuzeni hem de ilk aşkıdır. Şebnem ile aralarında çocuksu, saf bir ilişki yaşanmıştır. Fotoğrafları görünce kendini aldatılmış hisseder, hem çok sinirlenir hem çok üzülür. Bir yandan onu bu duruma düşürenin kendisi olduğunu düşünerek suçluluk hisseder, onu bu hayattan çekip kurtarmayı düşler; bir yandan da Şebnem’in aslında kendisine tenezzül etmeyecek biri olduğunu bilmekten ötürü eziklik içindedir. Onu değiştirmesi mümkün değildir, değişmediği takdirde kabul etmesi de imkansızdır. Şebnem’in ünlü ve zengin olmak için böyle bir dergiye poz verdiğini düşünerek onun aşağılık biri olduğuna karar verir. Böyle dergileri alıp okuduğu için kendisini aşağılık olarak görmek aklına bile gelmez ama. Selda, bu soruyu yöneltince şöyle cevap verir: *“Ben o dergilere para vermiyorum, dedi. Ama rastlarsam bakıyorum tabii, her erkek gibi...”*⁵⁷ “Her erkek gibi” cevabı bile toplumdaki genel yargıları özetler: Erotik dergilere poz veren kadın “aşağılık”tır, bu dergileri okumayan da “erkek” değildir. Aslında Ersin, Selda’ya verdiği cevaptan sonra kendisiyle çeliştiğinin de farkındadır: *“Kadın vücudunun cinsel fantezi malzemesi olmasına karşıyım, diyerek kendini mi kandırmalıydı? Niye iki yüzlüydü? Başka kadınların çıplak fotoğraflarına bakarken karşı olduğu falan yoktu. Ama Şebnem’e gelince acı çekiyordu.”*⁵⁸

Bünyamin gibi eğitimsiz bir adamın, dergilerdeki kadınların “kadınlığıyla” kendi karısının “kadınlığının” birbiriyle alakasının olamayacağını düşünmesiyle Ersin gibi eğitilmiş, aydın kesimden bir adamın kendi sevdiği kadının, kendi akrabasının o dergilere verdiği pozlar karşısında hissettiklerinin aslında hiçbir farkı yoktur.

⁵³Dönmez, Y.

⁵⁴Tunç, A., (2005), s.16.

⁵⁵Tunç, A., (2005), s.16.

⁵⁶Tunç, A., (2005), s.182.

⁵⁷Tunç, A., (2005), s.219.

⁵⁸Tunç, A., (2005), s.116.

Romanda kadın bedeninin dokunulmazlığı ana çerçevede erotik dergi temasında eleştirilse de Bünyamin'in iş arkadaşlarıyla olan sohbetlerinde de farklı diyaloglarla karşımıza çıkmaktadır. Restorantın kasasında oturan Erol, bekar bir adamdır. “*Asıldığı konfeksiyoncu kızları Gülhane Parkı'na götürüp ağaç altlarında sıkıştırmakla, müsait olanlarla arkadaş yazıhanelerinde üstünkörü sevişmekle*”⁵⁹ vakit geçirir, fakat evlenmek için el değmemiş bir kız aramaktadır. Zaten roman boyunca Bünyamin ve Erol'un daha önceden ilişkileri olan kadınlara direk “fahişe” gözüyle baktığı görülmektedir. Erol, Serpil adında bir kızla evlenmekten son anda vazgeçtiğini Bünyamin'e şöyle anlatır: “*Eee'si bir gece bizim kahveye gittim, baktım milletin ağzında bir Serpil'dir gidiyor. Kim lan bu Serpil? Bizimki, iyi mi? Mahallede kim varsa alayının tezgahından geçmiş, ama benim dünyadan haberim yok... Bir hafta kendime gelemedim. Ben de salak gibi dokunmuyorum kıza, evleneceğiz ya... Kız neredeyse kakalayacaktı bana kendini! (...) Kız kendini kakalamak için o kadar herifin arasından beni seçmiş. Enayiye benzer bir tarafım mı var?*”⁶⁰

Burada da önemli noktalardan biri, adamın daha çok “enayi” yerine konmaktan dolayı rahatsız oluşudur. Tıpkı Bünyamin'in Cennet'in sevgisinden çok diğer erkeklerin haklarında ne düşüneceğini önemsemesi gibi.

Sonuç

Bu çalışmada, romandaki kadın ve erkek karakterler “nefret” ve “hüzün” odaklarında birbirlerinden ayrı olarak sınıflanmıştır. Ayfer Tunç'un bu romandaki kadın karakterlerinin kıskanç, geçimsiz, dırdırcı, nefret dolu, sıkıcı, sıradan olduğu görülmüştür. Üstelik kadınların derdi diğer kadınlarladır, birbirlerinden nefret ederler ve sürekli bir rekabet duygusu içindedirler. Bu kötü kadınların ortak noktası “ev” kadını olmalarıdır. Bu sıfatların haricinde tutulan diğer iki kadın ise (Hülya ve Şebnem) romanda sadece anılan, silik birer kimliktir.

Erkekler ise hüznü, sessiz sakin, hayatlarında hep kadınlar yüzünden mutsuz olmuş karakterlerdir. Süleyman, geçimsiz annesi ve dırdırcı karısı yüzünden her gece içmektedir. Selahattin, kendisine çocuk veremeyen ve çekilmezliği ailede nam salmış karısından uzaklaşabilmek için emekliliğinden sonra kendine iş yeri açar. Cavit, geçirdiği kaza sonucu kaybettiği kolunun acısını, “tam” olduğu için çekemediği karısından çıkarmaktadır. Ümit'i karısı terk etmiştir. Bünyamin aldatılmıştır. Ersin, ilk aşkının erotik dergiye çıkmasından dolayı bunalıma sürüklenmiştir.

Tüm bunlardan çıkarabileceğimiz sonuç, kadınların erkekleri mutsuz eden birer neden olarak gösterildiğidir. Kadın karakterlerin bu kadar “kötü” imajla çizilmesi ve erkeklerin hep iyi niyetli, duygusal ama kadınlar karşısında güçsüz olması, romanın yazıldığı dönem için ilginç bir bakış açıdır. Kadın yazarların “kadın” meselelerine eğildiği, kadınların gördüğü şiddet ve ayrımcılık üzerine temellenen eserler verdiği bir dönemde, ataerkil baskının “erkek” cephesini ele almasıyla, bir kadın yazarın romanı olan Kapak Kızı'nın önemli olduğunu düşünmekteyiz.

Belki Tunç'un yaptığı yenilik hep ev kadınlarının açısından bakılan bu duruma bir de erkeklerin gözleriyle bakmaya çalışmaktır. Yazar, kadınları suçlamamış ya da erkekleri savunmamıştır. Sadece olaylara bir de onların gözüyle bakmayı denemiştir.

Kaynakça

- Atay, Tayfun (2004), “Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!”, *Toplum ve Bilim*, 101: 11-30.
- Çelik, Özlem (2008), “Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsiyet Rollerinin Benimsenmesi”, Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Dönmez, Yelda, “Ayfer Tunç'la Kapak Kızı Üzerine”, www.ayfertunc.com.
- Enginün, İnci, (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergah Yay.
- Enginün, İnci (2006), “Türk Kadın Romancıları”, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Ankara, Vadi Yayınları, 483-493.
- Giddens, Anthony (2000), *Sosyoloji*, Ankara, Ayraç Yayınevi.
- Gülendam, Ramazan, “Romanımızda Kadın Kimliği (1860-1960)”, www.yeniturkedebiyati.com.
- İnançer, Dilek (2006), “Feminizm ve Yeni Yönelimler”, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Ankara, Vadi Yayınları, 432-442.
- Kaçar, Özge (2007), “Toplumsal Cinsiyet Ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Afyon.
- Millet, Kate (1987), *Cinsel Politika*, İstanbul, Payel Yayınevi.
- Onur, Hilal ve Berrin Koyuncu (2004), “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü”, *Toplum ve Bilim*, 101: 31-49.
- Özgül, M. Kayahan (2006), “Edebiyatta Kadın Ağzı”, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Ankara, Vadi Yayınları, 328-331.
- Parla, Jale (2005), “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul, İletişim Yayınları, 15-35.
- Tunç, Ayfer (2005), *Kapak Kızı*, İstanbul, Can Yayınları.
- Türker, Yıldırım (2004), “Erk ile Erkek”, *Toplum ve Bilim*, 101:8-10.

⁵⁹Tunç, A., (2005), s.129.

⁶⁰Tunç, A., (2005), s186.

ADALET AĞAOĞLU’NUN ROMANLARINDA EĞİTİM VE EĞİTİMCİYE BAKIŞ AÇISI

Fatma CEYLAN

Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

1970’li ve 1980’li yıllarda yazdığı romanlarıyla Türk edebiyatında adından söz ettiren Adalet Ağaoğlu (1927)’nin *Ölmeye Yatmak* (1973) ve *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993) romanlarında eğitim ve öğretmen ilişkisine yer, ama önemli bir tema olarak yer verilir. İlkinde altı öğrencisinin aracılığıyla izi roman boyunca sürdürülen Dünder öğretmen, bir Orta Anadolu kasabasında Cumhuriyet’in idealleriyle dolu bir kuşak yetiştirme çabası içinde görülür. İkincisinde ise Orta Anadolu’da otuz yıla yakın öğretmenlik yapan Kâmil hoca’nın öğretmenlik yaşamından kesitlere yer verilir. İki öğretmenin yaklaşım biçimleri birbirinden farklı olmasına karşın karşılaştıkları sorunlar benzerdir. İlkindeki idealist hâle, ikincisinde yerini gerçekçi bir yaklaşıma bırakmıştır. Ağaoğlu, anılan romanlarındaki iki kişisi ile Cumhuriyet’in 1930’larla 1990’lı yıllardaki eğitim eğitimcinin durumu üzerinde düşünülmesini sağlayacak nesnel karşılıklar ortaya koyar. Bu bildiride, Ağaoğlu’nun bu iki öğretmen kişisinin romanlardaki veriliş biçimlerini, eğitim sorunlarını karşılaştırmalı olarak ele alınması hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Adalet Ağaoğlu, eğitim, öğretmen, Ölmeye Yatmak, Romantik Bir Viyana Yazı .

ABSTRACT

In the novels of Adalet Ağaoğlu who is spoken so much with her novels *Ölmeye Yatmak* (1973) and *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993) written in 1970s and 1980s are given place to the relationship of education and educator as minor but an important theme. In the first novel, Dünder teacher whose six student’s trace is seen during the novel is in an effort to build a new generation filled with Republic’s ideas in a Middle Anatolian town. In the second novel the parts of Kâmil teacher’s teaching life are given place who has been teaching about 30 years in the Middle Anatolia. Although the two teacher’s point of views are different from each other, the problem they have faced are alike. The idealist circle in the first novel leaves its place to a realistic perspective. In the second one Ağaoğlu puts forward objective responses with two protagonists in the novels mentioned above which provide to think of Republic’s education and educator’s condition in the 1930s and 1990s. In this speech it is aimed to handle the styles of giving these two teachers and also education matters in Ağaoğlu’s novels, comparatively.

Key words: Adalet Ağaoğlu, education, teacher, Ölmeye Yatmak, Romantik Bir Viyana Yazı

Giriş

Cumhuriyet, kurulduğu ilk zamanlardan bu yana batılı düşünce ve değerler sistemini Türk milletine aşılacak için çaba harcamıştır. Bütün bu çabalarda en önemli görev de eğitim kurumları ve eğitimciye düşmüştür. Anadolu’da o yıllarda doğru akılcı bir düşünce yapısına sahip olan öğretmenlik görevini üstlenen insanlar, yarım yamalak din bilgisine sahip softalar ve hocalardır. Batıdaki medeni eğitim çevresine sahip olmak için yönetim özellikle, halkın bilinçlenmesi konusunda önemli bir rol oynayacak olan okullarda hızlı değişimlere girer: Tevhid-i Tedrisat Kanunu’nun çıkartılması (1924), Karma eğitime geçilmesi (1927), Arap harflerinin bırakılıp Latin harflerinin kabul edilmesi (1928), dini derslerin müfredat programlarından çıkartılması (1926-1930) gibi bir dizi reform hareketi uygulamaya konulmuştur.

Hasibe Çetin, bir yazısında “bir ülkedeki eğitim sisteminin yapısını, dolayısıyla felsefesini belirleyen etmenin o ülkenin genel yönetim yapısı olduğunu belirtir. Bu yüzden Türk eğitim felsefesinde belirleyici olan, Türkiye Cumhuriyeti devletin genel yönetim yapısının ve ideolojisinin temellerini gözden geçirmekte yarar olduğunu”¹ ifade eder.

Türkiye Cumhuriyeti devletin genel yönetim yapısına göz attığımız zaman şu noktalar dikkatimizi çeker: “ 1923’te kurulan Cumhuriyet, yıkıntıları üzerine kurulduğu imparatorluktan kendisini çok kesin çizgilerle ayırma ihtiyacı duymuştur. Cumhuriyet yöneticileri, Osmanlı imparatorluğunun Batı’nın kültürel ve teknolojik gelişmesini izleyemediği için çöktüğünde, kendilerinin de aynı kaderi paylaşmamaları için

¹Çetin, H. , (1994), “Eğitimden İdealist Beklentiler Pragmatist Yaklaşımlar” , *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, cilt: 27, sayı: 2, s. 663

Batı'nın gelişmişlik düzeyine ulaşmaları gerektiğine inanmışlardır. Bu amaçla 1926-1934 yılları arasında gerçekleştirilen köklü devrimlerle, Batı'nın üst yapı kurumları alınarak eski doğulu ümmet topluluğunun yerine, Batı medeniyetinin bir parçası olacak olan modern bir devlet yaratılmaya çalışılmıştır. Gelişmiş Batı'nın kültürel yapısı ve kurumları, insanlığın ulaşmış olduğu evrensel değerler ve kurumlar Türk devletine aynen aktararak Türkiye'nin de, Batı'nın gelişmişlik düzeyine yükseltilmesi amaçlanmıştır.”²

Türkiye, çağdaş devletler seviyesine gelebilmek için birçok alanda yenilik yapma ve düzenleme yoluna gitmiştir. Batıdaki gelişmelerin birinci dereceden takipçisi olmak için de kurum ve kuruluşlarda hızlı yenilik çalışmalarına başlamıştır. Türkiye'nin kurulduğu tarihsel zaman diliminde A.B.D.'nde John Dewey tarafından geliştirilen Pragmatist eğitim felsefesi Cumhuriyet'in ilk dönemlerine rastlar. Türk eğitim bilimcileri de Dewey'i Türk eğitim sistemi hakkında Türkiye'ye davet eder. Toplumun değişmesinde bu denli önemsenen eğitim konusunda devlet büyükleri bizzat ilgilenmişlerdir. Mustafa Kemal Atatürk bir konuşmasında Türkiye'deki eğitim görevlerinden birisinin: “Memleket davalarının ideolojisini anlayacak, anlatacak, nesilden nesile yaşatacak fert ve kurumları yaratmak”³ olduğunu belirtmiştir.

“Ölmeye Yatmak” (1973) romanı Adalet Ağaoğlu'nun yazmış olduğu “Dar Zamanlar” adlı üçlemenin ilk kitabıdır. Söz konusu üçlemenin ikinci kitabı “Bir Düğün Gecesi” (1979), üçüncü kitabı da “Hayır (1987)”dır.

Toplumun değiştirilmesinde getirilen yenilik ve düzenlemelerin halka aşılandırılmasında en önemli görev eğitim kadrolarına ve öğretmenlere düşmektedir. Eğitimciye büyük sorumlulukların düştüğü bu yıllarda Cumhuriyet döneminin önde gelen isimlerinden olan Adalet Ağaoğlu da “Ölmeye Yatmak” adlı romanında genç Cumhuriyet'in yeni yeni oluşumunu tamamlamakta olduğu başkent Ankara'da bir kuşağın yetiştiği dönemi ele alır. Romanın bu özelliği nedeniyle “bir kuşak veya dönem” romanı olduğu söylenebilir. Romanda yan tema olarak verilen eğitim ve öğretmen ilişkisi kitabın geneline hakim bir durumda işlenir. Hilmi Yavuz, roman üzerindeki değerlendirmesinde Ağaoğlu'nun: “Aysel'in kişiliğinde eğitim düzeyinde ortaya konan Batıcı modern Cumhuriyet ideolojisi ile aile düzeyinde ortaya konan geleneksel ideolojiyi karşı karşıya getirdiğini”⁴ söyler.

Altı yüz yıllık hüküm süren Osmanlı imparatorluğu toprakları üzerinde yaşayan halk, bağdaşık bir halifelik ve dini müesseselerin koyduğu kurallar doğrultusunda yaşamaktaydı. Türk eğitim sisteminin batılılaştırılmaya çalışılması, bu yüzden halkın hemen ayak uydurması güçtür. Nitekim yapılan düzenlemelerin ardından toplumun batılılaştırılması bu yönde ciddi adımların atılması gerekirdi: “Eğitim sisteminden uzaklaştırılan Doğulu İslami kültürün ve değer sisteminin yerine, Batılı kültürün düşünce ve değer sistemi yerleştirilmeli, müfredat programları buna göre düzenlenmeliydi. Fakat, bu adım atılamamıştır. Türk eğitim politikasını oluşturan çevrelerin bir türlü kurtulamadıkları Doğulu tutucu ve nakili zihinsel yapı bu adımın atılmasına izin vermeyecektir.”⁵ Ağaoğlu'nun bu romanında da böyle bir durum söz konusudur. Cumhuriyet yönetiminin daha yeni yerleştiği bu dönemlerde muasır devletler seviyesine çıkma çabaları, ilke ve inkılapların, yerleşik irticai meselelerle yatıp kalkmış olan köylü insanının yeni bir devlete, yönetime, değişime uygunluk göstermesi güçtür. Reşat Nuri'nin, “Yeşil Gece” adlı romanında bu tür zorluklarla baş etmeye çalışan ana kahramanı Öğretmen Şahin'e söylediği şu sözler o yıllardaki aydın-köylü ilişkisini özetler: “İnkılâp denilen şeyin bir günde olamadığı”⁶ bu sözlerden de anlaşılacağı üzere halkın yerleşik hayat tarzlarının kolayca değiştirilemeyeceği söz konusudur. “Ölmeye Yatmak”ta kasabalı Salim Efendi, Dündar Öğretmenin zoruyla oğlunu ve kızı Aysel'i başkente okula yollar. Fakat, Salim Efendi gönlü olmadan çocuklarını okuttuğu için öğretmene karşı içten içe kin beslemektedir. Aileler kız ve erkek çocuklarının bir arada, bir derslikte bulunmalarından şikâyetçidirler. Romanda Salim Efendi geleneksel ideolojiyi temsil ederken, Dündar Öğretmen Cumhuriyet ideolojisini temsil eder. Özgür bir toplumun özgür bireylerini yetiştirmek isteyen öğretmen ailelerin tutuculuğuyla karşılaşır. Roman kahramanlarından birisi olan “Aysel doçent olmuştur; ama hiçbir zaman özgür olamamıştır. Çünkü içinde yaşadığı toplum sınıflı bir toplumdur. Çünkü bu sınıflı toplum bütün hastalıklarını inceltirek de olsa kendinde toplamıştır.”⁷ Cumhuriyet'in kurulmasıyla beraber milletin değiştirilmesinde rol alan aydın ve eğitimciler, eskinin yerine yeniyi getirme çabaları birçok yazarımız tarafından ele alınmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in, “Çalıkuşu”

²Çetin, H., (1994), s. 664

³Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Milli Eğitim Bakanlarının Milli Eğitime İlgili Söylev ve Demeçleri 1, Ankara Milli Eğitim Basımevi, 1946, s.40

⁴Yavuz, H., “Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü”, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut yayıncılık, 1. Baskı

⁵Çetin, H., (1994), s. 664-665

⁶Güntekin, R.N., (1945), *Yeşil Gece*, İstanbul, Semih Lütfi Kitabevi, s. 187

⁷Durul, G., (Röp.), “Aysel Doçent Olmuştur Ama Hiçbir Alanda Özgür Olamamıştır”, *Barış*, 23-24 Ağustos 1974.

romanında Feride batılı müfredatın uygun olduğu bir Fransız okulunu bitirmiş olmasına rağmen Türk romanında Anadolu’ya açılan ilk öğretmen olarak bilinir. “Yeşil Gece” romanında da softalarla mücadele eden Ali Şahin öğretmeni görürüz. “Acımak”ta Zehra öğretmen karşımıza çıkar. “Anadolu ile bilinçli olarak ilgilenmek gerektiği”⁸ konusunda aydınlarımız hem fikirdirler.

Ağaoğlu’nun “Ölmeye Yatmak” romanında Cumhuriyet kuşağının Atatürk ilke ve inkılaplarına yakışır şekilde, Dünder öğretmenin yetiştirdiği genç kuşağın 1938 yılında okulu bitiren öğrencilerinin 1968 yılına kadar içinde bulundukları sosyal, siyasal, bireysel ekonomik çalkantılar işlenir.

Adalet Ağaoğlu, romanlarında daha çok toplumsal temalar işlemekle beraber sosyal, bireysel ve politik temaların iç içe bulunduğu kitaplar yazar. Ağaoğlu, “Romantik Bir Viyana Yazı” (1993) romanında da bir öğretmeni, Kâmil Kaya’yı, ele alır. Yazar, Kâmil öğretmeni de yalnızlığıyla, birtakım sorunlarıyla, öğrencileriyle olan ilişkisiyle verir. Yalnızlık, psikolojik, bireysel, sosyal konuların bir arada bulunduğu bu romanda eğitim temel konu olarak verilir. Kâmil öğretmen, hayatını işine feda etmiş, kendini kapırdığı derslerin yoğunluğundan, hayallerinden evlenmeye fırsat bulamamış, Cumhuriyetçi, idealist biridir. Anadolu kentlerinde kâh tayinle Kastamonu’ya, kâh sürgünle Kütahya’ya giderek öğrencilerine tarihi, devletleri, milletleri, olayları bizzat yaşamış gibi heyecanla anlatır. Öğretmen, tarihe eleştirel bir gözle bakarak evrensel bir ufka sahiptir. Kâmil, kendini alamadığı tarih derslerinden “Hayalci Hanım Hoca” , “romantik tarih öğretmeni” , “öğretmeni(m)” , “öğretmeni(niz)” , “öğretmeni(miz)” olarak çoğullaştırılan ve bir öğretmen olarak önemli bir kesimin temsilcisidir.”⁹

Kâmil Öğretmen, Orta Anadolu’daki kentlerde öğretmenlik yaptığı halde teknolojinin sunduğu kısıtlı imkanlarla derslerini vermektedir. Ders araç ve gereçlerinin imkan tanımadığı dersliklerde öğretmen, kendi ilkel yöntem ve hayalleri doğrultusunda eksiklikleri gidermeye çalışır. Öğretmenlik hayatı boyunca istediği malzemelere sahip olamayışı öğretmenin canını sıkırsa da idealist, ülkücü tavrıyla üstesinden gelmeyi başarır, bu sıkıntılara katlanmayı bilir.

Kâmil, öğretmenlik hayatı boyunca içinde koşturduğu hengameden evlenmeye fırsat bulamamıştır. Hayatına giren edebiyat hocası Nesrin ise yüzeysel, düzeyli ve kültürel paylaşımdan ötesine geçmez. Kâmil Kaya hayatının her anında Viyana’ya gitme isteğini dile getirir. Ancak, emekliliğinde gideceği zaman ise saçları ağarmıştır. Kâmil Viyana’da Clea ile karşılaştıktan sonra Nesrin’le olan ilişkisinin anlamlılığını dile getirir.

Ağaoğlu’nun her iki romanında da yarattığı öğretmenlerin yaklaşım biçimleri farklı olmasına karşın, karşılaştıkları sorunlar benzerdir. Söz konusu romanlarda verilen iki öğretmen kişisi ile Cumhuriyet’in 1930’larla 1990’lı yıllardaki aile, toplum, eğitim ve eğitimeye bakış açısı karşılaştırmalı olarak nesnel bir şekilde değerlendirilecektir.

“Ölmeye Yatmak” Romanında Eğitim Ve Eğitimeye Bakış Açısı

Dünder Öğretmen, bütün hayatını işine adanmış, ufkü küçük bir ilçenin sınırlarından ibaret olan ve öğrencilerini Cumhuriyet’in ilkelerine göre yetiştirmiş birer büyük adam olmak üzere onları mezun etme çabası içerisinde. Öğretmen, romanda “Doğdu Gün Işıkları Ülkü”nün adlı bölümünde ilçe ilkokulunun ilk mezunları olan “Aydın, Sevil, Ali, Aysel, Namık, Semiha Hasip ve Ertürk’ü irfan ordusu”¹⁰na katmanın heyecanı ile karşımıza çıkar. Dünder, 1938 yılında “ toz, yağ, sirke, sidik ve bitotu karışımı bir koku”¹¹nun mevcut olduğu ilçe ilkokulunda bütün zorluklara rağmen mezunlarını verir. Öğretmen, okulun vereceği ilk mezunlarla birlikte yapılması öngörülen bir müsamere düzenlemek ister. B u okulun ilk müsameresi olacaktır. Dünder Öğretmen bu etkinliği sergilemek için türlü yollar dener. Başöğretmeni bu konuda zorlar. Eğer “müsamere yine yapılamazsa kendini beceriksiz, yenik, ülküye sırt çevirmiş olarak hissedecek ve karalar bağlayacaktı.”¹² Dünder, ortamın yaratmış olduğu olumsuz havaya karşın planladığı müsamerayı düzenler. Engin Yılmaz, bir yazısında iyi bir eğitiminin öğretmenlik mesleğinin gerektirdiği olumlu nitelikleri taşıması gerektiğini söyler: “ İdealist, çalışkan, azimli, yenilikçi, sorumluluk sahibi, çağdaş değerlere sahip, iyiliksever, özverili, aydın.”¹³ Yazarımızın saymış olduğu bu niteliklerin arasına ne yazık ki eğitmen olan Dünder’ı tam anlamıyla alamıyoruz. Romanda halktan ayrı, aydın diye nitelendirebileceğimiz kişiler kendi çıkarları doğrultusunda icraatlerde bulunarak halkın karşısında ayrı bir kimliğe bürünürler.

⁸ Önerotay, O. , (1974), “Reşat Nuri Güntekin ve Anadolu” , *Türkoloji dergisi*, cilt: 4, sayı: 0, s. 83. “Anadolu ile bilinçli olarak ilgilenmek gerektiği, sadece İstanbul’la devletin kurtulamayacağı düşüncesi Balkan savaşı yenilgisiyle uyanmaya başlamıştır.”

⁹ Uğurlu, S. B., (2010), *Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara, Eğitim yayınları, s. 353.

¹⁰ Ağaoğlu, A., (1980), *Ölmeye Yatmak* , İstanbul, Remzi Kitabevi, 3. Baskı , s. 36.

¹¹ Ağaoğlu, A., (1980), s. 6.

¹² Ağaoğlu, A., (1980), s. 10.

¹³ Yılmaz, E. , “Türk Edebiyatında Kadın Öğretmen Tiplerleri”, *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:14, s. 249-250.

İlçede bulunan mal müdürü Şakir Ağa, Adapazarı kaymakamı, Frenk Ziya, genç doktor, hatta Dünder Öğretmen bile aslında devlet memurluğundan çok kendi idealizmlerini ortaya çıkarma peşindedir. Romanın ilerleyen sayfalarında kaymakamın önce vali yardımcılığına, ardından valiliğe yükselişi, icraatlerini Ulus gazetesine parlak haberlerle vermesinin ardından gelebileceği en son yere geldikten sonra, işlerini çıkarları doğrultusunda yürüttüğünü görürüz. Dünder Öğretmenin de okul müsamesini ısrarla düzenlemek istemesinin ardında yatan gerçek düşünce, keşfedilmeyi beklemesidir. Öğretmenin Ulus gazetesini ilan sayfalarına kadar okumasının nedeni de bir gün “takdir edilen öğretmenler”in arasında adını görme isteğinden ileri gelir.

Ailelerin, hatta başöğretmenin bile kızlı erkekli bu müsamerenin sergilenmesine sıcak bakmadıkları aşikardır. Çocuklarını etkinliğe gönderen ailelerin dışındakiler, işlerinde engellenir, dışlanır, suçlanırlar. Bu yüzden aileler öğretmeni yolda gördükleri zaman ona sırt çevirirler. “Kör Enver, kızının müsamereye girmemesi için sonuna dek direndi. Şimdi yolda öğretmeni gördü mü başını çeviriyor.”¹⁴ Öğretmen, bütün eksiklik ve hatalara rağmen oyunu sonuna kadar sürdürür. Keşfedilmeyi bekleyen Dünder, bu oyunların ardından kendisini kanıtlamış olmanın keyfini tadacaktır. “Oyunlar iyi kötü oynandı. En önemlisi Dünder Öğretmen, kendi ‘tiradını’ eksiksiz söylendi. Çok alkışlandı. Bu bile her şeye değerdi.”¹⁵

Erkek ve kadınların ilk defa bu etkinlikte bir arada bulunmaları, savcı ve kaymakam eşlerinin başlarındaki tavus kuşu ve tüyleri, önde, protokolde, oturmaları, bekar olan genç doktorun her yere geç gelerek gerçek bir vatansevermiş gibi görünmeye çalışması batılılaşmayı yüzeysel bir biçimde verir. Ağaoğlu, bir konuşmasında Cumhuriyet’in: “Sadece üst yapısal kurumlarıyla batılılaşmaya yöneldiği zaman kuşaklar arası çatışmanın ötesinde bir kültür çatışmasına davetiye çıkardığını”¹⁶ ifade eder. Cumhuriyet’in kurulduğu zaman diliminde, Batı her yönde ilerlemelerin en üst düzeyini yaşamaktaydı. Türkiye’de batı örnek alınmaya çalışılırken birtakım yanlış düzenlemelere gidildiği söylenebilir. Batı’nın üst yapısal kurumlarının altında yatan düşünce değerler sisteminin tam oturması için yapılması gereken bazı noktalar unutuluyordu. Bu konuda: “Cumhuriyet’in temel ilkelerinin öğretilmesi ve kavratılması, dolayısıyla Batılı kültür birikiminin aktarılması, Batılı moral ve estetik değer yargılarının kazandırılması ve Batı düşüncesinin esası olan bilimsel mantığın kavratılması”¹⁷ esas es geçiliyordu. Batılılaşmanın halka inmediği ve müsamereye gelen eşrafın salonun ilk sıralarını doldurması, sandalyelerin gerisinde oturan yerli halktan erkeklerle ayrı kadınlara ayrı yerler verilmesi aslında çağdaşlaşmanın daha ilk adımında bile olmadığını gösterir.

Okulun ilk mezuniyet töreninde medeniyetin göstergeleri diye nitelendirdiği oyunlarını sahneye koyar. “Çiçekler, Böcekler ve Kelebekler” adlı ilk oyunla müsamere başlar. Oyun esnasında ailelerin çocuklarının oynadığı rollerin utancını örtbas etmek için çeşitli tuhaf seslerle bastırmaya çalışırlar: “Aysel, sarı benekli kanatlarıyla böcekler ve çiçekler içinde kelebektir. Böcekler hep oğlan çocuklarından. (...) Ağustos böceği, arı, karınca, çekirge, sinek ve kocaman, kapkara bir bokböceği. Aileler, polka ve rondo ile kirlenen namuslarını örtbas etmek için durmadan öksürüyor, kafalardaki bütün sıkıcı düşünceleri kovalamak için gerekli gereksiz gülüyorlardı.”¹⁸

Oyundaki öğrencilerden Hasip’in babası Hafız Bilal çocuğunun müsamereye katılmasına izin vermez. Ancak, sahnede o kılıktaki (bokböceği) kimin oğlu olduğu bilinmeyecek sandığından oğlunun katılmasına izin verir. Fakat, Hasip’in bu şekilde ne kadar çok alaya alındığını Hasip’in için için ağladığını babası bilmeyecektir. Renkli bir tablo çizmek isteyen öğretmen yapılan bazı yanlışlara rağmen oyunu sonuna kadar sürdürür: “Bir seferinde papatya kalkıp kelebeğin üstüne kondu. Uğur böceği ariya kendini sokturdu.”¹⁹

“İyi bir eğitimci öğrencileri, meslektaşları, idarecileri ve öğrenci velileri ile sağlıklı bir iletişim kurar.”²⁰ Dünder Öğretmenin ilçedeki halk ve eşrafla olan ilişkileri birbirinden farklıdır. Dünder okul etkinliğini sergilemek adına çocuklarını göndermeyen aileleri suçlar. Oysa bir toplumu değiştirmekle yükümlü olan öğretmenin öğrenci velileriyle olan ilişkisi düzeyli ve ikna gücünün kuvvetli olması gerekir. Dünder, ailesi Ali’yi okula göndermiyor diye onları ‘vatan hainliği’yle suçlar. Öğretmenin bu davranışları Ali’nin ailesinin gözünde ‘hükümetin korkulası, çekinilesi bir adam’ düşüncesine götürür.

¹⁴ Ağaoğlu, A., (1980), s. 10.

¹⁵ Ağaoğlu, A., (1980), s. 21.

¹⁶ Ağaoğlu, A., (1986), “Kadın Cinsi-Erkek, Cinsi-Yazar ve Cinsi Türkiye’de Yazarın Durumu”, *Gösteri*, s. 8.

¹⁷ Çetin, H., (1994), s. 665.

¹⁸ Ağaoğlu, A., (1980), s. 17-18.

¹⁹ Ağaoğlu, A., (1980), s. 17.

²⁰ Yılmaz, E., s. 250.

Yahya Akyüz, “öğretmenlik mesleğinin öğretmen tarafından bazı zararlar gördüğünü ileri sürer. Bu eleştiride bulunanlardan Kâzım Nami’ye göre, öğretmenler halka ve çocuklara “emirler vererek” iş görmeye kalkmakta “tahakküm” göstermek istemektedirler. Fakat bir jandarma, bir belediye çavuşu vs. gibi yetkileri olmadığından sözlerini geçiremeyince “kendilerini hükümet dairesi odacılarından aşağı dereceye düşmüş görüyorlar.”²¹

Romanda statü ayrımcılığı ve adamına göre davranma gibi bir zihniyet mevcuttur. Böylesi bir zihniyet Dündar Öğretmeninde görülür. Öğretmenin ülkücü, dürüst tutumuna ters düştüğü “Meslekler” adlı oyununda görülür: “Kaymakamın oğlu, üstünde yerleri süpüren kırmızı saten yakalı siyah bir avukat cüppesi. Sevil, fırırlı pembe tafta elbisesi, başında çiçeklerden yapılmış bir taç, elinde keman, tırnakları ojeli, dudakları rujlu. Oyunda viyolonist olacak. Aysel, kentli bir memur hanımı canlandıracaktı. Ali, elinde yabasıyla bir köylüyü oynar.”²² Bu etkinlikte eşraf çocuğunun zengin, köylü Ali’nin köylü olarak kalması, şehirli hanım görmeyen Aysel’in bir memur hanım edasına büründürülmesi, öğretmenin aradaki dengeyi ayarlayamadığı ve somut bir ayrılığa düştüğü görülür. Aynı şekilde Dündar, ilçedeki herhangi bir kıza değil de yeni atanan mal müdürünün kızını evlenmek için kendisine layık görür. Eğer, Şakir Ağa kızını ona vermezse, onun vatanseverliğinden şüphe duyacağını belirterek mal müdürünün bulunduğu konumla kendi idealistliği ve dürüstlüğüyle bağlantılandırır. Kendisiyle karşıt görüşte olan kardeşinin kendisi gibi olmasını istemesi ve üzerinde hüküm kurması verilmesi gereken diğer bir örnektir.

Akyüz, “son yüz yıllık eğitim tarihimizde öğretmenlerimizin de kendileri ve meslekleri hakkında bazı imajlar geliştirdiklerini ve bu imajların onların başarı veya başarısızlıklarında etkili olduğunu öne sürer. Öğretmeni ve mesleği ‘idealizm’ açısından gören birtakım kalıp yargılarla kendilerini ortaya koyarlar: “Öğretmenlik bir Tanrı mesleğidir”, “öğretmen kutsal bir kişidir”, “öğretmenlik, cansız vücutlara ruh veren bir Tanrı sanatıdır” gibi ibarelerle eğitim ve eğitimci yüceltilir. Devletin ileri gelenleri de eğitim ve mesleğe politik bir görünüm vererek bakmışlardır. Atatürk bu konuda: “Muallimler, yeni nesil sizin eseriniz olacaktır.”²³ Dündar Öğretmen, Atatürkçü bir ruhla öğrencilerini yetiştirme çabasındadır. “1940’lı yılların ortamında, öğrencilerini ‘aydınlanma devrimi’ romantizmiyle Atatürk devrimlerine yaraşır ‘bir vatan evladı’ ve ülkesine yararlı olma idealiyle yetiştirmek için çırpınan Dündar Öğretmen, yarı aydın bir tip olarak çizilmiştir.”²⁴

Dündar, ilçedeki bütün ilçe ilkokulunu bitirdikten sonra başkente okutmayı kendisine ülkü edinir. Bu yüzden ilkokuldan sonra eğitimine devam edemeyen öğrenciler Dündar’ın yüreğini acıtır. Okuyamayan öğrenciler de öğretmenlerine karşı bir suçluluk duygusu taşırlar. Ortaokula gidemeyen Ali de Hasip de öğretmenlerini gördükleri yerden uzaklaşırlar. Onunla yüz yüze gelmek istemezler. Fakat, Ali’nin bu kaçışları bir gün nihayetine erer. “Bu ülkede o, Ali ve Ali gibileri yüce Atatürk’ün istediği yola yöneltmeyecekse, neye yarardı öğretmenliği? En azından, çocuğu bir eğitmen kursuna sokmanın yollarını neden aramamıştı hiç? Ali’yi öyle, merkebin üstünde, okula ilk geldiği günde daha kirli ve daha köylü görünce, Dündar Öğretmenin dünyası başına yıkılıverdi.”²⁵ Ali’yi okula gönderme işini kendisine gaye edinen Dündar, her yolu dener, her kapıyı çalar. Ali de annesinin, dayılarının, amcasının sopalarına aldırış etmeden tarlayı boş verip sık sık ilçeye kaçır. Ali için çekilen zorluk kolay değildir. En sonunda “adam olmadan dönmeme”si şartıyla başkente, Şakir Ağa’nın “Hergele Meydanı”ndaki otele hizmetkarlık için kabul edilir. Ali böylece hem çalışıp hem de Ankara 1. Erkek Sanat Okulu’nda okumaya başlar.”²⁶

Dündar Öğretmen, idealist bir tip olmakla beraber, işine olan inancı, özverisi, ideallerine bağlılığı sonsuzdur. Öğretmen bu özelliklere sahip olmasına rağmen birtakım kalıplaşmış düşüncelerden sıyrılamamış ve kendisini geliştirememiştir. “Gerçek eğitim, soyut ve zaman-dışı bir varlıkla uğraşmaz. Gerçek eğitim esasında, pedagojik sistemin tarihî duruma uyması yönünde sürekli bir araştırmadır. Bu tarihî durum içinde bulunan insan, çevresine körü körüne uymak için değil, kendi ihtiyacına göre, ona biçim vermek için yaşar.”²⁷

²¹Akyüz, Y., (1978), “Türkiye’de Öğretmenin ‘Öğretmen’ ve Meslek İmajı”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt: 11, Sayı:1, s. 119.

²²Ağaoğlu, A., (1980), s. 21-22.

²³Akyüz, Y., (1978), s. 115.

²⁴Uğurlu, S.B., (2010), s. 349.

²⁵Ağaoğlu, A., (1980), s. 53.

²⁶Ağaoğlu, A., (1980), s. 56-57.

²⁷Kavcar, C., (1969), “Çalışma ve Türk Eğitimindeki Yeri”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, s. 171.

Düşünceleriyle yüzeysel olmanın ötesine gidemeyen Dündar, atalarına, büyüklerine olan bağlılığını öğrencilerine bu sorumluluk bilincini “hak yok, vazife var”²⁸ sloganıyla aşılama çalışır. Cumhuriyet ideolojisine bağlı ülkücü gençler yetiştirme çabası Dündar’ı bazen yakışı kalmayan davranışlarda bulunmaya iter. “Merkezden gelen emirleri aynen uygulamak için bazen başöğretmene ‘iki paket reji sigarası’²⁹ gibi rüşvetler teklif eder.

“Öğretmenlerin Etik Davranışları” adlı yazıda “etik kavramını bilmeyen temel etik değerlere sahip olamayan öğretmenlerden söz edilir: “Meslekleri ile ilgili olmayan işlerle uğraşırlar; sınıflarında güçlerini öğrenciler üzerinde kötü kullanırlar; genellikle belirsiz yorum sorularının arkasına saklanarak kurumsal politikaları, net bir şekilde anlamayı ret ederler; kendilerinin ve başkalarının nitelikleri konusunda yanlı söylemlerde bulunurlar; sınıflarının dışındaki yerlerde yerine getirilmesi gereken sorumlulukları ret ederler; yıllar içinde öğrencilerle paylaşacak yeni fikirleri yoktur”³⁰

Dündar, ecdadlarını yere göğe sığdıramazken onun bu düşüncelerine aynı kanaati getirmeyen kardeşi romanda, “adı verilmeyerek ötekileştirilmiş ve romanın dışından verilmiş olmakla, onun, romanın, resmî ideoloji ile hemhal diğer kişileri karşısında olma çabasından dolayı önemli gösterilmiştir.”³¹ Öğretmenle karşıt görüşte olan kardeşi şu sözlerle onu iyice öfkeliendirir: “Türk’ün hangi tarafta olduğu, Türkiye’nin ne olduğu, hangi rejim olduğu”nu sorar. Dündar buna karşılık şu cevabı verir: “Kanın mı bulandı yoksa senin? Politikamız bellidir. Rejimimiz bellidir. Sulhçuyuz biz. Biz ne sağız ne soluz oğlum. Biz ileriyiz! İleri!”³²

Cumhuriyet kurulduğu zaman Batının eğitim anlayışını taklide çalışırken birtakım uygulama hatalarına girdiklerini unuturlar. Cumhuriyet, eğitim ve değerler sisteminin daha ilk aşamada olduğu bu yıllarda, Avrupa gelebilecekleri en üst aşamaya gelmişlerdir. “Avrupa’da eğitim ve öğretim, demokratik esaslara dayanır; fakat bu okul teşkilatında alınan birtakım tedbirlerle değil, iki ana yoldan temin edilir. Bunlardan birincisi: “Siyaset okula sokulmaz, yani okul günün ihtiraslarından uzak tutulur.”³³

Türkiye’nin o yıllarda Avrupa’yı sadece taklide çalışması hiçbir fayda vermez. Dündar Öğretmen de batılaşmayı kendi yarım yamalak bilgisi ve “körü körüne bağlılığı” ile ilçe halkının üzerinde kuramadığı yetkiyi sınıfta öğrencilerine ve kardeşine karşı kullanmaktadır. Öğretmen, hükümetin ilgilenmesi gereken işlerle de ilgilenir. Ulus gazetesine olan bağlılığı etkisi altına o kadar girmiştir ki; “kömür alabilmek için yarım teneke gaz yağını komşusuna satan çerçi Zeynel’i savcıya gururla teslim eder.”³⁴ Ancak ilçeye yeni atanan mal müdürü Şakir Ağa’nın mal kaçakçılığını görmezden gelir. Ulus gazetesine olan güveni Atatürk’ün hasta olduğu haberini vermesiyle sarsılır.

Dündar Öğretmenin ülkücü anlayışını, Atatürkçülüğe olan bağlılığı şu cümlelerle özetlenir: “Büyüklerimiz ne yaparsa iyidir. Görevini bil. Onu yap. Başka şey sana düşmez. Bu dünyada herkesin bir işi var.”³⁵

Öğretmenin sadece kendisi tarafından önemsenen; ancak bir gün mutlaka keşfedileceği umuduyla üzerinde yaptığı çalışmaları, yazıları vardır. Okulun ilk mezuniyet töreninde sahnelenen “Çiçekler, Böcekler ve kelebekler” oyunu ile “Meslekler” adlı temsilin yazarıdır. “Bu piyesi baştan sona naçizane bendeniz yazdım. Edebiyata, yazı yazmaya biraz merakım vardır da... İçimden gele gele, severek, heyecanlanarak yazdım.”³⁶ “Adana’nın Yolları Taştan” adlı bir okul oyunu üzerinde çalışmaktadır.³⁷ “Ülkü Ateşi” aslı oyunu yarım kalmıştır.³⁸

Öğretmen, hikâye zamanı içinde sürekli beklenti içerisinde. Mutsuzluğu, ideolojik yalnızlığı, hep bekleyişler içindedir. Kendisiyle muhalefet olan kardeşinin elbet bir gün yola geleceğini, başkente giden öğrencilerinden mektup almayı; “Kim bilir Sarayköyü’ndeki kardeşinden değilse bile, belki bu öğrencilerinden birinden bir mektup alırdı bugün. *Ben işte şimdi sayın öğretmenim, sizden feyz alarak...*”³⁹ Mal müdürünün kızıyla evlenmeyi istemesi, Ali’nin yakınlarının bir gün değerini bilmesini, Ulus gazetesinde

²⁸ Uğurlu, S. B., (2010), s. 349.

²⁹ Ağaoğlu, A., (1980), s. 138.

³⁰ Gözütok, F. D., (1999), “Öğretmenlerin Etik Davranışları”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt: 32, Sayı: 1, s. 87.

³¹ Uğurlu, S. B., (2010), s. 352.

³² Ağaoğlu, A., (1980), s. 139.

³³ Çetin, H., (1994), s. 670.

³⁴ Ağaoğlu, A., (1980), s.137.

³⁵ Ağaoğlu, A., (1980), s. 139.

³⁶ Ağaoğlu, A., (1980), s. 18.

³⁷ Ağaoğlu, A., (1980), s. 138.

³⁸ Ağaoğlu, A., (1980), s. 142.

³⁹ Ağaoğlu, A., (1980), s. 51.

isminin “takdir edilen öğretmenler” arasında görmeyi hep bekler. Dünder hiçbir zaman kendisi olmadığı için, düşünceleri kendine özgü olmadığı için, ilçe halkına kendisini bir türlü kanıtlayamadığı için, yapay ve köksüz bir kişi olarak verilir. Bu yüzden davranışları da yapay bir dille verilir.

“Romantik Bir Viyana Yazı” Romanında Eğitim Ve Eğitimiye Bakış Açısı

“Romanın girişinde anlatıcı yazarın, zihninde ‘kravaze ceketli hayal’ imgesiyle beliren gölge bir kişi olarak dikkat çeken Kâmil Kaya, çizgisel ilerleyen ve ‘Tarih Dersleri’ başlığını taşıyan üçüncü bölümde, 37 yıllık öğretmenlik hayatında, sınıflarda sürekli ders anlatırken görülür. Eserin beşinci bölümü olan ‘Geçmişin Kokusu’, onun ‘Edebiyat Notları’ adlı dosyasının anlatıcı yazar tarafından düzenlenmiş biçimidir. Romantik’in başında bir imge olarak varla yok arası görülen Kâmil Kaya, öğretmenlik yıllarında lise dersliklerinde bir tarih öğretmeni olarak görülür. Eserin sonlarında anlatıcı yazarla aynileşir.”⁴⁰

Kâmil Öğretmenin ilk tayin yeri Kastamonu’dur. İlk okulu, ilk dersi burada verir. Öğretmen ilk öğrencilerine kendisini şöyle tanıtır: “İşte karşınızda bu seneki tarih öğretmeniniz. Tahta gıcirtısından tüyleri diken diken olan mızımız bir herif. Yaş yirmi beş. Yolum başı. Tarihi anlatmayı sever, şiir yazmayı... En birinci dostu edebiyattır. Yani bazılarına göre hayali şeyler.”⁴¹

Kitabın başında Kâmil Kaya’yı anlatıcı yazarın hayalinde daha bir imge iken tanırız. “Çelebi, ansiklopedist, şair ve emekli tarih öğretmeni Kâmil Kaya”⁴² Kâmil, 37 yıllık öğretmenlik hayatında evlenmeye fırsat bulamamış, hayatı boyunca tarihin efsunlu gördüm, ona kul köle oldum.”⁴³

Öğretmen, dersliklerde yeterli araç gerecin bulunmamasından şikayetçidir. Ders kitaplarındaki sorunlu haritalardan da yakınır. “Öğretmek ve eğitmek bir el sanatı değildir, bilakis ilmi araçlarla çalışan bir öğretim mesleğidir.”⁴⁴ Kâmil’in yıllarca hayalini ettiği duvar haritaları merkezden gelmez: “Ben artık müdürlükten yer küre, duvar haritası, slayd falan istemekten bıktım.”⁴⁵ Öğretmenin, sınıfta ders müfredatına uygun malzemenin olmayışı, bir hayal gibi içinde kalır. “Tarihin koşullarını anlamaya hazırım, ama hiç değil sınıflarımız bunca yıl sonra iyi bir tarih kitabına duvarlarımız genişçe haritalara kavuşsa. Hadi bunun modası geçti, şimdi slaydlar, filmlerle eğitim var diyelim, peki onlar nerede? İşimiz yine kaldı hayale.”⁴⁶

Eğer, zamana uygun, yani geleceğe uygun bir eğitim ve öğretim sisteminin kalkınmasının gerektirdiği araç gereç yoksa bu durum öğrenciyi olumsuz yönde etkilediği gibi öğretmen ve mesleği de yetersiz kılar.”⁴⁷ Eserde, Kâmil Öğretmenin tarihi hayal gibi tasavvur etmesi ve bu şekilde öğrencilerine aktarması, yıllarca merkezden istediği araç gereçlerin gelmemesi, öğretmenin eksikliği bu şekilde, hayal ederek gidermesi sağlanır: “Lisemize bugüne kadar merkezden birer geniş dünya ve ülke haritasının gönderilmemiş bulunması, tarihini anlatacağım yerleri şöyle her daim gözümüzün önünde bulunduramamamız... Mısır dedik mi, ben sizlere Firavun mezarlarını, Bizans dedik mi Ayasofya’yı her bir yanıyla gösterebilmeliyim. Selçuklu deyince köprüleri, kervansarayları. Bakın işte, tarih kitabınızda Selçuklu imparatorluğu diye bir şey çizilmiştir; ancak koskoca imparatorluk neyle çevrili bu yok. Bir iki nehir, bir iki göl resmedilmiş o kadar. Ben bunları zaman zaman tahtaya elle çiziceğim. Artık hayal edebildiğim kadar.”⁴⁸

Kâmil Kaya, öğrencilerine hayali ve romantizmi ön plana çıkaran bir tarih anlayışı sergilemek ister. Anlattığı her olaya hayal ürünü olan, öznel yargılar katar. Öğretmenin asıl yapmak istediği tarihi olayları kuru, kronolojik sırasından kurtarma çabasıdır Bu yüzden tarihe hayli anlamlar yükleyerek canlı tablolar oluşturur. Tarihi canlı bir varlık olarak görür. Tarihin sanıldığı gibi ölü olmadığını belirtir. Çünkü “tarih insanlar tarafından yapılır.”⁴⁹ Öğretmenin tarihe öznel yorumlar getirdiğini, olayları kendi düşünceleriyle ifade ettiğini görürüz: “Anlattığımız tarihi koşullar Osmanlı için gerçek bir zorlayıcı mıdır, ille Macaristan’a saldırmalı mı? Tarih kitabımızın yazdığından ötesini merak eden varsa, araştırmalarını o doğrultuda yapar, bir fikir edinir. Ne diyeyim? Elimizdeki kitaba göre, durum zorlayıcıdır ve bir de Osmanlı yardım isteyen bir

⁴⁰ Uğurlu, S.B., (2010), s. 352.

⁴¹ Ağaoglu, A., (1998), *Romantik Bir Viyana Yazı*, İstanbul, YKY, 9. Baskı, s. 33.

⁴² Ağaoglu, A., (1998), s. 12.

⁴³ Ağaoglu, A., (1998), s. 55.

⁴⁴ Rodenstein, H., (Çev. Maksudoğlu, B.), (1966), “Bugünün Öğretmeni Neleri Bilmelidir? Gelecek On Yıla Bir Bakış”, *Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 14, Sayı:0, s. 265.

⁴⁵ Ağaoglu, A., (1998), s. 68.

⁴⁶ Ağaoglu, A., (1998), s. 55.

⁴⁷ Rodenstein, H., (1966), s. 264. “Eğitim konusunda iki büyük engelle karşılaşıldığını söyler: Eğer zamana uygun, yani geleceğe uygun bir eğitim ve öğretim sistemi kalkınmasının gerektirdiği milyarlarca mark, sermaye tüketimine sebep olmazsa, eğitim öğretim çabalarının gruplandırılması ve birleştirilmesi şarttır.”

⁴⁸ Ağaoglu, A., (1998), s. 34-35.

⁴⁹ Ağaoglu, A., (1998), s. 64.

ülkeye elini uzatmadan edemeyecek kadar yüce yürekli, iyiliksever ve kahramandır; kötü olan sadece son Osmanlı padişahlarıdır.”⁵⁰

Öğretmenlik mesleğinin önemi hakkında: “13 Mart 1924 tarih ve 439 sayılı ‘Orta Tedrisat Muallimleri Kanunu’ kabul edilir. Bu yasayla, öğretmenlik; ‘Devletin genel hizmetlerinden eğitim ve öğretimi yerine getirmekle görevli bir meslek’ haline getirilir.”⁵¹ Kâmil’in mesleğiyle ilgili bu maddeye riayet etmediğini görürüz. Öğretmen, resmî tarihin kabul etmediği birtakım bilgileri sınıfta dile getirdiği için Kütahya’ya sürgün edilir: Kastamonu’dan buraya, Selçuklu Türklerinin, Haçlı askerine karşı şefkatinden şüphe ettiğim için, sürgünen gönderilmiş bulunmaktayım.”⁵² Oysa Kâmil’in içinde yetiştiği idealist ortam ona, tarihi gerçekliğiyle olayları anlatılmayı gerektirir.

Öğretmen kendisi de tarihi objektif bir şekilde anlatmadığının farkındadır: “Tek tip tarih dersi kitabımızı, kendi uydurmalarım ile çeşnilemeye çalıştım.”⁵³

Öğretmenin yukarıda bahs edilen kanuna uygunluk göstermediği bir nokta da, tarihi olayların ardındaki sıradan detaylar üzerinde yoğunlaşması, her hadisede romantik ve hayali bir şeyler araması, öğrencilerinin ilgisini çekmez ve dersi sıkıcı hale sokar. Öğretmenin bir türlü hayalden kurtulamayışı, öğrencilerin hoşuna gitmez ve bu durum zamanla öğretmenin hayallerinin öğrencilerine hitap etmediğini gösterir: “Tarihte bütün olup bitene hızlı bir göz atarken ben hep toplumların o olaylar sırasındaki hayatlarını, kültürlerini, sanatlarını bilmemiz gerektiğini de düşündüm.”⁵⁴

“Bir imparatorluğun kuruluşu, çöküşü ya da bilmem ne savaşı, saraylar kaleler, deniz muharebeleri, gözümde bütün bu olaylar olurken insanların yiyip içtikleri yatıp kalktıkları halleriyle canlanıyor. Düşünleri, cenazeleri insan ilişkileriyle. Orta çağ keşişlerinin öyle bir avuç buğdayla nefis körletebilmeleri ya da okunmuş bir lokma ekmek, bir yudum şarapla ömrü nasıl geçirebildikleri en büyük meselem, pardon sorunun olup çıkıyor. Kraliçe Elizabeth der demez meselâ, yanımdan biri ipek etekliğinin hıştırtıları ve hatta birazcık, koltukaltlarının ter kokusuyla geçiveriyor.”⁵⁵

Kâmil Kaya dersini ilk verdiği zamanın öğrencisiyle üç yıl sonra Kütahya’da ders verdiği öğrencileri arasında kuşak farkı olduğunu dile getirir. Öğretmenin hayatına her üç yılda bir giren öğrencilerin farklı farklı olması, onun ise her sene aynı konu ve olayları anlatması hayatındaki birçok şeyde olduğu gibi monotonluğu, tekdüzeliği, aynılığı gösterir.

“İlk derslerimi verdiğim yıllarda gençlerin dünyası ne idi? Bugün sizler neredesiniz? Ben eski ben miyim? (...) Tarihin bu aynılığından iki ders yılı boyunca sıkıveren sizler, acaba bir tarih öğretmenin değişitirmeyen bir geçmiş karşısındaki durumu hissedebilir misiniz?”⁵⁶

Romanda Kâmil hocanın yalnızlık yönünün pek ele alınmadığı, daha çok eğitimliliği üzerinde durulduğu görülür. Fakat, öğretmen, 37 yıllık meslek hayatında yalnızlık duygusunu içinde hep yaşar. Öyle ki bu duyguyu kendi hayal ürünü renklere bürüdüğü, öğrencilerine armağan ettiği kent haritasında belli eder: “Kent kitaplığınızda hepsi birbirinden değerli tam 25 bin kitap var. 25 kişi bile gelip kapağını kaldırmıyor, o nedenle kitaplığınızı griye, keder ve yalnızlık rengine boyamış bulunuyorum.”⁵⁷ İnsanın mekan üzerindeki etkisinin görüldüğü bu cümlelerde Kâmil Öğretmenin, ruh hali çevreye yansıtılır.

Öğretmenin yıllarca merkezden beklediği malzemelerin gelmeyişi önce öğrencisi Asaf’ı sonra da öğretmeni kendi ollarına başvurmaya götürür. Asaf’ın bu eksikliği en aza indirme çabası, su kabağı üzerine işlemiş olduğu yer küreyi sınıfa, arkadaşlarına, armağan etmesiyle başlar. Asaf’ın bu düşüncesi öğretmeni duygulandırır: “Asaf’ın bizler, şey, sizler için hepiniz için elleriyle yaptığı şu yer küreye bakın! Su kabağı üstüne işlemiş.”⁵⁸

“Hayalci Hanım Hoca”, “romantik tarih öğretmeni”, “öğretmeni(m)”, “öğretmeni(niz)”, “öğretmeni(miz)” olarak çoğullaştırılan Kâmil Kaya bir öğretmen olarak önemli bir kesimin temsilcisidir. Öncelikle: “kravaze ceket” imgesi işleneceği zaman, Cumhuriyet memurunun içe büzülüş sürecini temsil eder. Bu memur, büyük bir idealizm içinde ömrünü feda etmesine karşın, hak ettiği bir hayat standardına

⁵⁰ Ağaoğlu, A., (1998), s. 55.

⁵¹ Kavcar, C., (2002), “Cumhuriyet Döneminde Dal Öğretmeni Yetiştirme”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt: 35, Sayı: 1, s. 12.

⁵² Ağaoğlu, A., (1998), s. 43.

⁵³ Ağaoğlu, A., (1998), s. 74.

⁵⁴ Ağaoğlu, A., (1998), s. 62.

⁵⁵ Ağaoğlu, A., (1998), s. 51.

⁵⁶ Ağaoğlu, A., (1998), s. 64.

⁵⁷ Ağaoğlu, A., (1998), s. 45.

⁵⁸ Ağaoğlu, A., (1998), s. 43.

sahip olamamıştır. İkincisi, tayin olduğu bütün kentler dar bir alandadır.”⁵⁹ ve “hepsini adı ‘K’ harfiyle başlar.”⁶⁰

Kâmil’in bu şekilde kısır döngüye tabi olması, hayatının “K”larına hapsoluşu, üstüne kaderi gibi yapışan “kravaze ceket”ten kurtulamaması, Cumhuriyet devriminin gerçekleşmek üzere olduğu yıllardaki memurların tipik örneğidir. Cumhuriyet kurulduğu zamandan bu yana öğretmeninin içinde bulunduğu hayat standartları aynı yolda devam etmektedir. Tek bir öğretmenin onlarca öğrenciye hayatı aşılama çabasının yanında sunulan yaşam koşulları kendilerini bile geçindiremeyecek düzeydedir.

Akyüz’e göre, “mesleğe ve öğretmene idealizm açısından bakılması öğretmeni yalnızca maddi çıkarlar peşinde koşmaktan kurtardığı gibi iki önemli olumsuz sonuç da doğurmuştur. Bunlardan birincisi, öğretmenin “az”la yaşayabileceği biçiminde bir kanının var olmasıdır.”⁶¹ Akyüz’ün aynı makalesinde 1977 yılında bir öğretmenin şikayeti gazete sütunlarına şöyle yansır: “Bu maaşla nasıl şık giyinelim? Bakkal, kasap, bize küfür ederken nasıl itibar sahibi olalım? Çoluğumuza çocuğumuza et götüremiyoruz, süt götüremiyoruz. Bazen ekmek götüremiyoruz. Aç insan nasıl güler yüzle ders işler? Nasıl faydalı olur?”⁶²

Türkiye’de memurun durumunu özetleyen bu cümleler, eserde Kâmil Kaya’yı da olumsuz yönde etkiler. Öğretmen, “yıllarca hayalini ettiği batıyı ancak anahtar deliğinden görecektik kadar yakınlaştığında, artık saçları ağarmıştır.”⁶³ Öğretmen, tarihini dolu dolu anlattığı, her fırsatta Viyana’yı görme isteğini dile getirir. Ancak, emekliliğinde biriktirdiğiyle gidebilmektedir. Öğretmenin bu hayali İtalya turuna çıkacak olan bir grupla gerçekleşir. Öğretmen, bu gruptan ayrılarak Viyana’ya gitmek üzere yol alır. Kâmil, Viyana’ya geldiği ilk zamanlarda bile mekan değişmesine karşın aynı görüntü ile görünmeye devam eder. Kendisiyle bir bütün olan “kravaze takım”ı yine üstündedir. “Kâmil’in kendi zamanında ve bununla uyarlı bir mekânda yaşadığı yıllardaki duruşu ‘normal’ idi. Ortam değişmesine karşın aynı görüntü ile görünmeye devam etmesi, romanda güçlü bir ironiye kaynaklık eder.”⁶⁴ Kâmil, Viyana’ya geldiği zaman giyim tarzını değiştirir. Yıllarca içinde olduğu, bütünleştiği kıyafetlerini bırakmış hiç de alışık olmadığı bir biçimde giyinir. “Kravaze ceket, pantolonu çoktan bırakmış, bacaklarını şorta, ayaklarını beş parmağı da açıkta bırakan geniş yüzlü sandallara alıştırmış, ama bu haldeki kendine hâlâ pek alışmamıştır.”⁶⁵ Kâmil Viyana’da sıradışı günler geçirir. Roman başında öğretmenin anlatıcı yazarla birçok ortak yönü vardır. İkisi de tarih ve edebiyatı sever. İkisinin de bununla ilgili eserleri vardır. Sevdikleri, eleştirdikleri şeyler aynıdır. Romanın sonunda Kâmil Kaya anlatıcı yazarla aynıleşir. Romanın sözcülüğünü alan anlatıcı yazar aslında Adalet Ağaoğlu’nu temsil eden bir gölgedir. “Anlatıcı yazarın eserlerinden biri de ‘Yazsonu’ başlığını taşır.” Ağaoğlu’nun başlığı ve içeriği aynı olan bir eseri vardır. Bundan ayrı olarak anlatıcı yazarın Ağaoğlu ile bakış açısı, duyuş tarzı, geçmişe (tarihe) ve geleceğe bakışı açısından birçok benzerliği vardır.”⁶⁶ Adalet Ağaoğlu’nu temsil eden anlatıcı yazarın gölgesi durumunda olan kişi de Kâmil Kaya’dır.

Varlığı Kâmil’in düşüncelerinden verilen Nesrin, Kâmil’le aynı okulda olan edebiyat öğretmenidir. Kâmil öğrencilerini Nesrin’den yararlanması konusunda sık sık uyarır: “Edebiyatı sizlere kokusu, lezzetiyle tattıracaktır.”⁶⁷ Kâmil’in Nesrin’le olağan çerçevede yaşadığı aşk ve kültürel paylaşım öğretmen için bambaşka dünyaları ifade eder. “Dul bir bayan olan Nesrin, kapalı bir kişiliği olmamakla birlikte, kapalı bir hayat yaşayarak, cinsel dürtülerini sürekli geriye itekler. Kâmil’in hayatına giren ikinci kadın Viyana’da Clea’dır. Nesrin bir kadın olarak doğu toplumuna özgü bir kişiliğe sahiptir. Onun bu özelliği, Clea’nın ortaya çıkmasıyla daha da belirginleşir.”⁶⁸

Sonuç

“Ölmeye Yatmak” ve “Romantik Bir Viyana Yazı” romanlarındaki öğretmenlerin ikisi de yazardır. İkisinin de büyüdüğü, yaşadığı ortam Cumhuriyet’in yeni kurulduğu zamana denk gelir. Dündar Öğretmenin öğrencilerini ülkücü, birer vatansever olarak yetiştirmeye çalıştığı mekân bir ilçe ilkokuludur. Kâmil Öğretmen ise Anadolu’nun çeşitli köy merkezlerinde lise dersliklerinde görev yapar. Romanların iki kişisinde de tarihe, atalarına olan bağlılıkları ve bunu gelecek nesillere de aşılama çabası söz konusudur.

⁵⁹ Uğurlu, S.B., (2010), s. 353.

⁶⁰ Ağaoğlu, A., (1998), s. 13.

⁶¹ Akyüz, Y., (1978), s. 116.

⁶² Milliyet, (8 Haziran 1977), s. 8.

⁶³ Uğurlu, S.B., (2010), s. 353.

⁶⁴ Uğurlu, S.B., (2010), s. 355.

⁶⁵ Ağaoğlu, A., (1998), s. 105.

⁶⁶ Uğurlu, S.B., (2010), s. 357.

⁶⁷ Ağaoğlu, A., (1998), s. 65.

⁶⁸ Uğurlu, S.B., (2010), s. 358.

Dündar Öğretmenin tarihe yanlışsız, eleştirisiz bir gözle bakması, Kâmil'in ise tarihe eleştirel bir gözle bakması ve derste söylememesi gereken bazı şeylerden dolayı sürgün edilmesi. İki romanda da yaratılan öğretmen ve öğrenci karakterleri aslında ülkemizin 1930'larla 1990'lı yılları arasında içinde bulunduğu eğitim durumunu özetler.

Romanların her ikisinde de bir yolculuk söz konusudur. Dündar Öğretmen, yeniliğe, Atatürk'ün devrimlerine olan bağlılığı öğrencilerine de aşılamak ister. Kâmil Öğretmen ise yıllarca anlatadurduğu tarihin bizzat yaşandığı yerlerden biri olan Viyana'ya gitmek ister.

Cumhuriyet kurulduğu ilk yıllarda Avrupa'yı örnek alma çabaları çoğu zaman beraberinde yanlışlıklar da getirmiştir. Netice itibarıyla varılmak istene yere iyi kötü varılmıştır. Yazarımızın eğitim sistemimizle ilgili sunduğu öneriyi burada vererek çalışmama son veriyorum.

“Demokratik terbiye formüllerle verilmez, maddi birtakım tedbirlerle de verilmez. Şu halde ailelerin içine girip bunlarla sıkı bir irtibat temin etmeye çalışmaktansa kendi yarım yamalak fikirlerimizi ortaya atmaktansa, okulda talebeyi ilgilendirmeyecek birtakım tedbirlere başvurmaktansa, demokrasi mefhumunu bizzat yaratmış olan büyük müelliflerin, büyük fikir adamlarının eserlerini okutalım.”⁶⁹

Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet, (1980), *Ölmeye Yatmak*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 3. Baskı.
- Ağaoğlu, Adalet, (Şubat 1998), *Romantik Bir Viyana Yazı*, İstanbul, YKY, 9. Baskı.
- Ağaoğlu, Adalet, (Temmuz 1986), “Kadın Cinsi-Erkek, Cinsi-Yazar ve Cinsi Türkiye’de Yazarın Durumu”, *Gösteri*
- Akyüz, Yahya, (1978), “Türkiye’de Öğretmenin ‘Öğretmen’ ve Meslek İmajı”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt: 11, Sayı: 1.
- Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Milli Eğitim Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri 1, Ankara Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Çetin, Hasibe, (1994), “Eğitimden İdealist Beklentiler Pragmatist Yaklaşımlar”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt:27, Sayı: 2.
- Durul, Güçiz, (Röp.), “Aysel Doçent Olmuştur Ama Hiçbir Alanda Özgür Olamamıştır”, *Barış*, 23-24 Ağustos 1974.
- Gözütok, F. Dilek, (1999), “Öğretmenlerin Etik Davranışları”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt:32, Sayı:1.
- Güntekin, Reşat Nuri, (1945), *Yeşil Gece*, İstanbul, Semih Lütfi Kitabevi.
- Kavcar, Cahit, (1969), “Çalıkuşu ve Türk Eğitimindeki Yeri”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt:2, Sayı:1.
- Önertoy, Olcay, (1974), “Reşat Nuri Güntekin ve Anadolu”, *Türkoloji Dergisi*, Cilt:4, Sayı:0.
- Rodenstein, Heinrich, Çev: Maksudoğlu Beyza, (1966), “Yarının Öğretmeni Neleri Bilmelidir? Gelecek On Yıla bir Bakış”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:14, Sayı:0.
- Uğurlu, Seyit Battal, (2010), *Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara, Eğitim yayınları.
- Yılmaz, Engin, “Türk Edebiyatında Kadın Öğretmen Tiplerleri”, *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:14.
- Yavuz, Hilmi, “Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü”, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut yayıncılık, 1. Baskı.

⁶⁹Çetin, H., (1994), s. 670.

THE WORD - MEANING IN RUSSIAN STRUCTURAL SEMASIOLOGY

DinaraUMEROVA

Astrahan Devlet Üniversitesi, Yabancı Dil Fakültesi, Türk Dili Bölümü, Rusya

ÖZET

Semasiological (semantik) çalışmanın temel nesneleri şunlardır: kelimelerin semantik gelişimi, nedenleri ve sınıflandırılması, ilgili ayırt edici özellikleri ve sözcük anlamı, çok anlamlılık ve sözcüklerin anlamsal yapı, anlam gruplama ve bağlantıları kelime sistemi, yani eş anlamlı, zıt olarak türleri, terminolojik sistemleri vb. Makale tüm bu geniş alanı kapsayacak şekilde ele almıyor. Dikkati semantik kelime yapısı ve semantik analiz üzerinde merkezleştiriyor. Rusya'da kelime biliminin daha da ilerlemesi için Rus dil bilimcileri tarafından bu alanda kesin araştırmalara odaklanılmalı ve özellikle geleneksel Türkçe ve Rusça kelimeleri daha etkili bir şekilde karşılaştırılarak kullanılmalıdır.

ABSTRACT

The main objects of semasiological study are as follows: semantic development of words, its causes and classification, relevant distinctive features and types of lexical meaning, polysemy and semantic structure of words, semantic grouping and connections in the vocabulary system, i.e. synonyms, antonyms, terminological systems, etc. The present article does not offer to cover this entire wide field. Attention will be centered upon semantic word structure and semantic analysis. To be more exact it will be focused on the research made in this field by Russian linguists and on the nowadays development of semantics in Russia and its further usage in reflection of national peculiarities of vocabulary while comparing Turkish and Russian.

To start with it should be pointed out that nowadays a lot of works on lexicology in Russia are devoted to semasiology. Semasiology is coming to the fore as the central problem of linguistic investigation, because its subject matter is less studied and is very debatable. It must be mentioned that very often it deals not only with the study of lexicon, but also of morphology, syntax and sentential semantics.

We must distinguish semasiology from semantics. Semasiology is a branch of lexicology that is devoted to the study of meaning. Sometimes the term semantics is used to, but in Russian linguistics preference is given to semasiology. The term semantics is often used in logic to designate the study of interpretations of a formal theory, or the study of the relationship between the structure of a theory and its subject matter and is also found as a synonym of meaning¹.

Meaning is one of the most controversial terms in the theory of language. Though it has been the issue of most interminable discussions there is no universally accepted definition of meaning. That is why we would try our best to give a brief review of traditions of Russian semasiology.

In present-day linguistics two main approaches of meaning are accepted: referential and functional. Referential approach tries to formulate the essence of meaning by establishing the interdependence between words and the things or concepts of a word in speech, whereas the functional approach studies the functions of a word in speech and is more concerned not with meaning of the word, but how it works².

The adherents of referential approach understand meaning as an interrelation of the sound-form of the linguistic sign, the concept underlying this sound-form, and the actual referent, in other words that part or that aspect of reality to which the linguistic sign refers.

These three components are closely connected with the meaning, but not identical. For example [teibl] is the sound-form used to denote a flat horizontal slab or board, usually supported by one or more legs, on which objects may be placed. There is no essential connection between this particular sound-cluster and the meaning of the word **table**. It can be proved if we compare the sound-forms of the word with one and the same meaning in different languages, e.g. Russian [stol], Turkish [masa], German [tisch] and so on. Or vice versa there can be found the same sound-clusters representing different meanings, e.g. in Turkish [bardak]

¹Ginzburg, R.S., (1979), *A Course in Modern English Lexicology*, Moscow Visshaya Shkola, p.13.

²Ginzburg, R.S., (1979), p.13.

means ‘a dish used to drink water or something like that, usually made of glass’ (‘Su ve benzeri şeyleri içmek için kullanılan, genellikle camdan yapılan kap’)³; but the Russian [bardak] possesses the meaning ‘mess, confusion, muddle’⁴.

One more evidence of the nominal connection between sound-form and meaning is an existence of homonyms. The word seal [si:l], e.g., means ‘a piece of wax, lead’, etc. stamped with a design; its homonym seal [si:l] possessing the same sound-form denotes ‘a sea animal’⁵.

Let us now examine the meaning of the word with the underlying concept. It is not identical either. Being a category of human cognition concept abstracts and reflects the most common and typical features of different objects and phenomena of the world. But in spite of the fact that concept can be the same for the whole humanity the meanings of words however are different in different languages. The concept of ‘a building for human habitation’ is expressed in English by the word **house**, in Russian by the word **дом** [dom], in Turkish **ev**, but the meaning of the English word is not identical with that of the Russian and Turkish as **house** does not possess the meaning of ‘fixed residence of family or household’ which is one of the meaning of the Russian word **дом** [dom] and Turkish word **ev** (“yalnız bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı”⁶); it is expressed by another English word **home**, which possesses a number of other meanings not to be found in the Russian word **дом** [dom] or Turkish word **ev**. Synonymous words are another argument of difference between meaning and concept.

Meaning also can not be identified with the referent, because we can denote one and the same object by more than one word of different meaning. For instance, an apple can be denoted by the words apple, fruit, something, this, etc. as all of these words may have the same referent.⁷ By the way there are words which meanings are understood by everyone, but not exist, e.g. God, fairy or luck.

It should be pointed out that among the adherents of the referential approach there is no unity. There are some who hold that the meaning of linguistic sign is the concept underlying it; others identify meaning with the referent. Some linguists regard meaning as the interrelation of the sound-form, concept and referent. Others view meaning “as a certain reflection in our mind of objects, phenomena or relations that makes part of the linguistic sign – it is so called inner facet, whereas the sound-form functions as its outer facet”⁸.

In recent years a new and entirely different approach to meaning known as the functional approach has begun to take place in linguistics. The functional approach asserts that the meaning of a linguistic unit may be studied only through its relation to other linguistic units and not through its relation to either concept or referent⁹. In a very simplified form this view may be illustrated by the following: we know, for example, that the meaning of the two words **enjoy** and **enjoyment** is different because they function differently. Comparing the contexts in which we find these words we cannot fail to observe that they occupy different positions in relation to other words. **(To) enjoy**, e.g., can be followed by a noun (**enjoy** music), preceded by a pronoun (they **enjoy**). The position occupied by the word **enjoyment** is different: it may be followed by a preposition (**enjoyment from smth**), preceded by an adjective (great **enjoyment**) and so on. As the distribution of the two words is different, it gives us right to make a conclusion that they not only belong to the different classes of words, but their meanings are different too.

It follows that in the functional approach semantic investigation is confined to the analyses of the difference or sameness of meaning; meaning is understood essentially as the function of the use of linguistic units.¹⁰

Comparing the two approaches described above in terms of methods of linguistic analysis we see that there is no need to set them against each other; each handles its own side of the problem and neither is complete without the other.

It is more or less universally recognized that word-meaning is not homogeneous, it includes various components. The two main components of the word-meaning, so called mega-components are lexical and structural meanings. Lexical meaning reflects the interrelation of linguistic signs with the categories and

³Türkçe sözlük (1998), TDK.

⁴Ozhegov, S.I., Shvedova N.U, (1997), *Tolkoviy Slovar Russkogo Yazika*, Moskow Azbukovnik.

⁵Ginzburg, R.S., (1979), p.15.

⁶Türkçe sözlük (1998), TDK.

⁷Ginzburg, R.S., (1979), p.15.

⁸Smernizkiy A.I., (1955), “Znachenije slova”, *Voprosi yazikoznaniya dergisi*, №2.

⁹Ginzburg, R.S., (1979), p.17.

¹⁰Ginzburg, R.S., (1979), p.17.

phenomena outside language. Structural meaning includes information about the characteristics of the word as a functional linguistic unit.

Lexical meaning is viewed as possessing two macro components: denotational and connotational.

The denotative macro-component is the main component of lexical meaning of a word, which expresses the notional content of it.¹¹ To denote is to serve as linguistic expression for a notion or as a name for an actually existing object referred to by a word. The term denotatum or referent means either a notion or an actually existing individual thing to which reference is made.¹²

The second macro-component of the lexical meaning is the connotational component, which states the emotive charge and the stylistic value of a word. Emotion and value being closely connected are still different semantic components.¹³ Sometimes the emotive charge and stylistic value of the word is pointed out in the dictionaries with some special marks. For instance marks of value:

appreciative – a word that is used to show admiration or thanks;

approving – a word that is used to praise things or people, although this may not be clear from its meaning;

and some marks of emotion:

diminutive – a formation of a word used to convey a slight degree of the root meaning, smallness of the object or quality named, encapsulation, intimacy or endearment, affection and frequently when speaking to small children;

derogatory – words and phrases implying disapproval or contempt;

facetious – words and phrases that are intended to be clever and funny but are really silly and annoying;

humorous – words and phrases that are normally used in a joking way;

ironic – words and phrases expressing irony;

jocular – words and phrases causing amusement

pejorative – words and phrases implying disapproval or contempt.¹⁴

The stylistic value being usually a part of connotational meaning also can be denotative, if it describes negative attitude to the notion, but not the notion and its value, for example **beautiful, great, dastard**. We can distinguish connotational and denotational value like this:

- if the meaning of the word can be given without words of value, just adding special testing phrase “... and this is good (bad)”, than stylistic value is connotational, e.g. in English **intellectual** – ‘an intelligent, well-educated person who spends time thinking about complicated ideas and discussing them’ and *this is good*¹⁵; in Turkish **casus** – ‘bir devletin veya bir kimsenin sırlarını başkasının hesabına öğrenmeyi üstüne alan kimse’ and *this is bad*¹⁶.
- if this procedure is impossible, than stylistic value is denotative, e.g. in English **giant** – ‘1) an extremely tall strong man, who is often bad and cruel, in children's stories 3) a very big man, animal, or plant’¹⁷; in Turkish **dev** – ‘korkunç, çok iri ve olağanüstü güçlü masal yaratığı’¹⁸.

If the stylistic value in the word is denotative, than it is better to name it “valuable word”, if it is connotational – a word with the valuating component of meaning.¹⁹

The structural mega-component also consists of macro-components; the most important of them are – *functional and grammatical*.

The *functional macro component* gives us information about peculiarities of function of lexical unit in speech.²⁰ This macro component is composed of micro components (semes): functionally-stylistical, functionally-territorial, functionally-social, functionally-temporal and functionally-frequent

¹¹Sternin, I.A., (2008), *Znachenije slova i ego komponenti*, Voronezh Istok, p.3.

¹²Arnold, I.V., (1973), *The English Word*, Moscow Visshaya Shkola, p.114.

¹³Sternin, I.A., (2008), p.3.

¹⁴Chubur, T.A., (2009), *Kontrastivnaya lingvistika i leksikograficheskoye opisaniye slova*, Voronezh VGPU, p.124.

¹⁵ Longman Dictionary of Contemporary English Online <http://www.ldoceonline.com/>.

¹⁶*Türkçe Sözlük*, (1998), TDK.

¹⁷*Longman Dictionary of Contemporary English*.

¹⁸*Türkçe Sözlük*, (1998), TDK.

¹⁹Sternin, I.A., (2008), p.4.

²⁰Sternin, I.A., (2008), p.5.

The functionally-stylistical component plays an important role in performance of the word in the language. Stylistically words can be roughly subdivided into neutral, literally and colloquial layers. Neutral words are words of general use possessing no specific stylistic reference. Literary (bookish) words are not stylistically homogeneous. Besides general-literary (bookish) words, e.g. **harmony**, **calamity**, **alacrity**, etc., we may single out various specific subgroups, namely: 1) terms or scientific words such as, e.g., **renaissance**, **teletype**, etc.; 2) poetic words and archaisms such as, e.g., **ere** – ‘before’, **fare** – ‘walk’, etc., **tarry** – ‘remain’, **nay** – ‘no’; 3) barbarisms and foreign words, such as, e.g., **bon mot** – ‘a clever or witty saying’, **bouquet**, etc.

The colloquial words may be subdivided into:

- 1) Common colloquial words.
- 2) Slang, i.e. words which are often regarded as a violation of the norms of standard, e.g. **governor** for ‘father’, **missus** for ‘wife’, a **gag** for ‘a joke’, **dotty** for ‘insane’.
- 3) Professionalisms, i.e. words used in narrow groups bound by the same occupation, such as, e.g. **lab** for ‘laboratory’, a **buster** for ‘a bomb’, etc.
- 4) Jargonisms, i.e. words marked by their use within a particular social group and bearing a secret and cryptic character, e.g. a **sucker** – ‘a person who is easily deceived’ **asquiffer** – ‘a concertina’.
- 5) Vulgarisms, i.e. coarse words that are not generally used in public, e.g. **bloody**, **hell**, **damn**, **shut up** and etc.
- 6) Dialectal words, e.g. lass, kirk, etc.
- 7) Colloquial coinages, e.g. **newspaperdom**, **allrightnik**, etc.²¹.

The functionally-territorial component of meaning of the word is shown in dictionaries by marks:

AmE - American English

AustrE - Australian English

BrE - British English

CanE - Canadian English

CarE - Caribbean English

Dialect - a word that is only used particular part of Britain or the US

IndE - Indian English

IrE - Irish English

N - Northern American English dialect

NE - North-eastern American English dialect

NEngE - Northern England English

NW - North-western English dialect

NZE - New Zealand English

PakE - Pakistani English

SafrE - South African English

ScotE - Scottish English

South - Southern American English dialect

SW - South-eastern American English dialect

West - Western American English dialect²²

The functionally-social: science, law, tech., math., etc., jargonisms (criminal, teenage, soldier etc.).²³

The functionally-temporal:

Archaic - a term or sense is rarely used today except in certain restricted contexts, as in church ritual, but occurs in earlier writings.

Dated - old-fashioned

Historical – a term or sense refers to something that no longer exists (a kind of object, institution, etc.) and to which no term that is more current applies.

²¹Ginzburg, R.S., (1979), p.21-22.

²²Chubur, T.A., (2009), p.126.

²³Sterin, I.A., (2008), p.7.

Obsolete – a term or sense is no longer used but occurs in earlier writings.

Old fashioned – a term or sense is not yet considered archaic but has an old fashioned quality, which was used earlier in this century, but would sound old-fashioned today.

Old use – a term or sense used in earlier centuries.²⁴

The **functionally-frequent** component of the meaning show the frequency of usage of the word in such meaning, e.g. **rare** – a word is used not often, rarely.

The *grammatical macro component* deals with the information about grammatical characteristics of the word (gender, plurality, case, tense, aspect, mood, etc.)

The functional and grammatical macro components are the main in structural meaning of the word. Macro components consist of micro components – *semes*.²⁵ Seme is the smallest unit of meaning recognized in semantics, refers to a single characteristic of a sememe. These characteristics are defined according to the differences between sememes. It is the result produced when determining the minimal elements of meaning, which enables one to describe words multilingually.

While comparing semantically close words, there always can be found similar *semes* in compared words. Such *semes* are named *integral*. *Semes*, which differentiate meanings of the compared words, are called *differential*. For instance, in comparing words **man** and **woman** integral *semes* are ‘man(person)’ and ‘adult’ and differential *semes* are ‘male’ and ‘female’; in comparing words **man** and **boy** integral *semes* are ‘man(person)’ and ‘male’ and differential *semes* are ‘adult’ and ‘young’. So the meaning of the compared words can be shown as a unity of *semes*. The more integral *semes* they have the more closer they are and vice versa.²⁶

Micro components (*semes*) are distinguished in all macro components: denotational, connotational, functional and grammatical. Any component of meaning - separate seme, macro component, or lexical mega component in whole can be either systematic, that is wide-spread, universally recognized by all in the language community, either personal, subjective, individual for each native speaker.

Semes in the structure of denotational macro component of meaning can be subdivided into two main types: *nuclear and peripheral*. Nuclear *semes* are basic, the most essential for meaning of the word. Nuclear *semes* indicate fixed, unrecoverable features of the subject, which change can be resulted in loss of qualitative definition of the subject and possibility to perform its function. For example in the word **man** *semes* ‘man (person)’, ‘male’ and ‘adult’ are nuclear. Peripheral *semes* names less basic, variable, possible features of the subject. For instance in the meaning of the word **man** peripheral *semes* are *semes* ‘strong’, ‘bold’, ‘inflexible’, ‘tall’, etc.

This article does not pretend to be an ultimate revision of all works made in this field by Russian linguists. We just try to point out main basic statements on which further investigations can be developed. All this knowledge of the semantic structure of the word can be used in the semantic analysis of the vocabulary within one language, or which is more scientifically interesting in analysis of the vocabulary of several languages, e.g. which do not belong to linguistic affinity group. For instance the subject of our further investigation will be national peculiarities of the *valuable* words, i.e. words with the seme of value in their meaning, attention will be given to Turkish and Russian nouns with nuclear seme ‘man (person)’.

Kaynakça

- Arnold, I.V, (1973), *The English Word*, Moscow Visshaya Shkola, p.114.
 Chubur, T.A, (2009), *Kontrastivnaya lingvistika i leksikograficheskoye opisaniye slova*, Voronezh VGPU, p.124.
 Ginzburg, R.S, (1979), *A Course in Modern English Lexicology*, Moscow Visshaya Shkola.
Longman Dictionary of Contemporary English Online, <http://www.ldoceonline.com/>
 Ozhegov, S.I, Shvedova, N.U, (1997), *Tolkoviy Slovar Russkogo Yazika*, Moskow Azbukovnik.
 Smirnikiy, A.I, (1955), “Znachenije slova”, *Voprosi yazikoznaniya dergisi*, №2
 Sternin, I.A, (2008), *Znachenije slova i ego komponenti*, Voronezh Istok, p.3.
Türkçe sözlük, (1998), TDK.

²⁴Chubur, T.A., (2009), p.126.

²⁵Sternin, I.A., (2008), p.7.

²⁶Sternin, I.A., (2008), p.7.

ТЮРКСКАЯ ТАЙНА РУН

Наргиз Гусейн

НАН Азербайджана, Институт Литературы

ÖZET

Orhon-Yenisey abideleri bulununca, abidelerdeki yazılar, German runiklerine benzedikleri için, 'Runik yazı' olarak adlandırılmıştır. Türk ve German runikleri arasında ilişki kurulmuş, ancak, Asya runikleri Türkçe 'konuşmaya' başlayınca, görsel benzerlik noktasında durulup konu kapatılmıştır. Egemen batı bilimi, Asya dışında, Avrupa coğrafyasında kadim Türk öğelerinin ve kültür unsurlarının mevcut olabileceğini ısrarla reddediyor. Resmi tarihi yazanlar, Avrupa'yı kendi başına gelişmiş gibi sunuyor ve bu bakış açısından Avrupa'nın hiç bir şekilde 'barbar' Türklerle alakalı olamayacağı ileri sürülüyor ve Batı coğrafyasında Türk'ün 'izine' rastlamak olanaksız olarak değerlendiriliyor. Oysa, taş üzerindeki sözler ve runik yazılar, geleneksel tarihten ve tarihçilerden daha dürüst konuşuyor. Avrupa runik yazıtlarının Göktürk alfabesiyle çözülmesi, onların ve Asya'da bulunan abidelerin alfabelerinin aynı temelden kaynaklandığını söylemimize izin veriyor. Böyle bir savın gerçekliği ve doğruluğu, mevcut ortodoks egemen bilim anlayışınca şimdilik reddedilmektedir; çünkü Avrupa-merkezciliğin sonucu olarak, Avrupa kültürünün özgün ve bağımsız olarak geliştiği varsayılıyor. Oysa, runik yazıtlar, eski dönemlerden başlayarak Avrupa ve Türk kültürlerinin etkileşim içinde olduğuna kanıt oluyor. Avrupa runik yazıtlarının özgün olarak değil Türk yazısıyla bağlantılı olarak incelenmesi ve çözülmesi, Avrupa-merkezciliğin doğrultusunda şekillenmiş çevrelerin dahi bu konuya eğilmesine sebep olacak ve bugün hipotez olarak görülen, yarın gerçek olarak kabul edilecek. Bildirimizin amacı, Avrupa coğrafyasında bulunan German runik yazıtların Türk runik yazısıyla bağlantılarını sunmaktır.

ABSTRACT

When Orkhon-Yenisey Monuments were discovered, the inscriptions were called as 'Runic script', as they resembled Germanic Runic. A relation was established between Turkic and German Runics, however this was not more than an investigation of the visual similarities, because Asian Runics started to 'speak' Turkish. The mainstream Western science adamantly rejects the possibility of the existence of Turkic elements and cultural materials out of Asia, in European lands. The official historians present Europe as if she developed by her own, and from this perspective it is proposed that Europe had no connection to the 'barbarian' Turks in any way, and seeing Turkic 'traces' in Western areas is considered to be impossible. However, the words and Runic inscriptions on the stones are more honest than traditional histories and historians. The deciphering of European Runic inscriptions by the Gokturk alphabet allows us to say that the alphabets of these inscriptions and Asian monuments developed from the same basis. The truth and reality of such a thesis are rejected by the mainstream orthodox scientific view for the time being; just because of the assumption of the independent development of the European culture, as a result of Eurocentrism. However, Runic inscriptions become a proof of the interaction between European and Turkic cultures. The study and deciphering of European Runic inscriptions not independently but in connection with the Turkic inscriptions would pave the way for an interest in the subject even by the circles that are forged by Eurocentrism; and the one that is considered to be a hypothesis for today will be accepted as a fact tomorrow. The purpose of our paper is to present the connection between Germanic Runic inscriptions found in Europe with the Turkic Runic inscription.

Слово "runa", "rune", обозначающее литеру древнегерманского рунического письма, связывается с готским "runa" - "тайна" и др.-нем. глаголом "rūnen" (совр. нем. "raunen"), означающим "тайнственно шептать". Согласно исследователям, такое название, обусловлено тем, что древние германцы приписывали рунам некие мистические свойства.

В 20-е годы XVIII в., когда немецким учёным Д. Мессершмидтом, состоявшим на службе у Петра I, и сопровождавшим его пленным шведским офицером И. Страленбергом в долине Енисея были обнаружены памятники с древнетюркским письмом, их знаки показались европейцам знакомыми, напоминающими древнегерманские руны. Вследствие сходства они назвали древнетюркское письмо руническим. Название закрепилось в науке. Так, древнетюркский алфавит в научном мире именуют "тюркским руническим". Поразительно, насколько схожи знаки тюркского письма и германские руны.¹ Основные элементы германской рунической графики свойственны и тюркской — длинная вертикальная или наклонная линия, отходящие от него короткие косые линии, которые могут выступать в различных комбинациях, соединяясь либо с вертикальной линией, либо, в случае её отсутствия, между собой. Одним словом, у тюркского и германского рунических писемобщая

¹Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse (GDEL), Türkçe baskısı *Büyük Larousse*, (1993), İstanbul/ Türkiye, İnterpres (Milliyet), cilt 9, s. 4678; cilt 19, s. 10000.

графическая форма. Письмена знакомого "древнегерманского" рунического алфавита были обнаружены европейцами затем (1889) и в долине реки Орхон (Северная Монголия). До того, как был найден ключ к расшифровке этих рунических надписей, по проблеме их происхождения выдвигались самые различные гипотезы, надписи относили к наследию готов, греко-готов, славян, финнов. Большинство исследователей сошлись на признании новых письмен древнегерманскими рунами, хотя бы по причине их почти полного внешнего сходства. Со времени обнаружения Орхоно-Енисейских надписей (1720) до их расшифровки и прочтения на тюркском языке (1893) (более чем 160 лет) выдвигались фантастические теории о том, как тысячи лет назад представители германской расы (викинги) добрались до Средней Азии и оставили там следы своего присутствия – Орхоно-Енисейские памятники. Делались попытки прочесть их надписи системой германского рунического письма. Однако, 15 декабря 1893 года загадочные камни "заговорили" на языке тюрков. Стараниями датского учёного лингвиста Вильгельма Томсена тюркский алфавит был вырван из цепких лап забвения. Орхоно-Енисейские руны обрели хозяина, и вопрос об их германских корнях отпал, но вместе с ним отпал вопрос вообще о какой-либо связи между этими двумя руническими письменностями.

По проблеме происхождения германских рун имеется большое количество гипотез. Есть взгляд, рассматривающий руны как поздний искаженный вариант латинского шрифта, занесённого на север (Людвиг Франц Адальберт Виммер, Сигурд Агрелл). Оппоненты латинской теории С. Бугте и Отто фон Фризен пытались вывести рунический алфавит из греческого курсива, связывая появление рун со временем пребывания готов в Причерноморье (III в.), Бредсдорф также предполагал, что руны происходят от готской письменности. "Греко-готская теория" возникновения рунического письма вступает, однако, в противоречие с датировкой древнейших рунических находок на территории Скандинавии. Так, наиболее древние рунические надписи достоверно датируются не позже III века (одна из наиболее ранних известных рунических надписей – надпись на наконечнике копья из Эвре Стабю (Норвегия), датируется ок. 200 г.²), тогда как готская письменность была изобретена лишь в IV веке [Корнелий Тацит отслеживает наличие и активное использование рунических символов в германском обществе уже в I в. н. э.³]. Ко мнению о греческом происхождении рунического письма склонялся и Исаак Тейлор, считавший, что руны произошли от греческого алфавита, использовавшегося в VI в. до н. э. на берегу Черного моря, роль создателей же исследователь приписывал готам, в ту эпоху якобы населявшим Северное Причерноморье, тогда как в действительности готы мигрировали туда на 900 лет позже.⁴ Как мы видим, мнение о греческих корнях рунического письма не оправдывается историческими фактами, возрастом рунических памятников. Эта версия представляется не состоятельной и справедливо отвергается другими исследователями. Норвежский рунолог Карл Марстрандер, считал, что руны могут быть возведены к группе североиталийских алфавитов, употреблявшихся в течение нескольких столетий до н. э. и ставших известными германцам благодаря посредничеству кельтов, однако прямой прототип рунического письма им не был установлен. Близка к изложенной и точка зрения немецкого рунолога В. Краузе, который полагал, что руны возникли на основе этрусского алфавита, но в отдельных случаях были переработаны под влиянием формально сходных дорунических понятийных знаков. Есть теория о смешанном происхождении рун из северозетрусского и огамического алфавитов (её предложил Хаммерстрем), а также, по предположению Файста, кроме этих двух письменностей, на руны могла оказать влияние латиница.⁵ Таким образом, среди исследователей нет единой точки зрения по поводу того, когда и кем было изобретено древнегерманское руническое письмо, а также по поводу предка этой письменности – алфавита, послужившего основой для рунического письма. Учёные выводят руны то от классического греческого, готского, то от латинского или этрусского. Однако практически все исследователи априорно допускают связи германских рун с другими, неевропейскими письменностями, в частности с тюркскими рунами (к слову, гораздо более близкими к скандинавским, чем буквы греческие, латинские и прочие). При исследовании вопроса генезиса германских рун тюркские руны оставляются исследователями за пределами внимания. Теория о

²Хлезов, А. А., (2001), "Об историко-культурной интерпретации керченских рун", *Херсонесский сборник*, вып. 11. АНАХАРΣΙΣ. 2001 г., Севастополь, с.175, рис.4- с. 174.

³ Корнелий Тацит, (1993), *Сочинения*, Санкт-Петербург, Наука, с.341.

⁴Дирингер, Дэвид, (1963), *Алфавит*, Москва, Издательство Иностранной Литературы, сс.579—599.

⁵Гуревич, Е. А., (2003), "Руны, руническое письмо", *Словарь средневековой культуры*, Москва, Росспэн, сс. 415-423.

европейском предке рунического письма складывается не из объективных системных исследований, а создаётся целенаправленно путем тенденциозной этимологизации рунических памятников лишь с помощью европейских письменностей. Делаются попытки отыскать аналогии в кругу лишь западных письменностей, вовсе исключая возможность нахождения ответа в аналогических письменностях Азии. К слову, Я. Б. Шницер, сторонник латинского происхождения рун, на основании существования рун, которые по начертанию своему ничем почти не отличаются от соответственных букв латинского алфавита (B, R, I, S, H, M) делает заключение, что руническая система возникла и выросла на почве латинского алфавита. Между тем, мы находим соответствия всем 24 рунам Футарка⁶ в тюркском письме. Таким образом, отождествление некоторых букв рунического письма с латинскими не является основанием для доказательства европейского происхождения рун. Было бы правомерно привлечь к исследованиям все существующие рунические системы письма, включая и тюркскую руническую письменность, чего европейская официальная наука не делает. Смущает учёных не только лишь факт отдалённости скандинавских и тюркских племён. Классическое представление Запада о тюрках, рассматривающее их как диких варваров без зачатков культуры, активно мешает объективному научному процессу. К сожалению, завешивание ярлыков надолго задержало и задерживает объективное исследование проблем истории и культуры и приводит к искажению истины и правды. Историко-культурные соображения настояны на убеждении, что тюрки ни как не могут быть причастны к великой европейской культуре, что тюркский и западный миры развивались независимо и обособленно друг от друга. Европейская наука, возвышающая собственную культуру, изучает европейский мир совершенно изолированно, пытаясь обнаружить линию домашнего развития его истории и культуры. Учёные предпочитают верить в пусть даже исторически абсолютно несостоятельное, чем допустить связь Запада с тюркским миром. Для достижения истины же важно подойти к вопросу объективно и беспристрастно, без заведомых предрассудков.

Подавляющее большинство дошедших до нас старших рунических надписей (до наших дней сохранилось около двухсот надписей, выполненных рунами Футарка или, как иначе говорят, Старшими рунами) не дешифрованы. Часть ныне известных старшерунических памятников - однословные надписи, согласно исследователям, в большинстве своем не содержащие ничего, кроме имен собственных.⁷ “Из более чем сотни старшерунических надписей примерно четверть занимают слова, предположительно относимые к категории личных имен <http://norse.ulver.com/articles/hlevov/hsb11.html> - edn22. Несколько меньшее количество — просто рунические алфавиты, приведенные целиком или частично. И еще примерно четверть приходится на вовсе нечитаемые сочетания.”⁸ Знаки рунических надписей, которые не складываются в сколько-нибудь устойчивую и связную последовательность, неэтимологизируемые сочетания рун принимаются за мнимые слова, магические формулы и заклинания.⁹ Полноценное значение и осмысление рун со временем были искажены и забыты северными народами Европы. Руническое письмо - наследие древнего знания, ключ от которого, по мнению исследователей, утерян безвозвратно. Не потому ли, что “ключ” зарыт не там, где его ищут.

Первые доводы в пользу существования связи между германскими и тюркскими руническими системами были выдвинуты турецкими исследователями еще в прошлом столетии; некоторые из приводимых свидетельств отнесены к не соответствующим уровню научной мысли, некоторые оказались просто несостоятельными, но ряд доводов сохраняет свою силу до сих пор. К примеру, турецкий исследователь Тургай Курум в конце прошлого столетия (1994) провел научно-сравнительное изучение германских и тюркских рун, пытаясь лингвистически доказать их общее происхождение. Основываясь на систему письма древних тюрков, он прочитывает надпись на Футарке соответствующими рунами тюркского письма.¹⁰ Мы не будем говорить о верности дешифровки, мы просто её проанализируем и предоставим вашему вниманию. Итак, попытаемся вслед за Курумом прочесть и понять одну, может быть, самую древнюю германскую руническую надпись из сохранившихся. Именно ту, которую приняли за алфавит, по причине повторяемости этого

⁶ рунический ряд соответственно последовательности его первых шести знаков получил название Футарк (Futhark), аналогично древнегреческому алфавиту.

⁷ Макаев, Э. А., (1965), Язык древнейших рунических надписей (Лингвистический и историко-филологический анализ), Москва, Наука, сс.117–145.

⁸ Хлезов, А. А., (2001), с. 179.

⁹ Гуревич, Е. А., (2003), с.416.

¹⁰ Kürüm, Turgay (1994), “Futhark Alfabetinin Gizemi”, <http://www.antalyaonline.net/futhark/FUTHP3T.HTM>

рунического ряда без изменения на памятниках в различных местах Скандинавии на протяжении ряда столетий.¹¹

Согласно правилам чтения Гёктюрки, читаем справа налево (отметим, что Сигурд Агрелл, шведский профессор Лундского университета, в своё время (1932) выдвинул теорию, согласно которой руна “f” была последней, а не первой в руническом алфавите.¹² Уместно также отметить, что ранние рунические памятники не имеют фиксированного направления письма. Текст мог наноситься на поверхность предмета как слева направо, так и справа налево, к примеру, рунические надписи на рукоятках щитов из Иллерупского болота в Ютландии читаются справа налево¹³): *Bilke iş inydi ök oknça öt akışın goydo pu kosütüg* (на современном турецком языке: *Bilge ışığı indi bizzat kendisi okunup ucuyla ağzından çıkan sözleri oydu bu dik taşta*) – *Свет мудрости снизошел острием своей стрелы оставил (вырезал) вышедшие из уст его слова на этом камне*. Таким образом, попытка прочтения германской рунической надписи системой тюркского рунического письма дала реальные результаты. Не обнаруживающий смысла при прочтении традиционным методом рунический ряд обрёл вполне конкретный смысл. Тургай Курум выдвигает версию об общих корнях скандинавского и тюркского рунического письма. Смелой научной гипотезой посчитают многие подобное суждение, но метод прочтения германских рунических надписей путём соответствий в тюркской рунике подтверждается успешной дешифровкой и других надписей. Так, для аргументации своего суждения исследователь тем же методом расшифровывает ещё две надписи в Швеции - на камне Можбро в Аппланде и камне Истаби в Блекинде. Рисунок, сопровождающий руническую надпись на камне Можбро, “пересказывает” его содержание на тюркском, подтверждая тем самым правильность прочтения. Отметим, что сотни наскальных надписей Северной Европы, написанные на Футарке (Старшими рунами), на сегодняшний день остаются недешифрованными. Тексты древнейших рунических памятников до сих пор не поняты рунологами. Не представляется возможным адекватно перевести надписи, сообразуясь с готским, древнеисландским, либо с известными лексическими осколками других древнегерманских языков. Тюркская руническая система позволяет прочесть надписи, оставленные предками, раскрыть “тайну” рун, услышать то, что они таинственно “нашептывают” уже столько столетий. Тургай Курум обращает внимание и на то, что при прочтении 24, 23, 22 знаков Футарка, которые на тюркском складываются в слово “*Bilge ışığı*” (Свет мудрости, Дарующий божественные знания свет) справа налево (на скандинавском) складывается слово “*O d nğ*”, по мнению исследователя, имя бога викингов Один. Согласно скандинавской мифологии, бог Один принес дар божественного письма человечеству. Он обрёл магические руны, а вместе с ними и божественную мудрость. Руны открылись ему, когда он, пронзённый собственным копьём, девять дней и ночей провисел на Мировом дереве без еды и питья. После чего, утолив жажду священным мёдом, он услышал руны и начертал первые из них копьём.¹⁴ Миф как бы пересказывает содержание рунического ряда Футарка в представленной выше дешифровке.

Этимология имени Одина=Водана (Odin=Woden), согласно исследованиям, указывает на возбуждение и поэтическое вдохновение, шаманский экстаз (исландское *Odr* - “исступление”, “поэзия”, готское *wops* - “неистовствующий”, *vates* - “поэт”, “провидец”), “Од – этимологически совпадает с Одином и представляет собой его ипостась.”¹⁵ На тюркском языке “*od*” - “огонь”¹⁶ [скандинавский Один символизируется Солнцем], в сочетании “становиться огнём” (*ot ağı bol*)-рвать, метать¹⁷, “билге билиг од йалыны”- огонь мудрого знания¹⁸], производное от слова “од” “одун”

¹¹ 23 знак Футарка точно-точно присутствует и в надписи Тоньюкука (Ergin, M., (1988), *Orhun Abideleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, s. 149). Но этот знак не занял места в гёктюркском алфавите. В книге М.

Эргина этот знак осмысливается как “голова” (“baş”). По мнению Т. Курума, использовано тождественное понятие “baş” “kelle=Kel”. Два знака, слившись в один (Ke+L), образовали одно единое слово. Так, соединение двух знаков для передачи одного слова-понятия обнаруживаем и в 13-ом знаке. Он получен из знаков Ö + T > ÖT (ötme) - говорить, произносить. Известно, что и германские руны могли накладываться при письме одна на другую - руны связывались или переплетались (Платов, А., (1994), *Руническая магия*, Москва, Менеджер, с.144; Адити, А.; Адити, Е., (1993), *Руны. Толкование Старшего Футарка*, Санкт-Петербург, Издательство Общества духовной и психической культуры, с. 98).

¹² Sigurd Agrell, (1932), *Die spätantike Alphabet-Mystik und die Runenreihe*, Lund, C.W.K. Gleerups Förlag.

¹³ Хлевова, А. А., (2001), с. 176.

¹⁴ Мифы народов мира, *Энциклопедия в 2-х ТТ.*, (1982), Т. II, Москва, Советская энциклопедия, с.242.

¹⁵ Мифы народов мира, (1982), с.241.

¹⁶ Древнетюркский словарь, (1969), Ленинград, Ленинградское отделение издательства “Наука”, с.373.

¹⁷ Древнетюркский словарь, (1969), с.372.

¹⁸ Древнетюркский словарь, (1969), с.373.

- “пробуждаться, просыпаться”¹⁹, также “одун” -материал для огня, дрова (ср. англ. “wood”, “wooden”, Woden=Odin).

Один – дарователь победы и поражения (воинской судьбы), покровитель героев.²⁰ Посылая своих людей в битву или с другими поручениями, он “возлагал руки им на голову и давал им благословение. Люди верили, что тогда успех будет им обеспечен. Когда его люди оказывались в беде на море или на суше, они призывали его, и считалось, что это им помогало”.²¹ Тацит (I в. н. э.) описывает Одина под римским именем Меркурия [“Из богов они больше всего чтят Меркурия” (Вотана, т.е. Одина)²²]. Интересно будет заметить, что в представлениях древних тюрков Меркурий - звезда (планета) удачи. Эту планету называли словом “Tilek” (“Dilek”), что значит “пожелание”. С просьбами, желаниями об осуществлении чего-либо обращались к Меркурию и при его содействии ожидалось их исполнение.

“От имени Один - как повествует сага - пошло имя Аудун, и люди так называли своих сыновей.”²³ По мнению исследователей эта этимология ошибочна, имена “Один” и “Аудун” никак не связаны.²⁴ “Аудун” созвучен тюркскому “Одун”. Также видится связь с тюркским “аз бодун”/“аз будун” – народ аз, азский народ²⁵ (тюркский этноним аз²⁶ созвучен с именем народа Одина - ас. В тюркских языках наблюдается взаимозаменяемость звуков “з” и “с”: аз=ас) аз будун=ас будун> аудун – из рода асов. Возможна другая этимология на тюркской основе -в саге об Инглингах мы встречаем героя под именем “Аудун Рыжий”.²⁷ В тюркском языке рыжий, бурый, красноватый - “ar”²⁸, в сочетании с “одун” - “ародун – аудун”, т.е. Рыжий Вотан (Один), такое понимание согласуется с эпитетом при имени Аудун. Таким образом, имя верховного бога германцев Один (Водан) и потомков его народа (Аудун) этимологизируется на основе тюркского языка. Один выступает под многочисленными именами и прозвищами (около 200). Так, другое из его имён Игг (Ygg) также этимологизируется на основе тюркского языка: “yig/yeg” – хороший²⁹, “yigit (igid)” - молодой человек³⁰, сильный и смелый молодой герой, храбрец, удалец, отважный молодец.

Один в скандинавских мифах выступает колдуном и провидцем. Выполняет функцию медиатора между мирами (подземным, земным и небесным). Функция шаманского посредничества между мирами, богами и людьми сближает Одина с тюркскими камами, “специалистами в области сакрального”, способных видеть духов, взбираться на небо, общаться с богами, спускаться в Преисподнюю, побеждать злых духов. В “Речах Гримнира” Один под видом странника Гримнира, захваченный в плен конунгом Гейррёдом, восемь ночей мучается между двух костров, пока юный

¹⁹ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.362.

²⁰ *Мифы народов мира*, (1982), с.242.

²¹ Снорри Стурлусон, (1980), *Круг Земной* (Snorri Sturluson “Heimskringla”), Москва, Наука, с.10.

²² Корнелий Тацит, (1969), 9; *Мифы народов мира*, (1982), с.241.

²³ Снорри Стурлусон, (1980), с. 30.

²⁴ Снорри Стурлусон, (1980), с. 30, сн. 22.

²⁵ Rəcəbov, Ə.; Məmmədov, Y., (1993), *Orxon-Yenisey abidələri*, Bakı, Yazıçı, с.73, с.345 - памятник в честь Куль-Тегина, северная сторона 19.

²⁶ в древнетюркских надписях упоминаются тюрки-асы (этноним письменно зафиксирован в Орхоно-Енисейских надписях, на памятнике в честь Куль-Тегина, Бильге кагана, и на камне Селенга, на памятнике Моюн Чор (Баян Чор) –см.

Древнетюркский словарь, (1969), с.72; Ergin, M., (1988); Rəcəbov, Ə., (1993), с.345). Среди тюркских народов называет асов и Махмуд Кашгарский. От этого имени древние греки первоначально выводили и географический термин Азия и поначалу локализовали ее в степях Предкавказья, на севере Причерноморья, где они впервые узнали этих древних кочевников, позднее, с расселением этих кочевников в различные регионы, название Азия распространилось на Среднюю, Переднюю и Малую Азию. Термин ас/аз отразился в этнониме скифов в виде Ашкузы (Аскузы) (в переднеазиатских источниках наблюдается взаимозаменяемость звуков “с” и “ш”, так в ассирийских источниках этноним скифы – ашгуза(й)/ аскуза(й)). Отметим и то, что в древнетюркских памятниках также наблюдается чередование “с” и “ш”, на памятнике Моюн Чор фонемы “ш” и “с” выражаются одной и той же буквой). Есть достаточно прямые письменные свидетельства о том, что асы были тождественны скифам и сарматам (Птоломей - II в. н. э.; Стефан Византиец - VI в. н. э., ещё в I в. н. э. Плиний, перечисляя в своих трудах скифские племена, упоминает племя асоки). Асами до сих пор называют балкарцев их ближайшие и исторические соседи - ираноязычные осетины. Более того, термином Ассиаг они называют Балкарию, а Карачай именуют Стур-Ассиаг, т. е. Большая Азия (об исторических асах, земли которых располагались к востоку от Дона, см. Czeglédy, Károly, (1999), *Turan Kavimlerinin Göçü*, çev. G. Karaağaç, İstanbul, с.33-66). Название “ас/аз” явно прослеживается в этнониме “азер” (Азербайджан), в названии Хазар (Каспий) (с протезированием к слову фонемы к/х) и в тюркском названии Азовского моря – Азак.

²⁷ Снорри Стурлусон, (1980), с.915.

²⁸ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.50.

²⁹ *Древнетюркский словарь*, (1969), с. 252, 260.

³⁰ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.260.

Агнар не даёт ему напиться, после чего Один начинает вещать.³¹ У тюрков отмечены следующие основные ритуалы, сопутствующие процессу посвящения в шаманы – кандидат в шаманы совершает символическое путешествие в центр мира к священному дереву (вспомним провисевшего на Мировом дереве Одина), где он встречается с духами; кандидат в шаманы получает напиток вызывающий потерю сознания или гипнотический сон. Обряд посвящения обязательно предполагает некий период изоляции кандидата от окружающих и переживание им обязательных физических и душевных страданий. Так, кандидат в шаманы входит в состояние сна на 3, 7 и 9 дней. В этот период его дух проходит через пытки, муки, истязания. После смертных мук он пробуждается и обретает статус шамана. Странствия тюркского шамана в иной мир, испытания, переносимые им во время экстатических инфернальных нисхождений и небесных восхождений, напоминают нам приключения персонажа скандинавской мифологии, жреца Одина.³² Что касается сакрального мёда и божественных знаний, которые обретает вкусивший его, подобный мотив также часто встречается у тюрков. После вкушения этого сакрального напитка (“бута”) шаман обретает способности и знания, поэтический дар, искусство слова и музыки.

В “Младшей Эдде” Один для обретения сакрального напитка прибегает к хитрости. Превращаясь в змея он через ущелье в горе пробирается в подземное царство, проводит там 3 дня. Похищает мёд, затем превратившись в орла, сбегает.³³ Мёд из чаши, в которую Один выплевывает выпитый сорованный мёд, он отдаёт асам. Так, Орёл-Один добывает мёд, источник тайных знаний для своего народа. У тюркских племён Сибири отмечены мифы о том, как Орёл дарит людям тайные знания – знания добывания огня.³⁴ Созвучен этим мифам скандинавский миф о том, как орёл, сидящий на дереве, не даёт свариться пойманному Одину, Локи и Хёниром быку. Орёл обещает им сварить его (разжечь огонь), если они дадут ему кусок мяса.³⁵ Здесь мы видим параллель между Орлом и огнём, которая прослеживается в тюркских мифах. Один, имя которого этимологизируется на тюркском как огонь, сбегает из подземного царства, превратившись в орла. По поверьям древних тюрков, шаманы могли перевоплощаться в орлов и летать.³⁶ Тюркские шаманы вели свою родословную от Орла. По поверьям бурятов, тенгери решили послать к людям шамана, чтобы тот помогал им. Сначала боги послали людям Орла; тот увидел на земле спящую женщину, покрыл ее, и она родила сына, ставшего Первым Шаманом. Эту же легенду разделяют якуты с той разницей, что у них Орёл носит еще одно название – Высшее Существо, Айы (“Творец”) или Айы Тойон (“Творец Света”). Дети Айы стали духами-птицами и поселились на ветвях Мирового Древа, вершину которого венчает Двуглавый Орёл – возможная персонификация самого Айы Тойона.³⁷ Предки шаманов, души которых призываются при отборе и посвящении в шаманы, ведут свою родословную от этого Первого Шамана, сотворенного Высшим Существом в образе Орла. Орёл опекает и защищает шамана.³⁸ Одежда шамана с ног до головы увешана перьями орла.³⁹ Орёл – транспортное средство тюркского шамана, способного путешествовать в надмирных пространствах. Нисхождение в Преисподнюю – ритуал, по значимости соответствующий небесному восхождению, обязательный элемент обряда посвящения в шаманы у тюрков. Шаман преодолевает полпути на коне, другую половину – на птице. Орёл носит функцию посредничества между мирами, богами и людьми. Он вестник богов. Орёл извещает бога о людях и их деяниях, волк же приносит вести людям от бога.⁴⁰ Мы встречаем этих вестников шамана у скандинавского Одина. На шатре Одина мы видим волка, над шатром же Одина парит орёл, что напоминает нам типичный шатёр тюркского шамана. Один владел магией рун, составлявшей суть его волшебной силы. Благодаря силе заклинаний он мог мгновенно преодолевать дальние расстояния и

³¹ *Мифы народов мира*, (1982), с.242.

³² По мнению Элиаде Мирча, возможно, что многие легендарные сюжеты, темы, действующие лица, образы и клише имеют экстатическое происхождение – в том смысле, что они заимствовались из историй, которые шаманы рассказывали о своих захватывающих путешествиях по иным мирам – Элиаде, М., (2002), *История веры и религиозных идей*, Т. 3, Москва, Критерион, §247.

³³ *Младшая Эдда*, (1970), Ленинград, Наука, с.59.

³⁴ Дыренкова, Н., (1929), “Птица в космогонических представлениях турецких племен Сибири”, *Культура и письменность Востока*. Кн.4, Баку, Издание ВЦК НТА, с.125.

³⁵ *Младшая Эдда*, (1970), с.57.

³⁶ Ögel, B., (1989), *Türk mitolojisi*, 1 cilt, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.29, 37.

³⁷ Элиаде, М., (2002), §246.

³⁸ Ögel, B., (1989), ss.595-596, Дыренкова, Н., (1929), с.119.

³⁹ Ögel, B., (1989), s.38.

⁴⁰ Ögel, B., (1989), s.47.

изменять свой облик. На старых каменных рельефах Один изображался в виде воина, закованного в латы и увенчанного перьями. Вспомним орнитологические элементы шаманского наряда, магически превращающие шамана в орла. Наличие военных атрибутов часто используются в тюркском шаманизме (латы, лук, щит и т.п.), что вызвано необходимостью вступать в битву с силами зла. Шаман противостоит миру “тьмы” и тем самым охраняет жизнь людей и мир “света”.

Согласно тюркской традиции, существовали различные пути становления шаманом. К примеру, Мирча Элиаде описывает случаи, когда кандидаты в шаманы отбирались по принципу склонности к потере зрения⁴¹ [в тюркском глаголе ослепнуть, зажмуриться, отуманиться – “камаш” (kamaş)⁴² видится фонетическое и семантическое родство с корневым слогом – “кам” (шаман). В тюркских языках фонетическое сходство корней предопределяет их семантическую взаимосвязь. Это основывается на распространённой практике отождествления семантики понятия со сходным по своей фонетике корнями. Так, потеря зрения связывалась с шаманистическими способностями]. Одноглазый Один, согласноскандинавскому мифу (“Прорицания вёльвы”), отдал свой один глаз великану Мимиру за мудрость, содержащуюся в его мёдомом источнике.⁴³

Шаманские способности приобретались у тюрков, прежде всего, по-наследству.⁴⁴ Один в одном из мифов получает священный мёд и руны- носители мудрости, тайных знаний - от деда, великана Бельторна.⁴⁵

Пути обретения тайных знаний Одним повторяют пути обретения шаманских способностей у тюрков (слепота, испытания, наследование). Вкушения мёда же – средство вхождения в экстатическое состояние шамана, о чём уже говорилось выше. Интересно будет отметить, что Приск Панийский, рассказывая о своей поездке по землям за Дунаем, отмечал следующие напитки, употребляемые гуннами: мёд и камос или кама, что-то вроде браги или пива.⁴⁶ В слове камос/кама явно проступает фонетическое родство с корнем “кам”, которое предопределяет и семантическую взаимосвязь с ним. Возможно, этот напиток использовался шаманами для вхождения в экстатическое состояние. Учёные предполагают, что “камос” — это искажённое слово “квас” (“квасир – слово того же корня, что и русское слово “квас”. Возможно, это слово первоначально обозначало какой-то опьяняющий напиток”⁴⁷). В сакральном напитке германцев, в “мёде поэзии” - квасире, вкусивший которого обретал дар вещания, проступает параллель с мёдом и камосом гуннов.

Элементы тюркского шаманизма проявляются и в сыне Одина. Так, сын Одина (фактор наследственности кандидата в шаманы) Хермод скачет на коне Одина в царство мёртвых (восхождение на небо или достижение подземного мира на коне шаманом⁴⁸), он одноглаз, а судя по некоторым эпитетам, даже слеп (склонность к потере зрения, слепота кандидата в шаманы).⁴⁹

Роль шаманов в обеспечении психологической защиты общества и значение такой фигуры для архаического общества трудно переоценить. Это, в первую очередь, уверенность в том, что земные люди не оставлены одни в безучастном мире, в окружении демонов и сил Зла. «Авторитет шамана в обеспечении психического здоровья общества, - как отмечает Элиаде Мирча, - обусловлен верой людей в то, что рядом с ними всегда есть человек, который поможет им в трудных обстоятельствах, порождаемых обитателями невидимого мира. Их утешает и успокаивает мысль о том, что один из них способен узреть незримое, неявленное и тайное, дать им из первых рук точное знание о сверхъестественных мирах. Использование элементов магии (кружение с огнем и другие “чудеса”) переносит зрителя в другой мир, мир богов и волшебников, где, кажется, нет невозможного. В этом мире мертвые оживают, а живые умирают и вновь воскресают; здесь можно стать невидимкой и моментально появиться снова; здесь отменяются “законы природы”, а высшая

⁴¹ Eliade, M., (1972), *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton, Princeton University Press, p.13, 24.

⁴² Радлов, В.В., (1899), Опыт словаря тюркских наречий. Т.II. Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии Наук, с. 481.

⁴³ *Мифы народов мира*, (1982), с.242.

⁴⁴ Алексеев, Н. А., (1984), *Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (Опыт ареального сравнительного исследования)*, Новосибирск, Наука, сс. 98-100.

⁴⁵ *Мифы народов мира*, (1982), с.242.

⁴⁶ Дестуниль, Г. С., (1861), “Сказания Приска Панийского”, *Учёные записки второго отд. Императорской Академии Наук*, кн. VII, вып. I. Санкт-Петербург, отр.8, с.46.

⁴⁷ *Младшая Эдда*, (1970), с. 58, сн. 192.

⁴⁸ кнь является одним из транспортных средств шамана в его экстатических путешествиях в потусторонний мир-Eliade, M. (1972), p. 149.

⁴⁹ *Мифы народов мира*, (1982), с.241.

“свобода” прославляется и блестяще осуществляется. Можно понять, каков эффект подобного спектакля в “примитивном” обществе. “Чудеса” шаманизма... стимулируют и питают воображение верующего, сметают барьеры между грезами и действительностью, распахивают окно в мир богов, духов и мертвых». ⁵⁰ Вполне вероятно, что истории шаманов легли в основу множества мифологических сюжетов. Картины, которые видит шаман, и персонажи, с которыми он встречается во время своих экстатических путешествий по мирам, скрупулезно описываются слушателям во время или после транса. Неведомые миры начинают обретать очертания. Обитатели этих миров становятся видимыми, им присваивается определенная внешность и даже приписывается биография. Рассказы шамана об экстатических путешествиях способствуют “одухотворению” мира мертвых и неба, обогащению их образности и населению их уважаемыми действующими лицами.

В “Саге об Инглингах” персонажи скандинавских мифов – не боги, а некогда существовавшие короли, которые владели колдовством и при его помощи выдавали себя за богов. ⁵¹ Саксон Грамматик в “Деяниях датчан” (нач. XIII в.) также представляет Одина реальным древнейшим королём. Поиски исторических моментов в образе Одина, при поверхностном рассмотрении абсолютно мифологическом персонаже, может показаться неразумным. Некоторые специалисты пытаются убедить нас, что мифы всего лишь фантазия примитивного народа. Однако мифы и легенды не были просто плодом вымысла, несомненно, они имели под собой историческую базу. Необходимо всего лишь сбросить завесу мифологии, отрешиться от мифологического символизма, религиозного мистицизма, чтобы добиться положительного научного понимания повествуемых событий. Историк, политический деятель XIII века Снорри Стурлусон в “Круге Земном” представляет Одина реальной исторической личностью, полководцем-завоевателем конкретного исторического времени и места: “С севера с гор, что за пределами заселенных мест, течет по Швеции река, правильное название которой Танаис... Она впадает в Черное море... Эта река разделяет трети света. Та, что к востоку, называется Азией, а та, что к западу, – Европой. Страна в Азии к востоку от Танаиса называется Страной Асов, или Жилищем Асов, а столица страны называлась Асгард. Правителем там был тот, кто звался Одином” ⁵², “Большой горный хребет тянется с северо-востока на юго-запад. Он отделяет Великую Швецию от других стран. Недалеко к югу от него расположена Страна Турок. Там были у Одина большие владения.” ⁵³ Так Стурлусон в “Саге об Инглингах” определяет географию страны асов. Страна Швеция отождествляется со Скифией, река Танаис – есть река Дон ⁵⁴, указанный горный хребет, возможно, Уральские горы. Автор пытается описать родину Одина как конкретную географическую местность. ⁵⁵ Сведения о происхождении асов из Азии есть и в других древнеисландских памятниках, в частности в прологе “Младшей Эдды”. ⁵⁶ Об исходе асов из страны Турков помимо цитируемого здесь Снорри Стурлусона, писал Саксон Грамматик, а из современных авторов, Франко Кардини ⁵⁷, Осман Каратай ⁵⁸ и Владимир Щербаков. ⁵⁹ Причиной миграции Одина с воинами, жрецами на Север, как повествуется в Младшей Эдде, стало то, что “Одину и жене его было

⁵⁰ Элиаде, М., (2002), §247.

⁵¹ Снорри Стурлусон, (1980), сс. 24-76; Один, по мнению исследователей “первоначально не входил в небесный пантеон богов. Превращение Одина в небесного и верховного бога связано с укреплением воинских союзов и возвышением удельного веса бога - покровителя военных дружин, а также с расщеплением первоначального представления о загробном мире и с перенесением на небо особого царства мертвых для избранных – смелых воинов, павших в бою”. - *Мифы народов мира*, (1982), с.241.

⁵² Снорри Стурлусон, (1980), с. 24-25.

⁵³ Снорри Стурлусон, (1980), с.28.

⁵⁴ Снорри Стурлусон, (1980), с.24.

⁵⁵ Некоторые ученые (к примеру, шведский археолог Б. Салин в его вышедшей в 1904 г. книге о древнегерманском зверином орнаменте) пытались доказать, что рассказ этот имеет историческую основу, что в первые века нашей эры некие племена переселились с побережья Черного моря в Скандинавию, и это отразилось в рассказе о том, что асы пришли из Азии. - *Младшая Эдда*, (1970), сн. 3.

⁵⁶ *Младшая Эдда*, (1970), с.5-12.

⁵⁷ Франко Кардини, (1987).

⁵⁸ Karatay, O., (2010), *Orta Asya'dan İskandinavya'ya: Sagalara Göre Kral Odin'in Göçü*. По мнению исследователя, Один - не божество, а вполне реальный исторический персонаж, который вместе с народом мигрировал в Скандинавию не позже Пв.н.э. Каратай, ориентируясь на “Младшую Эдду” и “Сагу об Инглингах”, пытается очертить реальные географические границы легендарного Асгарда и Туркланда, но вовсе не склонен трактовать историю по одной лишь саге и весьма скрупулезно относится к проверке исторических фактов. Так, исследователь размещает Туркланд на юге Уральских гор, отождествляет легендарных асов с реальным историческим народом “ас”, одним из древнейших этносов, с именем которого связано название Азии.

⁵⁹ Щербаков, В.И., (2000), *Асгард - город богов: История открытия*, Москва, ФАИР ПРЕСС.

пророчество, и оно открыло ему, что его имя превознесут в северной части света и будут чтить превыше имен всех конунгов. Поэтому он вознамерился отправиться в путь, оставив Страну Турков. Он взял с собою множество людей, молодых и старых, мужчин и женщин, и много драгоценных вещей. И по какой бы стране ни лежал их путь, всюду их всячески прославляли и принимали скорее за богов, чем за людей. И они не останавливались, пока не пришли на север в страну, что зовется Страною Саксов. Там Один остался надолго, подчинив себе всю страну. Для надзора над этой страной Один оставил там-троих своих сыновей...Потом Один пустился в путь на север и достиг страны, которая называлась Рейдготланд (Дания).И завладел в этой стране всем, чем хотел. Он поставил правителем той страны своего сына...Потом Один отправился еще дальше на север, в страну, что зовется теперь Швецией. Имя тамошнего конунга было Гюльви. И когда он узнал, что едут из Азии эти люди, которых называли асами, он вышел им навстречу и сказал, что Один может властвовать в его государстве, как только пожелает. И им в пути сопутствовала такая удача, что в любой стране, где они останавливались, наступали времена изобилия и мира. И все верили, что это творилось по их воле. Ибо знатные люди видели, что ни красотой своей, ни мудростью асы не походили на прежде виданных ими людей.”⁶⁰В саге об Инглингах причина миграции связывается с военными нападками римлян. “В те времена,- сообщается в саге об Инглингах - правители римлян ходили походами по всему миру и покоряли себе все народы, и многие правители бежали тогда из своих владений. Так как Один был провидцем и колдуном, он знал, что его потомство будет населять северную окраину мира. Он...отправился в путь и с ним все дии и много другого народа. Он отправился сначала на запад в Гардарик, а затем на юг в Страну Саксов. У него было много сыновей. Он завладел землями по всей Стране Саксов и поставил там своих сыновей правителями. Затем он отправился на север, к морю, и поселился на одном острове. Это там, где теперь называется Остров Одина на Фьоне (о. Фюн).”⁶¹ Отметим, что одной из наиболее ранних рунических надписей считается надпись на костяном гребне, сохранившемся в болоте на датском острове Фюн. Надпись переводится принимается за имя или эпитет (как обычно, этимология не выяснена) и датируется 2-й половиной III века. Считается, что первоначально Футарк появился в Дании, а затем распространился в Норвегию и Швецию. Интересно, что рунические письмена встречаются на всём пути, который проделал, согласно сагам, легендарный народ асов: От Азии до берегов Чёрного моря [в конце прошлого столетия при раскопках на горе Опуск на Керченском полуострове был обнаружен камень со старшерунической надписью⁶²], от Восточной Европы до Скандинавии. Как показывают новейшие исследования, руника употреблялась не только у восточных тюрков, но и у западных, в Восточной Европе, в том числе и на Кавказе, в частности у гунно-булгарских племен, у которых она использовалась для некоторых бытовых нужд вплоть до XII в.⁶³ Представляется странным, что многие исключают связь между тюркскими и германскими рунами, по причине географической отдалённости Азии и Скандинавии. С точки зрения изложенных выше (исторических) сведений и элементарных географических знаний бросается глаза, что между ареалом расселения германско-скандинавских племён (в конечный период) и тюрками располагались как раз пути миграции народов. И повсюду, на протяжении этого пути мы встречаем знаки рунического письма. По руническим памятникам можно восстановить полную картину преемственности культур и письменностей. Самый факт прочитывания западных рунических надписей соответствующими рунами древних тюрков служит подкреплением версии о миграции рун, об их исходе из Азии.В рунах и мифах как в зеркале отражена история взаимодействия культур и языков. Примеров переклички культур, разнесенных географически далеко друг от друга, не мало. Приведем некоторые из них, воины Одина назывались “берсерками”(berserkr), их также звали “волчьи шкуры”⁶⁴. Тем не менее, слово “берсерк” переводят как “медвежья шкура”. В сагах берсерк это также разбойник, который притесняет мирных жителей, вызывая их на поединок и отнимая у них жён и добро.⁶⁵ На основе тюркского языка это слово можно этимологизировать как “волк, разбойник”: böri(диал. bere) – волк⁶⁶ и serkar– разбойник⁶⁷. Верность

⁶⁰ Младшая Эдда, (1970), с.11-12.

⁶¹ Снорри Стурлусон, (1980), с.28.

⁶² Doğan, İ., (2002), *Doğu Avrupa'daki Göktürk (Runik) İşareti Yazıtlar*, Ankara, TDK Yayınları, s. 46; Хлезов, А. А., (2001), сс. 169-184; Голенко, В. К., (1999), сс. 77-97.

⁶³ Doğan, İ., (2000), *Kafkasya'daki Göktürk (Runik) İşareti Yazıtlar*, Ankara, TDK Yayınları; Doğan, İ., (2002).

⁶⁴ Снорри Стурлусон, (1980), с.103.

⁶⁵ Снорри Стурлусон, (1980), с.103.

⁶⁶ Древнетюркский словарь, (1969), с.118.

такой этимологии подтверждается вторым названием берсерков, семантически идентичным *berge* – “волчьи шкуры”, а также уподоблением берсерков волкам: “были берсерки”⁶⁸, “его воины бросались в бой без кольчуги, ярились, как бешеные собаки или волки, кусали свои щиты, и были сильными”.⁶⁹ Аналогичное уподобление воинов волкам и именование их волками мы встречаем у тюрков. Китайские источники называли тюркские войска “фули”, что является китайской модификацией тюркского слова “*bögi/ büri*” (волк). Шкуру волка – признак волчьего племени носили на голове гунны [отсюда, меховая шапка у тюрков называется “*börk*” (бёрк)⁷⁰, возможно к нему восходит этимология слова “парик” (фр. *peruque*, ит. *pagucca*, нем. *Perücke*)]. Название тотема асов, народа Одина могло быть перенесено на животного, являющегося тотемом северных народов. Таким образом, слово медведь “*ber*” – название тотемного символа, связанного с охранительной магией северных народов, животного наиболее популярного у скандинавских народов, может восходить к имени тотема тюрков *berge*. Другой пример – скандинавский мифический герой Имир, “Имир (сканд.) – великан, появившийся из инея.”⁷¹ На тюркском “*emiḡ*” (эмир) – иней, изморозь⁷² (в тюркских языках наблюдается взаимозаменяемость звуков “э” и “и”). Предок богов, асов – Бури⁷³, что значит “родитель”, созвучно тюркскому бёри/бури – волк, которого тюрки считали своим предком. Другой пример – Богиня Ёрд.⁷⁴ Ёрд (сканд.) – “земля” – обожествленная земля.⁷⁵ В её имени проступает фонетическое и семантическое сходство с тюркским “*yurḡ*”/“*yurd*” – земля⁷⁶. Жрецы асов, которые руководили обрядами жертвоприношений и судили людей, назывались “дия”.⁷⁷ Словона скандинавской основе не объяснено. В имени верховных жрецов проступает фонетическое и семантическое родство с тюркским “*diyan/dian* – заимствование из санскрита “*dhyana*”, буддийский термин) – размышление, созерцание.⁷⁸ Такое понимание термина согласуется с философско-религиозной функцией дия. Подобных примеров можно привести много, и один из них – этимологию термина *eril/iril* (*erilaz*) стоит разобрать несколько подробнее, поскольку это слово имеет самое прямое отношение к теме данной работы. Эрилаз называли людей, владеющих руническим искусством. В надписях старшими рунами неоднократно встречается слово *erilaz* (“Я, эрил, начертал руны”).⁷⁹ Высказывалось предположение, что руническое *erilaz* должно быть связано с названием германского племени герулов (лат. *eguli*). В герулах пытались видеть создателей или по крайней мере посредников в распространении рунического письма. Согласно другой точке зрения, эрил в рунических надписях — не этнический, а социальный термин, возможно, обозначающий представителей военной касты. Подобный вывод основан на тождестве рунического *erilaz* древнеисландскому *jarl* – “правитель, военачальник” (др.англ. *eorl*, совр.англ. *earl*).⁸⁰ Попробуем рассмотреть это слово на тюркской языковой основе. Оно состоит из следующих слогов-слов: Эр–ил (эр– ил – аз). Первая часть имени “эр” (*er/ir*) на тюркском имеет значение “камень”⁸¹ (о взаимозаменяемости звуков “э” и “и” в тюркских языках уже говорилось выше), *il/el* – рука⁸², *az* принимается в рунологии за окончание мужского рода единственного числа, возможно и тюркское *uaz* (если допустить вероятность этого глагола в I-II вв.) – писать⁸³. Объединив части этого имени, мы получаем следующую этимологию слова-звания – “пишущий на камне” / “рука, пишущая на камне”. В тюркских языках имеются многочисленные примеры образования слов на основе простого словосложения. Но использование только этих компонентов и их значений недостаточно для точной этимологии слова. Для установления достоверно точной этимологии надо проанализировать все

⁶⁷ *Древнетюркский словарь*, (1969), с. 497; Kaşgarı, M., (1939-1941), cilt I, с.457.

⁶⁸ Снорри Стурлусон, (1980), с.103.

⁶⁹ Снорри Стурлусон, (1980), с.29.

⁷⁰ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.118.

⁷¹ *Мифы народов мира*, (1980), с.510.

⁷² *Древнетюркский словарь*, (1969), с.173; Kaşgarı, M., (1939-1941), cilt I, s.54.

⁷³ *Мифы народов мира*, (1980), с.195.

⁷⁴ Снорри Стурлусон, (1980), с. 531.

⁷⁵ *Мифы народов мира*, (1980), с. 436.

⁷⁶ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.282.

⁷⁷ Снорри Стурлусон, (1980), с.25.

⁷⁸ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.160.

⁷⁹ Terje Spurkland, (2005), s.50; Sweyn Plowright (2006), s. 144.

⁸⁰ Terje Spurkland, (2005), p.51, Sweyn Plowright (2006), pp. 145-147, Mees, Bernard, (2003), pp. 41-68.

⁸¹ *Древнетюркский словарь*, 1969, с.211 (ir VI), 175 (er IV).

⁸² *Древнетюркский словарь*, 1969, с.169 (el III), 207 (il III).

⁸³ *Древнетюркский словарь*, 1969, с.250.

возможные компоненты и их значения. Другое значение слова *er/ir* на тюркском “бурав”⁸⁴, *er-il* – бурав-рука (буравящая рука, пишущая на камне рука). Корень *ir* проступает в древней форме глагола писать – резать/царапать (булг./чув. *siḡ*, монг. *ciḡ*, заимствованное из тюркского в венгерском *ir* – писать⁸⁵). Если исключить возможность наличия глагола писать – “*yaz*” в привычном нам понимании в те далекие времена, весьма вероятно, что процесс письма на ранней стадии его развития (знаки наносились на дерево или камень острым предметом) мог выражаться глаголом резать/царапать, который в процессе эволюции письма обрел значение “писать” (*siḡ/siz/çiz/ciz/yiz* (резать/царапать) > *yaz/caz* (писать); ср. греч. *grapho*, лат. *scribere*, ар. хатт - 1) царапать острым предметом, 2) писать). За основу этимологии *eril/iril/erla* [на Этелхеймской пряжке слово “эрил” написано в форме “эрла” (“Я, Эрла, написал это”)⁸⁶] можно также взять “*ir*” – песня⁸⁷, *irla/yirla/yurla* – петля⁸⁸, а также *irqla* – гадать, предсказывая судьбу, события и т.д.⁸⁹ (< *irq* – предсказание, пророчество, гадание, *iru/irü* – знак, примета⁹⁰, ср. гот. “*iruna*” – “тайна”). Отсюда, мы получаем следующую этимологию – “пишущий”, “поющий”, “гадающий” (жрец). Тюркская семантика “эрила” отражает функциональное содержание, которое заложено в названии. Таким образом, слово эрил/ирил/эрла является не именем, и не этническим термином, а термином, обозначающим владеющего руническим искусством, мастера рунического письма, по всей вероятности, жреца. Ритуалы шаманы исполняли песнями, вследствие этого на тюркском “гадать, предсказывать” и “петь” фонетически и семантически восходят к общему корневому “песня”. Тайной рун владели немногие, прежде всего, жрецы. Употребление рун, особенно в ранний период, связано практически исключительно с ритуальной практикой. Руническая культура включала и магическое искусство. К слову относились как к объекту, имеющему божественное происхождение и могущему оказывать магическое воздействие. Владеющие тайной рун владели колдовством, имеющие писать были провидцами, жрецами. В эддической “Песни о Риге”, устанавливающей социальную стратификацию скандинавского общества, прямо говорится, что владение руническим письмом – привилегия высших слоев: руны знает Кон (т.е. конунг), сын Ярла, и сам Ярл, получивший это умение от Рига, своего божественного предка. Не исключено, что эрил мог совмещать роль светского предводителя с жреческими функциями.⁹¹ Совмещение функций правителя и верховного жреца (*Pontifex Maximus*) мы встречаем в древнетюркской социально-политической системе⁹² (ср. Один – предводитель асов и шаман, знаток рун, царь-жрец, князь(конунг)-волхв). Сугубо скандинавское, казалось бы, слово Ярл (что значит знатный военачальник) можно этимологизировать на тюркской основе. Древнетюркское “*yarliq*”⁹³ – приказ, повеление, предписание, в татарских ханствах ярлык – грамота, письменный указ хана. Владеющий ярлыком обладал властью. Имя скандинавского героя, знатного военачальника Ярла, на тюркском этимологизируется как “дающий приказы, повелевающий”. В процессе апеллятивации оним “Ярл” стал означать всех военных правителей в германском обществе (ср. др.исл. *jarl* – “правитель”).

Ярл получил знание рун от Рига, имя которого фонетически созвучно тюркскому “*irq*” (гадание, предсказание судьбы, событий, пророчество), что семантически согласуется с социальным статусом и “божественным” происхождением Рига.

Сын Ярла – Кон (конунг), его имя фонетически и семантически созвучно тюркскому “кан”. Кан/хан – титул правителя у тюркских народов, высший представитель родовой знати. Лицо, имеющее этот титул совмещало роль светского предводителя с военным. “Кон” германцев также прошел процесс апеллятивации и стал обозначать всех военных вождей, высших представителей родовой знати (конунг). Производным от германского конунг является русское слово “князь”. В науке во всех славянских языках термин “князь” имеет значение “владыка, старейшина”, а также “священник”.⁹⁴ Комментируя имена в книге “Откуда есть пошла Русская земля?”, А.Г.Кузьмин заметил, что слова с корневыми “г-н” и “к-н” надо этимологизировать на уральской языковой

⁸⁴ *Древнетюркский словарь*, 1969, с.175 (erIII), 211 (ir V).

⁸⁵ *Русско-венгерский словарь* (Л. Хадрович – Л. Гальди), (1970), Terra, Budapest, с.492.

⁸⁶ Mees, Bernard, (2003), pp. 41–68.

⁸⁷ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.219.

⁸⁸ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.220, 268, 288.

⁸⁹ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.220.

⁹⁰ *Древнетюркский словарь*, (1969), с. 212, 220.

⁹¹ Гуревич, Е. А., (2003), с. 417.

⁹² Ögel, V., (1989), s.17, 593.

⁹³ *Древнетюркский словарь*, (1969), с.242.

⁹⁴ Также “князь” пренебрежительное прозвище татарина (в Российском государстве до 1917 г.)

основе⁹⁵, что переводится как “господин, великий, старший, сильный”. Необходимо заметить, что слова с корневыми “г-н” или “к-н” были широко распространены на севере Причерноморья. Киевские князья именовали себя каганами. Этот титул использовали применительно к себе Владимир и его сын Ярослав Мудрый.⁹⁶ В Бертинских анналах говорится, что глава русов, прибывших в Ингельгейм, именовался “хаганом”. Во всех этих титулах слова состоят из согласных “к-н”/“х-н”, чему можно найти аналогию в тюркском “кан”. Известно, что правитель древних тюрок исполнял одновременно и функцию верховного жреца⁹⁷, это согласуется со значением слова “князь” в славянских языках, т.е. “старейшина, священник”. У скандинавов Кон (конунг) – военных вождь, высший представитель родовой знати, владеет “тайной” рунического письма, что функционально сближает его со жрецами.

Таким образом, имена героев скандинавских мифов успешно этимологизируются на основе тюркских языков и по существу являются не столько именами, сколько вторым именем или титулом. В древних культурах имена играли особую роль. Имя не только условное название, оно отражало суть, душу людей, предметов, богов, их функции. Сегодня мы совсем не знаем истинного смысла многих имён скандинавских богов, с течением веков забылся их смысл. Один лишь Один выступает под многочисленными именами и прозвищами (перечень имён Одина дан в “Речах Гримнира”, “Старшая Эдда”), этимология которых не ясна. Слова дожили до наших дней, но забыты их подлинные значения. Обращение к этимологии — истинному значению, культурной памяти, душе слов — поможет нам вернуть смысл не только словам, но и тому, что стоит за ними. “Они расселились по всей Стране саксов, - повествует Младшая Эдда - а народе Одина, - а оттуда и по всей северной части света, так что язык этих людей из Азии стал языком всех тех стран. И люди полагают, что по записанным именам их предков можно судить, что имена эти принадлежали тому самому языку, который асы принесли сюда на север - в Норвегию и Швецию, Данию и Страну Саксов. А в Англии есть старые названия земель и местностей, которые, как видно, происходят не от этого языка, а от другого”.⁹⁸ Рассказывают, как правду, что, когда Один и с ним дии пришли в Северные Страны, то они стали обучать людей тем искусствам, которыми люди с тех пор владеют. Один был самым прославленным из всех, и от него люди научились всем искусствам, ибо он владел всеми, хотя и не всему учил.”⁹⁹ Один, как повествуют саги, ввел в своей стране те законы, которые были раньше у асов. Он постановил, что в память об умерших “знатных людях надо насыпать курган, а по всем стоящим людям надо ставить надгробный камень. Этот обычай долго потом держался.”¹⁰⁰ Мы встречаем эти камни в различных местах Скандинавии, относимые к разному времени. Старшее руническое письмо просуществовало не менее шести веков и охватывает значительный ареал, вплоть до VII в. и язык, и стилистические особенности выполненных этим письмом надписей оставались неизменными. Где-то в VIII – XI вв. в Скандинавии появляется Младший Футарк, как обычный буквенный алфавит на основе рун Старшего Футарка. Его называют еще «викингскими рунами». Исчезают некоторые буквы Старшего Футарка, изменяется написание других, отдельные старые знаки, приспособившись непосредственно к языку, приобретают новое звучание. Этот ряд легко адаптировался к местному наречию и способу начертания знаков.

За три века существования рунологии надписи рунических памятников не получили окончательной дешифровки и достоверной языковой интерпретации, они так и не поняты рунологами, хотя и прочтены. Заслуживает внимания тот факт, что тексты, писанные древнескандинавскими рунами, на четверть состоят из “личных имен”. Все непонятные звукосочетания принимаются за личные имена, потому что, как верно замечает О. Сулейменов, “они не требуют перевода, но антропоним – это, прежде всего – слово, наделенное при рождении лексическим смыслом.”¹⁰¹ Непонятные имена приходили из других языков, где они имели вполне ясные значения. Ясно, что в именах отражалось то значение, которые люди придавали тем или иным чертам их носителя, нередко это прозвища, характеризующие различные черты и способности их носителя. “Древнегерманским антропонимам”, обнаруженным в надписях, зачастую нет соответствий

⁹⁵ Откуда есть пошла Русская земля. Века VI – X, (1986), Москва, Молодая Гвардия, с.24.

⁹⁶ Якубинский, Л.П., (1953), История древнерусского языка, Москва, Гос. Уч. Пед. Изд. Мин. Просвещения, сс. 347-348.

⁹⁷ Ögel, B., (1989), s.17, 593.

⁹⁸ Младшая Эдда, (1970), с.12.

⁹⁹ Снорри Стурлусон, (1980), с.29.

¹⁰⁰ Снорри Стурлусон, (1980), с.31.

¹⁰¹ Сулейменов, О., (1998), Язык письма: Взгляд в доисторию - о происхождении письменности и языка малого человечества, Алматы-Рим, Издательство “San Paolo”, с. 454.

ни в одном из европейских словарей планеты.¹⁰² Вследствие того, что большинство старших рунических надписей найдено на территории Скандинавии, их язык в течение долгого времени считали праскандинавским, т.е. древнейшим скандинавским языком-основой, засвидетельствованным письменными памятниками. Впоследствии эта точка зрения была отвергнута. На сегодняшний день считается доказанным, что язык старшерунических надписей не может быть отождествлен ни с одним из древнегерманских диалектов.¹⁰³

Интересен тот факт, что несмотря на отсутствие каких-либо материальных данных о письме на дереве германскими рунами (не сохранилось старшерунических надписей на деревянных предметах) всё же предполагается, что именно дерево было тем первоначальным материалом, на который наносились руны: “на это указывает характерная заостренная и угловатая форма рунических знаков, избегающих горизонтальных и округлых линий.”¹⁰⁴ Но ведь на это указывают и тюркские руны, они тоже не округлы. Однако, вследствие того, что науке неизвестно наличие каких-либо письменных источников на тюркском языке более раннего периода, чем Орхоно-Енисейские надписи, датируют тюркское письмо VII-VIII вв.¹⁰⁵ Почему же не предположить, что и древнейшие тюркские рунические надписи, вырезались на дереве, и вследствие бленности этого материала не дошли до наших дней. В этой связи интерес представляют данные о письменности тюрок у Ибн Фадлана. Арабский посол в Волжскую Булгарию в 922 г., рассказывает о нравах и обычаях русов, имея в виду булгар [отметим, что в русской науке утвердилось ошибочное мнение, отождествляющее русов и саклабов арабских источников с русскими и славянами, что несколько не соответствует действительности. “Русы, - говорил Абул-Феда, - народ турецкой национальности, который с востока граничит с гузами, народом такого же происхождения”.¹⁰⁶ Далее, Абул-Феда добавляет, что в XI веке гузы завоевали Персию и основали Сельджукскую монархию. Ибн Хордадбех, упомянувший о торговой миссии купцов ар-рус, писал, что последние – “род саклабов”,¹⁰⁷ Ибн Фадлан же называет булгар саклабами, для него понятия “саклаб” и “булгар” тождественны и относятся к одному и тому же этносу¹⁰⁸, не случайно, ал-Марвази рассказ о саклабах поместил в главе, посвященной тюркам.¹⁰⁹ Еще в XIX веке С.А.Геденов обратил внимание на то, что в арабских источниках под “саклабами” большей частью имеются в виду булгары.¹¹⁰ Гардизи со слов Ибн Мукаффы¹¹¹ и Ибн Хордадбех возводят родословную “саклабов” к тюркам¹¹²], что после ритуального сожжения умершего соплеменника русы оставили надпись на могиле: “потом они построили... нечто подобное круглому холму и водрузили в середине его большую деревяшку хаданга (белого тополя или берёзы), написали на ней имя [умершего] мужа и имя царя русов и удалились.”¹¹³ Есть и косвенные упоминания о наличии письменности на дереве, так арабский писатель Абуль-Фарадж Ан-Надим в “Книге росписи известий об учёных и именах сочиненных ими книг” (987-988 гг.) сообщает: “Мне рассказывал один, на правдивость коего я полагаюсь, что один из царей горы Кабк (Кавказ) послал его к царю Русов; он утверждал, что они имеют письмена, вырезаемые на дереве. Он же показал мне кусок белого дерева, на котором были изображения, не знаю, были ли они слова, или отдельные буквы, подобно этому.”¹¹⁴ Надпись,

¹⁰² Сулейменов, О. (1998), с.454.

¹⁰³ Гуревич, Е. А., (2003), с.416.

¹⁰⁴ Гуревич, Е. А., 2003, с. 415.

¹⁰⁵ степень развитости памятников тюркской рунической письменности позволяет предположить наличие предшественников в виде литературных памятников, которые, к сожалению, не сохранились.

¹⁰⁶ Голубовский, П. В., (1884), Печенеги, торки и половцы до нашествия татар. История южнорусских степей. IX—XIII вв., Киев, Университетская типография, с. 392.

¹⁰⁷ Ibn Jurdadbih, (1889), с.154; Ибн Хордадбех, (1986), с.124.

¹⁰⁸ Ковалевский, А. П., (1956), *Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921-922 гг.*, Харьков, Изд-во ХГУ, с.132, 330, 345.

¹⁰⁹ Sharaf al-Zaman Tahir Marvazi on China, the Turks and India / Arabic text (circa A.D. 112) with an English translation and commentary by V.Minorsky, (1942), London, The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, arabic text p.22; engl. text. p.35.

¹¹⁰ Геденов, С. А., (1876). *Варяги и Русь: Историческое исследование*, Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии наук, сс.432-433.

¹¹¹ Cegledy, K., (1973), “Cardizi on the history on Central Asia (745-780)”, *Acta orientalia*, t. XXVII, fasc. III, pp. 257-267.

¹¹² Бартольд, В. В., (1973), *Сочинения, в 9 томах*, Москва, Издательство восточной литературы. Т. VIII, сс.23-62. Подробно см. Togan, A. Z., (1939), *Ibn Fadlan's Reisebericht*. Leipzig, F. A. Brockhaus.s. 305, 330; Алекперов, А. Ф., «Саклабы» к постановке проблемы», “О происхождении этнонима “саклаб”».

¹¹³ Ковалевский, А. П., (1956), с. 146; *Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу*, (1939), с. 83.

¹¹⁴ Гаркави, А.Я., (1870), *Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII в. до конца X века по Р. X.)*,

сохранённая Ибн-аль-Надимом, стилизованная под арабское письмо, настолько искажена, что расшифровать её до сих пор не удалось. Небрежно срисованная Ибн-аль-Надимом руническая надпись русов внешне напоминает скандинавскую руническую монограмму. Так, ряд арабских авторов упоминают некие “письмена” на дереве, использовавшиеся русами – народом тюркской национальности. В 568 г. в Константинополь ко двору императора Юстина II тюрки принесли ханскую грамоту, послание от кагана. Весьма вероятно, что и гуннское, и тюркское письмо, которое (по свидетельству византийского историка Менандра) названо скифским, было письмом руническим.

По предположению ряда учёных, тюркские руны были созданы не раньше VII века на базе согдийского письма. Сторонники гипотезы о происхождении Орхоно-енисейского письма от согдианской разновидности арамейского, по верному замечанию О. Сулейменова, основывают свою версию только историко-географическими соображениями – рядом с тюрками в V в. других буквенных систем не было.¹¹⁵ Игнорируется несоответствие форм букв и способов разделения слов, приписать же создание письма самим тюркам не позволяют предвзятость и политические установки.¹¹⁶ К сожалению, некритическое отношение к арамейской гипотезе наблюдается и поныне. В противовес этой гипотезе русский востоковед Н.А. Аристов заново обосновал гипотезу А. Шифнера (еще в 1858 г. предположившего самостоятельное происхождение к тому времени еще неразгаданных енисейских письмен из тамг) о местном тамговом источнике тюркских рун. Н. А. Аристов обнаружил внешнее сходство с тюркскими тамгами у 29 из 38 знаков орхонского алфавита. В дальнейшем эта гипотеза была поддержана Н. Маллицким и А. Соколовым, И. Батмановым.¹¹⁷ Идея происхождения тюркского письма от тюркских тамг все еще не потеряла свое научное значение. Е. Д. Поливанов предполагал эндогенное происхождения тюркских рун от идеограмм. Он основывал гипотезу на том, что алфавит мог быть создан в тюркской среде и именно поэтому руническое письмо учитывает грамматику тюркских языков и существующую в них гармонию гласных. Е.Д. Поливанов дал три примера реконструкции идеографических значений букв тюркского рунического алфавита [D- у (ay – луна, месяц) [на наш взгляд, возможно также уay– лук], [k (ok – стрела) и [s (süngü – штык, колющее оружие)].¹¹⁸ Мнение о том, что тюркский рунический алфавит имеет идеографическое

Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии Наук, с. 240.

¹¹⁵ Сулейменов, О., (1998), с.419.

¹¹⁶ Происхождение тюркского рунического алфавита, несмотря на усилия нескольких поколений тюркологов, все еще остается проблематичным. С момента расшифровки В. Томсеном тюркской рунической письменности в 1882 году возникло множество теорий, касающихся вопроса ее происхождения. Сам Томсен считал, что тюркский рунический алфавит генетически связан с арамейской письменностью через его пехлевийский (среднеперсидский) и согдийский варианты, хотя и допускал возможность идеографического происхождения некоторых тюркских рунических знаков, не возводимых к арамейскому алфавиту (Гипотеза Томсена об арамейской (арамейско-пехлевийской и арамейско-согдийской) основе тюркского рунического алфавита построена на весьма далеких аналогиях для некоторых знаков орхонского алфавита). Такое мнение было поддержано другими учеными, такими как О. Доннер, Р. Готье. Доннер бездоказательно утверждал, что Орхоно-Енисейское письмо возникло у тюрков в IV в. на основе индобактрийского письма. На проверку становится очевидным, что между тюркскими рунами и знаками этого письманикаких близких соответствий нет. Предположение Ф. Альтхайма о том, что древнетюркские руны происходят от армасского арамейского письма, которое тюркоязычные гунны, якобы, переняли на Кавказе на рубеже III-IV вв., также не подкреплена конкретными фактами и наглядными соответствиями письменных знаков. Советский ученый, иранист В. А. Лившиц, по мнению которого основным источником орхонского алфавита явилась довольно поздняя разновидность согдийского курсивного письма, адекватная древнеуйгурскому алфавиту, предполагал, что тюркская руника явилась результатом преднамеренной обработки согдийского алфавита, что тюркские (орхонские) руны произошли от букв новосогдийского письма посредством "реконструкции графических прототипов в процессе создания рунического алфавита". Согласно гипотезе английского исследователя Дж. Клосона, тюркский рунический алфавит был, якобы, изобретен в 3-ей четверти VI в. по распоряжению Истеми-кагана и составлен как своего рода тайнопись на основе произвольно измененных арамейских (пехлевийских, согдийских) и греческих (византийских, эфталитских) букв. Среди сторонников "согдийской теории" отметим также С. Г. Кляшторного, который предположил, что тюркское руническое письмо было заимствовано в 5 в. у согдийцев. – см. Аманжолов, А., (2003), *Генезис тюркского рунического алфавита*, Алматы, Мектеп, сс. 286-289.

¹¹⁷ Аманжолов, А., (2003), с. 289.

¹¹⁸ Поливанов, Е.Д., (1929), Идеографический мотив в формировании орхонского алфавита, *Бюллетень Среднеазиатского Государственного университета*, Ташкент, № 9, сс. 177-179.

Есть достаточные основания предполагать, что тюркские руны обязаны своим происхождением идеограммам (точнее, изобразительным логограммам). Примеров формального и фонетического соответствия рунических знаков с предметами достаточно, представим еще несколько: [b, eb, be) - Eb (жилище, юрта), [t, at-ta) – At (лошадь), Tağ (гора), [t, it-ti) – It (собака), [l, el) - El (кисть руки), [r, er, re) - Er (муж мужчина), [n, en) – En (спускаться, сходиться, низ, спуск), [š) – Ešik (дверь) и т.д. Не единичность случаев графического сходства рун с предметами и понятиями и фонетическое соответствие их наименованиям на тюркском позволяет полагать эндогенное происхождение тюркского рунического письма, что руны дальнейшая переработка понятийных знаков тюрков, эволюция идеографического (логографического) письма.

автохтонное происхождение и в соответствии с этим имеет более ранние даты появления, пока что не принимается со стороны нетюркских ученых и считается проявлением их этничности.¹¹⁹

Таким образом, генетические связи тюркских рун все еще не получили полного объективного научного освещения. Вопрос об истинном происхождении тюркской руники остаётся открытым. Наука пока не установила ни подлинного возраста тюркского рунического письма, ни его непосредственного источника. В вопросе возраста тюркского рунического письма один факт заслуживает особого внимания. В Казахстане в 50 км от Алма-Аты в кургане Иссык в 70-х годах прошлого столетия была найдена серебряная чаша с рунической надписью в две строчки на внешней стороне.¹²⁰ Надпись состоит из 26 знаков, напоминающих Орхоно-Енисейскую письменность. Чаша датируется V веком до н. э. Некоторыми исследователями признаётся вероятность того, что потомком этого письма является более позднее классическое Орхоно-Енисейское, так как последнее выглядит внешне вполне аналогично иссыкскому (отметим и то, что сделаны успешные попытки прочтения надписи на тюркском языке). Иссыкульская чаша касается самой сердцевины истории письменной культуры и содержит сведения, позволяющие продлить историю тюркской руники на тысячелетия в глубины седой древности, а именно на 2500 лет назад. Тюркское происхождение письма на чаше официально не признано. Западные учёные стараются замечать под ковёр свидетельства, не годные евроцентристским представлениям, исходя из своих предубеждений и политических установок по своему “исправляют” их. Российские специалисты “установили”, что надпись на чаше была процарапана позднее. Согласно им, чаша будто бы была подложена в курган позже самого захоронения. В своей тенденциозности наука заходит в пределы нереальности, недоказуемой надуманности. Ибо признание правды потребовало бы переосмыслить историю письменной культуры в соответствии с реалиями, которые не устраивают запад. Знаки аналогичного иссыкского письма найдены и на обломках глиняной посуды и камня из Южного Узбекистана, Южного Таджикистана и северного Афганистана, которые датируются ок. I—VI вв. н. э.

Получившие распространение на всем пространстве Евразии от Восточной Монголии до долины Дуная тюркское руническое письмо имеет широкий хронологический диапазон и разную этнополитическую принадлежность. Как бы маркируя свою территорию, в степях Азии тюрки оставили множество рунических надписей. Геополитические устремления тюрков в сторону четырех сторон света, расширение границ от Тихого океана на востоке до западных морей, способствовали распространению письменности, используемой ими. Таким образом, говоря о западных рунических письменностях, и в частности древнескандинавской рунической письменности, нельзя обходить вопрос о древнетюркской рунической культуре. Тот факт, что смысл, заключенный в древних рунических памятниках Северной Европы, понять до сих пор не удалось, что на сегодняшний момент не представляется возможным адекватно перевести надписи, сообразуясь с древнегерманскими языками, сам по себе диктует необходимость продолжения исследований в данном направлении с привлечением к исследованиям и другие, незападные письменности и языки. Как мы убедились, древнескандинавские рунические надписи поддаются расшифровке при помощи тюркской рунической системы. Убедительных аргументов “против” в рунологии не предоставлено. Но суждение об общих корнях северноевропейских и тюркских рун, о возможной связи между ними официальной наукой до сих пор не принято ввиду множества факторов. Официальная наука всеми возможными и невозможными доводами старается обосновать правильность латино-греческой теории происхождения Футарка, а древнетюркское руническое письмо по-прежнему считать одной из разнovidностей арамейского письма и несвязанным с другими руническими системами.¹²¹ Требуется лишь сопоставить алфавиты, разделенные столетиями и далёкими расстояниями, чтобы обнаружить связь между ними и признать очевидное - общего “предка” рунических письменностей. Метод сравнительной идентификации, не оставляющий даже места для споров, может рассеять тайну рун, заставить заговорить то, что так долго молчало. Сравним

¹¹⁹ Турецкий ученый А. Дж. Эмре попытался представить тюркский рунический алфавит как развитие идеографического письма, родственного шумерскому линейному. Внешнее сходство некоторых знаков различных идеографических письменностей объясняется им, как правило, сходством изображаемых предметов. – см. Emre, A. C., (1938), *Eski türk yazısının menşei*, İstanbul, TDK Yayınları, s. 19, 48, 50-52.

¹²⁰ История Казахской ССР, (1977), с.200; Фридрих, И., (2001), пр.73а.

¹²¹ Считается, что тюркский рунический алфавит в основе своей восходит к буквенному письму арамейского происхождения, заимствованному тюрками у ираноязычных народов Средней Азии через посредство пехлевийского, хорезмийского и согдийского алфавита.

германскую модель ссистемой письма у древних тюрков, мы постепенноприблизимся к расшифровке древнейшей загадки Европы, к постижению её тайного, забытого языка, являющегося не просто средством магической абракадабры, но и средством передачи информации, причем информации важной и значимой для решения задач истории и культуры народов.Тюркская руническая система может рассеять тайну рун, широко эксплуатируемое в “эзотерической” литературе представление о магической сущности рун.Историко-культурный экскурс в мир рун, предложенный в изложенной выше статье, только приоткрывает завесу с непознанного до конца мира рунической культуры, письменности, послужившей истоком, началом многих последующих алфавитов человечества. Сравнительное изучение рунических надписей, без политических установок, предубеждений о застойности и дикости древних тюрков и уникальности европейской культуры, может пролить свет на многие тайны человечества, раскрыть скрытые или усердно скрываемые страницы истории.

Литература

- Адити, А.; Адити, Е., (1993), *Руны. Толкование Старшего Футарка*, Санкт-Петербург, Издательство Общества духовной и психической культуры.
- Алекперов, А. Ф., «“Саклабы” к постановке проблемы», <http://karabakh-doc.azerall.info/ru/turkologiya/trk002.htm>;
- Алекперов, А. Ф., «О происхождении этнонима“саклаб”», <http://www.karabakh-doc.azerall.info/ru/turkologiya/trk005.htm>
- Алексеев, Н. А., (1984), *Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (Опыт ареального сравнительного исследования)*, Новосибирск, Наука.
- Аманжолов, А., (2003), *Генезис тюркского рунического алфавита*, Алматы, Мектеп.
- Бартольд, В. В., (1973), *Сочинения, в 9 томах. Т.VIII*, Москва, Издательство восточной литературы.
- Гаркави, А. Я., (1870), *Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII в. до конца X века по Р. Х.)*, Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии Наук.
- Геденов, С. А., (1876), *Варяги и Русь: Историческое исследование*, Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии наук.
- Голенко, В. К.; Юрочкин В. Ю.; Синько О. А.; Джинов, Л. В., (1999), “Рунический камень с горы Опук в Крыму и некоторые проблемы историисеверопричерноморских германцев”, *Древности Боспора*. Вып.2., Москва, сс.77-97.
- Голубовский, П. В., (1884), *Печенеги, торки и половцы до нашествия татар. История южнорусских степей. IX—XIII вв.*, Киев, Университетская типография.
- Гуревич, Е. А., (2003), “Руны, руническое письмо”, *Словарь средневековой культуры*, Москва, Росспэн, сс. 415-423.
- Дестунисъ, Г. С., (1861), “Сказания Приска Панийскаго”, *Учёныя записки второго отд. Императорской Академии Наук*, кн. VII, вып. I, Санкт-Петербург.
- Дирингер, Дэвид, (1963), *Алфавит*, Москва, Издательство Иностранной Литературы.
- Древнетюркский словарь*(ред. В.М. Наделяев, Д.М. Расилов, Э.Р. Тенишев, А.М. Щербак), (1969), Ленинград, Академия Наук СССР, Институт Языкознания, Ленинградское отделение издательства “Наука”.
- Дыренкова, Н., (1929), “Птица в космогонических представлениях турецких племен Сибири”, *Культура и письменность Востока*. Кн. 4, Баку, Издание ВЦК НТА, сс. 119-126.
- Ибн Хордадбех, (1986), *Книга путей и стран (пер. и ком. Н. Велиханлы)*, Баку, Элм.
- История Казахской ССР (с древнейших времен до наших дней) в 4-х томах*, (1977), Т.1, Алма-Ата, Издательство Академии Наук Казахской ССР “Наука”.
- Ковалевский, А. П., (1956), *Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921-922 гг.*, Харьков, Изд-во ХГУ.
- Корнелий Тацит, (1969), “О происхождении германцев”, *Тацит. Сочинения, Т.1. Анналы. Малые произведения*, Ленинград, Наука.
- Корнелий Тацит, (1993), *Сочинения*, Санкт-Петербург, Наука.
- Макаев, Э. А., (1965), *Язык древнейших рунических надписей (Лингвистический и историко-филологический анализ)*, Москва, Наука.
- Мифы народов мира, Энциклопедия в 2-х ТТ.*, (1980), Т. I, Москва, Советская энциклопедия.
- Мифы народов мира, Энциклопедия в 2-х ТТ.*, (1982), Т. II, Москва, Советская энциклопедия.
- Младшая Эдда*, (1970), Ленинград, Наука.
- Откуда есть пошла Русская земля. Века VI –X (Сост., предисл., введение к документам А.Г. Кузьмина)*, (1986), Москва, Молодая Гвардия.
- Платов, А., (1994), *Руническая магия*, Москва, Менеджер.
- Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу[Перевод и комментарии А.П.Ковалевского] Под редакцией И.Ю.Крачковского*, (1939), Москва-Ленинград, Изд. Академии наук СССР.

- Поливанов Е.Д., (1929), Идеографический мотив в формации орхонского алфавита, *Бюллетень Среднеазиатского Государственного университета*, Ташкент, № 9, сс. 177-179.
- Радлов, В. В., (1899), *Опыт словаря тюркских наречий*, Т. II, Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии Наук.
- Русско-венгерский словарь* (Л. Хадрович – Л. Гальди), (1970), Terra, Budapest.
- Снорри Стурлусон, (1980), *Круг Земной* (Snorri Sturluson "Heimskringla") (Пер., ст., прим.: А. Я. Гуревич, Ю. К. Кузьменко, И. М. Стеблин-Каменский, О. А. Смирницкая), Москва, Наука.
- Сулейменов, О. О., (1998), *Язык письма: Взгляд в доисторию - о происхождении письменности и языка малого человечества*, Алматы-Рим, Издательство "San Paolo".
- Франко Кардини, (1987), *Истоки средневекового рыцарства*, Москва, Прогресс.
- Фридрих, И., (2001), *История письма (пер. с нем.)*, Москва, Изд. 2 URSS.
- Хлезов, А. А., (2001), "Об историко-культурной интерпретации керченских рун", *Херсонесский сборник*, вып. 11. ANAXARΣIΣ. 2001 г., Севастополь, сс. 169-184.
- Щербakov, В. И., (2000), *Асгард - город богов: История открытия*, Москва, ФАИР ПРЕСС.
- Элиаде, М., (2002), *История веры и религиозных идей, в 3-х томах (пер. с фр. 2-е изд., исправл.)*, Т. 3, Москва, Критерион.
- Якубинский, Л. П., (1953), *История древнерусского языка*, Москва, Гос. Уч. Пед. Изд. Мин. Просвещения.
- Литература на иностранном языке**
- Ceglédy, K., (1973), "Cardizi on the history on Central Asia (745-780)", *Acta orientalia*, t. XXVII, fasc. III, pp. 257-267.
- Czeglédy, Károly, (1999), *Turan Kavimlerinin Göçü*, çev. G. Karaağaç, İstanbul.
- Doğan, İsmail, (2000), *Kafkasya'daki Göktürk (Runik) İşaretli Yazıtlar*, Ankara, TDK Yayınları.
- Doğan, İsmail, (2002), *Doğu Avrupa'daki Göktürk (Runik) İşaretli Yazıtlar*, Ankara, TDK Yayınları.
- Eliade, M., (1972), *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton, Princeton University Press.
- Emre, Ahmet Cevat, (1938), *Eski türk yazısının menşei*, İstanbul, TDK Yayınları.
- Ergin, Muharrem, (1988), *Orhun Abideleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.
- Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* (GDEL) Türkçe baskısı *Büyük Larousse*, (1993), İstanbul/ Türkiye, İnterpres (Milliyet).
- Ibn Khurdadhibh, (1889), *Kitāb al-Masālik wa'l-Mamālik*, ed. by M. J. De Goeje, BGA, Leiden, E. J. Brill.
- Karatay, O., (2010), "Orta Asya'dan İskandinavya'ya: Sagalara Göre Kral Odin'in Göçü", *Halk kültüründe Göç Uluslararası Sempozyumu 28-30 Mayıs 2010, Balıkesir*.
- Kaşgarı, Mahmud, (1939-1941), *Divanü Lugat'it-Türk (Çeviren Besim ATALAY)*, C. I- III, Ankara, TDK Yayınları.
- Kürüm, Turgay, (1994), "Futhark Alfabetesinin Gizemi", <http://www.antalvaonline.net/futhark>
- Mees, Bernard, (2003). "Runic 'erilaR'", *North-Western European Language Evolution (NOWELE)*, 42 (March 2003), 41-68.
- Ögel, B., (1989), *Türk mitolojisi*, I cilt, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Рәсәбов, Ә.; Мәммәдов, Y., (1993), *Orxon-Yenisey abidələri*, Bakı, Yazıcı.
- Sharaf al-Zaman Tahir Marvazi on China, the Turks and India / Arabic text (circa A.D. 112) with an English translation and commentary by V. Minorsky, (1942), London, The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland.
- Sigurd Agrell, (1932), *Die späntantike Alphabet-Mystik und die Runenreihe*, Lund, C.W.K. Gleerups Forlag.
- Sweyn Plowright, (2006), *The Rune Primer: A Down-to-Earth Guide to the Runes*, Sydney, NSW Australia: Rune-Net Press.
- Terje Spurkland, (2005), *Norwegian Runes and Runic Inscriptions* (Translated by Betsy van der Hoek), Woodbridge, Eng., and Rochester, N.Y., Boydell and Brewer.
- Togan, A. Z., (1939). *Ibn Fadlan's Reisebericht*. Leipzig, F. A. Brockhaus.

JUNGGODIKI ALIY MEKTEPLERDE TÜRKOLOGİYE MUNASIWETLİK DERSLERNİNG OQUTULUSH EHWALINUQTILIQ UYGHUR TİL- EDEBIYATINING ÖTÜLÜSH EHWALI TONUSHTURULIDU

Asime ILHAM

Pekin merkizi milliyetler universitesi Uyghur dil-edebiyat bolumi

QISQICHE MEZMUNI

mezkur maqalide, hazir junggodiki bir qanche aliy mekteplerdiki uyghur til-edebiyatining derslik qilip ötülüş , oqughuchilarning derslerge qiziqish ehwalliri we bu jehettiki saqliniwatqan mesliler qatarliqlar qisqiche tonushturulidu shundaqla qisqiche köz qarash otturigha qoyulidu. Bu arqiliq herqaysi kesipdashlar we dostlar bilen öz-ara pikir almashturup, junggodiki türkiy til-edebiyatining tetqiqat we tereqqiyatini téximu ilgiri sürüş meqset qilinidu.

Achquchluq sözler : junggodiki aliy mektepler, uyghur til-edebiyati, dersler, oqughuchilar

Kirish söz

Junggoda jem'iy 8 türkiy millet bar , chaghatay edebiy tilining dawami we rawaji bolghan hazirqi zaman uyghur tili, junggoda texminen 9 milyondin köprek adem teripidin qollinilidighan bolup, türkiy tilining xéli chong bir di'alékiti hésablinidu.

Hazir junggoda merkiziy milletler uniwérsitéti, gherbiy shimal milletler uniwérsitéti, shijang uniwérsitéti, shijang pidagokika uniwérsitéti, qeshqer pidagokika uniwérsitéti, shijang ma'arip inistituti, ili pidagokika inistituti, xoten pidagokika aliy téxniki qatarliq aliy mektep, inistitutlarda uyghur til-edebiyat kespi derslik qilip ötülidighan bolup, bularning ichide merkiziy milletler uniwérsitéti, gherbiy shimal milletler uniwérsitétida mexsus uyghur til-edebiyat fakultéti tassis qilin'ghan.

Yuqarqi mekteplerde , uyghur til-edebiyat dersi ötülüp shundaqla uyghur til-edebiyat tetqiqati élip bérilip, türkiy til-edebiyati jümlidin uyghur til-edebiyatining tereqqiyati ilgiri sürülmekte.

Töwende, yuqarda ismi atalghan bir qanche aliy mekteplerdiki uyghur til-edebiyatigha munasiwetlik ehwallar qisqiche tonushturulidu.

1. Herqaysi aliy mekteplerdiki uyghur til-edebiyat kespining qisqiche ehwali

1) Merkizi milletler uniwérsitéti

Merkizi milletler uniwérsitéti uyghur til-edebiyat fakultéti 2004-yili 4-ayda eslidiki uyghur-qazaq-qirghiz til-edebiyat fakultéti اساسida ayrilip chiqip resmий qurulghan, bu kesip merkizi milletler uniwérsitétidiki eng deslep qurulghan birqanche kesiplerning biri bolush süpitide 1951-yili tassis qilin'ghan. 1952-Yili béyjing uniwérsitéti sherq tilliri fakultéti uyghur til-edebiyat bölümidiki barliq oqughuchilar merkizi milletler uniwérsitéti bilen qoshulup, az sanliq milletler til-edebiyat fakultéti bir tarmiqi bolghan. 1986-Yili qazaq, qirghiz til-edebiyat kesipliri bilen qoshulup ayrim bir fakultét bolup qurulghan we az sanliq milletler til-edebiyati 2-fakultéti, türkiy til-medeniyet fakultéti, uyghur-qazaq-qirghiz til-edebiyat fakultéti dégendek namlar bilen atalghan. 50Yildin köprek waqit dawamida üzlüksiz zoriyip, 2004-yili ayrim halda uyghur til-edebiyat fakultéti bolup qurulghan.¹

Mezkur fakultét qurulushin burun, xemit tömür, lisén, géngshimin, mirsultan, xujénxua qatarliq junggo we chet'ellerge dangliq alim, profisorlar fakultétta oqutush-tetqiqat xizmiti bilen shughullinip, uyghur til-edebiyati üçhün özlirining tégishlik töhpilirini qoshqan. Nöwette fakultétimizda toqquz neper mu'ellim bar bolup, bulardin profisor 3neper, mu'awin profisor 1neper, qalghanlarning hemmisi magistirliqtin yuqiri unwan'gha ige.

¹ Litip toxti: « merkiziy milletler uniwérsitéti uyghur til-edebiyat fakultéti fakultét qurulghanliqining besh yilliqini tebriklesh murasimida sözlen'gen nutuq », 2009-yili 4-ay

Uyghur til-edebyati tunji türkümde hökümet testiqlighan magistir aspiranti qobul qilish layaquitige ige kesip bolup, kesip tesis qilin'ghan yérin esirdin köprek waqittin buyan, jem'iy 1240 neper her sahe xadimlirni yétishtürdi, bularning ichide toluq kurustin 979neper, magistir 25neper, doktor 3neper bolup, hazir mezkur kesipte oquwatqan toluq kurus oqughuchiliridin bes sinip yeni 200 ge yiqin oqughuchi, bulardin bashqa doktor, magistir aspratlaru bar.²

Uyghur tili we edebiyati fakultétimizning birdinbir we asasiq kespi, her yili texminen 40 neper oqughuchi qobul qilinidu, toluq kurus oqush mudditi besh yil bolup, birinchi yili asasiq xenzutili dersi ötüldü, kiyniki tört yilda kespiy derslik ötülidighan bolup, asasiq derslerdin «tilshunasliqtin omumiy bayan», «türkologiyedin omumiy bayan», «edebiyat nezeriyisi», «ottura asiya heqqide qisqiche bayan», «hazirqi zaman uyghur tili», «qedimki türkiy tillar», «chaghatay uyghur tili», «uyghurche yéziqchiliq», «ilmiy maqale yéziqchiliq», «terjime nezeriyisi we emeliyiti», «uyghur hazirqi zaman edebiyati», «uyghur xelq éghiz edebiyati», «uyghur klasik edebiyat tarixi», «junggo hazirqi zaman edebiyati», «dunya edebiyati», «uyghur tarixi», «uyghur medeniyiti», «ottura sewiyidiki xenzutili», «yuqiri sewiyidiki xenzutili», «xenzutili grammatikisi», «xenzutili yéziqchiliq», «chet'el tili», «qollinishchan kompiyotir» qatarliqlar tesis qilin'ghan bolup, bulardin 14i uyghur tilida, toqquzi xenzutitida ötüldü. «Qedimki türkiy tillar», «chaghatay uyghur tili» qatarliqlar mezkur kesipning eng chong alahidiligi bolup hésablinidu.

Uyghur til-edebyat kespi dölet qollaydighan we yöleydighan kesip bolup, adette fakultétteki toluq kurus oqughuchiliridin oqush puli élinmaydu, dölet yene heryili oqughuchilarni oqush mukapat puli, oqush yadrem puli we qerz puli bilen teminleydu.

Uyghur til-edebyat kespi dölitimizdiki türkiy tillar tetqiqatida izchil muhim orunni igellimekte. Uyghur til-edebyat kespining ilmiy tetqiqat sewiyisimu dölet ichide aldinqi orunda bolup, bezi jehetlerde hetta xelq'ara sewiyege yétiship, xelq'ara ilmiy pikir almashturush shundaqla chet'ellerdin dangliq profisor, alimlarni tekliq qilish qétim sani körünérlik köpeydi. Fakultétimizda ilgiri –kéyin bolup 18neper kishi amirika, girmaniye, türkiye qatarliq döletlerge chiqip oqush, tetqiqat, yighin, ziyaretlerde boldi shundaqla texminen 10din artuq kishini tekliq qilip herxil liksiye, derslerni orunlashturup, kespiy sewiyini téximu yuqiri kötürüsh, xelq'ara hemkarliqni kücheytish, fakultétimiz shundaqla dölitimizdiki türkologiyé ilmining tesirini kengeytish yolida muhim rol oynimaqta.

2) Gherbiy shimal milletler uniwersitéti

Gherbiy-shimal milletleruniwersitéti uyghurtil-edebyat inistituti 2008-yili 7-ayda eslidiki til -medeniyet -uchur inistituti asasiqa ayrilip chiqip resmiy qurulghan. Uyghurtil kespi gherbiy-shimal milletler uniwersitétida eng deslep tesis qilin'ghan kesiplerning biri bolup, 50 yilidin artuq tarixqa ige. Bukesip azatliqning deslepki mezigilliride shingjang rayoni üçün bir türküm yuqiri sewiyilik terjimanlarni yétishtürüp, Shingjangning medeniyet ishlirigha tégishlik töhpe qoshqan.

Uyghur-til edebiyati inistitutining oqutquchilar qoshuni xil bolup li goshiiyang, lyu wénshing, miyaw xuendé...qatarliq dölet ichi we sirtigha meshhur bolghan alim we proféssorlar bu inistitutta ders bérip, türkümliken munewwer oqughuchilarni terbiyiligen. Nöwette bu inistitutta 18neper oqutquchi bolup, buning ichide memuri xadim töt neper, oqutush wezipisini zémmissige alghan shitatliq oqutquchi 14neper. Buning ichide proféssor ikki neper, dotsént sekkiz neper. Doktorluq unwanigha ige oqutquchi üç neper, magéstirliq diplomigha ige oqutquchi 10neper. Inistitutta junggo az sanliq milletler til-edebyat kespi (uyghur til-edebyat tetqiqat yölinishi) magistirliq we doktorluq boyiche terbiyilesh nuqtisi bar bolup, hazir inistitutta 4 neper oqughuchi magistirliqta terbiyiliniwatidu. Nöwette inistitutta téxi doktor yétekchisi bolmighanliqtin, doktrantlar qobul qilalmighan, bu nishan üçün dawamlıq tirishiwatidu. Isititutta xenzutili kespide 8 toluq kurus sinipi bolup, jem'iy 302 neper oqughuchi oquwatidu. Mektepning testiqige asasen, bu yil 9-aydin bashlap uyghur til-edebyat kespige oqughuchi qobul qilishqa bashlidi. Uyghur til-edebyati inistitutteki oqutquchilar ilmiy tetqiqat saheside mol netijilerni qazandi. Institutning dangliq tetqiqatchisi, merhum li goshyang ependining «uyghur edebiyat tarixi», «uyghur terjimichiligi» qatarliq eserliri hélimu dölet ichide zor tesirge ige, inistitut proféssori jang jingyi bash tehrirlikide tüzgen «uyghur –xenzu xelq éghiz edebiyati sélshturma tetqiqati», «uyghurche –xenzuche terjime nezeryisi we emeliyiti» qatarliq ilmiy eserler oqutush ishlirida muhim rol oynimaqta. Hazir inistitutta döletlik ijtimai'y penler tetqiqat türidin biri, ölkilik tetqiqat türidin üçü, nazaret derijilik tetqiqat témiliridin töti bar.

Gherbiy-shimal milletler uniwersitéti uyghur-til edebiyat inistituti hazir xenzutili kespige dawamlıq oqughuchi qobul qilip, terjimanliq we qosh til oqutush boyiche ixtisasliq xadimlarni yétishtürüshke, uyghur

² Litip toxti: 维吾尔语言文学系简介, (参见民大党发[2004]31号文件)

til-edebiyati kespi boyiche her yili oqughuchi qobul qilib, uyghur edebiyati tetqiqati üçün yaramliq xadimlarni terbiyleshke bashlidi. Bu ikki toluq kurs kespining oqush mudditi töt yili bolup, bu kesiplerge asasiq «ilmiy maqale yéziqchiliqi», «uyghur xelq éghiz edebiyati», «bügünki zaman uyghur edebiyati», «hazirqi zaman uyghur tili», «terjime nezeriyisi we emeliyiti», «hazirqi zaman uyghur edebiyati», «qedimki zaman junggo edebiyati tallanma eserliri», «chet el edebiyatidin tallanma eserliri», «ottura derijilik xenzu tili», «xenzu tili yéziqchiliqi», «qedimki zaman xenzu tili», «kompiyotér emeliy qollinishtin deslepki sawat», «tor bet lahiyelesh», «ma'arip ilmiy», «pishxologiyé ilmiy», «uyghur edebiyat tarixi», «edebiyat nezeriyisi», «ammiwiyy xet-alaaqe terjime mahariti we emeliyiti», «junggo medeniyyiti», «hazirqi zaman xenzu tili», «tilshunasliq», «sélishturma edebiyat» qatarliq dersler tesis qilin'ghan.³

Nöwette, mezkur inistitutiki barliq oqutquchi, ishchi-xizmetchiler bir niyet bir meqsette tiriship izdinip, birge mahir köpke qadir oqughuchilarni terbiyleshni asasi orun'gha qoyup, yuqiri xizmet ünümini yaritip, uyghur-til edebiyat institutini dölitimizning aldinqi qatardiki uyghur til –medeniyyitining muhim oqutush we tetqiqat merkizi qilib qurup chiqish üçün özlirining téghshlik töhpilirini qoshmaqta.

3) Shinjang uniwersiteti

Mezkur mekteptiki uyghur til-edebiyat kespige a'it ayrim fakultét yaki institut tesis qilinmighan, bu kesip filologiyé institutini junggo til-edebiyat fakultéti tarmiqidiki bir kesip bolup hésablinidu.

Junggo til-edebiyat fakultéti 1936-yili qurulghan, 1978-yildin burun xenzu til-edebiyati, uyghur til-edebiyati, qazaq til-edebiyati, uyghur til terjimanliqi, qazaq til terjimanliqi qatarliq kesipler tesis qilin'ghan, 1978-yildin keyin bolsa, uyghur til terjimanliqi, qazaq til terjimanliqi kesipliri asasiq junggo tilliri fakultéti ayrim qurulghan, hazir junggo til-edebiyat fakultéti tarmiqa toluq kurus kespidin xenzu til-edebiyati, uyghur til-edebiyati, qazaq til-edebiyati, radi'o-téliwiziye edebiyati (bu kesipke 2004-yili 9-aydin bashlap oqughuchi qobul qilishqa bashlighan) qatarliqlar bar.

Junggo til-edebiyat fakultéti tarmiqidiki uyghur til-edebiyat kespide uyghur til-edebiyat kespi, katiqliq edebiyati we uyghur til-edebiyat radi'o-téliwéziye kespi boyiche her yili üç sinip oqughuchi qobul qilidu. Bu siniplardiki köp sanliq oqughuchi uyghur bolghandin sirt yene, özbek, qazaq, qirghiz, tajik qatarliq oqughuchilarni bar. Nöwette, mezkur kesipte oqutush bilen shughullinidighan oqutquchidin 29neper bolup, bulardin profésor 7neper, doktor 6neper, mu'awin profisor 12neper.⁴

Bu kesipte oqush mudditi töt yil bolup, aldi bilen bir yil teyyarliqta xenzutili oqutulidu. Tesis qilin'ghan asasiq derslerdin: hazirqi zaman uyghur tili, chaghatay uyghur tili, uyghur klasik edebiyat tarixi, uyghur tili istilistikisi, yéziqchiliq asasliri, tilshunasliq, folklorshunasliq, chet'el edebiyati, edebiyat nezeriyisi, junggo edebiyat tarixi, istitika qatarliq 16ders bar, bulardin 10i uyghur tilida, altisi xenzutilida ötüldi.

Filologiyé institutini shinjang uniwersiteti boyiche birdinbir qoshtilda oqutush bilen shughullinidighan institut bolup, buning ichidimu junggo tilliri fakultéti eng körünérlik netijige ige. Uyghur til-edebiyat kespi küchlük milliy we yerlik alahidilikke ige bolup, uyghur tili bolupmu edebiyat jehette yeni, aruz wezni shé'irchiliqi, newa'iyyshunasliq, uyghur on ikki muqam tetqiqati, uyghur folklori, «diwanu lughetit türk» tetqiqati, «qutadghubilik» tetqiqati, edebiy tenqidchilik, uyghur dastanchiliqi, xelq éghiz edebiyati tetqiqati qatarliq jehetlerde muhim netijilerni qolgha keltürdi.

Nöwette mezkur fakultét oqughuchilarni kesip jehettin omumyüzlük unwersal bilim bilen séstimiliq haldaterbiyilep, birqeder yuqiri yéziqchiliq qabiliyyetige ige bolghan, herxil medeniyet, ma'arip, tetqiqat orunlirida edebiyat tetqiqati, yéziqchiliq, teshwiqat ishliri bilen shughullinalaydighan köpke qadir xadimlarni yétishtürüsh üçün tirishmaqta.

4) Shinjang pidagokika uniwersiteti

Mezkur mekteptiki uyghur til-edebiyat kespi edebiyat institutini tarmiqidiki kesip bolup, edebiyat institutini 1979-yili qurulghan junggo til-edebiyat fakultéti asasiq 2009-yili resmий qurulghan. Kesiptiki toluq kurus oqughuchiliridin 166neper bar.⁵

Bu kesipte oqush mudditi töt yil bolup, aldinqi bir yilda teyyarliq oqup, andin töt yil kespiy ders ötüldi. Asasiq derslerdin: hazirqi zaman uyghur tili, chaghatay uyghur tili, qedimki uyghur tili, tilshunasliq nezeriyisi, hazirqi zaman xenzutili, yéziqchiliq, uyghur hazirqi zaman edebiyati, бүгүнкү zaman edebiyati, qedimki zaman edebiyati, xelq éghiz edebiyati, chet'el edebiyati, junggo edebiyat tarixi, edebiyat nezeriyisi, edebiyat oqutush nezeriyisi, terjimeshunasliq, sélishturma edebiyat qatarliqlar bar bolup, derslerdin sekkizi xenzu tilida, sekkizi uyghur tilida ötüldi.

³<http://210.26.0.35/uyghur/Details.aspx?aid=33>

⁴Gheyretjan Osman: 新疆大学人文学院中文系简介 <http://hayrat1958.blog.163.com/blog/static/15696218200741861715317/>

⁵ 新疆师范大学文学院介绍, 新疆师范大学文学院, 2010 - 3-月

Mezkur institutta yene altay tilliri we medeniyet sélishturma tetqiqati bilenmu shughullinidighan bolup, bu jehette alahidilikke ige shundaqla uyghur hazirqi zaman edebiyati tetqiqati jehette junggo boyiche aldiqi qatarda turidighan tetqiqat netijilirini yaratti.

5) Qeshqer pidagokika inistituti

Mezkur mekteptimu uyghur til-edebiyat kespi filologiyeye fakultéti qarmiqida bolup, esli 1962-yili mektep qurulush bilen bille junggo tilliri fakultéti qurulghan, 1982-yildin boshlap uyghur til-edebiyati, xenzu til-edebiyati kesiplirige toluq kurusqa oqughuchi qobul qilishqa boshlighan. 2003-Yili 5-ayda döletlik ma'arip komitétinin tekshürishidin ötüp, junggo az sanliq milletler til-edebiyati yeni uyghur til-edebiyati boyiche magistr terbiyilesh salahiyitige érishken. 2004-Yili tarix kespi bilen birleshtürölüp, filologiyeye fakultéti qurulghan.

Uyghur til-edebiyat kespi filologiyeye fakultétidiki kesipler ichidiki tarixi eng uzun, emeliy küchi küchlük bolghan kesip bolup, 1978-yili mektep inistitut bolup qurulghanda, birinchi bolup tesis qilin'ghan toluq kurus birinchi türkumdiki kesip hésablinidu. Bu kesipke heriyli oqughuchi qobul qilinidighan bolup, nöwette mezkur kesiptiki toluq kurusta 424 neper, mexsus kurusta 134 neper oqughuchi bar. Oqutquchidin 23 neper bolup, bulardin profésor 3 neper, mu'awin profésor 7 neper qalghanlar magistirlıqtın yuqiri unwan'gha ige.⁶

Mezkur kesipte oqush mudditi dört yıl bolup, asaliq derslerdin : «edebiyat nezeriyisi», «junggo qedimki zaman edebiyati», «junggo hazirqi zaman edebiyati», «junggo bügünki zaman edebiyati», «chet'el edebiyati», «uyghur qedimki zaman edebiyati», «uyghur hazirqi zaman edebiyati», «uyghur bügünki zaman edebiyati», «xelq éghiz edebiyati», «tilshunasliq», «hazirqi zaman uyghur tili», «yéziqchiliq» qatarliqlar tesis qilin'ghan bolup, derslerning 18i uyghur tilida, 14i xenzu tilida ötülidu. «Uyghur hazirqi zaman edebiyat tarixi» dersi fakultétning shundaqla mektepning muhim we alahide kespi hésablinidu. Nöwette kesipiy derslerni xenzutili bilen oqutush omumlishishqa boshlighan bolup, mezkur fakultét jem'iyetning telipige mas kélidighan qoshtilliq xadimlarni yétishtürüş üçün tirishmaqta.

6) Xoten pidagokika aliy téxnikomi

Mezkur mekteptiki uyghur til-edebiyat kespi junggo tilliri fakultéti namida bolup, bu fakultétta peqet uyghur til-edebiyat kespila bar.

Junggo tilliri fakultéti 1978-yili eslidiki edebiyat oqutush gurupisi اساسida qurulghan bolup, mektep qurulushi bilen tengla tesis qilin'ghan. Fakultétta hazir uyghur til-edebiyat kespidin ibaret birla kesip tesis qilin'ghan.

Fakultétning oqutquchilar qoshuni serxil bolup, nöwette 16 neper oqutquchi bar, bulardin profésor bir neper, mu'awin profésor yette neper, lıktor 8 neper bolup, bulardin ikkisi magistirlıq unwanigha ige.

Fakultétta oqush mudditi dört yıl bolup, bir yıl teyyarlıq, üç yıl kespiy ders ötülidu. Asaliq derslerdin: edebiyat nezeriyisi, hazirqi zaman uyghur tili, yéziqchiliq asalliri, kespiy xenzutili, junggo qedimki zaman edebiyat tarixi, junggo hazirqi we bügünki zaman edebiyat tarixi, uyghur klassik edebiyat tarixi, uyghur hazirqi zaman edebiyati, xelq éghiz edebiyati, balılar edebiyati, xenzutili qollinishchan yéziqchiliqı, folklorshunasliq, chet'el edebiyati, logikashunasliq, chaghatay uyghur tili, tilshunasliq qatarliqlar tesis qilin'ghan. Bulardin törti xenzu tilida, qalghanlirining hemmiisi uyghur tilida sözlinidu.

Fakultétning «hazirqi zaman uyghur tili» dersliki 2008-yili 6-ayda aptonum rayonluq ilghar derslik bolup bahalan'ghan. Fakultét qurulghandin hazirghiche jem'iy 63 sinip oqughuchi qobul qilip texminen 3000din artuq oqughuchi terbiylep chiqqan. Mezkur fakultét nöwette kesipke pishqan, herqaysi jehettin teng yétishken bir türküm iqtisasliqlarni terbiyilesh üçün tirishmaqta.⁷

Yuqarqi herqaysi mekteplerde qollinilidighan derslik kitablarning muqim ölchimi yoq bolup, oqutquchilar asasen dégüdek özi tüzgen kitablarni yaki shu sahediki bir qeder nopuzgha ige kitablar, beziliri bolsa herxil matériyal we torlardin paydilinip tüzgen liksiyelerni derslik kitab qilip qollinidu.

2. Saqliniwatqan mesililer

Junggo jümlidin shinjang uyghur aptonum rayonining emeliy ehwaligha birleshtürölgen asasta yuqarqi bir qanche mekteplerde uyghur til-edebiyat kespi tesis qilinip, belgilik tilshunasliq bilimlirini we uyghur til-edebiyat kespini igelligen bir türküm oqughuchilar oqush püttürüp, uyghur til-edebiyatining tereqqiyati üçün tégishlik töhpilirini qoshmaqta. Lékin shuni étirap qilmay turalmaymizki, dölitimizdiki uyghur til-edebiyat oqutushida yene oqughuchilarning kesipke qiziqmasliqi, öginish qizghinliqi kemchil bolush, yéngiliq yaritish rohi kemchil bolush qatarliq qismen mesililer saqlan'ghan.

1) Oqughuchilarning kesipke qiziqmasliqi.

⁶<http://www2.kstc.edu.cn:8080/bxjj/bxjj.html>

⁷<http://www.htszedu.cn/zhongwenxi/news.asp?id=190>

Buni obiyktip we subiyktip jehettin birqanche nuqtigha bölüp chüshendürüş mumkin.

(1) Iqtisadiy jehettiki qiyinchiliq. Nöwette junggodiki aliy mekteplerning hemmiside dégüdek oqush puli,yataq puli we bashqa xilmuxil xirajetlerni oqughuchilar özi töleydu, iqtisadiy mesle aliy mektep oqughuchiliri shundaqla ata-anilarning béshini qaturidighan chong emeliy mesle bolup qaldi. Uyghur til-edebiyat kespining oqush heqqi bashqa kesiplerge qarighanda nisbeten töwen, hetta merkiziy milletler uniwersitetida bu kesiptiki oqughuchilardin oqush heqqi élinmaydu, shunga bezi ata-anilar perzentlerini bu kesipke qiziqmisimu mejburiy halda tallatquzidu. Meslen merkiziy milletler uniwersitetidiki 200 ge yéqin toluq kurus oqughuchilirining texminen 60 pirsenti uyghur til-edebiyat kespini özi qiziqqanliqi üçhün emes belki oqush puli almaydighanliqi üçhün tallighan. Netijide köp sandiki oqughuchilar bu kesipning özi qiziqidighan, özining arzusidiki mektep emeslikini bahane qilip, öginishke ehmiyet bermeydu.

(2) Oqutush usuli jehettiki yétishsizlik. Nöwette élimizde aliy ma'arip islahati élip bériliwatqan bolsimu, lékin yenila asasen oqutquchi sözleydighan en'eniwi oqutush usuli asasiy orunda turidu. Bezi oqutquchilarning oqutush usuli addiy, ölük, bezi oqutquchilar xilmuxil yéngi bilim we uchurlarni oqughuchilargha waqtida yetküzüp bérelmeydu. Derslik séstimisi muwapiq emes, ötüşke tégishlik bezi dersler ötülmeydu, ötmisimu bolidighan bezi dersler ders sa'iti köp halda ötüldü. Bezi xata éqimlarning tesirige uchrighan oqutquchilarning oqutush bilen shughullinishqa bolghan qizghinliqi suslap, estayidil ders teyyarlimaydighan, özini we kesipni töwen köridighan pisxik halet shekillinip, kesip éngi, mes'uliyet éngi ajizlidi. Bu xil ehwallar teb'iy halda oqughuchilarning öginish keypiyatini suslashturup qoyghan.

(3) Oqughuchilardiki öginish nishanining éniq bolmasliqi. Aliy mekteplerde örlesh basquchidiki oqughuchilarda téxi mukemmel dunya qarash we kishilik turmush qarishi shekillinip bolalmighachqa, ottura mektepte aliy mektepke ötüshnila oylap, kéyin qandaq öginishni anche oylaship ketmeydu, bumu oqughuchilarning kesip öginishige tesir körsitidighan amillarning biri bolup qalghan.⁸

(4) Ishqa orunlishish tes bolush meslisi. Bu mezkur kesiptiki oqughuchilarning öginish keypiyatigha tesir körsitiwatqan muhim bir tashqi amil. Nöwette élimizning ishqa orunlashturush bésimi éghirlap ketti, aliy mekteplerni püttürüp ish kütüp turuwatqan, hetta oqush püttüriginige bir qanche yil bolghan bolsimu, téxiche ish tapalmaywatqan oqughuchilar junggoning herqaysi jaylirida xélila köp. Uning üstige hazir jemi'ette qoshullilishish ewj alghan bolup, uyghur til-edebiyat kespidiki oqughuchilargha bolghan ihtiyaj nahayiti az. Bu ehwal muqerrer halda bir qisim oqughuchilarda oqush püttürsekmü ish tépish tes iken, ishqa orunlishalmaydikenmiz, shunga déplom alalighudekla oqusaq boldi dégendek birtereplime qarashlarni shekillendürüp qoydi.

Démek, uyghur til-edebiyat kespidiki oqughuchilarning öginish keypiyatigha tesir körsitiwatqan seweblerni oqughuchilarning özidiki pisxik amillar, a'ile, mektep we ijtimai'iy muhittiki xilmuxil mesililer, ishqa orunlishish mesilisi qatarliqlargha yighinchaqlashqa bolidu.

2) Oqutush mesilisi

Nöwette memliketimizdiki uyghur til-edebiyat kespining tereqqiyat ehwaligha nezer salidighan bolsaq, herqaysi mekteplerning oqutush shekli, derslik, bilim da'irisi, oqughuchilarning her tereplime terbiylinishi qatarliq jehetlerde özige xas alahidliklerini namayen qilip zor tereqqiyatlargha érishiwatqanliqini körimiz. Yene bir jehettin xéli birqisim mektepler qoshullilishishqa qarap yüzlinip, edebiyat kespini xenzu tilida oqutushqa bashlighan. Méningche, bu til nuqtisi jehettin melum yéngiliq we paydiliq tereplerni élip kelsimu, emma kespiy bilimlerni etrapliq öginish we chongqurlap tehlil qilish, edebiyat nezeriyisi we emeliyitini birleshtürüp etrapliq öginishte oqughuchilargha nisbeten melum tosalghularni élip kélidu.

(1) Kitab körüş da'irisi kéngeysimu ögineleydighan da'irisi kichikleydu.

(2) Til ötkilidin ötüp, chongqurlap öginish basquchigha yetküche oqushi axirlaship emeliy bilim öginelmeydu.

(3) Nezeriye bilen emeliyetni birleshtürüp öginip kesiy jehettin mukemmel yétilish qiyin'gha toxtaydu.

(4) Xenzutiligha küchesh netijiside, tilimizning ebjeshlishish hadisisi téximu éghirlaydu shundaqla öz nöwitide oqughuchilarning tepekkür qilish, analiz qilish iqtidarigha passip tesir körsitishi mumkin.

Axirqi söz

Aliy mektep oqughuchiliri ilghar ilim-pen bilimlerini igellewatqan yuqiri sapaliq emgekchiler, biz-uyghur til-edebiyat kespidiki oqughuchilar bolsaq, uyghur til-edebiyati jümlidin türkiy til-edebiyatining tereqqiyati, türkiy millet edebiyat-sen'iti, medeniyitining güllep yashnishi bilen biwaste munasiwetlik

⁸ Tursuntoxti Atawulla: «*nöwette aliy mektep oqughuchilirining öginish keypiyatigha tesir körsitiwatqan amillar toghrisida*», «shinjang uniwersiteti ilmiy zhornili» uyghurche neshiri, 2006-yilliq 3-san

emgekchiler . Kelgüsidi tili bizning, medeniyitimizning qandaq bolushi we qandaq bolup qélishida bizning bash tartip bolmaydighan mes'uliyitimiz we mejburiyitimiz bar.

Elwette, aliy mekteplerdiki uyghur til-edebiyati jümlidin türkiy til-edebiyatining tereqqiyatini ilgiri sürüsh üçün, oqutush jeryanidiki herxil mesililerni toghra tehlil qilish we hel qilishning yollirini tépip chiqip, oqutush süpitini téximu yaxshilash kérek.

Paydilan'ghan matériyallar:

Tursuntoxti Atawulla: «*nöwette aliy mektep oqughuchilirining öginish keypiyatigha tesir körsitiwatqan amillar toghrisida*», «shinjang uniwersiteti ilmiy zhornili» uyghurche neshri, 2006-yilliq 3-san.

Eshrep Abdulla: «*uyghur klassik edebiyati oqutushidiki bir qanche mesile*», «shinjang uniwersiteti ilmiy zhornili» uyghurche neshri, 2005-yilliq 1-san.

Abdure'op Polat Teklimakaniy: «*muhakimetul lugheteyin din me'ariful lugheteyin giche*», teklimakan uyghur neshriyati, istanbul, 2010-yili 4-ay neshri.

Litip Toxti: «*merkiziy milletler unwersiteti uyghur til-edebiyat fakulteti fakultet qurulghanliqining besh yilliqini tebriklesh murasimida sözlen'gen nutuq*», 2009-yili 4-ay .

Eli Abdulhemid: «*istudentlardiki oqushtin sowush rohi haliti toghrisida*», «qeshqer pidagokika ilmiy zhornili» uyghurche neshri, 2009-yilliq 2-san.

Tajigül Tursun, Gülistan Yasin: «*rayonimizdiki azsanliq millet istudentlirining öginish qizghinliqidiki perqler üstide tehlil*», «shinjang pidagokika uniwersiteti ilmiy zhornili» uyghurche neshri, 2010-yilliq 1-san.

http://www.51kaoyan.com.cn/article/brow_art.asp?id=11391

http://hayrat1958.blog.163.com/blog/#m=0&t=1&c=fks_087065093084086066092081074066081080088069086087094

<http://hayrat1958.blog.163.com/blog/static/15696218200741861715317/>

<http://202.201.252.218/renwen/site/xyjsh/xsjsh-zhyx.htm>

<http://www2.kstc.edu.cn:8080/bxjj/bxjj.html>

<http://www2.kstc.edu.cn:8080/xkjs/zysz2.html>

<http://210.26.0.35/uyghur/Details.aspx?aid=33>

<http://www.htszedu.cn/zhongwenxi/news.asp?id=190>

ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN DİL TUTUMLARI ÜZERİNE TOPLUMDİLBİLİMSEL BİR İNCELEME

Kadir YALINKILIÇ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Dil, toplumu oluşturan değişik kesimler tarafından kullanılan karmaşık bir olgu olarak onu belirleyen toplumsal yasa ve kurallardan bağımsız bir şekilde değerlendirilemez. Bireylerin cinsiyet, yaş, öğrenim düzeyi gibi konumlarından doğan farklılıkları dildeki değişkenlik olgusunu oluşturur. Bireyler toplum içindeki konum farklılıklarına bağlı olarak çeşitli dilsel davranışlar geliştirirler. Toplumdilbilim, dilsel topluluklar içindeki bu dilsel davranışları belirleyen toplumsal yasa ve kuralların sınırlarını çizmeye ve oluşan dilsel davranışları dilin kendisine göre tanımlamaya çalışır.

Bu araştırmanın amacı üniversite öğrencilerinin ölçünlü Türkçeye ve bölgesel dil türlerine, dildeki değişim olgularına ilişkin tutumlarını toplumdilbilimsel açıdan değerlendirmektir.

Taramayönteminin kullanıldığı araştırmanın çalışma grubunu Ondokuz Mayıs Üniversitesi'nin beş farklı biriminde öğrenimlerini sürdüren 107'si kız, 93'ü erkek öğrenci olmak üzere toplamda 200 öğrenci oluşturmaktadır.

Araştırmada König ile Somuncu'nun geliştirdikleri sormacadan seçilmiş bazı sorular kullanılmıştır. Sorular, örneklemdaki 200 öğrenciyi yöneltilmiştir. Yanıtlar, öğrencilerin kişisel özelliklerine ilişkin bağımsız değişkenler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Verilerin çözümlenmesi, SPSS 11.0 for Windows İstatistik Programı kullanılarak yapılmıştır. Yanıtların bağımsız değişkenlere göre dağılımını belirleyebilmek için frekans testi uygulanmıştır.

Araştırma ile elde edilen bulgular, öğrencilerin ölçünlü ve bölgesel dil türlerine, dildeki değişim ve çeşitlilik olgusuna ilişkin dilsel tutumlarında cinsiyet, yerleşim birimi, mezun olunan orta öğretim kurumu türü ve yüksek öğrenime devam edilen birimler bağlamında ayrımlaşan dikkat çekici sonuçların oluştuğunu göstermiştir.

ABSTRACT

The language as a complex phenomenon, used by different parts of the society, can not be evaluated independent of social laws and rules that form the language. Different status of the persons like gender, age, education level form the variation phenomenon of the language. The persons cultivate different linguistic attitudes dependent on their social status. The sociolinguistic tries to delimit the social laws and rules which define the linguistic attitude in the linguistic communities and tries to determine these linguistic attitudes according to language.

This paper aims to evaluate the attitudes of the university students about standart Turkish, regional dialects, linguistic variations by the perspective of sociolinguistic.

The sample group of this study which was made by the scanning method, consist of Ondokuz Mayıs Üniversitesi students. These students have been studying at five different faculties of the university and 107 of them are female and 93 are male.

In this paper some of the questions from the questionnaire which had been developed by König and Somuncu, have been used. The questions had been asked to 200 students in the sample group. The answers had been evaluated by the independent variables about personal characteristics of the students.

The analyse of data had been made by SPSS 11.0 for Windows. To be able to define the distrubution of the answers according to independent variables, the frequency test had been used.

The result of this research showed us that the linguistic attitudes of the students about standart language and regional dialects, variety and change of language can be noteworthy different from each other because of gender, allocation unit, kind of the secondary education institution and faculties where in they have been studying.

GİRİŞ

Toplum belirli amaçlarla bir araya gelen bireyler topluluğu; dil ise belirli bir toplumun kullandığı iletişim aracı olarak tanımlanabilir. Bireyin herhangi bir toplumsal gruba ya da konuşma topluluğuna ait olduğunun en belirgin göstergesi bireyin dilidir.¹ Dil, toplumu oluşturan değişik kesimler tarafından kullanılan karmaşık bir olgu olarak onu belirleyen toplumsal yasa ve kurallardan bağımsız bir şekilde değerlendirilemez. Bu bağlamda toplumdilbilimcinin temel görevi değişik grupların dilsel davranışlarını

¹ Karahan, F., (2001), "Sakarya İli Aralık Köyünde Yaşayan Boşnakların Etnikdilsel Canlılık Oranları, Dillerine ve Kimliklerine İlişkin Tutumları, Toplumsal Ağları İçinde Dil Kullanımları", *XV. Dilbilim Kurultayı Bildirileri 24-25 Mayıs*, İstanbul, yıldız Teknik Üniversitesi, s. 131.

belirleyen kuralları saptamak ve bu kurallar çerçevesinde bireysel davranışı açıklamaktır².

Rifat'ın³ aktarmasına göre toplumdilbilim, dilsel topluluklar içindeki dilsel davranışları hangi toplumsal yasaların ve kuralların belirlediğini ortaya çıkarmayı amaçlar; bu yasa ve kuralların sınırlarını çizmeye ve söz konusu davranışı dilin kendisine göre tanımlamaya çalışır. Dilbilimin bir alt alanı olarak toplumdilbilim, dilin toplumla olan ilişkisini ırk, etnisite, sınıf, cinsiyet ve sosyal kurumlar bağlamında inceleyen bir bilim dalıdır.⁴ Toplumdilbilim, araştırmacılarına dilin toplumla ve toplumun da dil ile olan ilişkisini değerlendirme açısından birçok değişkenden yararlanabilecekleri geniş bir araştırma-inceleme alanı sunmaktadır. Dile ilişkin tutumlar, dil değiştirimi ve dil sürdürümü, dil kullanımı, dil farkındalığı ve dil planlaması gibi başlıklar toplumdilbiliminin en önemli araştırma konularındandır.

Dile ilişkin tutumlar toplumdilbilimin inceleme alanı içerisindedir. Tutum genel olarak, kişinin sosyal çevresinde ve yaşantılarında yer alan belli olay ve olgular karşısında, geliştirdiği ve gerçekleştirdiği psikolojik örgütlemenin kişinin kendi davranışlarını etkileyen bölümüdür.⁵ Crystal⁶ dil tutumlarını kişinin kendi diline ya da diğer dillere ilişkin düşünceleri olarak tanımlar ve bunların olumlu ya da olumsuz yönde olabileceğini belirtir. Gerçekten de konuşucular kendi dillerini ve dil değişikliklerini kullanmakla yetinmeyip onları değerlendirirler⁷. Bu anlamda dil tutumları cinsiyet, yaş, eğitim seviyesi, toplumsal konum, toplumsal yakınlık/uzaklık gibi farklı değişkenler tarafından değerlendirilebilir niteliktedir.

Cinsiyet, toplumdilbilimsel çalışmalarda önemli bir değişkendir. Kadınlar ve erkekler ayrı toplumsallaşma süreçlerinden geçmelerine bağlı olarak değişik dil biçimleri ve iletişim kuralları edinirlerken konuşma biçimleriyle de aralarındaki cins ayrılığını belirginleştirirler.⁸ König'in aktarmasına göre kadın ve erkeklerin konuşma amaçlarındaki farklılıklar erkeklerin genel konuşma ortamlarında çevresindekilere üstünlük kurabilmek ve bu üstünlüklerini sürdürme isteklerinden, kadınların ise eşit düzeyde gördükleri arkadaşlarıyla güven içinde konuşmayı tercih etmelerinden kaynaklanmaktadır.⁹ Bu çerçevedeki çalışmalar kadınlarla erkekler arasında sözcük seçimi ve anadil duyarlılıklarında önemli farkların oluştuğu, kadınların ölçünlü dile ilişkin daha olumlu bir tutum geliştirdiklerini göstermiştir.¹⁰

Eğitim seviyesinin durumu konuşma stillerinin cinsiyete bağlı olarak farklılaşmasında önemli bir toplumsal nedendir. Yapılan çalışmalarda kız ve erkeklerin konuşmalarının farklılaşmasındaki en önemli etkenin kadın ve erkeklerin geçirdikleri eğitim süreçlerindeki eşitsizlik olduğu vurgulanmaktadır. Bazı toplumlarda erkeklerin daha yoğun ve geleneksel bir eğitim sürecinden geçirilmesi erkek ve kadınların konuşma stillerindeki farklılıkları erkekler lehine artırmaktadır. Eşit bir eğitim ortamı sunulduğunda ise kadınların erkeklere göre dile ait kurallara daha bağlı ve daha duyarlı oldukları gözlenmiştir.¹¹

Toplumsal katmanlar da dile ilişkin tutumlar açısından önemli bir değişkendir. Sürekli varyantlaşma eğiliminde olan dil için bölgesel, toplumsal ve işlevsel dil türlerinden bahsedilebilir. Bireylerin meslek, yaşanılan yer, eğitim durumu, aylık ya da yıllık gelir, kültürel geçmiş gibi toplumsal konumlarını belirleyen özelliklerine bağlı olarak yukarıdaki dil türlerinden bağlamına göre yararlandıklarını belirleyen çalışmalar söz konusudur.¹² Toplum içerisinde orta katmanlarda bulunan bireylerin daha üst katmanın dil biçimlerini benimseme eğilimi içinde oldukları yapılan araştırmalarda ortaya çıkmıştır.

Dilin toplumsal yönü dilin politik bir nesne olmasına yol açar. Dilin politik güçlerin denetleme girişimlerine açık bir nesne olması dil planlamasını gerektirir. Dil planlamasına ilişkin ilk model 1966 yılında Haugen tarafından geliştirilmiş, daha sonra farklı araştırmacılar tarafından yapılan eklemelerle 1983 yılında modele son hali verilmiştir. Bu modele ilişkin süreçler aşağıdaki çizimdeki gibi görselleştirilebilir.¹³

²König, G., (1991), "Toplumdilbilim Açısından Dil ve Dil Türleri Kavramları Üzerine". *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

³Rifat, M.,(2005),XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (2.Temel Metinler)*, İstanbul, YKY.

⁴Crystal, D., (1992), *An Encyclopedic Dictionary of Language&Languages*, Cambridge: Blackwell, s.357-358

⁵Güvenç, B., (1976), "Değerler, Tutumlar ve Davranışlar", *Toplum Bilimlerinde Araştırma ve Yöntem*, Der. R. Keleş. Ankara, TODAİE Yayınları, No:152, s. 26

⁶Crystal, D., (1992), s. 215.

⁷Kıran, Z., Kıran, A., (2002), *Dilbilime Giriş*, Ankara, Seçkin Yayıncılık, s.269.

⁸König, G., (1992), "Dil ve Cins: Kadın ve Erkeklerin Dil Kullanımı", *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

⁹König, G., (1992), s. 34.

¹⁰Osam, N., (2000), "Cinsiyet değişkeni sözcüksel bağlamda anadile duyarlı olarak nasıl yansır?", *XIII. Dilbilim Kurultay Bildirileri*, Haz. A. S. Özsoy-E. Taylan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

¹¹Spolsky, B., (1998), *Sociolinguistics*, New York, Oxford University Press, s. 38.

¹²Labov, W., (2006), *Social Stratification of English In New York City*, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press.

¹³Kamile, İ., (1998), *Türkiye'de Dil Planlaması: Türk Dil Devrimi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 33.

	B biçim (Siyasa Planlaması)	İşlev (Dili İşleme)
TOPLUM (Konum Planlaması)	1. Seçim (Kararlaştırma Süreçleri) a. Sorunu Ortaya Koyma b. Normları Belirleme	3. Uygulama (Eğitimsel Yayılma) a. Düzeltme Süreçleri b. Değerlendirme
DİL (Bütünce Planlaması)	2. Kodlama (Ölçünleştirme Süreçleri) a. Yazılaştırma b. Dilbilgiselleştirme c. Sözcükleştirme	4. Genişletme (İşlevsel Gelişme) a. Terimsel Çağcılıştırma b. Biçimsel Gelişme

Wardhaugh'un¹⁴ aktardığına göre dil planlaması, toplumda iletişim problemlerini çözmek amacıyla bir dilin işlevlerini değiştirmek için uygulanan uzun dönemli, sürdürülebilir ve bilinçli bir yetkidir. Dil planlamaları, statü (konum) planlamaları ya da bütünce (corpus) planlamaları olarak şekillenir. Statü planlaması belli bir dilsel topluluğun dilinin yüklendiği işlevleri tayin etmek amacıyla yapılan çalışmaların bütünce çalışmaları, bir dilin ya da aynı dil içindeki belli bir değişkenin olası tüm iletişim işlevlerini yüklenerek toplumsal iletişimin gerçekleşmesine tam olarak hizmet etmesinin sağlanması için yapılan çalışmalardır¹⁵.

Bir dile ait ölçünlü dilin belirlenmesi statü planlaması kapsamına girer. Ölçünlü (standart) dil, çeşitli yerel ya da toplumsal değişkenliklerin dışında kalan ve dilsel bir topluluğun ortak paydası olarak görülen dildir¹⁶. Ölçünlü dilin seçiminde toplumsal değişkenler/karşıtlıklar ile coğrafik özelliklerin büyük önemi vardır. Türkçe için ölçünlü dil olarak İstanbul ağzının seçilmesi statü (konum) planlamasına iyi bir örnektir. İstanbul ağzı ölçünlü dil olarak seçilmesinin ardından dilbilgiselleştirme, yazılaştırma ve sözcükleştirme gibi kodlama etkinlikleri (ölçünleştirme süreci) yoluyla Türkçe için ölçünlü dil durumuna gelmiştir. Seçme, kodlama ve uygulama süreçlerinin ardından gelen genişletme süreci ile bu ölçünlü dilin toplumun tüm kesimlerine yayılması amaçlanmıştır. Ölçünlü bir dilin oluşturulabilmesi için planlanan bu aşamaların amacı toplum içinde oluşabilecek iletişim sorunlarını gidermektir.

Çalışmamız bu anlamda özellikle dil planlamasından doğan unsurlara (ölçünlü dil, bölgesel lehçe/ağızlar, bilim dili, konuşma/yazı dili vb.) ilişkin üniversite öğrencilerinin tutumlarını belirlemek için planlanmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada Tarama Yöntemi kullanılmıştır. Tarama Yöntemi, katılımcıların bir konu ya da olaya özgü ilgi, beceri, tutum vb. özelliklerine ilişkin var olan durumlarının, var olduğu biçimiyle hiçbir değiştirme işlemi uygulanmadan betimlenmesi şeklinde tanımlanır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Ondokuz Mayıs Üniversitesi bünyesindeki Eğitim Fakültesi, Mühendislik Fakültesi, Ziraat Fakültesi, Fen-Edebiyat Fakültesi ve Meslek Yüksek Okulu'nda öğrenimlerine devam eden 200 öğrenci oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Araştırmada Güray Çağlar-König ile İnci Somuncu'nun¹⁷ geliştirmiş oldukları sormacadan seçilmiş bazı sorular kullanılmıştır. Sorular, örnekleme giren 200 öğrenciye yöneltilmiştir. Verilen yanıtlar, öğrencilerin cinsiyetleri, öğrencinin geldiği yerleşim biriminin türü (Kentsel-Kırsal), öğrencinin mezun olduğu orta öğretim kurumunun türü (Düz lise, Kolej/Anadolu lisesi) ve öğrencinin yüksek öğrenimine devam ettiği

¹⁴Wardhaugh, R., (1990), *An Introduction to Sociolinguistics*, Cambridge, Blackwell, s. 335.

¹⁵Fidan, Ö., (2005), "Dil ve İktidar İlişkileri Doğrultusunda Dil Planlaması ve Türk Dil Devrimi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 7, S.2, ss.44-49

¹⁶Vardar, B., (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Multilingual Yayınları, s. 153.

¹⁷König, G., Somuncu, İ., (1993), "Üniversite Öğrencilerinin Anadillerine ve Yabancı Dillere İlişkin Tutumları Üzerine Toplumdilbilimsel bir Araştırma", *VII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri*, 13-14 Mayıs 1993, Haz. K. İmer ve N.E. Uzun, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 371, s. 11-42.

birim türü (Eğitim, Fen-Edebiyat, Mühendislik, Ziraat, Meslek Yüksek Okulu) gibi bağımsız değişkenlere göre değerlendirilmiştir.

Verilerin çözülmesi, bilgisayar ortamında SPSS 11.0 for Windows İstatistik Programı kullanılarak yapılmıştır. Sorulara verilen yanıtların bağımsız değişkenlere göre dağılımını belirleyebilmek için frekans testi uygulanmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde araştırma kapsamındaki öğrencilere ait kişisel bilgiler, sormacadan elde edilen bulgular ile bu bulguların yorumlanması ile oluşan tespitler bulunmaktadır. Araştırma ile elde edilen verilerin çözülmesi sonucunda ulaşılan bulgular aşağıda tablolar halinde sunulmaktadır.

Tablo 1. Bağımsız Değişkenlerin Dağılımları

Cinsiyet	Kız	107
	Erkek	93
Yerleşim Birimi	Kırsal	68
	Kentsel	132
Orta Öğretim	Düz Lise	124
	Yabancı Dil Ağırlıklı Lise	76
Fakülte	Eğitim Fakültesi	40
	Fen-Edebiyat Fakültesi	40
	Mühendislik Fakültesi	40
	Ziraat Fakültesi	40
	Meslek Yüksek Okulu	40

Tablo 1’de örnekleme giren öğrencilerin bağımsız değişkenlere göre dağılımları verilmiştir. Cinsiyet değişkenine bağlı olarak, örnekleme giren iki yüz (200) öğrencinin 107’si kız, 93’ü erkek öğrencilerden oluşmaktadır. Öğrencilerin geldikleri yerleşim birimi türünde 68 öğrencinin kırsal, 132 öğrencinin kent kökenli oldukları tespit edilmiştir. Örneklemedeki öğrencilerin 124’ü düz lise mezunu, 76’sı yabancı dil ağırlıklı lise mezunudur. Öğrencilerin yüksek öğrenimlerine devam ettikleri kurumlar değerlendirildiğinde eşit bir dağılım olduğu görülmektedir. Bu durum sormacanın dağıtılması, toplanması ve değerlendirilmesi sürecinde oluşabilecek zorlukları gidermek için araştırmacı tarafından planlanmıştır.

Tablo 2. Bir bireyin standart Türkçeyi bilmesi sizce onun okul başarısında önemli bir rol oynar mı?

a) Evet b) Hayır c) Fikrim yok

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR													
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞRETİM KURUMU		FAKÜLTE					
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.	
A	83,5	78,5	89,2	82,6	85,3	79	90,8	92,5	72,5	92,5	80	80	
B	14	18,7	8,6	13,6	14,7	17,7	7,9	5	25	7,5	20	12,5	
C	2,5	2,8	2,2	3,8	-	3,2	1,3	2,5	2,5	-	-	7,5	

Tablo 2’de yer alan verilere bakıldığında, yüzde 83,5’lik kesim standart Türkçeyi bilmenin bireyin okul başarısında önemli bir rol oynadığına inanmaktadır. Bu ölçüt cinsiyet değişkeni bağlamında değerlendirildiğinde, erkek öğrencilerin (%89,2) kız öğrencilere (%78,5) oranla daha yüksek bir tutum geliştirdikleri görülmektedir. Aynı şekilde kırsal kökenli öğrencilerin (%85,3) kent kökenli öğrencilere (%82,6) oranla daha yüksek bir tutum geliştirdikleri gözlenmiştir. Mezun olunan orta öğretim kurumuna bağlı değerlendirmede en yüksek tutumun yabancı dil ağırlıklı lise (%90,8) mezunu öğrencilere ait olduğu görülmüştür. Öğrencilerin devam ettikleri yüksek öğretim birimine bağlı değerlendirmede en yüksek ortalamanın eğitim (%92,5) ve mühendislik fakülteleri öğrencilerine ait (%92,5) olduğu tespit edilmiştir.

Bunu sırasıyla ziraat fakültesi (%80) ve meslek yüksek okulu (%80) öğrencileri ile fen-edebiyat fakültesi (%72,5) öğrencileri izlemektedir.

Tablo 3. Aşağıdaki dil türlerinden hangisini kullanan birey sizce toplum içinde en yüksek prestije sahiptir?
a) Standart Türkçe b) Öztürkçe sözcüklerin sıklıkla kullanıldığı dil türü c) Osmanlıca sözcüklerin sıklıkla kullanıldığı dil türü d) Batı dillerinden alınan sözcüklerin sıklıkla kullanıldığı dil türü

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	52,5	51,4	53,8	58,3	41,2	52,4	52,6	67,5	42,5	52,5	52,5	47,5
B	28	27,1	29	22,7	38,2	29	26,3	17,5	%40	30	25	27,5
C	5	2,8	7,5	3,8	7,4	6,5	2,6	2,5	%10	-	7,5	5
D	14,5	18,7	9,7	15,2	13,2	12,1	18,4	12,5	%7,5	17,5	15	20

Tablo 3'te de görüleceği üzere örneklemdeki öğrencilerin büyük bir çoğunluğu (%52,5) standart Türkçeyi kullanmanın toplum içinde daha büyük bir saygınlık oluşturacağına inanmaktadır. Erkek öğrenciler (%53,8) bu duruma ilişkin kız öğrencilere (%51,4) oranla daha yüksek bir tutum geliştirmişlerdir. Aynı şekilde erkek öğrenciler, öztürkçe sözcükleri sık kullanan bireylerin toplum içinde daha yüksek bir saygınlığa sahip olabileceklerine kız öğrencilerden daha fazla inanmaktadırlar. Veriler, kent kökenli öğrencilerin kırsal kökenli öğrencilere oranla standart Türkçenin kullanılmasının daha yüksek bir saygınlık oluşturacağını düşündüklerini göstermektedir. Kırsal kökenli öğrenciler kent kökenli öğrencilere göre, öztürkçe sözcüklerin kullanılmasının daha çok saygınlık yaratacağına inanmaktadırlar. Mezun olunan orta öğretim kurumuna bağlı değerlendirmede düz lise mezunu (%52,4) ve yabancı dil ağırlıklı lise mezunu öğrencilerin (%52,6) toplum içerisinde standart Türkçenin kullanılmasının daha yüksek bir saygınlık oluşturacağına birbirlerine çok yakın oranda inandıklarını tespit edilmiştir. Öğrencilerin aynı soruya verdikleri yanıtlar devam ettikleri yüksek öğrenim kurumuna göre değerlendirildiğinde, eğitim fakültesi öğrencilerinin (%67,5) standart Türkçeye daha büyük bir önem verdikleri gözlenmiştir. Bunu sırasıyla mühendislik (%52,5), ziraat fakültesi öğrencileri (%52,5), meslek yüksek okulu öğrencileri (%47,5) ve fen-edebiyat fakültesi öğrencileri (%42,5) izlemektedir. Fen-edebiyat fakültesi öğrencileri (%40) öztürkçe sözcüklerin kullanılmasının toplum içinde yaratacağı saygınlığa diğer fakülte öğrencilerine oranla daha fazla inanmaktadırlar.

Tablo 4. Kendi kullandığınız dili nasıl tanımlarsınız?

a) Standart Türkçe b) Bölgesel lehçe/ağız c) Belirli bir sosyal sınıfın diltürü d) Yerine göre yukarıdakilerin hepsi

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	37,5	44,9	29	43,2	26,5	38,7	35,5	37,5	37,5	37,5	25	50
B	8,5	2,8	15,1	8,3	8,8	8,1	9,2	7,5	12,5	17,5	2,5	2,5
C	5,5	4,7	6,5	4,5	7,4	4,8	6,6	2,5	2,5	2,5	15	5
D	48,5	47,7	49,5	43,9	57,4	48,4	48,7	52,5	47,5	42,5	57,5	42,5

Tablo 4'te yer alan veriler, öğrencilerin yerine göre standart, bölgesel ve belirli bir sosyal sınıfa ait dil türlerinden birini kullanmayı tercih ettiklerini göstermektedir. Bunun dışında öğrencilerin standart Türkçeyi (%37,5) kullanmayı daha çok tercih ettikleri de anlaşılmaktadır. Bölgesel lehçe/ağızlar ve belirli bir sosyal sınıfa ait dil türlerinin çok fazla tercih edilmediği görülmektedir. Yanıtlar bağımsız değişkenlere göre

değerlendirildiğinde de benzer sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Verilere göre erkek öğrenciler, kırsal kesimden gelen öğrenciler, kolej/Anadolu lisesi mezunu öğrenciler ve ziraat fakültesi öğrencileri içinde oldukları bağımsız değişkenler grubundaki diğer değişkenlere oranla yerine göre standart Türkçe, bölgesel bir ağız ya da sosyal bir sınıfa ait dil türlerinden birini daha çok tercih ettiklerini göstermektedir. Kız öğrencilerin (%44,9) standart Türkçeyi erkek öğrencilerden (%29) daha fazla tercih ettiği görülmektedir. Aynı şekilde kentlerden gelen öğrenciler (%43,2) standart Türkçe kullanmayı kırsaldan gelen öğrencilere (%26,5) oranla daha çok tercih etmektedirler. Yabancı dil ağırlıklı lise mezunu öğrenciler (%42,3) standart Türkçeyi kullanmayı düz lise (%38,7), kolej/Anadolu lisesi (%32,6) ve öğretmen lisesi mezunu öğrencilere (%28,6) oranla daha çok tercih etmektedirler. Ayrıca meslek yüksek okulu öğrencilerinin (%50) standart Türkçeyi kullanmayı diğer fakülteleere oranla daha çok tercih ettikleri görülmektedir.

Tablo 5. Sizce bir ülkede toplumsal istikrarın sağlanması için herkesin standart dili öğrenmesi gerekir mi?

a) Evet b) Hayır c) Fikrim yok

		BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR										
		CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
	GENEL ORANLAR	Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	76	79,4	72	72	83,8	74,2	78,9	72,5	77,5	85	65	80
B	15	7,5	23,7	18,9	7,4	15,3	14,5	20	10	12,5	27,5	5
C	9	13,1	4,3	9,1	8,8	10,5	6,6	7,5	12,5	2,5	7,5	15

Tablo 5'teki verilere göre örneklemdeki öğrencilerin büyük bir çoğunluğu (%76) bir ülkedeki toplumsal istikrarın sağlanması için standart dilin öğrenilmesinin gerekli olduğunu düşünmektedir. Kız öğrenciler (%79,4) bu durumun gerekliliğine erkek öğrencilere (%72) oranla daha çok inanmaktadırlar. Kırsal kesimden gelen öğrenciler de (%83,8) kentlerden gelen öğrencilere (%72) oranla standart dilin öğrenilmesinin gerekli olduğuna daha çok inanmaktadırlar. Mezun olunan orta öğretim kurumuna bağlı olarak verilen yanıtlar da en yüksek ortalamanın kolej/Anadolu lisesi mezunu öğrencilere (%81,4) ait olduğu tespit edilmiştir. Bunu sırasıyla yabancı dil ağırlıklı lise mezunu öğrenciler (%76,9), düz lise mezunu öğrenciler (%74,2) ve öğretmen lisesi mezunu öğrenciler (%71,4) izlemektedir. Standart dilin öğrenilmesinin gerekliliğine ait tutumlar yüksek öğrenim kurumlarındaki görüşlere göre değerlendirildiğinde en yüksek ortalamayı mühendislik fakültesi öğrencileri (%85) yakalamışlardır. Mühendislik fakültesini sırasıyla meslek yüksek okulu (%80), fen-edebiyat fakültesi (%77,5), eğitim fakültesi (%72,5) ve ziraat fakültesi öğrencileri (%65) izlemektedir. Ziraat fakültesi öğrencileri önemli sayılabilecek bir oranda (%27,5) standart dili öğrenmenin toplumsal istikrarın sağlanmasında gerekli olmadığını belirtmişlerdir.

Tablo 6. Sizce bireyler yerine göre (ev, iş, okul, arkadaş çevresinde) farklı dil türleri kullanıyorlar mı?

a) Evet b) Hayır c) Fikrim yok

		BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR										
		CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
	GENEL ORANLAR	Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	91,5	91,6	91,4	90,9	92,6	91,9	90,8	95	95	92,5	87,5	87,5
B	7	5,6	8,6	7,6	5,9	6,5	7,9	5	5	5	10	10
C	1,5	2,8	-	1,5	1,5	1,6	1,3	-	-	2,5	2,5	2,5

Tablo 6'daki verilere göre örneklemdeki öğrencilerin büyük bir çoğunluğu (%91,5) bireylerin ev, iş, okul, arkadaş çevresi vb. farklı ortamlarda farklı dil türleri kullandıklarına inandıklarını göstermektedir. Kız öğrenciler (%91,6) bu görüşe erkek öğrencilere (%91,4) oranla daha çok inanmaktadırlar. Kırsal kesimden gelen öğrenciler (%92,6) farklı çevrelerde farklı dil türlerinin kullanıldığına kentlerden gelen öğrencilerden

(%90,9) daha çok inanmaktadırlar. Mezun olunan orta öğretim kurumuna bağlı yapılan çözümlemelerde en yüksek ortalama kolej/Anadolu lisesi mezunu öğrencilere (%93) aittir. Bunu sırasıyla düz lise (%91,9), yabancı dil ağırlıklı lise (%88,5) ve öğretmen lisesi mezunu öğrenciler (%85,7) izlemektedir. Aynı soru yüksek öğrenim görülen kuruma göre değerlendirildiğinde en yüksek ortalamanın eğitim (%95) ve fen-edebiyat fakültesi (%95) öğrencilerine ait olduğu görülmektedir. Bunu sırasıyla mühendislik (%92,5), ziraat fakülteleri (%87,5) ve meslek yüksek okulu öğrencileri (%87,5) izlemektedir.

Tablo 7. Sizce bölgesel lehçeler ve ağızlar her türlü iletişim ortamında kullanılabilir mi?

		a) Evet		b) Hayır		c) Fikrim yok						
		BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR										
		CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
	GENEL ORANLAR	Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	12,5	10,3	15,1	15,2	7,4	12,9	11,8	2,5	10	17,5	12,5	20
B	83,5	87,9	78,5	82,6	85,3	82,3	85,5	95	85	82,5	75	80
C	4	1,9	6,5	2,3	7,4	4,8	2,6	2,5	5	-	12,5	-

Tablo 7’de de görüleceği üzere öğrencilerin büyük bir kısmı (%83,5) bölgesel lehçe ve ağızların her türlü iletişim ortamında kullanılamayacağına inanmaktadır. Kız öğrenciler (%87,9) bu durumu erkek öğrencilere (%78,5) oranla daha yüksek bir ortalama ile olumsuzlamışlardır. Kırsal kesimden gelen öğrenciler (%85,3) kentlerden gelen öğrencilere (%82,6) oranla bölgesel lehçe ve ağızların her türlü iletişim ortamında kullanılamayacağına daha çok inanmaktadır. Aynı soru mezun olunan orta öğretim kurumu türüne göre değerlendirildiğinde en yüksek ortalamanın yabancı dil ağırlıklı lise mezunu öğrencilere (%88,5) ait olduğu gözlemlenmiştir. Bunu sırasıyla düz lise (%82,3) ve kolej/Anadolu lisesi (%81,4) mezunu öğrenciler izlemektedir. Aynı şekilde yüksek öğrenim görülen kurum türüne bakıldığında eğitim fakültesi öğrencileri (%95) bölgesel lehçe ve ağızların her türlü iletişim ortamında kullanılamayacağını en çok düşünen grup olarak tespit edilmiştir. Fen-edebiyat fakültesi (%85), mühendislik fakültesi (%82,5), meslek yüksek okulu (%80) ve ziraat fakültesi öğrencileri (%75) bu durumu yüksek oranlarda olumsuzlamışlardır. Meslek yüksek okulu (%20), mühendislik fakültesi (%17,5), ziraat fakültesi (%12,5) ve fen-edebiyat fakültesi (%10) öğrencilerinin bir kısmı bölgesel lehçe ve ağızların her türlü iletişim ortamında kullanılabileceğine inanmaktadırlar.

Tablo 8. Sizce bölgesel lehçe ve ağızlarla bilimsel konular ve karmaşık kavramlar anlatılabilir mi?

		a) Evet		b) Hayır		c)Kısmen		d) Fikrim yok				
		BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR										
		CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
	GENEL ORANLAR	Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	5,5	1,9	9,7	6,1	4,4	4,8	6,6	10	7,5	5	2,5	2,5
B	60	65,4	53,8	56,8	66,2	60,5	59,2	57,5	62,5	50	70	60
C	31,5	29,9	33,3	34,8	25	29,8	34,2	27,5	30	45	22,5	32,5
D	3	2,8	3,2	2,3	4,4	4,8	-	5	-	-	5	5

Tablo 8’den de anlaşılacağı üzere öğrencilerin büyük çoğunluğu (%60) bölgesel lehçe ve ağızlarla bilimsel konular ve karmaşık konuların anlatılamayacağına inanmaktadırlar. Öğrencilerin bir kısmı ise buna kısmen (%31,5) inandıklarını belirtmişlerdir. Soru cinsiyet değişkeni bağlamı değerlendirildiğinde bölgesel lehçe ve ağızlarla bilimsel konu ve karmaşık kavramların anlatılamayacağına kız öğrenciler (%65,4) erkek öğrencilerden (%53,8) daha çok inanmaktadırlar. Soruyu kısmen olarak yanıtlayan öğrencilerin cinsiyet değişkenine bağlı sonuçları değerlendirildiğinde, erkek öğrencilerin (%33,3) kız öğrencilerden (%29,9) daha yüksek bir ortalama yakaladıkları tespit edilmiştir. Yerleşim birimleri açısından bakıldığında ise kırsal

kesimden gelen öğrencilerin (%66,2) kentlerden gelen öğrencilere (%56,8) göre daha yüksek oranla soruyu olumsuzladıkları tespit edilmiştir. Kentlerden gelen öğrenciler (%34,8) soruyu kısmen olarak kırsaldan gelen öğrencilere (%25) oranla daha yüksek bir ortalama ile yanıtlamışlardır. Yabancı dil ağırlıklı lise mezunu öğrenciler (%73,1) en yüksek ortalama ile bölgesel lehçe ve ağızların bilimsel konular ve karmaşık kavramların anlatılamayacağına inanmaktadırlar. Bunu sırasıyla düz lise (%60,5), kolej/Anadolu lisesi (%53,5) ve öğretmen lisesi mezunu öğrenciler (%42,9) izlemektedir. Soruyu kısmen olarak yanıtlayanların mezun oldukları orta öğretim kurumuna göre sırasıyla dağılımı şöyledir: kolej/Anadolu lisesi (%39,5), öğretmen lisesi (%28,6), düz lise (%29,8) ve yabancı dil ağırlıklı lisedir (%26,9). Bölgesel lehçe ve ağızlarla bilimsel konu ve karmaşık kavramların anlatılamayacağına inanan yüksek öğrenim kurumu öğrencileri ziraat fakültesi (%70) öğrencileridir. Bunu sırasıyla fen-edebiyat fakültesi (%62,5), meslek yüksek okulu (%60), eğitim fakültesi (%57,5) ve mühendislik fakültesi (%50) öğrencileri izlemektedir. Bu soruyu kısmen olarak yanıtlayanlarda en yüksek ortalamanın mühendislik fakültesi (%45) öğrencilerine ait olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 9. Bir bireyin bölgesel bir lehçeyi ya da ağız konuşması onun hayattaki başarısını olumsuz yönde etkileyebilir mi?

		BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR										
		CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞRETİM KURUMU		FAKÜLTE				
	GENEL ORANLAR	Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	23	24,3	21,5	22	25	23,4	22,4	17,5	20	32,5	12,5	32,5
B	30	25,2	35,5	28	33,8	32,3	26,3	27,5	32,5	27,5	35	27,5
C	43	46,7	38,7	44,7	39,7	38,7	50	52,5	37,5	37,5	50	37,5
D	4	3,7	4,3	5,3	1,5	5,6	1,3	2,5	10	2,5	2,5	2,5

Tablo 9’da da görüleceği üzere öğrencilerin önemlice kısmı bir bireyin bölgesel bir lehçeyi ya da ağız konuşması onun hayattaki başarısını olumsuz yönde etkiler mi sorusunu kısmen (%43) olarak yanıtlamışlardır. Öğrencilerin %23’lük bir kısmı soruyu “evet” olarak yanıtlarken %30’luk kısmı ise “hayır” olarak yanıtladığıdır. Soruyu “kısmen” olarak yanıtlayan kız öğrencilerin (%46,7) ortalaması erkek öğrencilerin (%38,7) ortalamasından yüksektir. Buna karşılık erkek öğrenciler (%35,5) kız öğrencilere (%25,2) oranla bireyin bölgesel bir lehçe ya da ağız konuşmasının onun hayattaki başarısını etkileyebileceğini daha yüksek bir ortalama ile olumsuzlamışlardır. Kız öğrenciler (%24,3) bireyin olumsuz etkilenebileceğine erkek öğrencilerden (%21,5) daha yüksek oranda inanmaktadırlar. Kentlerden gelen öğrenciler sorunun yanıtını %44,7 oranında “kısmen” olarak belirlerken kırsaldan gelen öğrenciler bu soruyu %39,7 oranında “kısmen” olarak yanıtladığıdır. Kırsaldan gelen öğrenciler (%33,8) kentlerden gelen öğrencilere (%28) oranla bölgesel bir lehçe ya da ağız konuşmanın bireyin hayattaki başarısını olumsuz yönde etkilemeyeceğine daha fazla inanmaktadırlar. Mezun olunan orta öğretim kurumu türüne göre soruyu “kısmen” olarak yanıtlayan öğrenciler kolej/Anadolu lisesi (%55,8) mezunu öğrencilerdir. Bunu sırasıyla yabancı dil ağırlıklı lise (%46,2), düz lise (%38,7) ve öğretmen lisesi (%28,6) mezunu öğrenciler izlemektedir. Bunun dışında yabancı dil ağırlıklı lise (%38,5) mezunları bölgesel lehçe ya da ağız konuşmanın bireyin hayattaki başarısını olumsuz yönde etkilemeyeceğine daha fazla inandıkları tespit edilmiştir. Eğitim fakültesi öğrencileri (%52,5) bu soruyu diğer fakülte öğrencilerine göre daha yüksek bir oranda “kısmen” olarak yanıtlamıştır. Ziraat fakültesi (%35) öğrencileri bölgesel lehçe ya da ağız konuşmanın bireyin hayattaki başarısını olumsuz yönde etkilemeyeceğine diğer öğrencilere oranla daha çok inanmaktadır. Meslek yüksek okulu (%32,5) ve mühendislik fakültesi (%32,5) öğrencileri ise bu tür kullanımın bireyin hayattaki başarısını olumsuz yönde etkileyeceğine daha fazla inanmaktadırlar.

Tablo 10. Sizce standart Türkçe bölgesel lehçe ve ağızlardan daha doğru bir dil türü müdür?
a) Evet b) Hayır c) Fikrim yok

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	75,5	79,4	71	74,2	77,9	71	82,9	80	70	72,5	80	75
B	11,5	6,5	17,2	12,1	10,3	12,9	9,2	12,5	7,5	17,5	10	10
C	13	14	11,8	13,6	11,8	16,1	7,9	7,5	22,5	10	10	15

Tablo 10'dan da anlaşılabacağı üzere öğrencilerin büyük bir çoğunluğu (%75,5) standart Türkçenin bölgesel lehçe ve ağızlardan daha doğru bir dil türü olduğuna inanmaktadırlar. Kız öğrenciler (79,4) erkek öğrencilerden (%71) daha yüksek bir ortalama ile standart Türkçenin bölgesel lehçe ve ağızlardan daha doğru bir dil türü olduğunu belirtmişlerdir. Kırsal kesimden gelen öğrenciler (%77,9) de kentlerden gelen öğrencilere (%74,2) göre standart Türkçenin daha doğru bir dil türü olduğuna inanmaktadırlar. Mezun olunan orta öğretim kurumu türünde standart Türkçenin bölgesel lehçe ve ağızlardan daha doğru bir dil türü olduğuna inanan grup kolej/Anadolu lisesi mezunu öğrencilerdir (%83,7). Bunu sırasıyla yabancı dil ağırlıklı lise (%76,9) ve düz lise (%71) mezunu öğrenciler izlemektedir. Ziraat fakültesi (%80) ve eğitim fakültesi (%80) öğrencilerinin diğer fakülte öğrencilerine oranla standart Türkçenin bölgesel lehçe ve ağızlardan daha doğru bir dil türü olduğuna inandıkları tespit edilmiştir. Fen-edebiyat fakültesi (%22,5) öğrencilerinin bir kısmı bu konuda herhangi bir fikirlerinin olmadığını belirtmişlerdir.

Tablo 11. Sizce Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana süren Türk dilini sadeleştirme çabaları başarılı olmuş mudur?

a) Evet b) Hayır c) Kısmen d) Fikrim yok

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
SEÇENEKLER	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	12	14	9,7	12,9	10,3	12,1	11,8	10	7,5	10	7,5	25
B	43,5	34,6	53,8	44,7	41,2	40,3	48,7	47,5	45	52,5	37,5	35
C	39	43,9	33,3	38,6	39,7	42,7	32,9	37,5	42,5	32,5	47,5	35
D	5,5	7,5	3,2	3,8	8,8	4,8	6,6	5	5	5	7,5	5

Tablo 11'de görüldüğü gibi öğrencilerin büyük kısmı (%43,5) cumhuriyetin kuruluşundan bu yana Türk dilini sadeleştirme çabalarının başarılı olmadığına inanmaktadırlar. Bir kısım öğrenci ise bu girişimlerin kısmen (%39) başarılı olduğunu düşünmektedirler. Erkek öğrenciler (%53,8) bu girişimlerin başarısız olduğuna kız öğrencilerden (%34,6) daha fazla inanmaktadırlar. Kız öğrenciler (%43,9) sadeleştirme girişimlerinin kısmen başarılı olduğuna erkek öğrencilerden (%33,3) daha çok inanmaktadırlar. Kentlerden gelen öğrenciler (%44,7) sadeleştirme girişimlerinin başarısız olduğunu belirtmişlerdir. Kırsaldan gelen öğrenciler (%38,6) daha çok bu girişimlerin kısmen başarılı olduğuna inandıklarını belirtmişlerdir. Yabancı dil ağırlıklı lise (%50) mezunu öğrenciler sadeleştirme çalışmalarının başarısız olduğuna daha çok inanmaktadırlar. Bunu sırasıyla kolej/Anadolu lisesi (%46,5) mezunu öğrenciler ve düz lise (%40,3) mezunu öğrenciler izlemektedir. Sadeleştirme çabalarının kısmen başarılı olduğuna düz lise (%42,7) mezunu öğrenciler daha fazla katılmışlardır. Mühendislik fakültesi (%52,5) öğrencilerinin büyük bir kısmı girişimlerin başarısız olduğunu belirtirken bunu sırasıyla eğitim fakültesi (%47,5), fen-edebiyat fakültesi (%45), ziraat fakültesi (%37,5) ve meslek yüksek okulu (%35) öğrencileri izlemektedir. Ziraat fakültesi (%47,5) öğrencileri girişimlerin kısmen başarılı olduğuna diğer fakülte öğrencilerine oranla daha fazla inanmaktadırlar.

Tablo 12. Türk dilinde son yıllardaki değişimler hangi yönde olmaktadır?

a) Zenginleşiyor b) Yoksullaşıyor c) Bozuluyor d) Hiçbiri

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	4	3,7	4,3	3	5,9	5,6	1,3	5	2,5	2,5	5	5
B	22	13,1	32,3	22,7	20,6	21	23,7	17,5	35	22,5	30	5
C	69	80,4	55,9	68,9	69,1	67,7	71,1	75	57,5	65	57,5	90
D	5	2,8	7,5	5,3	4,4	5,6	3,9	2,5	5	10	7,5	-

Tablo 12’de de görüldüğü üzere öğrencilerin büyük bir kısmı (%69) Türk dilinin son yıllarda bozulma yaşadığına inanmaktadır. Bir kısmı yoksullaştığını (%22) düşünmektedirler. Kız öğrenciler (%80,4) son yıllardaki gelişmelerin daha çok bozulma yönünde olduğunu belirtirken erkek öğrenciler (%55,9) de çoğunlukla bu görüşe katılmaktadırlar. Erkek öğrenciler (%32,3) dildeki yoksullaşmanın varlığına kız öğrencilerden (%13,1) daha fazla inanmaktadır. Kırsal kesimden gelen öğrenciler (%69,1) kentlerden gelen öğrencilere (%68,9) göre dildeki gelişmenin bozulma yönünde olduğuna daha çok inanmaktadır. Kentlerden gelen öğrencilerin (%22,7) bir kısmı dilin son yıldaki gelişiminin yoksullaşma yönünde olduğunu belirtmişlerdir. Düz lise (%67,7) mezunu öğrenciler diğer lise mezunu öğrenciler içinde Türk dilinin bozulduğuna en çok katılan grup olmuştur. Kolej/Anadolu lisesi (%74,4) mezunu öğrencilerin çok büyük bir kısmı ise Türk dilinin son yıllarda yoksullaştığına inanmaktadır. Türk dilinin son yıllarda bozulduğuna daha çok katılan öğrenciler meslek yüksek okulu (%90) öğrencileri olmuştur. Bunu sırasıyla eğitim fakültesi (%75), mühendislik fakültesi (%65), ziraat (%57,5) ve fen edebiyat fakültesi (%57,5) öğrencileri izlemektedir.

Tablo 13. “Türkçe ahenkli ve duyarlı, dilbilgisi bakımından dünyanın gelmiş geçmiş en düzenli, en mantıklı dillerinden biridir.”

Görüşüne katılıyor musunuz?

a) Evet b) Hayır c) Fikrim yok

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞETİM KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	68	73,8	61,3	68,2	67,6	66,9	69,7	67,5	75	62,5	57,5	77,5
B	16	13,1	19,4	17,4	13,2	16,1	15,8	17,5	10	22,5	15	15
C	16	13,1	19,4	14,4	19,1	16,9	14,5	15	15	15	27,5	7,5

Tablo 13’ten de anlaşılacağı üzere öğrencilerin büyük kısmı (%68) Türkçenin ahenkli ve duyarlı, dilbilgisi bakımından dünyanın gelmiş geçmiş en düzenli, en mantıklı dillerinden birisi olduğuna ilişkin görüşü genel olarak olumlamışlardır. Aynı görüş bağımsız değişkenler açısından değerlendirildiğinde, cinsiyete bağlı olarak kız öğrencilerin (%73,8); yerleşim birimine bağlı olarak kent kökenli öğrencilerin (%68,2); mezun olunan orta öğretim kurumuna bağlı olarak kolej/Anadolu lisesi (%72,1) mezunu öğrencilerin; yüksek öğrenim görülen birim türüne bağlı olarak fen-edebiyat fakültesi (%75) öğrencilerinin bağlı oldukları gruplarda olumlama açısından en yüksek katılımları sağladıkları tespit edilmiştir.

Tablo 14. Sizce günümüz Türkçesi bilim dili olarak kullanılabilecek sözcük haznesine sahip mi?

a) Evet b) Hayır c) Fikrim yok

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZ.OL. ORTA ÖĞ. KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	39,5	32,7	47,3	37,1	44,1	40,3	38,2	45	47,5	47,5	35	22,5
B	43	41,1	45,2	43,9	41,2	39,5	48,7	37,5	30	45	52,5	50
C	17,5	26,2	7,5	18,9	14,7	20,2	13,2	17,5	22,5	7,5	12,5	27,5

Tablo 14'te yer alan verilere göre öğrencilerin daha büyük kısmının (%43) günümüz Türkçesinin bilim dili olarak kullanılabilecek yeterli sözcük haznesine sahip olmadığına inandıkları tespit edilmiştir. Öğrencilerin bir kısmı (%39,5) ise yeterli sözcük haznesinin bulunduğu inanmaktadır. Erkek öğrenciler (%47,3) günümüz Türkçesinin bilim dili olarak kullanılabilecek yeterli sözcük haznesine sahip olduğuna daha fazla inanırken kız öğrencilerde (%41,1) yetersiz olduğu yönündeki katılım daha yüksektir. Kırsal kesimden (%44,1) gelen öğrencilerin bu konuda daha yüksek bir tutum geliştirdikleri gözlenmiştir. Kentlerden gelen öğrencilerin (%43,9) ise daha çok günümüz Türkçesinin bilim dili olarak kullanılabilecek yeterli sözcük haznesine sahip olmadığına inandıkları tespit edilmiştir. Kolej/Anadolu lisesi (%51,2) mezunu öğrenciler diğer öğrencilere oranla bu duruma ilişkin daha olumsuz bir tutum geliştirmişlerdir. Bunu sırasıyla yabancı dil ağırlıklı lise (%46,2) mezunu ve düz lise (%39,5) mezunu öğrenciler izlemektedir. Soru öğrencilerin yüksek öğrenim gördükleri birimler açısından değerlendirildiğinde ziraat fakültesi (%52,5) öğrencilerinin günümüz Türkçesinin bilim dili olarak kullanılabilecek yeterli sözcük haznesine sahip olmadığı görüşünde oldukları tespit edilmiştir. Fen-edebiyat (%47,5) ve mühendislik fakültesi (%47,5) öğrencileri diğer birimlerin öğrencilerine göre daha olumlu bir tutum geliştirmişlerdir.

Tablo 15. Son yıllarda Türk diline giren yabancı sözcüklerin dilimizi ne yönde etkileyeceğini düşünüyorsunuz?

a) Zenginleştirir b) Bozar c) Etkisi olmaz

BAĞIMSIZ DEĞİŞKENLERE GÖRE ORANLAR												
	GENEL ORANLAR	CİNSİYET		YERLEŞİM BİRİMİ		MEZUN OLUNAN ORTA ÖĞRETİM KURUMU		FAKÜLTE				
		Kız	Erkek	Kentsel	Kırsal	Düz Lise	Yabancı Dil Ağırlıklı L.	Eğitim Fakültesi	Fen-Edebiyat Fak.	Mühendislik Fak.	Ziraat Fakültesi	Meslek Yüksek Ok.
A	4	2,8	5,4	3	5,9	5,6	1,3	10	7,5	2,5	-	-
B	91,5	94,4	88,2	92,4	89,7	90,3	93,4	85	92,5	92,5	90	97,5
C	4,5	2,8	6,5	4,5	4,4	4	5,3	5	-	5	10	2,5

Tablo 15'ten de anlaşılabileceği üzere, öğrencilerin büyük çoğunluğu (%91,5) son yıllarda dilimize giren yabancı kökenli sözcüklerin dilimizi bozduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. Tüm değişkenler için bu tespit geçerlidir. Yabancı kökenli sözcüklerin dilimizi bozduğu yönünde görüş bildiren öğrencilerin bağlı oldukları değişken grupları içindeki dağılımlarına baktığımızda, kız öğrencilerin (%94,4), kentlerden gelen öğrencilerin (%92,4), kolej/Anadolu lisesi mezunu öğrencilerin (%95,3) meslek yüksek okulu öğrencilerinin (%97,5) diğer değişkenlere göre daha yoğun katılım sağladıkları gözlenmiştir.

SONUÇ

Araştırmadan elde edilen sonuçlar genel olarak değerlendirildiğinde, öğrencilerin bölgesel lehçe ve ağızlar üzerinde olumlu bir tutum geliştirmedikleri gözlenmiştir. Öğrenciler, bölgesel lehçe ve ağızların her türlü iletişim ortamında kullanılamayacağını; buna bağlı olarak, bireyin bölgesel bir lehçe ya da ağız kullanmasının bireyin toplum hayatındaki başarısını olumsuz anlamda kısmen etkileyebileceğini, bölgesel lehçe ve ağızlarla bilimsel konular ve karmaşık kavramların anlatılamayacağını belirtmişlerdir. Öğrenciler ölçünlü Türkçenin toplum içerisinde daha fazla saygınlık yaratacağı görüşünde birleşmişlerdir. Veriler öğrencilerin yerine göre standart Türkçe, bölgesel lehçe ya da ağız ve belirli bir sosyal sınıfa ait dil türlerinden birini kullanmayı tercih ettiklerini göstermiştir. Bu anlamda daha çok kullanmayı tercih ettikleri

dil türü ise standart Türkçedir. Kız öğrencilerin standart Türkçeyi kullanmayı erkek öğrencilere oranla daha fazla tercih ettikleri tespit edilmiştir. Öğrencilerin, bireylerin farklı ortamlarda farklı dil türleri kullanmalarına ilişkin ölçütü büyük çoğunlukla kabul etmeleri kendi kullandıkları dil türünün ortama göre değişmesini destekler niteliktedir. Öğrenciler toplumsal istikrarın sağlanabilmesi için standart dilin öğrenilmesi gerektiğine inanmaktadırlar. Kırsal kesimden gelen öğrencilerin bu duruma bağlı olarak kentlerden gelen öğrencilere oranla daha fazla bir tutum geliştirmeleri ise ilgi çekicidir. Yabancı dil öğrenimi gören öğrenciler standart dilin öğrenilmesinin gerekliliğine diğer öğrencilere göre daha fazla inanmaktadırlar.

Öğrencilerin büyük çoğunluğu standart Türkçenin bölgesel lehçe ve ağızlardan daha doğru bir dil türü olduğunu belirtmişlerdir. Kız öğrenciler bu görüşü erkek öğrencilere oranla daha çok benimsemişlerdir. Kırsaldan gelen öğrencilerin kentlerden gelen öğrencilere göre standart dili bölgesel lehçe ve ağızlardan daha doğru bir dil türü olarak benimsemeleri ise önemli bir ayrıntıdır. Yine yabancı dil öğrenimi görmüş öğrenciler bu görüşe diğer öğrencilere oranla daha yüksek bir tutumla katılmışlardır. Ölçünlü dilin toplum yaşantısı içerisindeki saygınlığına inanmalarına bağlı olarak öğrencilerin ölçünlü dili diğer bölgesel ağızlara göre doğru bir dil türü olarak belirlemeleri König ve Somuncu'nun çalışmalarında da vurguladıkları gibi dilbilimsel açıdan bir geçerliliği olmayan toplumsal değer yargılarını yansıtan bir görüş olarak değerlendirilmelidir.

Öğrencilerin cumhuriyetin kuruluşundan bu yana Türk dilini sadeleştirme çabalarının başarısız olduğu yönündeki yönelimleri ve günümüz Türkçesinin bir bilim dili olarak kullanılabilecek yeterli sözcük hazinesine sahip olmadığını düşünmeleri önemli tespitler arasındadır.

Türkçenin son yıllarda yaşadığı süreci daha çok bozulma olarak değerlendirilmesi öğrencilerin dil değişimi olgusuna yönelik tutumlarını yansıtmaktadır. Öğrenciler bozulmanın temel sebebinin ise dilimize giren yabancı sözcükler olduğunu düşünmektedirler. Türkçenin ahenkli ve duyarlı, mantık açısından gelişmiş, dilbilgisi bakımından doğru ve düzenli bir dil olduğuna ilişkin soru kız öğrenciler tarafından daha yüksek bir oranda kabul edilmiştir. Bu durum kız öğrencilerin erkek öğrencilere oranla dili kullanırken daha kuralcı ve daha duyarlı bir tutum geliştirdiklerini göstermektedir.

Elde edilen sonuçlar Türkiye’de anadili öğretimi süreçlerinin daha etkin ve verimli şekilde planlanmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Öğrenciler temel eğitim kademelerinden başlamak üzere sağlıklı ve iyi yapılandırılmış bir anadili öğretimi sürecinden geçmelidirler. Türkçenin kendine has özellikleri vurgulanıp bununla ilgili bir duyarlılığın gelişmesine çalışılırken dilimizin dünya dilleri ile olan ilişkileri de değerlendirilmelidir. Dildeki değişim veya çeşitlilik olguları nedenleri ve sonuçları ile dilbilimsel verilerden yararlanılarak öğrencilerle paylaşılmalıdır.

Kaynakça

- Crystal, David, (1992), *An Encyclopedic Dictionary of Language & Languages*, Cambridge, Blackwell.
- Fidan, Özden, (2005), “Dil ve İktidar İlişkileri Doğrultusunda Dil Planlaması ve Türk Dil Devrimi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 7, S.2, ss.44-49.
- Güvenç, Bozkurt, (1976), “Değerler, Tutumlar ve Davranışlar”, *Toplum Bilimlerinde Araştırma ve Yöntem*. Der. R. Keleş, Ankara, TODAİE Yayınları, No:152.
- Kamile, İmer, (1998), *Türkiye’de Dil Planlaması: Türk Dil Devrimi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karahan, Firdevs, (2001), “Sakarya İli Aralık Köyünde Yaşayan Boşnakların Etnikdilsel Canlılık Oranları, Dillerine ve Kimliklerine İlişkin Tutumları, Toplumsal Ağları İçinde Dil Kullanımları”, *XV. Dilbilim Kurultayı Bildirileri* 24-25 Mayıs, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, s. 131-147.
- Kıran, Zeynel, Ayşe (Eziler) Kıran, (2002), *Dilbilime Giriş*, Ankara, Seçkin Yayıncılık.
- König, Güray, (1991), “Toplumdilbilim Açısından Dil ve Dil Türleri Kavramları Üzerine”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s. 59-70.
- König, Güray, (1992), “Dil ve Cins: Kadın ve Erkeklerin Dil Kullanımı”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s.25-36.
- König, Güray, Somuncu, İnci, (1993), “Üniversite Öğrencilerinin Anadillerine ve Yabancı Dillere İlişkin Tutumları Üzerine Toplumdilbilimsel bir Araştırma”, *VII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri*, 13-14 Mayıs 1993, Haz. K. İmer ve N.E. Uzun, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 371, s. 11-42.
- Labov, William, (2006), *Social Stratification of English In New York City*, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press.
- Osam, Necdet, (2000), “Cinsiyet değişkeni sözcüksel bağlamda anadile duyarlılık olarak nasıl yansır?”, *XIII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri*. Haz. A. S. Özsoy-E. Taylan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Rifat, Mehmet, (2005), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (2. Temel Metinler)*, İstanbul, YKY.
- Spolsky, Bernard, (1998), *Sociolinguistics*, New York, Oxford University Press.
- Vardar, Berke, (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Multilingual Yayınları.
- Wardhaugh, Ronald, (1990), *An Introduction to Sociolinguistics*, Cambridge: Blackwell.

ДРЕВНЕТЮРКСКИЙ ЛЕКСИЧЕСКИЙ СЛОЙ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ГОВОРАХ ГРУЗИИ

Эльнур Вугар Алиев

Тбилисский Государственный Университет, Институт Кавказоведения Гуманитарный факультет, Отделение кавказоведения и тюркологии

Резюме

Выявление общетюркских реликтовых элементов в говорах азербайджанского языка на территории Грузии и сравнительно-историческое их толкование входит в число тех проблем, решение которых является первостепенной задачей современной тюркологической компаративистики.

Цель исследований заключается в установлении специфических особенностей диалектной лексики азербайджанских говоров в Грузии, в соответствии с территориальной и диалектной дифференциацией общетюркского состояния, а также в этимологизации отдельных реликтовых лексем древнетюркского лексического слоя. Следует отметить, что предложенная нами постановка задачи и сравнительно-исторический метод решения проблемы представляет интерес не только для азербайджанского языкознания, но и тюркологии вообще.

В азербайджанских говорах на территории Грузии зафиксирован лексический слой, который является общетюркским реликтом. В азербайджанском языке указанные лексические единицы в основном относятся к именным частям речи и глаголам. Специфические лексические единицы исследуемых говоров характеризуются интересными семантическими особенностями.

Abstract

Bring to light of the general Turkic language relict elements in Azeri language patois in Georgia's territory and its comparative historical commentary enters into number of those problems, solving of which is a paramount problem of the modern turcology comparativistics.

The purpose of researches consists in an establishment of specific features of dialectal vocabulary of Azeri patois in Georgia, according to the territorial and dialectic differentiation of general Turkic language status, and also in etymologize of separate relict lexeme of the Old Turkic language lexical stratum. It is necessary to note, that offered by us statement of problem and comparative historical method of the problem-solving is of interest not only for the Azeri linguistics, but also Turkic language study in general.

In Azeri language patois in Georgia the lexical stratum, which is general Turkic relict, has been fixed. Above mentioned lexical units in Azeri language commonly belongs to the noun parts of speech and verbs. The specific lexical units of investigated patois are characterized by interesting semantic features. A long ago and well forgotten marking of the cardinal points in the Old Turkic language color-geo-symbolism, remains in the Azeri patois in Georgia.

Настоящая статья посвящена изучению древнетюркского лексического пласта в азербайджанских говорах Грузии. Азербайджанцы представляют собой наиболее многочисленное этническое меньшинство, проживающее в Грузии. Согласно данным переписи населения в 2002 г., в Грузии проживало 284 тысяч азербайджанцев¹, что составляло 6.5% населения страны. Большинство из них – сконцентрировано в регионе Борчалы (ныне Квемо Картли) охватывающий Марнеульский, Болнисский, Дманисский и Гардабанские районы Грузинской республики.

С древнейших времен существуют говоры азербайджанского языка на ареале Грузии. Эти говоры были предметом серьезных исследований ученых лингвистов С.С.Джикиа², В.Т.Джангидзе³, Т.А.Гараев⁴, А.Г.Нуриев⁵, М.Н.Чобанов⁶, Э.Азизов⁷, В.А.Вугарлы⁸ и др. Не умоляя высокого

¹ "Statistical Yearbook of Georgia, 2005: Population"

² Джикиа С.С., (1957), «О грузинско-азербайджанских языковых взаимоотношениях», *Труды Института Языкознания АН Грузинской ССР, серия восточных языков, том 2*, Тбилиси, с.207-218 (на груз. языке).

³ Джангидзе В.Т., (1965), *Дманисский говор Казахского диалекта азербайджанского языка*, Баку, Издательство АН Азерб.ССР, 154с.

⁴ Гараев Т.А., (1979), «Общетюркская лексика западных диалектов и говоров азербайджанского языка», *«Известия АН Азерб.ССР, серия литературы, языка и искусства»*, Баку, №4, с.97-101.

⁵ Нуриев А.Г., (1983), *Лексическое взаимоотношение азербайджанского и грузинского языков*. Автореферат дисс. ... канд.фил.наук., Баку, Изд-во АПИ, - 16с.

научного значения отмеченных работ, считаем актуальным продолжения исследований более глубоких пластов древнетюркской лексики азербайджанских говоров на ареале Грузии.

Борчалинские говоры азербайджанского языка, представленные в ареале региона Квемо Картли, при длительном и сложном процессе интеграции и дифференциации древнетюркских племен обогатились и приобрели специфические черты присущие данному ареалу. Характерная особенность данной группы говоров заключается в том, что они располагают огромным количеством исконной лексики, в особенности относящихся к языкам огузской группы⁹. Наблюдаются и кыпчакские языковые особенности¹⁰. В отличие от литературного азербайджанского языка, в Борчалинских говорах немногочисленны арабские и персидские заимствования.

Лексические диалектизмы распространяются на все области человеческой жизни, окружающую нас природу. В Борчалинских говорах к ним относится исконно тюркская лексика, составляющая лексико-семантическую специфику данных говоров. Преобладающее большинство лексических диалектизмов относится к именам существительным и глаголам. Поэтому, мы ограничились только изучением существительных и глаголов.

Слова, рассматриваемые нами в данной статье, изучены по тематическим группам. Приведем примеры из древнетюркской лексики Борчалинских говоров азербайджанского языка.

1. *Ərsəx'* – «взрослая, достигшая совершеннолетия девушка», *ərgən* // *əryən* – «юноша». Согласно словаря Махмуда Кашгари (МК) *erjān*¹¹ (синоним – *bekār*) «холостой» *Ərsəx'* и *ərgən* // *əryən* (*erjān*) – «взрослая (взрослый), достигшая (достигший) совершеннолетия», заменены в литературном языке «*həddi-buluğa çatmış*», независимо от пола.

В турецком языке и его диалектах *ersäklän* обозначает «возбуждаться, испытывать влечение к мужчине»¹², *ersämek* «хотеть мужчину». Слово *ersäk* зафиксировано в словаре МК¹³, а также в древнетюркском словаре как «распутная женщина»¹⁴.

Исторически *er(säk)* «муж», *(er)+sä+k* – аффикс глаголообразования со значением «желания» – *ersä* «желать мужчину». *(Ersä)+k* – отглагольный именообразующий аффикс со значением субъекта – *ersäk* «совершеннолетняя, кому пора выходить замуж». *Erseklendi* – *erseklenür* – *erseklenmek* согласно МК: «*kadınazgınlığı yüzündenersedi, erkekistedi*»¹⁵. Сравним: *kürsək(x')* – «пора случки у хищных животных», *buğarsax* – «пора случки у скота». Кстати, слово *buğarsax* – в отмеченном смысле включено в словарь говора азербайджанского села Соганлык, Гардабанского района (ныне село Поничала, Исани-Самгорского района, города Тбилиси, Грузия), расположенного вблизи города Тбилиси¹⁶.

2. *Alağaz* // *alağız* – «сплетник, клеветник». Корневые морфемы его представлены в древнетюркском словаре. В Борчалинском говоре азербайджанского языка оно представлено широко. В «Древнетюркском словаре» слово *ala* имеет несколько значений: 1) пегий, в яблоках; 2) больной ложной показной; 3) недобрые помысли, козни¹⁷. Слово *alağaz* // *alağız* состоит из двух слов: *ala* – «недобрые мысли, нечестный» и *ağaz* // *ağız* – «рот», «уста», т.е. «рот, произносящий недобрые слова».

3. *Alağazdamax* – «недоброкачественное выполнение работы». Интересно отметить, что глагольная форма слова *alağaz* // *alağız* встречается только в Борчалинском говоре. В словаре Вугарлы¹⁸ смысл слова *alağazdamax* раскрывается как «выполнить работу халтурно, кое-как; на скорую руку».

⁹ Çobanov, M.N., (1998), *Bolnisi rayonu şivələrinin leksikası*, “Təhsil” nəşriyyatı – 64s.

⁷ Əzizov, E., (1999) *Azərbaycan dilinin tarixi dialektologiyası*, Bakı, BDU nəşriyyatı -352s.

⁸ Vüqarlı, V., (1999), *Sogənliq kənd şivəsinin lüğəti*, Bakı, “Elm” nəşriyyatı – 68s.

⁹ Гараев, Т.А., с.98.

¹⁰ Садыхов, Б.П., (1966), «О некоторых кыпчакских элементах в Айрумском говоре азербайджанского языка». В сб.: «Вопросы диалектологии тюркских языков», Баку, Изд-во АН Азерб.ССР, т.4., с.178-181.

¹¹ *Divanü lüğat-it-türk tercümesi*, I, s.117.

¹² *Древнетюркский словарь*, с.181.

¹³ *Divanü lüğat-it-türk tercümesi*, I, s.104.

¹⁴ *Древнетюркский словарь*, с.181.

¹⁵ *Divanü lüğat-it-türk tercümesi*, I, s.314.

¹⁶ Vüqarlı, s.23.

¹⁷ *Древнетюркский словарь*, с.32-33.

¹⁸ Vüqarlı, s.16.

4. *Tülüx'* - «обманщик, хитрый». В литературном языке используется слово *hiyləgər*. В словаре Вугарлы¹⁹ смысл слова *tülüx'* раскрывается как “*hiyləgər, bic*” «хитрый, плут; шельма».

5. *Teyləməx'* - «гнать быстро, ускоренно»²⁰. В азербайджанском языке *itələmək(x')* означает «толкать, приводить в движение». В говоре села Соганлык широко употребляется слово *ütələx'* - «быстрая суeta; шустро; выполнять какую-то работу в спешке»²¹. *Te+y+ləməx'* — *i+tə+ləməx'* — *ü+tə+ləx'* имеют общие происхождения. В основе всех этих производных слов лежит древнетюркское *tavraq // tawrak*. *Tavraq* - «быстрый»²², *tawrak* - “*çabukluk*” - «быстрота»²³.

6. *Yə:x* - «пеший». Это фактически слово *yaуax*, которое отсутствует в современном языке. В Борчалинском говоре в результате долготы *a → a: → ə:* происходит выпадение звука “y”. Корнем здесь является *ayaх // a:x // ə:x* «нога». В литературном языке употребляется *piyada* «пеший».

7. *Mama* - «тётя» (сестра отца), имеет широкое употребление в Борчалинском говоре азербайджанского языка²⁴. В литературном языке “*bibi*”. В древнетюркском словаре МК зафиксировано слово *tamı* в значении - «женщина, сопровождающая невесту в первую брачную ночь» - *gerdekgecesigelinleberabergönderilenkadın*. М.Кашгари тут же отмечает: “*Bukelme özTürkçedeğildir*”²⁵. Интересно отметить, что в указанном смысле в Борчалинском говоре повсеместно употребляется слово *yengə* «женщина, сопровождающая новобрачную в дом жениха». Согласно МК *jeŋgä (yenge)* - «жена старшего брата или дяди» - *büyükkardeşinkarısı*²⁶. Из наших этнографических и фольклорных исследований известно, что в Борчалинском регионе в качестве исполнительницы роли *yengə*, как правило, выбирают жену старшего брата или дяди. Таким образом, широко употребляемый в азербайджанских говорах Грузии термин *yengə* относится более глубокому пласту древнетюркского языка, чем термин *tamı*.

8. *Tüpi* - «вьюга; метель» - *tüp <teb* - «двигаться, шевелиться, подниматься (о ветрах)». Корень слова *tüp*, гдей- отглагольный именной аффикс со значением названия процесса. Смысл *tüpi* в Борчалинских говорах²⁷ полностью совпадает с определением МК²⁸. Согласно древнетюркскому словарю *tüpi* - «дуть, вейть (о ветре)»²⁹.

9. *Ayırtđamax* - «очищать, перебирать». В словаре говора села Соганлык³⁰ *ayırtđamax* - «очищать сыпучие продукты или другие материалы от инородных примесей», например, «очищение риса». В языке древнетюркских письменных памятников *arı* - «быть чистым»³¹, *arı* - «очищаться», *arıy* - «чистый, незагрязненный»³².

10. *İrdələməx'* - «перебирать, вычищать». В древнетюркском словаре и МК *irdä* - «искать, стремиться»³³.

В Борчалинских говорах азербайджанского языка глагол по сравнению с другими частями речи обладает своеобразными особенностями. Окончания единственного и множественного числа повелительного, желательного, принудительного, изъявительного, наклонений и настоящего и будущего времен полностью отличаются от других диалектов и говоров. Целый ряд аффиксов лица, времени и наклонения, их семантические оттенки, отрицательный аспект формы возможности и другие обладают интересными особенностями. Глагол в азербайджанских говорах на территории Грузии разработан в монографии Р.Рустамова³⁴.

Нами также зарегистрированы многочисленные реликтовые слова присущие только Борчалинскому говору азербайджанского языка, для которых пока не можем определить корни.

¹⁹Vüqarlı, s.52.

²⁰Çobanov, s.25.

²¹Vüqarlı, s.54.

²²Древнетюркский словарь, с.542.

²³Divanü lûgat-it-türk tercümesi, I, s.468.

²⁴Vüqarlı, s.43; Çobanov, s.17.

²⁵Divanü lûgat-it-türk tercümesi, III, s.235.

²⁶Divanü lûgat-it-türk tercümesi, III, s.380; Древнетюркский словарь, с.256.

²⁷Vüqarlı, s.52.

²⁸Divanü lûgat-it-türk tercümesi, III, s.217; Древнетюркский словарь, с.598.

²⁹Древнетюркский словарь, с.598.

³⁰Vüqarlı, s.16.

³¹Малов, С.Е., (1951), Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. Москва-Ленинград, Изд-во АН СССР, с.360.

³²Древнетюркский словарь, с.51.

³³Divanü lûgat-it-türk tercümesi, III, s.228; Древнетюркский словарь, с.211.

³⁴Rüstəmov, R.Ə., (1963), *Azərbaycan dilinin dialekt və şivələrində fel*, Bakı, “Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı”

Например: *anjut; hərmədə; dirda; bələn; binəf; didöyüz; incəfara; yassar; gizzihli; pələsəng; suruğvat* и т.п.

Можно продолжить список слов, представляющих реликтовый древнетюркский лексический пласт в Борчалинском говоре азербайджанского языка. Ограничимся лишь двумя интересными примерами. Согласно ДТС *qara yel* – «сильный ветер»³⁵, в разных диалектах Азербайджана *qara yel* – «сухой, горячий ветер», в Борчалинском говоре *qara yel* – «восточный ветер»³⁶; Слово *ağ* использовалось в тюркских языках для обозначения запада, западной страны света. Средиземное море у турок обозначается *Ağ deñiz*; в Борчалинском говоре *ağ yel* – «западный ветер». Эти примеры свидетельствуют о том, что древнетюркская цветовая геосимволика обозначения стран света, давно и прочно забытое, сохраняется в азербайджанских говорах в ареале Грузии³⁷.

В докладе планируется представить широкий спектр имён существительных и глаголов, входящие в общетюркский пласт лексики азербайджанских говоров на территории Грузии, которые обозначают понятия, связанные с профессией, ремеслом, традицией, обрядами, действием – состоянием, а также разнообразными отраслями быта.

Заключение. В азербайджанских говорах на территории Грузии зафиксирован древнетюркский лексический слой, который является общетюркским реликтом. В азербайджанском языке указанные лексические единицы в основном относятся к именным частям речи и глаголам. Специфические лексические единицы исследуемых говоров характеризуются интересными семантическими особенностями.

Благодарности. Искренне благодарю профессора Цира Барамидзе (Институт Кавказоведения при Тбилисском Государственном университете, Грузия), профессора Эльбруса Азизова (Бакинский Государственный университет, Азербайджан) и профессора Вугар Вугарли (Национальная Академия наук Азербайджана) за прочтение рукописи и ценные советы. Благодарю профессора Медед Чобанова (Высшая Военная школа Азербайджана) за предоставленную возможность пользоваться его монографией. Благодарю также сотрудников фундаментальной научной библиотеки Бакинского Государственного Университета и Национальной Библиотеки Азербайджана за поддержку и понимание в период работы в фондах этих библиотек.

Литература

"Statistical Yearbook of Georgia, 2005: Population"

www.statistics.ge/Main/Yearbook/2005/05Population_05.doc

Джикиа, С.С., (1957), «О грузинско-азербайджанских языковых взаимоотношениях», *Труды Института Языкознания АН Грузинской ССР, серия восточных языков, том 2*, Тбилиси, 1957, с.207-218 (на груз. языке).

Джангидзе, В.Т., (1965), *Дманисский говор Казахского диалекта азербайджанского языка*, Баку, Издательство АН Азерб.ССР.

Гараев, Т.А., (1979), *Общетюркская лексика западных диалектов и говоров азербайджанского языка*, "Известия АН Азерб.ССР, серия литературы, языка и искусства", Баку, №4, с.97-101.

Нурiev, А.Г., (1983), *Лексическое взаимоотношение азербайджанского и грузинского языков*. Автореферат дисс. ... канд.фил.наук., Баку, Изд-во АПИ.

Əzizov, E., (1999) *Azərbaycan dilinin tarixi dialektologiyası*, Bakı, BDU nəşriyyatı.

Çobanov, M.N., (1998), *Bolnisi rayonu şivələrinin leksikası*, Bakı, "Təhsil" nəşriyyatı.

Vüqarlı, V., (1999), *Soğanlıq kənd şivəsinin lüğəti*, Bakı, "Elm" nəşriyyatı.

Azərbaycan dilinin qərb qrupu dialekt və şivələri. 1-ci cild, Redaktorları: R.Ə.Rüstəmov, M.Ş.Şirəliyev, Bakı, "Elm" nəşriyyatı, 1967.

Садыхов, Б.П., (1966), О некоторых кыпчакских элементах в Айрумском говоре азербайджанского языка. В сборнике: *«Вопросы диалектологии тюркских языков»*, Баку, Изд-во АН Азерб.ССР, т.4., с.178-181.

Древнетюркский словарь (ДТС). Ленинград, Издательство «Наука» Ленинградское отделение, 1969.

Divanü lûgat-it-türk tercümesi. Çeviren Besim Atalay (МК). I-III, Türk Dil Kurumu Yayınları: 521-524, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1985-1986.

Малов, С.Е., (1951), *Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования*, Москва-Ленинград, Изд-во АН СССР.

Rüstəmov, R.Ə., (1963), *Azərbaycan dilinin dialekt və şivələrində fel*, Bakı, "Azərb.SSR EA nəşriyyatı".

Кононов, А.Н., (1975). Семантика цветообразований в тюркских языках. В сб.: *«Тюркологический сборник»*, Москва: «Наука», с.159-179.

³⁵Древнетюркский словарь, с.423.

³⁶Кононов, А.Н., (1975), «Семантика цветообразований в тюркских языках». В сб.: «Тюркологический сборник», с.159-179. Москва: «Наука», с.167.

³⁷Кононов, с.172.

TANZİMAT ROMANINDA OTORİTER ANNELER

Ensar KESEBİR

Siirt Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Tanzimat romanı sosyal karakteri baskın olan bir romandır. Yazarların sorumlu aydın tavrı romanlara yansır; bu tavrı toplumun problem alanlarının Tanzimat romanlarında yer almasını sağlar. Bu çalışmada, aile problemi merkezinde otoriter annelerin romanlardaki varlığını tartışmak istiyoruz. Amacımız, romandaki annelerin otoriter kimliğini analiz etmek ve yazarların ve toplumun konuya bakış açılarını ortaya koymaktır. Çalışmamızda Çengi, Jöntürk, Teehhül, Cezmi, Dürdane Hanım, Felsefe-i Zenan, Sergüzeşt, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Turfanda Mı, Yoksa Turfa mı, Udi ve Muhadarat romanlarındaki otoriter annelerin özelliklerini tartıştık. Çocuklarının eğitimi, evliliği, geçimi ve sosyal ilişkileri açılarından etkili olan, kararların alınmasında belirgin bir müdahalesi bulunan, en azından bu konularda baba kadar söz sahibi olan anneleri otoriter anneler olarak tanımlayıp yorumlamaya çalıştık. Neticede, annelerin otoriter kimliği bazen ailenin durumu ile ilgili bir gereklilik iken, bazen de onların baskıcı, olumsuz kişiliğine örnek olarak gösterilmiştir.

ABSTRACT

Tanzimat novel is a novel which predominant its social character. Responsible intellectual attitude reflected to authors' novels, it was also provided to take part in novels problem regions of our society. We would like to discuss also existence which in novel of authoritarian mothers in center of family problem in this study. Our aim is to bring out points of view to topic of authors and period to analyze authoritarian identity of mothers which in the novel. Subject is to discussed on mothers with authoritarian character which Çengi, Jöntürk, Tehhül, Cezmi, Sergüzeşt, Dürdane Hanım, Felsefe-i Zenan, Felatun Bey ile Rakım Efendi, Udi, Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı? and Muhadarat novels. Mothers' alone making decision in these novels or to become authority interference together with father which the head of the family, it has been accepted as the rest for authoritative identification becoming the only determinant in marriage and education of children. The authoritarian identity has been shown sometimes as a necessity about state of the family, sometimes depending on the mothers negative personality traits.

Sosyal karakteri baskın olan Tanzimat romanı, on dokuzuncu yüzyıldaki Osmanlı toplumunun değişim ve dönüşümüne kayıtsız kalamazdı. Yenileşme sürecinin yaşandığı dönemde yazarları harekete geçiren bazı problemler vardı: Eğitimsizlik, kölelik ve cariyelik, Doğu ile Batı arasında yeni ve milli bir kimlik arayışı, ailenin dağılışıyla gelen mirasçılık ve geleneksel yapının anne baba merkezinde eleştirilmesi.

Cemaat yapısı çok güçlü olan imparatorluğun çözülmesiyle Tanzimat romancıları aileye, yönelirler. Orhan Okay, Tanzimat dönemi için “*aile konusunun ele alınmadığı eser hemen yok gibidir*”¹ derken haklıdır. Sansür döneminden geçen, siyasal konuları yazamayan Tanzimat romancısı, yanlış bulduğu, eleştirdiği veya hayalini kurduğu, idealize ettiği toplumu aile merkezinde anlatmak ister. Batılılaşmanın getirdiği sıkıntıları toplumun çekirdeği olan ailedeki yansımaları ile okurlarına anlatır.

Modernleşmeyle birlikte dönüşmeye başlayan ailede anne, sosyal bağlamda da kadın, hem ailede hem de toplum düzeyinde ikinci planda kalır. Onların eğitim, evlilik ve serbestçe yaşama gibi özgürlüklerden mahrum olması da Tanzimat romancısı için bir problemdir. Gelecek nesiller endişesi olan Tanzimat yazarı, ev içinden başlamak üzere toplumu şekillendiren anneyi bu bağlamda önemli görür ve onları genel itibarı ile kutsal bir yere koyar.

Dinden ve gelenekten aldığı güçle dönüştürme kabiliyete sahip olan anneleri sosyal durumlarına göre tasnif etmek mümkündür. Tanzimat romanlarındaki anneler için, normal aile düzeni içerisindeki anneler, üvey anneler ve dul anneler şeklinde genel bir sınıflama yapılabilir. Normal aile düzeni içerisindeki -anne, baba ve çocuktan oluşan, aile bireyleri olarak eksik olmayan aileler -anneler, üvey anneler ve dul anneler “otoriter” olabilirler.

Hangi Otorite? Otoritenin Sınırları Nelerdir?

Otorite, Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlüğü’nde şöyle tanımlanır: “1- *Yaptırma, yasak etme,*

¹ Okay, O., (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul.

emretme, itaat ettirme hakkı veya gücü, yetke, sulta, velayet. 2- Çalışmalarıyla kendini kabul ettirmiş, başarılı kimse”². Çalışmamızda anne merkezinde ele aldığımız otoriteyi sonuçları itibarı ile hem iyi hem de kötü anlamda değerlendirmeye çalışacağız. Örneğin; Ahmet Mithat Efendi’nin Çengi romanındaki anne Sümbül Hanım, oğlu Cemal’in mirasyedi, alafranga bir züppe olmaması için otoritesini ortaya koyar ve oğluna unutamayacağı bir hayat dersi verir. Annenin otoritesi bu bağlamda oğlu Cemal’i “dünyanın en budalası Bihruz”³ gibi olmaktan ya da Kenan Akyüz’ün İntibah’taki Ali Bey için kullandığı hayata karışamayan, hayat karşısında bocalayan bir birey olmaktan kurtarır.⁴ Benzer şekilde Felâton Bey ile Râkım Efendi’de Râkım’ın annesi, eşi vefat etmesine rağmen inandığı değerleri oğluna aktaran, otoritesini oğlunu ideal biri olarak yetiştirmek için kullanan biridir. Tıpkı Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı’daki Mansur Bey’in annesi gibi.

Otoritenin evlatlar üzerinde sert, katı bir tahakküm kurma olarak algılanması çocuklar üzerinde kötü sonuçlar da doğurabilir. Otoriteyi çocuklarının başta evlilik olmak üzere her şeyine karışma olarak algılayan anneler, çocuklarının kötü sonunu hazırlarlar. Sergüzeşt’teki Celal Bey’in annesi Celal’in, Cezmi’de Begüm Şehriyar hem eşinin hem de oğlu Hamza Mirza’nın, Felsefe-i Zenan’da Fazıla üvey kızı Zekiye’nin, Muhadarat’ta üvey anne Fazıla ve Şefik’in ve Jöntürk’ta Sezaidil kızı Ceylan’ın mağlubiyetinde baş aktördür.

Tanzimat romanında anne için kullandığımız “otoriter” nitelemesinin çerçevesini, sınırlarını ise şöyle açıklayabiliriz: Çocuğunun veya çocuklarının eğitimi, evliliği, geçimi, sosyal ilişkileri açılarından etkili olan, kararların alınmasında belirgin bir müdahalesi bulunan, en azından bu konularda baba kadar söz sahibi olan anneler, “otoriter anne” olarak nitelendirilebilirler. Bu çerçeveden hareketle Tanzimat romanındaki “otoriter” anneleri “normal aile düzeni içerisindeki otoriter anneler”, “otoriter üvey anneler” ve “otoriter dul anneler” olmak üzere üç grupta değerlendirmek mümkündür.

Normal Aile Düzeni İçerisindeki Otoriter Anneler

Annenin çocuğu üzerindeki otoritesine geçmeden önce onun geleneksel yapı ile alakadar olarak eşinin, toplumun ve Tanzimat romancılarının gözündeki konumunu vermek Tanzimat romanı annelerini tanımak bağlamında mühimdir. Tanzimat romanındaki anneler geleneksel yapı ile alakadar olarak genel itibarı ile çocuklarına karşı otoriterken, eşlerine karşı iradesizlerdir. Eşlerine karşı iradesizdirler; çünkü eşlerine çok küçük yaşlarda varırlar (Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ta Fitnat’ın annesi Zekiye Hanım Ali Bey’e, Jöntürk’ta Ahdiye’nin annesi Dilşinas Gazanfer Bey’e, Muhadarat’ta Fazıla’nın annesi Fevkiye Hanım Sâi Efendi’ye daha çocuk denecek yaşta varır). İradesizlerdir; çünkü eğitimleri ve ekonomik özgürlükleri yoktur. İradesizlerdir; çünkü cemaatin, toplumsal bakış açısının onlara yüklediği bir misyon vardır: Hareket alanı ev içi ile sınırlı olan anneler toplumca “müspet” sayılması için iffetine düşkün iyi bir Müslüman, eşlerine sadık çocuklarına ise hizmetkâr olmaları gerekir. Jale Parla’ya göre Tanzimat romancılarının bazı konularda Batı’ya öykünmeleri ya da Batı’dan örnekler almaları onların kadın konusundaki görüşlerini veya uygulamalarını pek etkilemez. Kadın yine evlilik birleşmesinin edilgen bir ögesi olarak görülür.⁵ Nurdan Gürbilek de kadının edilgenliğini, pasifliğini Tanzimat yazarlarının Doğu-Batı anlayışı çerçevesinde Jale Parla’dan da faydalanarak şöyle yorumlar:

*“Asya’ya kemale ermiş kudretli erkek, Avrupa’ya fethedilmeyi bekleyen genç bakire rolü düşmüştür. Avrupa’yı evliliğin edilgen ögesi olarak gösteren bu erkek egemen evlilik metaforunu, ilk Tanzimat yazarlarının, Avrupa’dan etkilenmelerine rağmen Osmanlı kültürünün camiacı yargılarını, mutlakçı düşünce sistemini sürdürüyor olmalarının işaretidir”*⁶

Kadın erkeğine karşı iradesizdir; Parla’nın ifade ettiği gibi “bir eve adım atar atmaz, varlığını en ağırlıklı duyuran da elbette babadır”⁷ Kadın sadece hamilelik döneminde el üstünde tutulur. Doğumdan sonra ise ilgi azalır; anne artık eşinin değil, çocuğunun gözünde vazgeçilmez ve kutsaldır. Bu durum annenin çocuğu üzerinde otoriter olmasında, söz sahibi olmasında ona geleneğin bir hediyesidir.

Ahmet Mithat Efendi’nin **Teahhül** romanındaki Mazlum Bey’in annesi, geleneksel anne hukukuna yaslanarak oğlunun evliliğine müdahale eder. Anne, daha önce bahsettiğimiz “otoriter” tanımına bağlı olarak oğlunun eğitimini, sosyal ilişkilerini yönlendiren, kararların alınmasında etkin rol oynayan biridir. Mazlum Bey, Hayfa adlı bir kızı sevmektedir. Annesi ise oğluna komşusunun kızı Sabire Hanım’ı almak ister. Mazlum Bey, bu evliliğe itiraz ettiğinde anne “Maşallah, ben seni bu boya getireyim de bir mürüvvetini olsun

² www.tdk.gov.tr.

³ Parla, J., (2008), *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

⁴ Akyüz, K., (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

⁵ Parla, J., (2008).

⁶ Gürbilek, N., (2007), *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul.

⁷ Parla, J., (2008).

görmeyeyim mi? Vallahi hakkımı helal etmem ve verdiğim sütü haram ederim”⁸ sözleri ile oğlu üzerinde bir baskı kurar. Mazlum Bey, Hayfa’yı sevdiği halde bu baskıya direnç gösteremez, otoriter annenin istediği komşu kızı Sabire Hanım ile evlenir. Anneye itiraz edemez; çünkü anneye itiraz ya da isyan örf, geleneğe ve toplumsal yapıya isyandır. Evlilik, otoriter annenin istediği gibi gerçekleşir; ama hem Mazlum Bey hem sevdiği kız Hayfa intihar eder. Kendini sorumlu aydın hisseden ve okuyucuya bilgi vermeyi amaç edinen hacc-i evvel Ahmet Mithat, okuyucuya mesajını şöyle verir:

*Halbuki bizim memleketlerde teehhül ve tezevvüç yalnız peder ve maderin (anne) rey ve arzuları mucibince icra edildiğine mebni bizde teehhül mucib-i saadet olmaktan ziyade müstevcib-i felaket (felaket sebebi, gereği) ve ukubet (işkence) oluyor”*⁹

Tanzimat romanında annelerin özellikle “evlilik” konusunda otoriter olduklarını görürüz. Kız veya erkek çocuğun evlilik bahsinde ilk akla gelen annedir. Anne, ne kadar iradesiz, etliye sütlüye dokunmayan pasif biri olsa da oğlunun veya kızının evliliğine müdahil olmak ister; bu konuda babadan daha aktiftir. Mazlum Bey’in annesi Mazlum’un evliliğine müdahil iken, aynı romandaki Mazlum Bey’in sevdiği genç kız Hayfa’nın annesi ve Mazlum Bey’in annesinin baskısıyla zorla evlendiği Sabire Hanım’ın annesi de “otoriter”dir. Hayfa’nın annesi babasıyla beraber, kızlarının fikrini alma ihtiyacı hissetmeden onu beşik kertmesiyle evlendirir. Sabire Hanım’ın annesi ise kızının Mazlum Bey ile evliliğine Mazlum Bey’in annesiyle konuşup karar verir. Ahmet Mithat, Teehhül ile görücü usulü evliliği ve beşik kertmesi geleneğini eleştirir. Bu tip evlilikler eleştirilirken hürriyetsizlikte annenin “otoriter” rolünün babanın önünde olduğunu söyleyebiliriz.

Samipaşazade Sezai’nin **Sergüzeşt** romanındaki Celal Bey’in annesi Zehra Hanım’ın da Mazlum Bey’in annesi gibi otoriter bir anne olduğunu ifade edebiliriz. Zehra Hanım eşi Âsaf Bey’e nazaran aile içinde etkisi daha baskın olan, oğlu Celal’in başta Dilber ile ilişkisi olmak üzere kararların alınmasında belirgin rol oynayan otoriter bir annedir. Otoritesini Mazlum Bey’in annesinde gördüğümüz üzere iki aşığı (oğlu Celal ile Dilber’in aşkı) ayırmak üzere kullanır. Çünkü Samipaşazade Sezai’nin Roma imparatoriçesine benzettiği Zehra Hanım, gelin olarak kendisi gibi asil bir kızı istemektedir; Dilber gibi Kafkasya’dan gelen cariyeye parçasını değil. Celal Bey ile Zehra Hanım arasında evlilik üzerinde şöyle bir konuşma geçer:

“(Anne Zehra Hanım) - “Teehhül için lazım olan asalet ve ikbal değil midir”

“(Celal Bey) - Hayır, valideciğim. Hüsn ve ismet... Muhabbet de ekser bunların peyrevidir (ardı sıra gelen).

(Zehra Hanım) - Asalet ve ikbal bunlara mani mi? Bence herkes içinde ismi söylenecek bir iktidar ve marifeti, zenginliği, asaleti olmayan bir adamı yakışıklıdır diye almak pek adildir. Hem de izdivaçta en ziyade aranan tevafuk (uygunluk), meşrep ve mizaç değil midir? Birisi cemiyetin en ala tabakasında, diğeri en suflî cihetinde terbiye görmüş iki kişide hüsn-ü imtizaç kabil midir? Servetin kemal-i itina ile terbiye ettiği asilzadelerden bir erkeğe, bir kıza fakrın kayıtsızlıkla büyüttüğü bir adam nasıl layık olabilir? Birisi kader ve itibarın daima tenezzül ettiği, diğeri haysiyetinin daima kırıldığını hissede ede yaşamakta ne türlü refah ve saadet görüyorsun?

(Celal Bey) - Yıldızlar zalam içinde parladığı gibi fakr ve sefalet içinde de safvet ve ulviyetiyle parlayan ruhlar yok mudur? Bir kalp, sevmek için mutlak servete, asalet mi muhtaçtır? Bence en sahih ikbal, ruhun görüldüğü iki güzel göz, en büyük servet kalbin hissini gösteren gül renginde dudaklardan akseden tebessümdür. Güzellikten büyük asalet, safvet-i kalpten büyük servet mi olur?”¹⁰

Zehra Hanım ile Celal Bey’in tartışmasının ardından otoriter annenin dediği olur; Dilber, Celal Bey’den habersiz bir şekilde konaktan anne Zehra Hanım tarafından kovulur. Esasında Dilber’in evden kovulma bahsinde de Zehra Hanım’ın aile içindeki ağırlığını hissederiz. Celal Bey’in cariyeye Dilber’e âşık olduğunu Zehra Hanım, önsezeri ile hisseder ve eşi Âsaf Bey’e bu durumu aktarır. Âsaf Paşa’nın sinirlendiği gören Zehra Hanım, eşine bu meseleye hiç karışmamasını, sorunu kendisinin halledeceğini ifade eder. Oğlunu üzmeden Dilber’den kurtulmanın tek yolunun Dilber’i evden kovmak olduğunu düşünen Zehra Hanım, bir gece Dilber’i ansızın kovar. Fakat otoriter annenin bu katı tutumu ters teper. Celal Bey, delirir ve ölmek ister.

Zehra Hanım’ın “yaptırma, yasak etme, itaat ettirme yetkisinde, gücünde” yani “otoriter” kişiliğinde şüphesiz ki kendi ihtirasları, tabiatı, tahakküm algısı etkilidir; fakat toplumun da ona “otoriter” bir misyon yüklediğini söyleyebiliriz. Celal Bey, annesini ikna edemeyeceğini anladığında ona isyan edemez. Çünkü

⁸ Mithat, A., (2001), *Teehhül. Letaif-i Rivayat* (Hazırlayanlar Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın), Çağrı Yayınları, İstanbul.

⁹ Mithat, A., (2001).

¹⁰ Sezai, S., (1970), *Sergüzeşt*, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul.

anneye isyan geleneğe, örf'e isyandır. Amcasından yardım ister. Fakat amcası geleneksel yapıya bağlı olarak evlilikte annesini dinlemesini şöyle tavsiye eder:

“(Amca)- Gençler teehhül (evlilik) ve izdivaçlarını validelerine havale etmelidirler.

(Celal Bey)- Zannederim ki dünyada gençlerin en büyük hakkı istedikleriyle evlenmeleridir. Gözlerin hakk-ı intibahında, zevkin hürriyet-i tensibine, ruhun imtizac-ı tabisine karışmak en büyük zulüm değil midir?

(Amca)- Öyle, fakat o yaşlarda galeyân-ı şebâbetle gözler hakâyık-bîn olamaz. Gençlikte zevk-i insani ekseri yanılır. Heyecan derecesinde amik olmayan şebâbetin, mecnuna hevesâtı seneler tarafından tashih olununca birdenbire insan ne görür? Hatalarını, kusurlarını ve belki cinayetlerini”¹¹

Anne otoritesine karşı çıkamayan, istedikleri ile de evlenemeyen gençler intiharı düşünmeye başlarlar. Teehhül’de Mazlum Bey ve sevdiği kız Hayfa intihar eder. Sergüzeşt’te Celal Bey delirir ve intihar etmeyi düşünür; Celal Bey’in aşığı Dilber ise kendini Nil Nehri’ne bırakmak suretiyle intihar eder. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ta üvey baba ve annenin dayatmasına karşı çıkan Fitnat, yine intihar eden bir başka kahramandır. Evlilik bahsi çocuklar ile annelerin arasını açan ortak bir problem olarak ortaya çıkmaktadır. Zehra Hanım ile oğlu Celal Bey’in ilişkisi, Dilber mevzuundan önce oldukça sağlıklıdır. Celal Bey’in Dilber’e yaklaşmasıyla melek yüzlü, hoşgörülü, merhametli anne gider; oğlu ve Dilber hakkında planlar yapan baskıcı, otoriter anne gelir. Annenin tahakkümü kendi açısından oğlunun ikbaline yönelik iyi niyetli bir yaklaşım olarak görülebilir; fakat bu baskı sonuçları itibari ile ailenin ve Dilber’in mahvına sebep olur. Şüphesiz ki roman Dilber’in romanıdır. Mehmet Kaplan’ın dediği gibi “romanın esas kahramanı Kafkasyalı esir kız Dilber’dir. Romandaki diğer şahısların hepsi ya ona eziyet eden veya onu koruyan ve seven kimselerdir”,¹² fakat Dilber’in ve Celal Bey’in hürriyetsizliğinin temelinde “anne” olduğu düşüncesindeyiz. Celal Bey, otoritesini müspet manada kullanan bir annenin, Dilber ise kendini himaye edecek otoriter bir annenin eksikliğini hisseder.

Ahmet Mithat Efendi’nin son romanı **Jöntürk**’te(1908) de normal aile düzeni içerisinde yer alan bir otoriter anne vardır. Ceylan’ın annesi Sezaidil, kızının evliliğinde, eğitiminde ve sosyal ilişkilerinde etkinliği bulunan, kararların alınmasında babadan daha baskın bir rol oynayan “otoriter” bir annedir. Sezaidil Hanım otoriterdir; çünkü kızının Nurullah ile ilişkisini o belirler. Otoriterdir, çünkü kızının eğitiminde aktiftir, kızına kendisi gibi alafranga bir eğitim verir.

Otoriter anne Sezaidil her şeyi planlar: Kızı ile komşuları Zelihâ Hanım’ın kardeşi Nurullah’ı evlendirecektir. Esasında alafranga anne Sezaidil, yaşına başına bakmadan evli olmasına rağmen genç ve yakışıklı Nurullah’ı önceleri kendi için düşünür. Fakat sonra bu işin olmayacağını anlar ve “benim olmadı bari kızımın olsun”¹³ der. Otoriter anne, tüm kurnazlığını kullanarak önce komşusu Zelihâ Hanım üzerinde bir baskı kurar ve kızı Ceylan ile Nurullah’ın yakınlaşmasını sağlar. Annesinden ve babasından alafranga bir eğitim alan, haremlik-selamlık olmayan bir evde yaşayan, aşçının ve hizmetçinin Ermeni olduğu bir evde büyüyen Ceylan için, Nurullah ile flört ayıp değildir. Ceylan, Nurullah’ı sırlıslıkla sarhoş ettiği bir gün (Nurullah istememesine rağmen) onunla birlikte olur ve Nurullah’tan hamile kalır. Ceylan annesiyle birlikte çocuğunu bir Ermeni-Bulgar köyünde gizlice doğurur. Baba Kazım Bey’in ise kızının ne Nurullah’la ilişkisinden ne de çocuktan haberi vardır; her şey otoriter annenin gözetimindedir. Ancak anne Sezaidil Hanım’ın çocuk işine canı sıkılır; aile içinde kararların alınmasında, sosyal ilişkilerin düzenlenmesinde etkin rol oynayan Sezaidil Hanım’ın planlarını erken gelen bu çocuk bozmuştur. Nurullah olanları öğrenir ve alafranga Ceylan’ı değil; yerli kalarak yenileşmeyi başaran, Ahmet Mithat’ın toplumsal yapıya model olarak sunduğu Ahdiye’yi kendine eş olarak seçer. Otoritenin gaflete düştüğü yerde suçlama başlar. Anne Sezaidil, kızı Ceylan’ı suçlar. Kızını gayri ahlaki bir hayat içine sürükleyen annenin kızına “seni böyle berbat eden o Frenk kitapları değil midir? Bir delikanlıyı uyutup şeytaniyetini hangi kız düşünmüş? Bunu olsa olsa Frenk kitaplarından akıl alan matmazeller düşünebilirler”¹⁴ demesi ve bütün suçu kızına ve Frenk kitaplarına atması ilginçtir. Başta evlilik olmak üzere kızı üzerinde tahakküm kuran otoriter annenin, kızının ahlaki, dini eğitimi konusunda otoritesiz olduğunu söylemek mümkündür. Otoritesini bu manada ortaya koyamayan anne, kızının kötü sonunu gördükten sonra pişman olup helak olmayı dahi ister.

Romanı bir halk okulu olarak gören Ahmet Mithat, bu okulda daima iyi ve güzel şeyler öğretmeye özen gösterir.¹⁵ Genç kızlara mesaj verilen romanda Ahmet Mithat, yanlış batılılaşmayı anlatırken annenin hem

¹¹Sezai, S., (1970).

¹² Kaplan, M., (2006), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, Dergah Yayınları, İstanbul.

¹³ Mithat, A., (2009), *Jöntürk*, Lacivert Yayıncılık (Antik Türk Klasikleri), İstanbul.

¹⁴ Mithat, A., (2009).

¹⁵ Yılmaz, D., (2002), *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Ozan Yayıncılık, İstanbul.

yanlış otoritesinden hem de otoritesizliğinden faydalandığı düşüncesindeyiz. Alafranga dişi züppe Ceylan'ın "kötü" bir tip olarak okuyucuya sunulmasında, anne merkezinde ailenin otoritesizliği ihtimal bir araç olarak kullanılmıştır. Babanın pişmanlığını ifade eden aşağıdaki satırlar bu bağlamda değerlendirilebilir:

*"Ceylan! Sen kendin için bir bela, bir musibet olarak yetişmiş bir kız olarak çıktın! Dur hemen üstüme saldırma. Dinle! Keşke seni o daireye hiç yaklaştırmasaydım. Allah bizim belamızı o mel'un alafranga yüzünden vermek için çeşm-i basiretimizi bağlamış da "kızım orada alafranga terbiye alıyor" diye beni sevindirmiş. Şimdi de böyle kan ağlatıyor."*¹⁶

Namık Kemal'in **Cezmi** romanındaki anne Begüm Şehriyar'ı da otoriter anneler sınıfına dahil edebiliriz. Begüm Şehriyar, Jöntürk'teki Sezaidil ya da Teehhül'deki Mazlum Bey'in annesinin aksine çocuğu üzerinde "evlilik" merkezinde bir tahakküm kurmaz. Tanpınar'ın ifade ettiği gibi tarihi kadroyla ideolojik - ki o ideoloji İslam ittifadı ve vatan sevgisi ideolojidir- bir roman üreten Namık Kemal¹⁷, eserinde Begüm Şehriyar'ın başta ailesi olmak üzere tüm toplum nezdindeki otoritesini, tahakkümünü anlatır. Otoriter bir eş, anne ve idareci olan Begüm Şehriyar, Namık Kemal tarafından romanın başında şöyle tanıtlır:

*"Begüm Şehriyar'a gelince; Kirkına yaklaştığı halde, tazeliğini ve güzelliğini henüz kaybetmemişti. Renkli bir güzellik içinde göze çarpardı. Yılan gibi görünüşte zayıf, fakat gerçekte kuvvetli bir bünyesi vardı. Aciz kaldığı zamanlar yılan yerlerde sürünür; fakat eline fırsat geçer geçmez insanı sokardı. Amacına varmak için, izini kaybettirecek eğri büğrü bir yol takip ederdi. Velhasıl acayip bir rüzgâr gibi eser dururdu."*¹⁸

İran şahının yani Begüm Şehriyar'ın eşinin gözleri kördür; eşinin fiziksel eksikliğinden faydalanan Şehriyar, hem evi hem de toplumu idare eder. Kendini İran halkının annesi olarak görür ve kendisine isyanı İran'a isyan şeklinde sunar. İstedikini astırır, istedikini sürgüne gönderir. Aile içinde de her istedikini yapar. Ailenin sosyal ilişkilerinin nasıl olmasına hükmeden Şehriyar, eşi gibi oğlunun da üzerinde tahakküm kurar. Eşinin körlüğünden, iradesizliğinden, pasifliğinden yararlanan Şehriyar, oğluna da annelik duygusuyla baskı kurar: *"Hamza Mirza, yetişkin bir genç olmasına rağmen, annesinin nüfuz ve tesirinden hala kurtulamamıştı. Annesi ne dese hemen inanır; annesinin sözünden dışarı çıkmazdı."*¹⁹ Bu sâfiyane çocuk annesine saygıdan, hürmetten eksik kalmaz; ama huy olarak annesine de benzemez. Annesinin menfaatçi, kıskanç ve pısrık mizacı kendisine geçmemiştir.

Şah ile evlilikten gelen güç, Şehriyar'a tahakkümün bütün imkânlarını sunar. Sınırsız otoritesi, her şeye egemen olma duygusunu getirir. Kocası dâhil, sarayın bütün erkeklerini güçsüz gördüğü için saldırgan bir feminizme doğru sürüklenir. Başta eşi olmak üzere tüm erkeklerin üzerinde kendini görür. Vezir Mirza Süleyman'a *"Erkeklerin bizden ziyade kurnaz olduğuna hiç ihtimal vermezdim."*²⁰ demesi, ulaştığı güçle erkek otoriteyi küçümsediğini gösterir. O, Safevî hanedanının annesidir. O hanedanda ne kadar evlat varsa hepsinin validesi odur. Ona dokunmak hiçbir erkeğin harcı değildir.

Cezmi'de diğer Tanzimat romanlarında gördüğümüz otoriter annelere benzemeyen bir annenin olduğunu söyleyebiliriz. Annenin otoriterliği oğlunun veya kızının evliliğine müdahale (ki bu müdahale hemen tüm Tanzimat romanında görülür) şeklinde değildir. Anneyi otoriter yapan kararların alınmasında etkili olması, sosyal ilişkileri düzenlemesi ve kör olan eşinin yerine ailenin ve devletin reisliğine soyunmasıdır: Şehriyar'ın otorite alanını şöyle belirleyebiliriz:

1- Otoritesini genel olarak, yalancı, kurnaz, sinsi ve fitneci kişiliğiyle oluşturur.

2- Şehriyar'ın otoriter kişiliğinin oluşmasında kocanın iradesizliği etkili olur. Şahın otoritesizliği evin tek çocuğu olan Hamza Mirza'nın da annesinin sözünden çıkmamasına olanak sağlar.

3- Şehriyar'ın esasında otoriteye kavuşması Şah ile evlenmesi ile başlar. Şehriyar'ın kocasına aşkı, aslında otoriteye olan arzusunun örtüsüdür. Fakat Şehriyar gerçek bir aşkla, Adil Giray'a duyduğu aşkla, otoritesini tahsis eden imkânlarını kaybeder. Yani otorite Şah ile evlilikle başlayıp, platonik bir aşkla (İran'da tutsak olan Kırım Hanı Adil Giray'a duyulan aşk) sona erer. Tanpınar'a göre ise romanın bu kurgusu Namık Kemal'in romantik edebiyata teslim olmasından dolayıdır.²¹

Namık Kemal, romanın sonunda otoriter anne Begüm Şehriyar'ı cezalandırır. Şah ile evli olmasına rağmen düşman bir komutana âşık olan Begüm Şehriyar'ın aşkı, saraya hatta tüm İran'a yayılır. Şehriyar saray koruyucuları tarafından vahşice katledilir. Ahmet Mithat gibi kendini sorumlu aydın hisseden ve

¹⁶ Mithat, A., (2009).

¹⁷ Tanpınar, A., (2003), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul.

¹⁸ Kemal, N., (1999), *Cezmi*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

¹⁹ Kemal, N., (1999).

²⁰ Kemal, N., (1999).

²¹ Tanpınar, A., (2003).

okuyucuya muhakeme fırsatı bırakmayan müdahil yazar Namık Kemal, Şehriyar'ın ölümü üzerine “*Şehriyar dünyada yaptığı kötülüklerin cezasını ölmeden önce çekmiş, beş, on dakika içinde belasını bularak cehennemin yolunu tutmuş*”²² diyerek Şehriyar'ı cezalandırır. Namık Kemal, iktidar hırsına, şehvete, desise ve hainliğe dayalı bir kimliği hemen cezalandırır. İnsan iradesini eserlerinin önemli bir dayanağı yapan Namık Kemal'in, Şehriyar'ı cezalandırması ahlaki bir tavidir. İntibah'taki Mahpeyker, Muhadarat'taki Calibe ve Teehhül'deki Mazlum Bey'in annesi gibi Şehriyar'ın da hükmü baştan verilmiştir: O, roman boyunca daima kötüdür ve insanlar üzerindeki etkisi, iktidarı zehirlidir. Bu tür otoritenin Tanzimat aydını tarafından lanetlenmesi, yazarın ve toplumunun “iyi”nin yanında yer almak istemesiyle ilgilidir. Perihan-Adil Giray, otoriteyi temsil eden Şehriyar karşısında mağdurdur. Diğer Tanzimat romanlarında olduğu gibi “zalim” otorite romanın sonunda katledilmek suretiyle cezalandırılır.

Otoriter Üvey Anneler

Üvey anneleri, otoritelerini iyi veya kötü anlamda kullanmalarına göre iki grupta incelemek mümkündür. Örneğin; Fatma Aliye'nin Muhadarat romanındaki üvey anne Calibe, otoritesini, yaptırma gücünü üvey evlatlarının kötülüğü üzerine kurar. Felsefe-i Zenan'da üvey anne Fazıla, üvey kızları Zekiye ve Akile'ye yanlış bir eğitim verir. Fazıla, iyi niyetli olmasına rağmen üvey kızlarının felaketine zemin hazırlar. Calibe ve Fazıla Hanım'ın aksine otoritesini üvey evladının ikbali için sarf eden Ulviye Hanım gibi üvey anneler de vardır.

Üvey anneliğe ve üvey annenin gerekliliklerine geçmeden önce annenin toplumsal yapıdaki ve ailedeki algılanışını, rollerini vermenin faydalı olacağı düşüncesindeyiz. Annenin aile merkezinde toplumu dönüştürme kabiliyeti vardır. Toplumu oluşturan bireyin ilk mürebbiyesi ve muallimesi olan anneye bu açıdan baktığımızda zaten onun Büyük Türkçe Sözlük'te otoritenin tanımında ifade edildiği gibi “yaptırma, itaat ettirme gücüne ve velayetine” sahip bir “otorite” olduğunu söyleyebiliriz. Kadın eşine karşı iradesiz olabilir; ancak çocuğunun gözünde kutsallığını koruyan bir otoritedir. Tanzimat romanındaki Râkım, Nurullah, Mansur gibi ideal bireylerin ötesinde alafrangalaşan Ali Bey gibi kahramanların gözünde dahi anne saygın bir yere sahiptir. Çocuklar ne kadar hata yapsa da o dindar, mütevazı Osmanlı-Türk annesinin dizlerinin dibine gözyaşlarını “pişmanlıkları” ile bırakırlar.

Ailenin anne üzerinden şekillendiği düşüncesinden hareket edersek, onun yokluğunun da büyük bir eksiklik olduğunu ifade edebiliriz. Annenin eksikliği, erkeğin bir eşten yoksunluğunu, çocukların dini ve ahlaki eğitimsizliğini, ev içi düzensizliği en genel bir ifade ile ailenin himayesizliğini getirir. Tanzimat romanlarına baktığımızda dul annelerin çokluğuna rağmen, erkeklerin eşlerini kaybettiğinde geleneksel yapımızla da alakadar olarak hemen evlendikleri görülür. Tanpınar'ın “yaşayışımızla alakadar”²³ dediği, cemiyetimizle birebir örtüşen Tanzimat romanında, yazarlar günümüzde de var olan bu gerçeği romanlarında anlatırlar.

Fatma Aliye'nin **Muhadarat** romanındaki “otoriter üvey anne” Calibe, Sâi Efendi'nin evine bir eksikliğin sonucu girer. Otuz beş yaşında olan Sâi Efendi, eşini kaybetmesi üzerine on dokuz yaşındaki genç ve güzel Câlîbe'yi alır. Câlîbe'yi eşi yaparken amacı kendisine sadık bir eş, çocuklarına ise iyi bir anne almaktır. Ancak Fatma Aliye'nin “*iblis*”²⁴ dediği, İnci Enginün'ün masalların güzel yüzü, canavar kadınlarına benzettiği²⁵ Calibe, otoritesini kötü yönde kullanan bir üvey anne olur. Calibe kötü bir üvey annedir; çünkü üvey evlatları Fazıla ve Şefik'i konaktan uzaklaştırmak, Sâi Efendi'nin servetine konmak ve kendi evlatlarını üvey evlatlarına karşı kayırmak ister. Onu otoriter yapan da bu arzularının hepsine nail olmasıdır. Sâi Efendi'ye söylediği yalanlar ile çocukları babalarından soğutur, hatta onları babalarına dövdürür. Üvey kızı Fâzıla'ya iftira atar ve onu Remzi Bey adlı çapkın, hovarda biriyle evlendirmek suretiyle evden uzaklaştırır. Calibe'nin yaptırma gücü, otoritesi sadece üvey çocuklar üzerinde etkili değildir. Konağa girmesi ile beraber başta eşi Sâi Efendi ve çocukları Fazıla ile Şefik olmak üzere hizmetçiler, cariyeler (özellikle Reftar, emelleri için onu kardeşi Nabi'ye kirlettirir), Fazıla'nın müstakbel eşi Mukaddem, Mukaddem'in annesi komşu Münevver Hanım ve amcasının oğlu Süha, onun “iblis”liğinden nasibini alırlar. Bu açıdan bakıldığında Calibe'yi, Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnû'sundaki Bihter'e benzetebiliriz.

Calibe, nefes alışlarından dahi rahatsız olduğu²⁶ üvey evlatlarının peşini, konaktan gönderdikten sonra da bırakmaz. Üvey kızı Fazıla, hem çapkın Remzi'den hem de Remzi'nin annesinden muzdariptir. Remzi o

²² Kemal, N., (1999).

²³ Tanpınar, A., (2005), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, İstanbul.

²⁴ Aliye, F., (1996), *Muhadarat*, Enderun Kitapevi, İstanbul.

²⁵ Enginün, İ., (2009), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergah Yayınları, İstanbul.

²⁶ Aliye, F., (1996).

kadar pişkindir ki Fazıla'yı aldattığını onun yüzüne rahatça söyleyebilir. Remzi'nin hovardalıklarına kayıvalide çilesi de eklenince Fazıla, babasının evine dönmeyi düşünür. Fakat otoriter Calibe, eşi Sâi Efendi'yi hemen yalanlarıyla ikna eder. Sâi Efendi'ye şöyle der:

*“Aman ne yapıyorsun Efendi! Fazıla'nın gözü Mukaddem'dedir. Yine ona varmak için bundan boşanacak! Benim pek çok işittiğim sözler var! Fazıla, Remzi Bey'in yüzüne bakmıyormuş. Bir yapmadığı eziyet kalmıyormuş. Sen onun şimdi söylediği sözlerle kandın.”*²⁷

Calibe'nin iftiralarına inanan Sâi Efendi kızını eve almaz. Bunun üzerine Fazıla intiharı düşünür; fakat intihar edeceği sırada bunun günah olduğunu düşünerek son anda vazgeçer. Fazıla, Fatma Aliye'nin toplumsal yapıya model olarak sunduğu ideal kızları temsilen romanda bulunur. Babasından aldığı müspet ilimlerin yanı sıra dini eğitimi de tamdır. Fatma Aliye'nin roman kahramanlarını onların isimleriyle müsemma olarak kaleme aldığını ifade edebiliriz. Fazıla, “fazilet sahibi” demektir. Genç kızlara örnek biridir. Babasına hiçbir zaman saygısızlık yapmayan, yalan nedir bilmeyen faziletli bir kızdır. Üvey anne Calibe'nin de otoriterliğini ismindeki manayla yani çekiciliği, celp ediciliği ile sağladığını söyleyebiliriz. On dokuz yaşındaki genç ve güzel Calibe'nin Sâi Efendi üzerindeki “yaptırma, itaat ettirme, emretme” yetkilerinin kaynağı şuh güzelliğidir. Hatta Calibe, bu cazibesini kullanarak Sâi Efendi ile yetinmez birçok erkeği avucuna alır, onlarla birlikte olur. Romanın sonunda Sâi Efendi, Calibe'yi boşar ve evlatlarından kendisini affetmelerini ister.

Fatma Aliye, hocası ve manevi babası Ahmet Mithat Efendi gibi iki zıt karakter üzerinden romanı kurgular. Otoritesini menfi yönde kullanan üvey anne Calibe'nin karşısında faziletli üvey kız Fazıla vardır ve bu zıt karakterler ile okuyucuya mesaj verilir. Berna Moran, bu durumu Tanzimat yazarlarının toplumu eğitime amaçlarına bağlar ve yazarların kendi kültürel hedeflerine göre kişileri konuşturduklarını söyler.²⁸ Gerçekten de Fatma Aliye, hocası ve manevi babası Ahmet Mithat gibi kahramanının ne düşündüğünü, kahramanları daha konuşmadan, faaliyete geçmeden okuyucuya anlatır. Örneğin romanın başında Fazıla, üvey annesiyle ilk karşılaşmasında Calibe'nin elini öper. Fatma Aliye, Calibe konuşmasa dahi gözlerinden ve dudaklarından onun ne kadar otoriter kötü bir üvey anne olduğunu okuyucuya aktarmaya başlar:

*“Fazıla üvey validesinin elini öptü. Kendisine doğru bakmakta olan gözler, insanı aldatmak için ne kadar işler görmekte olan dudakların demin alınına konduğunda kendisine ibraz eylediği muhabbet ve şefkat için pek aldanmış olduğunu kızcağıza ifham eyledi.”*²⁹

Felsefe-i Zenan'daki Fazıla, yaptırma gücü, itaat ettirme hakkı ve yetkisine sahip olan bir diğer otoriter üvey annedir. Fazıla'nın üvey anneliği Muhadarat'taki Calibe gibi değildir. Calibe gibi üvey evlatlarının babalarıyla evlenmez. Fazıla, Akile ve Zekiye'yi evlat edinir. Onlara üvey annelik yapar. Önce yedi-sekiz yaşlarındaki Âkile'yi Ayasofya kütüphanecisinden, ardından Zekiye'yi annesinden alarak evlat edinir. Âkile'nin kimsesi yoktur, Zekiye'nin annesi Fatma Hanım ise Zekiye'yi Fazıla'ya bıraktıktan kısa bir süre sonra vefat eder.

Fazıla, otoriter bir üvey annedir; çünkü Âkile ve Zekiye'ye âşık olmayı, evlenmeyi yasaklar. Kızları evlat edinen Fazıla'nın iki önemli hedefi vardır. Orhan Okay bu iki önemli hedefi şöyle açıklar: *“Fazıla Hanım'ın çocuklara telkin ettiği iki önemli fıkirden biri hiç evlenmemek, diğeri de okumaktır. Hikayeye adını veren felsefe-i zenan (kadınlar felsefe)sinin erkeklerden uzak kalmak esasına dayandığı böylece anlaşılmış olmaktadır.”*³⁰ Üvey kızlarını bu düşüncelerle evlat edinir. Babası Bedrettin Efendi'den çok iyi bir eğitim alan Fazıla, kızlarını da böyle yetiştirmek ister; fakat tabiata aykırı bir şekilde tahakkümünü aşk ve evlilik düşmanlığı üzerine kurar. Orhan Okay, Fazıla'nın Osmanlı toplumu için “yabancı bir tip” olduğuna şöyle işaret eder:

*“Babasından, önce ulum-ı aliyeyi öğrendikten sonra Fazıla Hanım hadis, tefsir gibi dini ilimleri nihayet felsefe alanlarına uzanarak bütün bunları tamamen kendi gayretiyle elde etmiştir. Bu bilgileri elde etmek maksadıyla vakit kaybetmemek için çamaşırını ve yemeğini dışarıya hazırlatan bir kadın 1870'lerdeki hatta daha epey sonraki Osmanlı toplumunda bile oldukça yabancı bir tip teşkil etmektedir.”*³¹

Otoriter üvey anne ölümüne yakın bir zamanda rüyasında öleceğinin işaretini alır. Bunun üzerine bütün servetini üvey evlatlarına taksim eder ve onlara vasiyet olarak da evlenmemelerini emreder. Mustafa Nihat Özön, Felsefe-i Zenan'ın “kadını mutsuz eden o dönemin Türk evlenme biçimine karşı çıkma

²⁷ Aliye, F., (1996).

²⁸ Moran, B., (2008), *Türk Romanında Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.

²⁹ Aliye, F., (1996).

³⁰ Okay, O., (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul.

³¹ Okay, O., (2005).

üzerine”³²kurulu olduğunu söyler. Nurdan Gürbilek ise romanla alakalı olarak kadın ile kitap arasındaki ilişkiye vurgu yapar:

“Kadınlar için kitabın korunaklı dünyası evlilikten daha güvenlidir. Kadını arzusun tehlikelerinden, aşkın ıstırapından, hane içindeki kölelikten korur kitap. Bu yüzden erkeği değil, arzuyu değil, aşkı değil; kitabı tercih etmelidir kadın.”³³

Fazıla, otoritesini esasında iyi niyeti üzerinde kurar; ortada kalan çocuklara sahip çıkar. Onların geçimi ve eğitimi ile ilgilenir. Bu açıdan bakıldığında otoritenin tanımında ifade edilen “başarılı kimse”dir. Evlatlarının kötü bir koca elinde köle gibi muamele görmesine, onların hürriyetsizliklerine karşı çıkar. Fakat aşk, evlilik gibi hayatın en temel gereksinimlerini yok sayması, tahakkümünü yasaklar üzerine inşa etmesi üvey evlatlarını hüsrana sürükler. Hayata karışamayan Zekiye, üvey annesi Fazıla vefat ettikten sonra kitabet dersi aldığı divan efendisi Sıdkı Efendi ile evlenir. Sıdkı Efendi’nin kendisini Mahtâbân adlı bir cariye ile aldattığını bizzat gören Zekiye, önce hastalanır ve bir süre sonra da vefat eder. “Emretme, yasak etme ve velayet” üzerine hayattan tecrit edilmiş bir aile düzeni içerisinde büyüyen Zekiye’nin hayat karşısındaki mağlubiyetini şüphesiz ki otoriter üvey anne Fazıla’ya bağlayabiliriz.

Calibe’nin otoritesi üvey evlatlarını evden uzaklaştırma üzerine kurulu iken; Fazıla’nın eve kapatmak üzerine kuruludur. Calibe, sürekli gezinti yerlerinde dolaşan, çekiciliğini kullanarak birçok erkekle beraber olan dışa dönük bir tiptir. Felsefe-i Zenan’daki Fazıla ise sürekli okuyan, zaman kaybetmemek için yemeğini ve çamaşırını dışarıya hazırlatan içe dönük biri. Calibe kötülükleriyle nadir de olsa bu toplumda var olabilecek üvey annelerdendir; fakat okumaktan başka işi olmayan ve evlatlarına evlenmelerini yasaklayan bir anneyi Osmanlı toplumunda aramanın abesle iştigal etmek olduğunu söyleyebiliriz.

Ahmet Mithat Efendi’nin **Dürdane Hanım** romanındaki otoriter üvey anne Ulviye Hanım, Muhadarat’taki Calibe ve Felsefe-i Zenan’daki Fazıla gibi otoritesini kötü yönde kullanan bir anne değildir. Ulviye Hanım, Dürdane’nin komşusudur. Ulviye Hanım, Dürdane’nin gizlice doğurduğu oğlu Ataullah’a üvey annelik yapar. Ulviye, Ataullah’ın babasıyla yani Mergup Bey ile evlenmek suretiyle üvey anne olmaz. Ulviye ortada kalan Ataullah’a sahip çıkar, Ataullah’a manevi annelik yapar.

Ulviye Hanım, müşfik; fakat haksızlığa tahammül edemeyen biridir. Ulviye Hanım, komşusu Dürdane Hanım’ın evine merakından ötürü dinleme cihazı yerleştirir. Bu dinleme cihazı vasıtasıyla Mergup Bey’in Dürdane’ye yaptıklarından haberdar olur. Otoriter üvey anne Ulviye, Dürdane’nin çaresizliğini öğrenince ona ve çocuğuna yardım etmeye karar verir. Önce Dürdane’yi rahatlatır; Ataullah’ın sağlıklı olduğunu, oğluna sütüne ve cariye ayarladığını söyler. Ulviye Hanım, manevi anneliğini yaptığı çocuğun ismini dahi kendisi koyar:

“Genç (Ali Bey-Ulviye Hanım) dedi ki: Efendim, çocuk için zerre kadar merak etmeyin. Süt ninesi pek iyidir. Onun yanına da ayrı bir cariye verilmiştir. Burada bakılıyormuş gibi bakılıyor. Siz de ne zaman isterseniz, kendisini görebilirsiniz. Yakın bir yerde yalı tutarak, oraya taşınacaktır. İsterseniz, siz teşrif edersiniz. Acaba çocuğun adını ne koyacaksınız?”

Bu son soruya Dürdane Hanım hemen bir cevap bulamadı. “Ataullah nasıl?” teklifi,

Dürdane Hanım’ın hoşuna gitti:

- Çok iyi. Bu çocuk da Allah vergisidir! Cevabını verip, teklifi kabul etti.”³⁴

Ulviye Hanım, sıra dışı bir üvey annedir. Komşusu Dürdane Hanım’a hasbi, karşılık beklemeden yardım eder. Ataullah’ın doğumu için erkek kılığında (Ali Bey) girmek fedakârlığını gösterir. Ebe Ayşe Hanım’ı kaçıtır, her türlü tehlikeyi göze alır. Ulviye tüm bunları niçin yapar? Kanaatimizce bunun iki nedeni vardır:

1- Ulviye Hanım’ın ailesi normal bir aile değildir. Ulviye babasını çok küçük yaşta kaybeder. Annesi ile kutu gibi bir evde kalakalmıştır. Bu şartlarda yetişen Ulviye’nin yardım severliği, babasını çocukken kaybeden Ahmet Mithat’ın topluma yardım etmesine benzer. Ulviye’nin, Dürdane’ye ve çocuğuna yardımında iliklerine kadar hissettiği aile eksikliği etkilidir. Kendini yetiştiren bir aileye sahip olmayan Ulviye yetiştirdiği bir aile kurmak ister adeta.

2- Ulviye, Dürdane’ye yardım etmesinin yanı sıra Mergup Bey’e de kin besler. Ondan intikam almak ister. Ulviye, Mergup’un şahsında bütün “zalim erkeklerden” intikam almak istemektedir. Erkeklere olan kinini Dürdane’ye söylediği şu satırlar ile ifade eder:

³² Özön, M., (2009), *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.

³³ Gürbilek, N., (2007) *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul.

³⁴ Mithat, A., (2007), *Dürdane Hanım*, Bedir Yayınları, İstanbul.

“Aferin, Dürdane Hanım! Evet, bir intikam alalım ki, bütün cihana ibret versin. Bu zalim erkekler de görsünler ki, bir kadın da intikam alabilirmiş. Bunu anlasınlar da, bundan sonra kadınları öyle bir mendil yerine koyup, burnunu sildikten sonra bir yana atıvermeye kendilerinde cesaret bulmasınlar.”³⁵

Otoriter Ulviye, mağdurun, ezilmişin yanında yer alır. Şemsettin Sami’nin Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ta, Şinasi’nin Şair Evlenmesi’nde ve Namık Kemal’in Zavallı Çocuk’ta anlattıklarının benzerini, Ahmet Mithat’ın Dürdane Hanım romanında yaptığını söyleyebiliriz. Kadınları bir mendil yerine koyup atmaya eleştirir. Dürdane’nin bir mendil gibi kullanılmasına Ulviye izin vermez. İhtimal, Ulviye Hanım’ın şahsında kadınların da otoriter olabileceği, erkeklerden intikam alabileceği fikri işlenmiştir. Dürdane’nin “Ah, yavrucuğum, Allah, benim, yalnız annenin değil, o Mergup haininden senin de intikamını almadan canımı almasın!”³⁶ tepkisi bu bağlamda değerlendirilebilir.

Romanın sonunda Dürdane Hanım zehir içerek intihar eder. Mergup Bey’in intikamını Ulviye Hanım almaya kalkmadan Mergup’u, yeni sevgilisinin eski aşığı öldürür. Ataulah ise ona doğumundan itibaren sahip çıkan otoriter üvey anne Ulviye Hanım’a kalır.

Otoriter Dul Anneler

Tanzimat romanlarındaki anneler, gerçek hayatla benzer şekilde eşlerini kaybetmek suretiyle dul kalırlar. Çengi Sümbül gibi bir istisnayı hariç tutarsak - ki o da tam olarak Osmanlı-Türk annesini temsil etmeyen bir çingenedir- kadınlar, eşlerini ecelleri veya savaşta şehit olmaları sonucu kaybederler, dul kalırlar. Tanzimat romanlarında eşlerini kaybetmelerine rağmen ayakta kalan, otoritesini koruyan, evin geçimini tek başına sağlayan, çocuğuna sahip çıkan, çocuklarına inandığı beşeri değerleri yılmadan aktaran dul annelere rastlamak mümkündür. Felâtn Bey ile Râkım Efendi’deki Rakım’ın annesine, Turfanda Mı, Yoksa Turfada Mı’daki Mansur’un annesine, Çengi’deki Cemal’in annesine (pek çok kötü davranışına rağmen çocuğuna unutamayacağı bir hayat dersi verir) ve Udi’deki Helula’nın Naome’ye bu açıdan bakılabilir. Bu annelere yaptırma gücü, yetkisi, sultanı ve vesayeti olan “otoriter dul anneler” demek mümkündür.

Romanlardaki otoriter dul anneleri incelemeye geçmeden önce, cemiyette dul kalmanın ne kadar zor olduğundan, toplumun ve yazarların onlara bakış açılarından bahsetmekte fayda olacağı kanaatindeyiz. Zira onları “otoriter” yapan da bu zorluklara göğüs germeleri, düşman bir dünyada dostsuz kalmalarına rağmen inandığı değerlerden ödün vermemeleridir.

Bizde yani Osmanlı toplumunda dul annelerin toplumdaki algısı Batı’dan çok farklıdır. Bu farklılık en başta mirasta ortaya çıkar. Batı’nın aksine bizde dul anne merhum eşinin mirasından erkek evlada göre daha az pay alır. İlber Ortaylı bu farklılığa şöyle işaret eder:

“Osmanlı cemiyetinde ve ailesinde miras dini farklara göre taksim edilir. Müslüman ailede kız çocuğa verilen hisse erkek evladının yarısı kadardır. Buna karşılık ananın hissesi de (merhumun zevcesi olup) daha azdır. Zevcenin mehri ve nafakası hesabı terekeden ayrıldıktan sonra taksim yapılır. Esas olarak fîrû (yani çocuk ve torunlar) varsa usul (müteveffanın ana babası) ve diğer akraba miras şirketine dahil edilmez.”³⁷

Dul anneyi Batı’dan ayıran bir diğer fark dul olarak yaşamanın ve tekrar evlenmenin ne kadar zor olduğudur. Osmanlı’da kadının eşinden boşanması; eşi istemezse imkânsızdır. Ortaylı, Osmanlı’daki boşanma talebi için geçerli olan sebepleri şöyle sıralar:

“Zevcin akıl hastalığının nüskü; cinsi yünden hoş görülmeyen haller, gaybubet (yok olma) gibi sebepler aşağı yukarı bugünkü Medeni Kanunumuzca boşanmayı mücbir kılan sebeplerdi. Eğer kadınındeğani olmama (yani geçimsizlik ve müsterek hayatın devam edememesi hali) gerekçesiyle boşanmak ister, zevc bunu kabul ederse mehrinden vazgeçerek de boşanabilirdi.”³⁸

Osmanlı toplumunda “aile” son derece kutsaldır; eşler arasında ne kadar sıkıntı yaşansa da geleneksel yapıyla da alakalı olarak bütün problemler sineye çekilir ve boşanma toplumun ayıplayacağı düşünülerek ötelenir. Çünkü Osmanlı’da boşanmaya “Allah katında en sevimsiz helal boşanmaktır”³⁹ ayeti ışığında bakılır. Bugünkü toplumun aksine boşanmanın o dönemde çok daha az olduğunu söyleyebiliriz. Osmanlı’da her şeye rağmen boşanma gerçekleşecekse de bunu erkek yapabilir. Erkek, dinin ve cemaatin uygun görmemesine rağmen, eşinin nafakasını ve mehrini vererek onu boşayabilir. Kadının boşanmasından çok daha kötü çok daha kasvetli olan ise dul hayatıdır. Erkekler boşanmalarının ardından hemen rahatça

³⁵ Mithat, A., (2007).

³⁶ Mithat, A., (2007).

³⁷ Ortaylı, İ., (2009), *Osmanlı Toplumunda Aile*, Timaş Yayınları, İstanbul.

³⁸ Ortaylı, İ., (2009).

³⁹ Ebu Davut, Talak, 3, www.diyanet.gov.tr

evlenebilmelerine rağmen kadınlar için aynı durum geçerli değildir. Murat Bardakçı'nın "Seyyibeye Mahsus Sicil"de tespit ettiği üzere "*dul kadınlardan evlenmek üzere olanlar, İstanbul ve mülhakatı kadılıklarına müracaat edip izin alıyorlardı*"⁴⁰

Dul anneyi otoriter yapan bir diğer sebep eğitimsizliğe, ekonomik özgürlüğe mahkûm olmasına rağmen ayakta kalabilmesidir. Tanzimat döneminde kadın, anne iş hayatında yoktur. Kadınlar doktor, muallime veya kadı olamazlar. Ailede annenin, toplumsal düzeyde de kadının evi terk etme lüksü yoktur. Çocukluğundan beri eğitimsizleştirilen, ailede babasına, evliliğinde ise kocasına bağımlı yaşayan kadının evi terk etme mefhumu hayallerinden dahi geçmez. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'taki hem Zekiye Hanım hem de Kâmile Hanım kocalarının onca eziyetine rağmen evi terk edemez, Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı'daki Hanımefendi, eşi Salih Efendi üzerine kuma getirmesine rağmen evi terk edemez. Toplumun, geleneğin hatta yazarın ona yüklediği misyon "gelinlikle girilen evden kefenle çıkılır" anlayışıdır. Böyle bir geleneksel yapının içinde var olan dul annelerin, kendilerine ve çocuklarına sahip çıkmaları, çocuklarını topluma ideal bireyler olarak yetiştirmeleri şüphesiz onların otoriterin tanımında ifade edildiği gibi "çalışmalarıyla kendini kabul ettirmiş" olmaları, "başarılı" olmaları ile açıklanabilir.

Felâtn Bey ile Râkım Efendi'deki Rakım'ın annesi, Râkım bir yaşında iken dul kalır. Anne eşini kaybetmesine rağmen ümitsizliğe kapılmaz. Çamaşır yıkar, dikiş diker oğlunun geçimini sağlar. Annenin önderliğinde tekrar bir düzen kurulur. Anne, dadı Fedai ve Râkım'dan oluşan aileyi Ahmet Mithat Efendi şöyle anlatır:

Anne, bu yükü Fedayi'nin üzerine bırakmadı. Kendisi el dikişi dikip oya yapar, çevre uçkur işler ve bunları Salıpazarı'nda Fedayi'ye sattırır. Diğer günler ise Fedayi'yi çamaşıra tahta yıkamaya gönderir, arada bir kendisi de gider, kısaca ellerinin emekleriyle kimseye muhtaç olmadan geçinirlerdi. Aman bu çocuk (Rakım) ne kadar çok çalışıyordu! Hani "Gece gündüz çalışıyor." Derler ya! İşte öyle. Annesi, tam evladını bu boya getirmişken vefat etmesin mi!"⁴¹

Rakım'ın annesi, Râkım'ın maddi ihtiyaçlarını karşılarken, oğlunun dini ve ahlaki eğitimini de ihmal etmez. Rakım'ın annesi, müspet ilimlerdeki eğitimsizliğine, ekonomik sıkıntılara ve dul kalmanın toplumdaki zorluklarına rağmen inandığı değerleri oğluna aktaran otoriter bir dul annedir. Râkım, annesini kaybetmesine rağmen annesi gibi çalışkanlığından, efendiliğinden ve dürüstlüğünden ödün vermez. Annesi gibi zor anlarda çok çalışıp hayatını idame ettirme peşindedir. Ahmet Mithat Efendi, Râkım'ı toplumsal yapıya örnek olarak sunmuştur. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi çalışkanlığıyla ön plana çıkan, kendisine "iş makinesi" adı verilen Râkım, esasında Ahmet Mithat Efendi'nin kendisidir.⁴² Râkım'ın ideal bir birey olmasında, toplumsal yapıya örnek olmasında otoriter annenin etkisi göz ardı edilemeyecek bir faktördür.

Mehmet Murat'ın **Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı** romanındaki Mansur Bey'in annesine de otoriter dul anne diyebiliriz. Rakım'ın annesi gibi idealist biri olan Mansur Bey'in annesi, eşini Fransızlar ile savaşta kaybeder. Eşini kaybetmesine rağmen dik duran, güçlü bir kadın olan Mansur Bey'in annesi oğluna hem dini hem de müspet ilimler verir. Annenin tek hayali oğlunu büyük bir devlet adamı olarak görmektir. Esasında bu hayal Tanzimat romanındaki pek çok annenin ortak isteğidir. İntibah'ta Ali Bey'in annesi Fatma Hanım ve Araba Sevdası'nda Bihruz'un annesi çocuklarını büyük kalem erbabı olarak görmek isterler. Mansur Bey'in annesi bu hayali gerçekleştirmek için ev içinde adeta bir mektep kurar ve oğluna Türkçe dersi verir. Mısır'da yaşayan aile İstanbul'a gidecek, Mansur orada devlet ricalinin üst kademelerinde görev alacaktır. Annenin bu idealini Mansur gerçekleştirir. Annesini kaybetmesine rağmen önce Fransa'ya tıp tahsiline gider; ardından İstanbul'a gelir, Hariciye'ye girer. Annesi gibi çok çalışkan olan Mansur, bir yandan tercüme yaparken diğer yandan gönüllü olarak hekimlik yapar. Annesinden vatan ve millet sevgisi alan Mansur, Hariciye'de devletten aldığı maaşı fazla görür ve istifa eder. Rusya ile çıkan savaşa gönüllü olarak katılır. Şüphesiz ki romandaki "*ana amaç Mansur'un son dönem Osmanlı toplumundaki düşüncelerini ve eleştirilerini*"⁴³ anlatmaktır. Ancak burada Mansur'un çalışkanlığının, idealistliğinin ve efendiliğinin ardında otoriter annenin olduğunu söyleyebiliriz. Mansur Bey'in annesi İntibah'taki anne Fatma Hanım, Araba Sevdası'ndaki Bihruz Bey'in annesi ya da Vah'taki Behçet Bey'in annesi gibi iradesiz biri olsa Mansur da Bihruz nesli gibi alafranga züppe biri olabilir. Fakat Mansur'un otoriter annesi, tıpkı Râkım'ın annesi gibi oğlunun eğitiminde, refah düzeyinde aktif rol oynayan otoriter bir konumdadır. Annelerin dul kalmalarına rağmen otoritelerini çocuklarının ikbali için harcamaları topluma örnek bireylerin yetişmesini sağlamıştır.

⁴⁰ Bardakçı, M., (1982), "Seyyibeye Mahsus Sicil", *Yakın Tarihimiz (Milliyet Tarih ve Kültür Eki)*, s. 432.

⁴¹ Mithat, A., (2008), *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, Lacivert Yayıncılık (Antik Türk Klasikleri), İstanbul.

⁴² Tanpınar, A., (2003).

⁴³ Finn, R., (1984), *Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Mansur Bey'in annesi veya Râkım'ın annesi gibi olmayan; yani Osmanlı Müslüman-Türk annesini tam olarak temsil etmeyen otoriter dul anneler de vardır. Fatma Aliye'nin Udi romanındaki gayr-ı Müslim Naome ve Ahmet Mithat Efendi'nin Çengi romanındaki Çingene Sümbül Hanım (Çengi Sümbül) bu annelere örnek olarak gösterilebilir. Müslüman-Türk annesinin aksine birden fazla erkekle hem-dem olan bu düşmüş kadınlar, tüm kötü davranışlarına rağmen, otoritelerini çocuklarının istikbali, onların iyiliği üzerine kurarlar.

Ahmet Mithat Efendi'nin **Çengi** romanındaki otoriter dul anne Çengi Sümbül, evliyen evi terk eden bir kadındır. Deli olan kocası (Dâniş Çelebi), Sümbül'ün evi terk etmesi üzerine önce cinnet geçirir, daha sonra da kendini asmak suretiyle intihar eder. Çengi Sümbül'ün Dâniş Bey'den Cemal adında bir oğlu olmuştur. Çengi Sümbül, bütün kötülüklerine rağmen, oğlunu her daim gözetir, onu takip eder ve ona unutamayacağı bir hayat dersi verir. Otoriter anne her şeyi planlar: Oğlunu, kendi ayarladığı Melek adında genç ve güzel bir kıza âşık eder. Oğlu Cemal Bey'e kendini Melek'in annesi olarak tanıtır. İşin garibi bu yalanına Melek'i de inandırır. Çengi Sümbül, Cemal'in tüm servetini Melek'e yedirir. İçki içen, kumar oynayan oğlunu hapse attırır. Cemal Bey, hapiste akıllanır ve hapisten çıktıktan sonra tüm kötü alışkanlıklarını bırakır. Oğlunun uslandığını gören dul anne Çengi Sümbül, her şeyi oğluna şöyle açıklar:

“Ben vakia pederinin mecnunluğu üzerine evimi kendi elimle yıkarak başımı alıp çıktıktan sonra senin ahvalini daima tahkik ederdim. Fakat terbiyesiz büyüdüğünden dolayı üzülmekten başka elimden hiçbir şey gelmezdi. Nihayet pederin kendi kendini asınca, sen on yedi on sekiz yaşında bir mirasyedi olarak ortaya çıktın. Elindeki servet ve samanı mutlaka telef edecektin. O zaman seni evlendirmiş, barklandırmış olsalar bile hiçbir faydası olamazdı. Vur patlasın, çal oynasın âlemine girmek ve olanca varını orada telef ettikten sonra sürünmek, mirasyedilerden çoğunun alnına yazılmış bir yazıdır. Bundan müstesna olanlar o kadar nadir ki, yok hükmündedir. Analığımın zoruyla senin malını kendi vasıtamla telef ettirmeyi senin hakkında dostluk saydım. Melek'i sana nasıl sevdirdiğimi ve seni ne suretle soyup söndürdüğümü tekrara hacet yok. Senden ne almışsam bir tanesi bile zayi olmaksızın mevcuttur. Mal yine senindir. Bundan sonra aklını başına alacağına emin olduğum için, işte bu sır ve hakikati sana açıklıyorum”⁴⁴

Çengi Sümbül otoriter bir dul annedir; çünkü oğlunun sosyal ilişkilerini, refah düzeyini hatta yirmili yaşlardan sonra karakterini dahi belirler. Yaptırma gücü, yetkisi ve sultasını oğlunun eğitimine adar; ona unutamayacağı bir hayat dersi verir. Oğluna ömür boyu sürecek mutlu bir evlilik (Cemal – Melek) sunar. Çengi Sümbül, aşüfteliği ile romanın pek çok yerinde kötü tasvir edilir; ancak Ahmet Mithat, düşmüş bir kadına bile iyi gözle bakabilmeyi telkin eder. Zaten kendisinin ikinci eşi Rum asıllı Melek Hanım'ın düşmüş bir kadın olduğu, Ahmet Mithat'ın Melek Hanım ile evlenerek onu o hayattan kurtardığı söylenir.⁴⁵ Çengi Sümbül'ü de oğlu Cemal'e verdiği hayat dersinden dolayı okuyucunun gözünde anlaşılır kılmaya çalışır.

Otoriter dul anne Çengi Sümbül'ün otoriterliği, Râkım'ın annesinden veya Mansur Bey'in annesinden farklıdır. Rakım'ın ve Mansur'un annesi oğlu üzerinde otoritesini sağlarken gücünü dinden ve gelenekten alır. Fakat Çengi Sümbül'ün bu kuvveti aşüfteliği ile sağladığını söyleyebiliriz. Oldukça zeki olmakla beraber cezbedici bir güzelliğe sahip olan Çengi Sümbül, etkisi altına almak istediği *“adamı kısıvrak bağlayıp zapt etmek ve yirmi otuz aşığı birden idare ederken hiçbirisine diğerleri hakkında renk bile vermemek, kadınlar içinde kendisine mahsus marifetlerdendir.”⁴⁶* Çengi Sümbül, aşüfteliği sayesinde devlet adamlarından, askerlerden, esnaftan, neredeyse her sınıf adamdan edindiği dostluklar ile gücüne güç katmış, ipe adam götürmek ve ipten adam almak kudretine erişmiştir. Oğluna hayat dersi veren otoriter dul anne Çengi Sümbül'ün tüm planlarının tutmasında aşüfteliği ile kazandığı güç etkili olmuştur. Aşüftelik ile de olsa Çengi Sümbül, oğluna sahip çıkan, oğlunun Felâton Bey ile Râkım Efendi'deki mirasyedi Felâton ya da Araba Sevdası'ndaki alafranga züppe Bihruz gibi olmaktan muhafaza eden, otoriter bir dul annedir.

Çengi Sümbül gibi Osmanlı-Türk annesini temsil etmeyen bir diğer otoriter dul anne Fatma Aliye'nin **Udi** romanındaki Naome'dir. Musevi kökenli olan Naome, eşini kaybettikten sonra üç çocuğu ile kalakalmıştır. Naome, eşini kaybetmesine rağmen yılmamış çocukları için çalışmıştır. Onu otoriter yapan da gayr-ı meşru yollarla da olsa çocuklarının beslenme, barınma ve eğitim gibi temel gereksinimlerini karşılamasıdır. Esasında şarkıcılık ve fahişelik yapan Naome, Fatma Aliye tarafından romanın başında kötülenir. Henüz sekizinci sayfada Fatma Aliye, onun karakterini dış görünüşüyle şöyle yorumlar:

“Sürmelerin ucu ta şakaklara kadar vardığından kapalı oldukları halde hacmi olmayan gözlerini arada açıp şarkısının dinleyiciler üzerindeki tesirini görmek üzere manalı manalı bakışından rastık makamında çekmiş olduğu siyah boyadan asıl biçimi fark olunmayan kaşlarıyla beyaz ve al boyalardan asıl rengi

⁴⁴ Mithat, A., (2003), *Çengi*, Selis Kitapevi, İstanbul.

⁴⁵ Esen, N., (2006), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

⁴⁶ Mithat, A., (2003).

anlaşılmayan çehreyle bile, işaret verircesine gösterdiği tebessümü yansıtan ufak ve ince dudaklı ağzıyla, orta boyu ile bu kadının ne kadar canlar yakmış, ne kadar haneler söndürmüş, nice evler barklar yıkmış olduğunu keşfetmemek, bir ince fikir sahibi için kâbil olamazdı.”⁴⁷

Fatma Aliye, romanın başında kötülediği Naome’yi okuyucunun gözünde anlaşılır kılmaya da çalışır, tıpkı manevi babası ve hocası Ahmet Mithat Efendi gibi. Kadının sahipsiz kalması, çalışmak zorunda bırakılışı, üç çocuğuna bakma zorunluluğu onu anlaşılır kılmak için öne sürülür. Onun acizliği kızı Helula tarafından şöyle dile getirilir:

“Sitti Bedia! Validem bizi bundan başka türlü büyütmemiştir. O beni bu ana kadar beslediği, geçindirdiği için benim de şimdi kendisine destek olma zorunluluğum vardır. Başka türlü ne yapabilirdi? Dul bir kadın üç çocuğu ile sefil kalırsa ona koca bulmak kolay mıdır? Kadın kazanmaya mecbur olduğundan ise handelerinden, gamzelerinden başka satacak ne sermaye ve meta bulabilir?”⁴⁸

Naome’yi otoriter bir dul anne yapan da sıkıntılı dünyasında mağlubiyeti kabul etmemesidir. Naome, Zehra romanındaki dul anne Münire Hanım ya da Hüseyin Fellah’taki dul anne Hüsnâ gibi dilencilik yapmaz. İntibah’taki Fatma Hanım, Araba Sevdası’ndaki Bihruz’un annesi ve Vah’taki Behçet Bey’in annesi gibi merhum eşinden kendisine servet de kalmaz. Kendi servetini kendi kazanmak zorundadır. Eşini kaybetmesine rağmen tasvip edilmeyen bir meslekle de olsa çocuklarının maddi ve manevi gereksinimlerini karşılayan anneye “otoriter” demek mümkündür.

Sonuc

Annelerin otoriterliğinin genelde “evlilik” teması üzerine yoğunlaştığı görülür. Normal aile düzeni içerisindeki anneleri (Teelhül’deki Mazlum Bey’in annesi veya Jöntürk’teki Ceylan’ın annesi Sezaidil Hanım, Sergüzeşt’teki Zehra Hanım), üvey anneleri (Muhadarat’taki Calibe, Felsefe-i Zenan’daki Fazıla ya da Dürdane Hanım romanındaki Ulviye Hanım) ve dul anneleri (Çengi’deki Sümbül Hanım) anlatırken annelerin evlilik konusunda yetkilerini, yaptırım güçlerini kullanmak istediklerine şahit oluruz. Anne-babanın isteği ile yapılan zoraki evlilikler, Tanzimat yazarlarının en sık işlediği konulardandır. Toplumu eğitmek gayesinde olan Tanzimat romancıları zorla evlilik anlayışıyla mücadele vermiş, gençlerin hür iradeleri ile eş seçme özgürlüklerini savunmuşlardır.

Normal aile düzeni içerisindeki otoriter annelerde otorite daha çok menfi manada kullanılıyor. Yani annelerin otoriteleri çocukların kötü sonunu hazırladığı için otoriteye zalimlik merkezinden bakılıyor ve bu otorite tenkit ediliyor. Ahmet Mithat Efendi, Teelhül’de oğlunu intihara sürükleyen Mazlum Bey’in annesinin otoritesini tenkit eder. Bir başka romanı olan Jöntürk’te de kızı Ceylan’ın alafanga dişi züppe olmasına neden olan anne Sezaidil’in otoritesini eleştirir. Namık Kemal, Cezmi’de yaptırma gücünü, yetkisini ve sultanını pervasızca başta ailesi olmak üzere tüm İran coğrafyası üzerinde Demokles’in kılıcı gibi sallayan otoriter anne Begüm Şehriyar’ı, saray koruyucularına vahşice katlettirir. Sami Paşazade Sezai, Sergüzeşt’te otoritesini sevgilileri ayırmak üzere kullanan anne Zehra Hanım’ı cezalandırır; oğlu Celal Bey’in delirip yatağa düşmesini gören anne kahrından mahvolur.

Otoriter üvey annelerde de benzer durum geçerlidir. Ulviye Hanım’ın dışındaki anneler, otoritelerini üvey evlatlarının mahvı için hazırlayan, yazarların tenkit ettikleri annelerdir. Calibe, romanın başından sonuna kadar üvey evlatlarının kötülüğü için çalışan, tüm otoritesini (hem eşi Sâi Efendi hem de konaktaki cariyeler, hizmetçiler üzerindeki) üvey evlatlarına zalimane bir düşmanlığa adar. Normal aile düzeni içerisindeki otoriter anneler; Teelhül’deki Mazlum Bey’in annesi ve Sergüzeşt’teki Celal Bey’in annesi Zehra Hanım, çocuklarına zorlama bir evlilik sunmalarına rağmen, iyi niyetlidirler; fakat Fatma Aliye’nin “iblis” dediği Calibe, konağa üvey evlatları koymak için gelen “kötülüğü” tartışlamayacak biridir. Felsefe-i Zenan’daki otoriter anne Fazıla’nın tahakküm algısı da tenkit edilir. Kadını hürriyetsizliğe, edilgenliğe ve iradesizliğe götüren evliliğe karşı Fazıla, üvey kızlarının (Zekiye ve Akile) eğitim ve miras ile ömür boyu “otoriter” kalmasından yanadır. Fakat Fazıla’nın Zekiye ve Akile’ye, aşkı, evliliği öcü gibi göstermesi, otoriter kimliği ile bunları yasaklaması üvey evlatlarının mahvını getirir. Sosyal hayatı ve karşı cinsi tanımayan Zekiye, aşkın ve evliliğin ne olduğunu bilmeden Sıtkı Efendi ile evlenir. Sıtkı Efendi’nin kendisini aldatmasıyla önce hastalanır; sonra da üzüntüsünden vefat eder. Otoriter üvey annelerde otoritesini müspet yönde kullanan tek anne, Dürdane Hanım’daki Ulviye Hanım’dır. Otoriter ailesinden her şeyi gizli yapan Dürdane Hanım, Mergup Bey’den hamile kalır. Ailenin ve toplumun kabul edemeyeceği bir durumla yüz yüze kalan, düşman bir dünyada dostsuz yaşayan Dürdane’nin yardımına Ulviye Hanım yetişir. Tüm otoritesini Dürdane’nin oğlunun doğumu ve büyümesi için sarf eder. Celadetini, dürüstlüğüne kaybeden

⁴⁷ Aliye, F., (2002), *Udi*, Selis Kitapları, İstanbul.

⁴⁸ Aliye, F., (2002).

Mergup Bey ile iradesiz Dürdane Hanım'ın bakamadığı çocuğa Ulviye Hanım kucak açar. Neticede Ulviye Hanım, Muhadarat'taki Calibe ve Felsefe-i Zenan'daki Fazıla'nın aksine otoriterliği övülen bir üvey anne olarak karşımıza çıkar.

Otoriter dul annelerin "otoritesi" aile için gereklidir. Eşlerini kaybeden, eğitimi ve mesleği olmayan otoriter dul anneler, tüm olumsuzluklara rağmen ayakta kalabilmeyi başarırlar. Evlatlarına inandığı beşeri değerleri aktaran anneler, otoriteleri ile aileyi toparlamaya çalışırlar. Nurdan Gürbilek'in ifade ettiği gibi "yazarın *Tanzimat*'tan bu yana otoriter bir ses tonuyla aşmaya çalıştığı yetimlik artık kabul edilmiş gibidir. Eğer bir güç varsa, olabiliyorsa, bu çoktan ölmüş babadan değil, ruh diyarı anneden devralınacaktır."⁴⁹ Felâton Bey ile Râkım Efendi'deki Râkım'ın annesine, Turfanda Mı Yoksa Turfa Mı'daki Mansur'un annesine bu bağlamda bakılabilir. "Ruh diyarı" bu otoriter dul anneler, babadan yoksun evlatlarına miras olarak çalışkanlık, dürüstlük ve efendilik bırakırlar. Çengi ve Udi'deki otoriter dul annelerin durumu ise biraz farklıdır. Çengi'deki Çengi Sümbül ve Udi'deki Naome, otoritelerini "ruh diyarından" yani dinin ve geleneğin onlara verdiği güçten değil, aşüfteliklerinden alırlar. Gayr-ı ahlaki yollarla da olsa evlatlarına sahip çıkmaları, şartlar gereği düşmüş kadın olmaları, onları okuyucu gözünde anlaşılır kılar. Neticede, normal aile düzeni içerisindeki annelerin ve otoriter üvey annelerin (Dürdane Hanım'daki Ulviye hariç) aksine Rakım'ın annesi veya Mansur'un annesi gibi otoriter dul annelerin otoritelerini çocuklarının ikbali için harcayan müspet anneler olduklarını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Ahmet Mithat, (2001), *Teahhül. Letaif-i Rivayat*, (Hazırlayanlar Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın). Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Mithat, (2003), *Çengi*, Selis Kitaplar, İstanbul.
- Ahmet Mithat, (2009), *Jön Türk*, Lacivert Yayıncılık (Antik Türk Klasikleri), İstanbul.
- Ahmet Mithat, (2008), *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, Lacivert Yayıncılık (Antik Türk Klasikleri), İstanbul.
- Ahmet Mithat, (2008), *Felsefe-i Zenan*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Ahmet Mithat, (2007), *Dürdane Hanım*, Bedir Yayınları, İstanbul.
- Akyüz, Kenan, (1999), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- Aliye, Fatma, (1996), *Muhadarat*, Enderun Kitapevi, İstanbul.
- Aliye, Fatma, (2002), *Udi*, Selis Kitaplar, İstanbul.
- Bardakçı, Murat, (1982), *Yakın Tarihimiz*, "Seyyibeye Mahsus Sicil", Milliyet Tarih ve Kültür Eki, İstanbul.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (www.diyanet.gov.tr.)
- Enginün, İnci, (2009), *Yeni Türk Edebiyatı. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Esen, Nüket, (2006), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Finn, Robert P., (1984), *Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan, (2007), *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet, (2006), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Namık, (1999), *Cezmi*, İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna, (2008), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Okay, Orhan, (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Ortaylı, İlber, (2009), *Osmanlı Toplumunda Aile*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Özön, Mustafa Nihat, (2009), *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale, (2008), *Babalar ve Oğullar. Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sezai, Samipaşazade, (1970), *Sergüzeşt*. (İkinci Basım Önsöz), İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2005), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2003), *19 uncu asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük. (www.tdk.gov.tr)
- Yılmaz, Durali, (2002), *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Ozan Yayıncılık, İstanbul.

⁴⁹ Gürbilek, N. , (2007).

YAPRAK DÖKÜMÜ ROMANI ÖRNEĞİNDE İYİ KADIN İMGESİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ

Elif ÖKSÜZ

Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Toplumsal yeniden üretilmesi, kültürlerin taşınması ve korunmasında en etken özne olan kadın, ataerkil toplumda, kuralları erkekler tarafından belirlenen çeşitli kimlikler yüklenmeye zorlanır ve bu kimlikler aracılığıyla nesneleştirilir. Bu nesne kadın; anne, kız (kız kardeş, kız çocuk), eş/ gelin rolleri ile toplumsal yaşama dâhil edilir.

Bu çalışmada, Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* romanı kadına daha önce biçilmiş ve giydirilmiş kisvelerin değiştirilmeye ve iyi kadın imgesinin çözülmeye başlayışının anlatısı olarak ele alındı. Eserde, aileyi bir arada tutmakla görevli olan annenin, ailenin parçalanış sürecinde oynadığı rol ile bireyselliğini kazanmaya çalışan gelin ve kızların, kitlenin daha önce belirlediği çizginin dışına çıkma çabaları sosyo-psikolojik düzlemde kadın olma sorunsalı çerçevesinde değerlendirildi.

Anahtar Kelimeler: kadın, anne, kız, gelin, erkek, toplum, aile, özne, nesne

ABSTRACT

In patriarchal societies, woman who is the most effective subject of regenerating of society, and protection and conveyance of cultures are forced to attached various identities which of rules defines by men and objectivated by these identities. This object is included into social life with her roles of wife, mother, sister, daughter, or daughter in law.

In this research, Yaprak Dokumu, by Reşat Nuri Güntekin, novel is discussed as a story of disintegration of starting to change the previous woman apparels and good woman image. In the novel, it is examined that the role of mother whose role is protection of the family in the duration of disruption of it, and efforts of breaking the line defined before by the society of daughters and daughter in law who are trying to gain their individualism in a manner of being a woman problematic in socio-psychological platform.

Key Words: woman, mother, daughter, daughter in law, man, society, subject, object

İyi Kadının Kimliği:

İnsanlık tarihinin başlangıcına hâkim olan anaerkil hukuk sisteminde kadınlar, erkeklere oranla çok daha fazla haklara sahiptiler. Kadının yer tanrıçası olduğuna inanılan bu sistemde neslin kaynağı ve sürekliliği kadına atfedilmekteydi. “Doğurtucu baba tasarımı(nın) insanlara henüz yabancı”¹ olduğu bu dönemde çocuklar babalarının değil annelerinin isimlerini taşımakta; miras hakkından sadece kızlar faydalanmaktaydı. Ancak “anaerkil hukuk düzeninden babaerkil hukuk düzenine geçişten sonra, doğurtucu güçler gökyüzünden yeryüzüne inerek toprak ananın ve ondaki dişisel varlığın güçleriyle birleşir. En üst düzeydeki güç, kudret ve iyilik ise eski yerlerinden alınarak gökyüzüne aktarılır. (...) Dişiliğin simgesi sayılan toprak ana, daha Aristoteles zamanında hiç sonu gelmeyecek acıların ve tüm kırık döküklüklerin, tüm yarımamlıkların mekânına dönüşür.”² Böylece, biyolojik olarak dişi bedende yaşayan kadının trajedisi de baş gösterir. Artık biyolojik cinsiyeti toplumsal cinsiyetiyle karıştırılan kadın uysal, pasif, zayıf; çocuk, ev ve koca bakımı için yaratılmış bir dişi olarak tanımlanmaya başlar. Kadın, erkek egemen bir dünyanın nesnesi haline getirilerek erkeğin yanında edilgen bir varlık halinde yaşamaya mahkûm edilir; erkek tarafından, onlara sıkça kendilerinin kadın/dişi oldukları hatırlatılır. Bu hatırlatmanın amacı, “kadınların kendilerini ve hayatlarını eril gözlerle algılamaları ve erkeklerce tanımlanıp erkeklerce yönlendirilen bu hayatı sorgulamadan kabullenmelerini garantilemektir.”³ Toplumdaki yeri öncelikle babasına sonra da kocasına göre belirlenen kadının yaşamdan beklentileri, tüm umutları erkek tarafından sindirilir; artık o, mutlak otoriteyle/ erkeklerle birlikte tanımlanarak ondan bağımsız bir kimlik sahibi olamaz. Erkeğin yanında edindiği konum ise evlenme,

¹ Graber, H. G., (1996), *Kadın Psikolojisi* (Çev: Kamuran Şipal), İstanbul, Cem Yayınları, s. 17.

² Graber, H.G., (1996), s. 20.

³ Mackinnon, C. A., (2003), *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* (Çev: Türkan Yöney, Sabir Yücesoy), İstanbul, Metis Yayınları, s. 133.

evlenmeme, boşanma ya da yaşlanma gibi durumlarla rol değişikliklerine uğrar. Kadına annelik, kızlık, gelinlik gibi birtakım rol kalıpları yüklenerek nesne'liği kutsallaştırılmaya çalışılır; yüklenen bu kalıpların kuşatması altında kalan kadın ise kendisine biçilen bu kisvenin gönüllü müşterisi haline getirilir.

Kadına biçilen en kutsal rol, onun biyolojik varlığı dolayısıyla yaşadığı durum, “anatomik bir kader”⁴ olan anneliktir. Annelik, kadının doğurganlık, koruyuculuk, şefkat duygularıyla kutsanarak sınırlanmasıdır. Kadının pasifleştirilmesini, erkeğe tam bir teslimiyetle boyun eğmesini ve kendi özbeninden vazgeçmesini öngörür. İyi annenin görevi evini, kocasını ve çocuklarını düşünmek, evin düzenini sağlamak; özverili, şefkatli olmaktır. Bu görevler kadına erkek tarafından yüklenilmesine rağmen kendi kendini nesneleştiren kadın/ anne tarafından da yadırganmaz. Zira onlar güçlerini oynadıkları annelik rolüyle elde ettiklerine inanır/ inandırılırlar.

Kadının toplumdaki diğer rolü kız olmasıdır. Anne olarak doğmayan; ancak çocukluğundan itibaren annelik görevi aşıl原因 kızlar, çocukluklarında ve gençliklerinde bir anne prototipi olarak yetiştirilirler. Bu yüzden kız çocukları erkeklerle birlikte eğitim almalarının yanı sıra evlilikte kocalarına karşı yapmaları gereken ev işlerini de öğrenmekle görevli sayılırlar. Kızlardan beklenen davranış evlenene kadar bekâretlerini ve hislerini evleneceği erkeğe saklamaları; evlendikten sonra da onlara sadık kalmalarıdır. Ancak kızlar toplumsal normlar gereği zayıf, kendisine sahip olma yetisinden uzak görüldüklerinden onların kendi bekâretlerini korumak da yine erkeğe düşer. Bu nedenle, evleninceye kadar babasının ve erkek kardeşinin vesayeti altında sayılan kızların ev dışına çıkmaları engellenerek onların korunacağına inanılır. Kızlar için evden çıkmanın tek yolu, koca evine girmektir. Oysa “toplum tarafından bir kurtuluş ve kurtarıma umudu olarak ezberletilen ve benimsetilen evlilik”⁵ bir başka erkeğin nesnesi haline gelen kızların babalarının ve kocalarının evi arasında sıkışmışlıklarından başka anlam taşımaz.

Evlilikle birlikte kurtarıma ve özneleşme umutlarını yitiren kızlar, bu defa gelin ve eş rolleriyle karşı karşıya kalırlar. Gelin, eve dıştan gelen; sonradan dâhil olduğu aileden farklı bir bilince sahip olan kadındır. Bu nedenle yeni ailesinin yaşayış biçimine, duygu, düşünce dünyasına yabancıdır. Onun yabancılığı yıllar sonra bile kendisine hissettirilir ve bu, her fırsatta hatırlatılır. Bu durumda bir ‘elkızı’ olan gelin, yabancılığının sınırlarını aşamayarak aile ilişkilerine müdahale edemez. Hatta kocasıyla ilişkilerini bile kocasının ailesinin istekleri doğrultusunda yürütür. Evlilik hayatıyla birlikte erkeğin istediği şekilde kullanabileceği bir nesne halinde algılanan kadın artık kocasından gelen bütün sıkıntılara katlanma, ondan gelebilecek ihanetlere gözyumma, her şeye rağmen ona olan sadakatini sürdürme rollerini üstlenir. Zira onlar “gelinlikle girdikleri evden ancak kefenle” çıkabilirler. Temel hedefin ataerkil aile yapısını korumak olduğu bu davranışla, kızlara baba evinin kapıları kapatılarak onların, kocalarına bağılılıkları arttırılmaya çalışılır. Yaşadığı olumsuzluklar karşısında kendini çaresiz hisseden kadın/ kız/ gelin, babasının evine dönme ile kocasının evinde kalma arasında ikilem yaşar. Kendisini tutsaklığa sürükleyen uzamdan uzaklaşamayacağını anlayan kadın, kaderine razı olarak koca evinde yaşadıklarını sineye çekmeyi kabullenmek zorunda kalır.

Dişi tiplemesiyle ortaya çıkan bu durum “kadın'ın toplumsal bir oluşum”⁶ olduğunu göstermesi bakımından dikkat çeker. Umutların doğurucusu olması gereken annenin ve annelik kavramının “toplumsal cinsiyetin tüm kültürlerde öğrenilen bir özellik, kazanılmış bir karakter ve saptanmış bir statü olduğu anlaşılmıştır.”⁷ Her ne kadar kendini keşfetmek ve bireysel özgürlüklerini elde etmek için eylemlerde bulunmak isteseler de erkek egemen güç tarafından nesneleştirilen kızların iyi kız rolünde; kocasına ve kocasının ailesine boyun eğen, aileye daima yabancı kalan gelinin iyi gelin rolünde olduğu toplum tarafından kabul edilmiş ve bu kabul kadına onaylatılmıştır.

Yaprak Dökümü Romanı Örneğinde İyi Kadın İmgesinin Çözülüşü:

Reşat Nuri Güntekin, güçlü gözlemciliğini ve samimi üslubunu yoğunlukla eserlerini meydana getiren bir yazardır. Yapıtlarının esas konusunu Türk insanının sosyal ve psikolojik yapısı ile bu yapının temelini teşkil eden aile kurumu oluşturur. O, Batılılaşma eğiliminin bireyler üzerindeki etkisinin aileye yansımalarını anlatarak sosyal sorunlara ışık tutmayı amaçlar. Yazarın bu gayeyle kaleme aldığı eserlerinden biri de Yaprak Dökümü romanıdır.

Yaprak Dökümü, Batılılaşma çabalarının baş göstermesi sonucu geleneksel bir ailenin çözülüşünün kurgusal anlatısıdır. Eserdeki ataerkil yapıya sahip ve kadının daima arka planda bulunduğu bir sistemin

⁴ Eliuz, Ü., (2009), *Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem*, Trabzon, Serander Yayınları, s. 63.

⁵ Eliuz, Ü., (2009a), “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, *Türkiye’de Kadın Hakları Sorunları ve Çözüm Yolları* (02-03 Aralık 2009), İstanbul, Yeditepe Üniversitesi Yayınları, s. 115.

⁶ Mackinnon, C.A., (2003), s. 131.

⁷ Mackinnon, C.A., (2003), s. 131.

parçası olan ailede egemen güç, maddi güçle bağlantılı olarak erkektir. Bu bağlamda evdekilere hükmetme yetkisine sahip erkek sadece baba değildir. Baba, onun devamı ve hemcinsi olan oğluna da otorite hakkını verir. Babanın otoritesini kaybetmesi halinde oğul, evin babası rolünü üstlenir. Yaprak Dökümü romanında çocuklarına bırakılacak en kıymetli mirasın temiz bir ad olduğuna inanan; Arapça ve Farsçadan başka İngilizce ve Fransızca'yı da çok iyi bilen baba Ali Rıza Bey, oğlu Şevket'i kendi kurallarına ve ideallerine göre; kendisinin bir benzeri olarak yetiştirir:

“Şevket Ali Rıza Bey'in büyük oğlu idi. Yirmi yaşını iki ay evvel bitirmişti. Tahsili oldukça düzgündü. Bilhassa iyi lisan bilirdi. Fakat bunu bütün gezginci memur çocukları gibi iki, üç seneden fazla devam edemediği mekteplerden ziyade, babasının gayretine borçlu idi.

Ali Rıza Bey, bu ilk çocuğu ile çiçek meraklısı bahçesiyle oynar gibi oynamış, onu ancak kendi hayalinde yaşayan mükemmel bir insan modeline göre işlemişti. (..) Şevket, dünyanın hiçbir kuvvetinin kirlitemeyeceği bir elmas parçası idi.”⁸

Ali Rıza Bey, çalıştığı Altın Yaprak Anonim Şirketi'nde kendi hayat felsefesiyle örtüşmeyen davranışlarda bulunulduğundan işten ayrılır. İşten ayrıldığı gece eve dönünce Şevket'in bir bankada iş bulduğunu öğrenir; kendi üzüntüsünü unuttur. Çünkü *“AltınYaprak Anonim Şirketi'ni bu kadar pervasız bir şekilde tekmelemesinin asıl sebebi de bu çocuğa güvenmesi”⁹* onun her durumda imdadına yetişeceğine olan inancıdır. Şevket'in işini kutlamak için hazırladıkları yemekte Ali Rıza Bey'in, Şevket'e *“seninle yer değiştireceğiz, sen baba ben ailenin büyük çocuğu olacağız”¹⁰* demesiyle maddi kazanca bağlı olarak ailenin yeni döneminin yeni otoritesi de belirlenmiş olur. Evde, *“babanın ve yaşlı kuşağın mutlak iktidarının yıkılmasında, oğullar kadar kızların da çıkarı vardır ama (...) modernite ayrıcalıklı 'ego', erkek kardeşin egosudur ve yeni toplumda da oğulların yönetimindedir.”¹¹* Bu sonucu daha önceden hazırlayan baba Ali Rıza Bey, oğlunu kendisinin bir kopyası olarak yetiştirir; böylece hâkim *“yeni erkek” ‘eski erkeğe’* inanılmaz derecede benzemeye devam eder.¹² Yeni sistemde de kadın, anne bile olsa, arka plana itilmek kaderine mahkûm edilmeye çalışılır.

Başkışı Ali Rıza Bey'in iktidarı döneminde kızlar ve kadınlar evle özdeşleştirilerek dışarı çıkmaları tuhaf karşılanır. Şevket'in iş bulduğu gece Ali Rıza Bey *“kızları, hatta daha garibi, pek ehemmiyetli bir işi olmadıkça bahçeye bile çıkmayan karısı(nı)”¹³* ev dışında görünce endişelenir. Çünkü erkeğe göre iyi bir kız, eş ve anne olmaktan başka seçeneği bulunmayan, ‘öteki’ diye nitelenen kadın zayıf, karaktersiz ve baştan çıkmaya mahkûmdur. Kadını korumanın en güvenli yolu onu eve ve erkeğe bağımlı kılmaktır. Zira bir baba ve eşin himayesindeki kadın güvence altında sayılır. Bu nedenle Ali Rıza Bey karısının kendi güvencesi altında olduğunu düşünür. Buna karşın kızlarını başka bir erkeğin/ kocasının güvencesi altına vermek için özellikle güzellik bakımından erkeklerin dikkatini kolayca çekebilecek olan Leyla ve Necla'yı helal süt emmiş birisiyle evlendirmek ister:

“Leyla ile Necla, yüzleri sayesinde nasıl olsa kendilerini satarlardı. İş, o güne kadar bu temiz, fakat her genç gibi zayıf ve hoppa çocukları, etraftaki görünür görünmez kazalardan muhafaza etmekte idi.”¹⁴

Baba Ali Rıza Bey, alınıp satılan bir eşya gibi algıladığı kızlarını evlenme hususunda dahi bireysel hareket hakkından yoksun bırakmak eğilimindedir. Çünkü *“kız çocukları uygar toplumun her yanında, erkek çocuklar ise ülkelerin büyük çoğunluğunda babalarının izni olmaksızın evlenemezlerdi ve evlenecekleri kişiyi babalarının seçmesi olağan bir durumdu.”¹⁵* Böylece baba, kadının namusunu korumayı hedefleyen cinsel ethiki devam ettirmeye; yeni bir ataerkil aile kurma vazifesini yerine getirmeye çalışır. İşten çıktıktan sonra ise bütün zamanını evde geçiren Ali Rıza Bey eşi, kızları ve gelini eksenli, anaerkil kültür yapısıyla başlayan kadın egemenliğinin yerini ataerkil kültürde erkeğe bırakmasının ardından toplumun ezilen grupları arasında yer alan kadınların, kendilerini tarihin bir nesne'si değil özne'si olarak var etme, dünyaya direnme ve özgürlüklerini elde etmeye yönelik çalışmalarına şahit olur.

Siyah Anne: Hayriye Hanım

Kadınların değişen dünyanın merkezinde bulunduğunu acı bir tecrübe ile öğrenen Ali Rıza Bey'i öncelikle yıllardır hayattaki silah arkadaşı olarak gördüğü eşi Hayriye Hanım hayal kırıklığına uğratar.

⁸ Güntekin, R.N., *Yaprak Dökümü*, (28. Baskı), İstanbul, İnkılâp Yayınları, s. 28.

⁹ Güntekin, R.N., s. 28.

¹⁰ Güntekin, R.N., s. 29.

¹¹ Berktaş, F., (2006), *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 106.

¹² Berktaş, F., (2006), s. 108.

¹³ Güntekin, R.N., s. 27.

¹⁴ Güntekin, R.N., s. 38.

¹⁵ Russel, B., (1998), *Evlilik ve Ahlak*, İstanbul, Say Yayınları, s. 21.

Hayriye Hanım, yaşadığı çözümlenin öncesinde “ailenin menfaatine dokunan işlerde hiç şakası olmayan, maddi, hesaplı bir kadındı(r). Kocasını epeyce üzüp pişman etmedikçe beklediği teselliye verme(yen)(...)onu bir zaman üzüp bağırttıktan ve yaptığını iyice burnundan getirdikten sonra politikayı değiştir(en)”¹⁶ bir kadındır. Ancak kocasının ‘gereksiz ahlaklılığı ve namusluluğu’ nedeniyle işten ayrılmasını kabullenemez; onu hiçbir şekilde teselli etmez; gelecekte çocuklarının yaşayacağı ve kendilerine yaşatacakları problemler hakkında onu uyarır:

“Çocuklarımız şimdiki halde melek gibi çocuklar... Fakat bir yandan da zihinlerini çok açtık... Dediğim gibi her şeyi görüyorlar, istiyorlar. Bu hal ile de ileride de melek gibi kalacaklar mı? Kalsalar da içlenmeyecekler mi? Sen şimdiye kadar dışarıda çalışıyordun, evin içini çocuklarını pek yakından görmüyordun. İşte sana haber veriyorum bey. Çocuklarımız için tehlike var. (...) Ben artık saklamıyorum. Melek gibi çocukların zaptedilmez hale geliyorlar.”¹⁷

Çocuklarının asıl tabiatını bilmeyen; onlara yıllarca iyi bir eğitim vermiş olmanın gururunu yaşayan Ali Rıza Bey, onların yetiştirme tarzlarından emin olduğundan eşinin bu tür kaygılarını ciddiye almaz. Oysaki şimdiye kadar ailenin sosyal ve iktisadi hayatını kendi sorumluluğu altında düşünen baba, sürekli evin dışında bulunduğu ailenin gerçek yaşantısı karşısında bir yabancından farksızdır. Gerçekte evi idare eden kişi Hayriye Hanım’dır. Hayriye Hanım, annelik içgüdüleriyle hareket etmekte olan hırslı ve çoğu zaman da ailenin felaketini hazırlayan kararlar alan bir ev hanımıdır. Bu “ev hanımı, belirli bazı insanların hayatlarını düzenleyerek onların geçmiş ile gelecek arasında ‘kaybolmalarını’ önle(meye), onlara bağlanabilecekleri anlamlar kur(maya)”¹⁸ ve kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya gelen aileyi kurtarmaya çalışır. “Yokluk yüzünden evlatları(nın) birer birer dökülme”¹⁹ korkusundan dolayı eşine karşı sinirli, hatta düşmanca tavırlar takınır:

“Ömrünü dört duvar arasında geçirmiş, çocuklarından başka insan yüzü görmemiş temiz bir ev kadınının birden bire değişmesine imkân yoktu. Bu değişikliğin sebebini belki de onun bu çocuklara olan fazla muhabbetinde aramak lazım gelirdi. Ne de olsa düşüncesiz, saf bir kadındı. Fazla ilerisini görmeye kafacığı müsaade etmemiş, sırf hisleriyle, çocukların ne pahasına olursa olsun ağlamalarına mani olmak isteyen zayıf ana hisleriyle hareket etmişti. İğrendiği muhakkak olan birçok şeylere, sırf onlar istiyor diye, onları mesut etmek için katlanıyor, bunca senelik kocasını hırpalamaktan çekinmiyordu.”²⁰

Ancak Hayriye Hanım böyle davranmakla ailenin sürüklendiği felaketi engellemek adına bir rol üstlenmez. Daha çok hisleri doğrultusundaki hareketleri Hayriye Hanım’ı doğurgan ve koruyuculuk vasıflarından sıyrarak ona yok edici bir nitelik kazandırır. Böylece asıl vazifesi aileyi korumak olan anne, “katmerli (hem içsel hem de dışsal) bir bölünme yaşar”²¹ ve ailenin felaketini hızlandırır. Umutların doğurucusu olmak yerine onu tüketen bir varlığa dönüşür.

Ailenin geçim sorumluluğunu üstlenen Şevket, düğün masrafları ve işlerinin iyi gitmemesi nedeniyle borçlanır. Hayriye Hanım’ın bu durumdan kurtulmak için bulduğu yol, sandıktan borç para almaktır. Düşüncesini oğluya paylaştığı zaman Şevket alacakları borcu altı ay içinde ödeyebileceğini söyler. Ancak emniyet sandığı, rehin olmaksızın para vermez. Hayriye Hanım’ın buna bulduğu çare ise kişiyi koruyan, ona annelik yapan, dışarıya karşı sığınak oluşturan, evrene karşı bireyin kendini dış tehlikelere savunma ve direnme ihtiyacını karşılayan mekân/evi rehin bırakmaktır. Ali Rıza Bey’e konuyu anlatır; ancak sert bir tavırla karşılar. “Dünya değişti. Dünya ile çocuklarımızın da değişmesini bir dereceye kadar anlıyorum. Fakat sana ne olduğunu, senin niye bu kadar değiştiğini bir türlü anlayamıyorum”²² diyen kocasına değişmediğini, aynı kişi olduğunu söylemeye çalışsa da Ali Rıza Bey onun sözünü yarım bırakarak “nerede benim eski ağır başlı melek karım nerede sen?... Sen onun attığı tırnak bile olamazsın. Düşündüğümü saklamakta ne fayda var? Sen iğrenç bir insan oldun Hayriye, iğrenç bir insan”²³ diye yanıt verir. Fakat ertesi gün ateşten bir çember altına alınacağını ve evi rehin bırakmaya razı olacağını bildiği için kabul etmek zorunda kalır.

Şevket’in en zaruri ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra, evi rehin bırakarak alınan para, kızların süslenmesine, dostlara verilen ziyafetlere harcanır. Daha önceleri ailenin menfaatine dokunan işlerde çok

¹⁶ Güntekin, R.N., s. 32.

¹⁷ Güntekin, R.N., s. 34-35.

¹⁸ Aksu, B., (2005), *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 72.

¹⁹ Güntekin, R.N., s. 35.

²⁰ Güntekin, R.N., s. 62.

²¹ Berktaş, F., (2006), s. 110.

²² Güntekin, R.N., s. 84.

²³ Güntekin, R.N., s. 84.

hassas olan bu kadın, paranın gereksiz harcanmasına bir şey demez; o da hiç sıkılmadan, hatta isteyerek bu eğlence ve ziyafetlere katılır. Ailede bir gölgeden farksız olan Ali Rıza Bey'i kimse dinlemez; böylece on gün içinde tamamen biten paradan evin ihtiyaçlarını karşılayacak miktar kalmaz. Çatısı akan, tamire muhtaç evde odunsuz, kömürsüz soğuk bir kış geçirmeye mahkûm olurlar. Yoksulluk yüzünden tüm aile, davetlerin olmadığı her günü kavga, gürültü ve hasta yatağında geçirirler. Onların bu hale gelmesinin nedeni, yaşadıkları "sarsıntının baş müsebbibi, değişen, özgürleşen ve böylece doğal rol(ünü) inkâr edip erkekleri ne yapacağını bilmez bir halde bırakan"²⁴ kadın kisvesini giymiş Hayriye Hanım'dır. O bu yönüyle "doğurduklarını yok etme içgüdüsüyle donatılmış"²⁵ "siyah anne"²⁶ye dönüşür. Ancak olanlardan kendini sorumlu tutmaz, kendini kandıran bir çözüp tip olur; "yaşasın senin gibi baba. İnsan fazilet ve doğruluğu sayesinde çocuklarını bu derece mesut eder de nasıl gülmez?"²⁷ diye bağırarak bütün suçu Ali Rıza Bey'e yüklemek ister. Bu yok edici anne, ara sıra eski tabiatına dönerek uysal, melek gibi, eşini anlayan bir tavır takınır. Oysa Ali Rıza Bey'e yeni felaketlerin haberi hep bu maske altında verildiğinden karısının bu hali korkunçtur:

"İhtiyar kadın, ara sıra eteğini beline dolayarak evi temizliyor, yemek pişiriyor, komşulara gidip geliyordu. Kocasına karşı politikası da yine değişmişti. Arada bir sinsi sinsi Ali Rıza Bey'in etrafında dolaşıyor, ona ufak tefek hizmetler ediyor, tatlı sözlerle gönlünü alıyordu.

Bu canlılık, onun vaktiyle ilk bozgun alametleri görüldüğü, evin sarsılmaya, çoluk çocuğun birbirine girmeye başladığı zamanlardaki haline ne kadar benziyordu. Ali Rıza Bey, bu değişikliğe pek iyi mana vermiyor, kendi kendine 'Dur bakalım... bunun altından bir şey çıkacak' diye düşünüyordu."²⁸

Ali Rıza Bey'in Hayriye Hanım hakkındaki bu düşünceleri onun siyah anne/eşe dönüşümünün ifadesidir. Önce melek gibi karısının iğrenç bir varlık haline gelmesinden yakınan Ali Rıza Bey, sonra evdeki düzensizliğin ve yozlaşmanın da eşinden kaynaklandığını belirtir. Böylece Hayriye Hanım'ın bireysel yozlaşmasının ailenin yaşam biçimine olumsuz etkilerini netleştirir.

Görüntünün Aldatıcılığındaki Kadınlar: Leyla, Necla, Ferhunde, Fikret

Romadaki iyi kadın imgesinde görülen bir başka çözümme, kızlar ve gelin eksenlidir. Ali Rıza Bey'in kızları olan Leyla on sekiz, Necla ise on altı yaşındadır. Bu iki kız ailedeki diğer çocuklara nispeten daha nazlı ve şımarık büyürler. Babaları bu iki kızın fikri yönlerini geliştirmek için onlarla fazla ilgilenmez. Çok güzel olmaları sebebiyle üç beş senelik misafirliğin ardından evden ayrılacaklarını düşünür. Bu nedenle kendisini, evlenene kadar onları evin dışından gelebilecek tehlikelere karşı korumakla vazifeli sayar:

"Leyla ile Necla namuslu birer kadın olarak yetişirlerse kâfidir' derdi. Bütün tedbir onları kapalı büyütmeekten ibaret kalmıştı. (...) Karısına daima: 'Bu yaşta çocuklar için güzellik en büyük tehlikedir. Gözünü iyi aç' diye tembihler verirdi. Ancak bu sıkıntının da aksi tesir yapmasından korktuğu için evde onları fevkalade okşamıştı. Bir dedikleri iki olmazdı."²⁹

Yine de Leyla ile Necla ailenin yaşam tarzını beğenmeyerek yenilik, eğlence ve değişen toplumun yeni yaşam biçiminin kendi ailelerine de sirayet etmesini isterler. Aile bütçesinin büyük bir kısmı onların tuvaletleri ve alafranga yaşama özentili ihtiyaçlarına ayrılır. Bunun tek sebebi ise onları eve bağımlı kılmaktır. Çünkü yeri ezelden beri ev olarak tayin edilen kadının evlenene kadar baba, evlendikten sonra da koca evinde "kendilerini eve bağlayan zincirleri kırabilme(si)"³⁰ imkânsızdır. Öyleyse her kadın gibi onlar da -her ne kadar memnun edilmeye çalışılmış olsalar da- kaderlerini yaşayarak kendi yalnızlıklarına terk edilirler. Ancak babanın evdeki otoritesinin sarsılmasının ardından içlerindeki özgürlükçü, kavgacı, bireyselliğe susamış kadın ruhu harekete geçer. Şimdiye kadar gizledikleri bütün öfkelerini rahatça yansıtmaktan çekinmezler, kendilerini görünür kılmak için mücadeleci bir tavır takınırlar:

"Ne hakla kendilerini eve kapatmışlardı? Herkesin kızları istedikleri yerde, istedikleri insanlarla gezip eğlenirken kendileri niye bu cehennemde çile dolduruyorlardı? (...) Onlar da genç değil miydiler? İnsan içine çıkmak, sosyetelere girmek, dans etmek istemezler miydi? Gençlikleri geçiyor sayılırdı. Bu gidişle sonları ne olacaktı? Babaları kendileri için bir şey hazırlamış mıydı? Ev delik deşik bir gemi gibi günden güne batıyordu. Böyle zamanlarda herkese başının çaresine bakmak hakkı neden verilmiyordu?"³¹

²⁴ Berktaş, F., (2006), s. 60.

²⁵ Graber, H.G., (1996), s. 232.

²⁶ Graber, H.G., (1996), s. 232.

²⁷ Güntekin, R.N., s. 88.

²⁸ Güntekin, R.N., s. 127.

²⁹ Güntekin, R.N., s. 49.

³⁰ Bora, A., (2005), s. 9.

³¹ Güntekin, R.N., s. 51.

İki kız, “soyut, sahte bir evrensellekle donatılmış sınıftan, toplumsal cinsiyetten, ırktan ve cinsellikten sıyrılmış bir ‘insan’ olarak”³² bireysel varoluşlarını ispatlama eğilimi ile kendilerini dejenere bir akışa bırakırlar. Bu akışta modernleşmenin bir ürünü ve özgürleşme yolunda atılan ilk adım olarak beliren bireysel kimlik, Leyla ile Necla tarafından yanlış değerlendirilir. Onlar “cemaatçi ideolojinin eli her yere uzanan”³³ törelerinden ve kitle psikolojisinden kurtulmak; modern dünyada kendilerine yer edinmek isterken özgürlük adı altında ötekileşirler. Modern dünyaya tutunabilmek için onların tabiriyle, bir cehennemden farksız olan evde kendilerini anlayacak birini ararlar. Bu arayış esnasında Şevket’in, çalıştığı bankada evli bir kadınla birliktelik yaşadığını ve onunla evlenmek istediğini öğrenirler. Yapılacak evliliğe ailede kimse olumlu bakmaz; fakat “onlar Şevket’in evlenmesini delicesine istiyorlardı. Ne olursa olsun bu kadınla beraber eve biraz yenilik ve eğlence girece(ği), babası gibi eski kafalı Şevket’in), karısının teşvikiyle mutlaka değişece(ği)”³⁴ ümidi ile destek verirler.

Hayriye Hanım ailenin diğer bireylerini Şevket’in evliliğine ikna eder. Böylece aileye evin dışından, başka bir kültürle beslenmiş, başka düşlemlere barınak olmuş ‘öteki’ evden bir birey kabul edilir. O, daha eve gelmeden, geleneksel aile yapısının sürdürülmeye çalışıldığı evde birtakım değişiklikler baş gösterir. Düğün hazırlıkları esnasında “ev eşyası hemen baştanbaşa değiş(i)r. Eski kırık oda takımları, kerevetler, masalar, sandalyeler satıl(i)r, yerine yenileri geli(r), bazı odaların duvarı kâğıtlanı(r).”³⁵ Bu somut değişim ailenin klişeleşmiş hayatı için bir kırılma noktası teşkil eder. Düğün gecesi tanınan ‘gelin’, Leyla ile Necla’yı daha önceki fikirlerinde yanıltmaz:

“Yengeleri açık fikirli, cesur bir kadındı(r) (...) İnşallah yengeleri sayesinde o (Şevket) da bir parça açılır, kendi yaşındaki asrî gençlere benzer.”³⁶

Ağabeyleri ile yengelerini karşılaştıran kızlar, Ferhunde ile özgürlük(!) alanlarını genişletme umuduna kapılırlar. Ferhunde ise ailede radikal değişiklikler yapacağını haberini daha ilk günden verir:

“Bu evde bir türbe kokusu var. Benim fikrimce pencereleri, kapıları açmak, biraz hava değiştirmek lazım. Bilmem belki siz alıştığınız için bir şey hissetmiyorsunuz.”³⁷

Ondan medet uman Leyla ve Necla’ya “siz hiç merak etmeyin. Şimdi artık üç kişi olduk; nasıl olsa derdimizi anlatırız”³⁸ diyen Ferhunde, “evin diktatörünün kendisi olduğunu gayet iyi anla(r).”³⁹ Çünkü o, ana baba merkezli değil kendilik bilincinin farkında olan bir kültürün doğurduğu kadındır. Bu nedenle içinde bulunduğu toplumu yönlendirme ve yeniden üretme kabiliyetine sahiptir; özgürlüklerini bir başkasının eline vererek sürüye karışmak istemez. Zeki olduğu kadar hilekâr ve cesur olan bu genç kadın birkaç gün içinde idareyi eline alır; evdekilere tek başına hükmetmeye başlar. Kendi bireysel tarihinin taşıyıcısı, koruyucusu ve aktarıcısı olarak içinde yetiştiği kültürün kodlarını bu evde de açılar. İçinde bulunduğu ortamı kendine ait bir mekân haline getirmeye mücadelesini verir. Varolanın, varoluşunu fark ettiği ve anlamlandırdığı kavram olan mekânı kendine özgü kılmak için yaşadığı ve yaşayacağı hayat arasındaki mesafeyi kaldırmaya çalışır. Bunun içinse imkânları doğrultusunda ‘kendi’ yaşantısını ve ‘varlık olanaklarını’ devam ettirir. Ötekileri kendi minvaline çekerek ‘kadın egemen’ bir ailenin tohumlarını atar. İlk olarak kadının evle özdeş kılınmasına karşı çıkarak modern hayatın şaşaasını, türbe kokusunda yaşamaya alışmış aileye aksettirir. Şevket’in ve Ali Rıza Bey’in fikirlerini önemsemeden birçok eğlence ve davet düzenler:

“Ali Rıza Bey’in Bağlarbaşı’ndaki kendi gibi ihtiyar ve çürük evi, eski mahrumiyetlerin acısını çıkarmak ister gibi çılgın bir neşe ve şenlik içinde kalkıp oturu(r). Haftada iki gece dostlara danslı çay verili(r). (...) Davet akşamları taşlıktaki su küpü, sofradaki yemek masası ve daha başka hırdavat eşya mutfağa taşı(n)ı(r), yukarıdan kilimler, iskemleler, süslü yastıklar indirilerek bir kabul salonu dekoru kurulu(r).”⁴⁰

Böylece geçmişin değerleri şimdinin gerçeklerine ve gereklerine göre değiştirilmiş olur. Bireyleşme sürecine geç başlamış bu kadınlar açısından paha biçilmez bir değeri olan özgürleşme, bu değişim ve dönüşümün bir ürünü olduğundan ne kara kış, ne hastalık, ne de açlık bu davet programlarını engellemez. “Şimdiye kadar göz ardı edilmiş, formel iktidar yapılarına girmesi engellenmiş ve dolayısıyla görünmez

³² Berktaş, F., (2006), s. 73.

³³ Berktaş, F., (2006), s. 73.

³⁴ Güntekin, R.N., s. 56.

³⁵ Güntekin, R.N., s. 60.

³⁶ Güntekin, R.N., s. 63.

³⁷ Güntekin, R.N., s. 63.

³⁸ Güntekin, R.N., s. 64.

³⁹ Güntekin, R.N., s. 64.

⁴⁰ Güntekin, R.N., s. 66-67.

kılınmış bu grup”⁴¹ artık özneliğini/ bireyliğini güvence altına almak ister.

Ailede babaya/ geleneğe olan bağlılık önemini iyice yitirir; eski değerler önceki statüsünü kaybeder. Ataerkil düşünce sistemine göre, yaşanan bu düşüşün tek sorumlusu, değişimin çekirdeğinde yer alan Ferhunde’dir. Baba Ali Rıza Bey “daha ilk günden beri bütün fenalığın gelinleri Ferhunde’dan”⁴² geldiğini düşünür. Borçları nedeniyle Şevket hapishaneye girdikten sonra Ferhunde sık sık sokağa çıkarak eve geç gelmeye başlar. Boğaz’da oturan bir akrabayı ziyaret etme bahanesiyle birkaç gece de eve gelmez. Bir gün bir mektup yazarak evi terk eder:

“Senelerden beri sabrettim; fakat artık sefaletle tahammülüm kalmadı. Bir daha evinize dönmek mecburiyetindeyim. Şevket’e söyleyin, beni mazur görsün. Bir insanlık eder de ayağımın bağını çözerse minnettar olur ve başımın çaresine bakarım.”⁴³

Ferhunde’nin ilk adım atılmadan önce hedefin saptanmış olduğunu ifade eden bu sözleri, onun yeni bir yer arayışında olduğunu işaretidir. Huzur, bireyin içinde yaşadığı ortamda anlaşılmasını, kendini ifade etmesini ve orada bulunanlarla sağlıklı iletişim kurmasını sağlayan uzamdadır. Ferhunde, Ali Rıza Bey’in evinde huzuru bulamaz. Eşi Şevket de dâhil olmak üzere hiç kimseye kendini anlatamaz. Bu evdeki yalnızlığını ve yabancılığını tek başına yaşar. Aileyi birçok bakımdan etkilese de gerçek manada onlara nüfuz edemez.

Ferhunde’nin evden gidişi, aileyi eski yaşantısına döndürür. Evde Ferhunde’nin iktidarı son bulunca Leyla ile Necla reislerini kaybeder, “hükümet bir zaman için tekrar Ali Rıza Bey’in eline geç(e)r.”⁴⁴ Düzenlenen eğlenceler esnasında kızların gezmesine bir şey söylemeyen Ali Rıza Bey, artık onların sokak sokak gezmelerine, eve geç gelmelerine izin vermez. O yaz Leyla’ya üç kısmet çıkar. Bunlardan birisi Suriyeli Abdulvehhap Bey’dir. Ali Rıza Bey kızını zengin olduğu kadar da insaniyetli olduğunu düşündüğü bu adamla evlendirmek ister. Abdulvehhap Bey, Leyla’ya şık ve pahalı elbiseler alırken evdekilere sık sık hediye götürür; tüm aile bu durumdan memnundur. Abdulvehhap Bey muhafazakâr birisi görüldüğü için hiç kimse geçmiş yaşantıları hakkında bir şey söylemez; herkes geçmişe dair ne varsa unutmaya çalışır. Leyla ile nişanlısı bir gün Çamlıca’da gezerken; Leyla davetlerde tanıdığı kızlı erkekli bir grupla karşılaşır ve konuşur. Nişanlısı buna kızar, kavgaya ederler. Bir süre sonra ondan, namuslu bir erkeğin nişanlısının sokaktaki uygunsuz kişilerle konuşmasına tahammül edemeyeceğini, eğer küçük kızları Necla’yı onunla evlendirmek isterlerse memnun kalacağını ifade eden bir not alırlar. Necla, güzelliğini kullanarak daha önce eniştesini kendine bağlamaya yönelik gizli bir çaba harcadığından ailesinin şiddetle karşı çıkmalarına rağmen bu evliliğe ‘evet’ der. O, bu evliliği diğer bütün genç kızlar gibi “kendini bilip tanıyacak, ruhlarını gün ışığına çıkaracak bir erkeği ele geçirmek”⁴⁵ için değil, Abdulvehhap Bey’in zenginliğine karşı beslediği sempati ve daha önce Leyla’ya alınan hediyelere karşı duyduğu kıskançlık; bu kıskançlığın doğurduğu aşağılık kompleksinden kurtulmak için ister. Yine de onu, kendisinin yaşadığı hayattan kurtarıp büyüü bir dünyanın özü yapacak kurtarıcı olarak düşünür; kısa süre sonra onunla evlenerek Suriye’ye gider:

“Beyrut’ta hayalindeki sarayın yanında bir tavuk kümesi gibi kalan küçük bir eve in(er). Mermer merdivenlere dizilmiş sinema uşakları yerine bir entarili kayınbaba ile iki ortak ve bir alay çocuk tarafından karşılan(ır).”⁴⁶

Necla, “tarihin her döneminde tahterevallinin kanatlarından bir yere bir göğe fırlatılan kadının, bir sevdanın öznesi”⁴⁷ olamayacağını farkına vararak karşılandığı böylesi bir ortamda kendisinin de diğer kadınlarla aynı kaderi paylaşacağını düşünür. Yine de yeni yaşamına ‘kendini de dâhil etmek’ için çabalar, hırçınlık yapmak ister. “Fakat daha ilk kavgada entarili kayınbabanın boru gibi bir sesle üstüne hücum ettiğini görünce fena halde kork(ar) ve bir daha ağzını açmaya cesaret edeme(z).”⁴⁸ Bağımsız eylemlerden mahrum bırakılan, önce babasının sonra kocasının baskısı altında yaşayan Necla, aynı çatı altında yaşamak zorunda olduğu ‘ötekiler’in de ihtiyaçlarına cevap vermek durumunda kalır. Birkaç ay sonra, yaşadığı hayata katlanamayarak “baba, dayanamayacağım. Bir yolunu bulursam her şeyi terk eyleyerek İstanbul’a kaçacağım. Senin bir lokma ekmeğine razıyım”⁴⁹ yazan bir mektup gönderir. Ancak aldığı cevapta “orası ne

⁴¹ Berktaş, F., (2006), s. 25.

⁴² Güntekin, R.N., s. 100.

⁴³ Güntekin, R.N., s. 101.

⁴⁴ Güntekin, R.N., s. 105.

⁴⁵ Graber, H.G., (1996), s. 6.

⁴⁶ Güntekin, R.N., s.116.

⁴⁷ Özer, A., (2002), *Sözün Kanatlarında*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 116.

⁴⁸ Güntekin, R.N., s. 117.

⁴⁹ Güntekin, R.N., s. 117.

de olsa evindir; kocanın hiçbir meziyeti olmasa namuslu bir adam olması ve seni ellere muhtaç etmemesi kâfidir. Çaresiz dışını sıkacak ve etrafındaki insanlara alışacaksın”⁵⁰ yazılıdır. “Babalarının ve kocalarının mülkü”⁵¹ sayılan kadından beklenen şey, sınırsız bir sadakattir. “Sadakat kavramı ataerkil aileyi olanaklı kılmak”⁵² ve vesayet altında olması gerektiğine inanılan kadını, evle sınırlı bir hayata katlanmak mecburiyetinde bırakmak için sistematize edilmiş bir kavramdır. Bu sistemin bir parçası olan Ali Rıza Bey’in kızından beklentisi, yaşadığı şartları göz ardı ederek kocasına ve onun ailesine sadık olmasıdır. Ataerkil hukuk sisteminin varlığını devam ettirebilmesi için baba evinden çıkan kızın, bir kadın olarak yeni hayatına alışması, o sistemi sarsacak davranışlarda bulunmaması gerekir. Tekrar baba evine gitmek, kadının bağımsız bir varlık olarak kendini ispatlaması, erkek egemen dünyanın tehdit unsuru anlamına gelebileceğinden hoş karşılanmaz. Bu nedenle Ali Rıza Bey, kızı Necla’nın “beni kurtar, yoksa kendimi öldüreceğim, kanıma girmiş olacaksın”⁵³ feryatlarına kayıtsız kalır. Karmaşık bir psikolojiyle ne yapacağını bilemeyen Necla, Ferhunde kadar güçlü değildir. Bireyselliğin ürünü olan Ferhunde, kişisel özgürlüğünü kimsenin edimine vermeden, istediği zaman, istemediği koşullardan kurtulur; yaşama zevkinin tadına varır. Baba egemen bir dünyanın nesnesi Necla’nın ise “yaşam karşısında duyduğu açlık ve heves(i), içinde yaşadığı koşullarca sınırlandırılmış durumdadır. İşte bu yüzden onun durumunda ölüm, bir irade beyanına ve edimine dönüşür; çünkü şimdilik gerçekten denetleyebileceği tek şey kendi ölümüdür.”⁵⁴ Bu nedenle varlığını yok olmadaki hürriyeti ile kanıtlamak ister. Baba ise olumsuz bir yolla da olsa iradesini kullanarak kendilik bilincini duyurmaya çalışan bir kadın vasfını taşıdığından kızını/kadını var kılmaya dönük çabaya yönelmez, “çocuklar için bu, bir yaprak dökümü”⁵⁵ demekten öteye geçemez.

Toplumsal normların dışına çıkmamış geleneksel bir ailenin yaşama üslubuyla şekillendirilmeye çalışılan Leyla, Necla’nın evlenme biçiminden ve evliliğinde yaşadıklarından en çok etkilenen bireydir. O, yaşadıklarının etkisiyle bir müddet kendi başına gezer, eski arkadaşlarıyla görüşmeye devam eder. Ali Rıza Bey onun geçirdiği sarsıntıyı da düşünerek Leyla’ya fazla yüklenmez. Ancak bir gün kahvehanede Leyla’nın evli ve iki çocuk babası bir avukatla metres hayatı yaşadığını öğrenir. O gece Leyla’yı evden kovar ve adının anılmasına izin vermez. Leyla, Hayriye Hanım’ın düzenlediği küçük oyunlarla eve gelerek babasından özür diler. Aile bireylerinin eylemlerinden kendisini sorumlu tutan baba ise geleneğin dışında hareket eden kızının özrünü kabul etmez. Yine de babanın, kızına cinsel etki yaşatmaya yönelik olan bu yaptırımı Leyla’yı normların çemberiyle kuşatılan dünyaya döndürmez. Leyla kendisi için yaşamayı önceler; erkek egemen düzenin nesneleştirdiği kadınlara dâhil olmamak, tekrar “seçilen ama seçmeyen bir nesneye indirgen(memek)”⁵⁶ için direnir.

Diğer kardeşleri için ikinci bir anne olan Fikret, Leyla ile Necla kadar güzel değildir. Fakat terbiyesi, genel kültürü ve hayat hakkında dikkate değer düşünceleri onun fiziksel kusurlarını örtecek derecede önemlidir. Baba Ali Rıza Bey, Fikret’in bu özellikleriyle gurur duymasına rağmen onu anlayacak bir erkeğin bulunmamasından korkar. Baba, çok zeki bir kız olan Fikret’in erkekler tarafından istenilmediğini fark ederek üzüleceği, erkekle ilişkileri bağlamında hayal kırıklıkları yaşayacağı kaygısını taşır. Kızına hayal kırıklıkları yaşatmamak için erkekten ve evlilikten uzak durması gerektiğine inanır. Onu bir erkek gibi mücadeleci; duygusuz ve fıkirsiz bir kız olarak yetiştirmediğine pişmanlık duymaya başlar. Çünkü herhangi bir erkek karşısında Fikret’in eğitimi ile yetenekleri anlamını yitirecek, onun bir nesne haline gelmesini engellemeyecektir.

Fikret, ailenin çözülüşünü fark ederek babasını evdeki diğer kadınlara karşı uyarır; ancak ne kadar zeki ve öngörülü olursa olsun kadınlığının verdiği eksiklikle(!) babaya/erkeğe kendini/kaygılarını anlatamaz. Ali Rıza Bey’e, ailenin “doludizgin bir uçuşuma”⁵⁷ doğru yuvarlandığına dair yaptığı uyarılara rağmen evdeki etkisizliğinin bilincine varan Fikret, kendini bu uçurumdan kurtarmaya çalışır. Kurtuluş için çıkar yolu ise diğer kızların başvurduğu yoldan farklı olmayan, bir umut kapısı olarak değerlendirdiği “zorunlu bir kaçış”⁵⁸ noktası halindeki evliliğidir. Onun evliliğini ötekilerden farklı kılan şey, babanın/erkeğin onayını almaksızın

⁵⁰ Güntekin, R.N., s.118.

⁵¹ Bertay, F., (2006), s. 44.

⁵² Russel, B., (1998), s. 15.

⁵³ Güntekin, R.N., s. 118.

⁵⁴ Bertay, F., (2006), s. 148.

⁵⁵ Güntekin, R.N., s.118.

⁵⁶ Eliuz, Ü., (2008), “Elif Şafak Anlatılarında Kadının Kimlik Sorgulaması”, 1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu (27-28 Mart 2008), Kayseri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, s. 100.

⁵⁷ Güntekin, R.N., s. 73.

⁵⁸ Eliuz, Ü., (2007), “Muhaderat’ta Feminal Söylem”, 38. ICANAS (10-15 Eylül 2007), Ankara, s. 637.

kızın bireysel kararı doğrultusunda yapılmasıdır. Fikret, evlilik olgusunun babanın tekelinde olduğu dönemde Ali Rıza Bey’e fikrini sormadan evleneceğini haber verir:

“*Fikret bir gece babasını yanına çağırdı. Hiç mukaddime yapmadan:*

*-Ben evleniyorum baba, dedi”*⁵⁹

Böylece ataerkil düzenin yetiştirdiği, babanın gurur kaynağı Fikret de artık evdeki kadınlarda baş gösteren çözülmeye dâhil olur. Fakir düşmeleri sebebiyle annesi ve kardeşleri gibi babasına darılmayan; ancak Ali Rıza Bey’in kardeşlerine gösterdiği zaafı affedemeyen Fikret, evlilik seçimini kendisi yaparak babaya/erkeğe başkaldırır. Onun başkaldırısı geleneksel normları aralayarak kendini görünür kıılma çabasının bir sonucudur.

Fikret, baba evinde girdiği labirentin çıkış yolu olarak seçtiği evlilikten mutluluk beklemez. “*Beni bu cehennemden kurtaracak adam kim olursa olsun kabul etmeye razıyım*”⁶⁰ diyerek kendisinden yaşça çok büyük olan Tahsin Bey’le evlenir ve Adapazarı’na taşınır. Onun ‘iyi kız’ rolünde yaşadığı çözülmeye, kocasının evinde yaşadığı ‘iyi gelin’ rolündeki çözülmeye devam eder:

“*Ali Rıza Bey, Fikret’in hemen her gün kaynana ile, görümce ile, kocasıyla, üvey çocuklarıyla pençelediğini görüyordu. Bereket versin ki kızı dilli dişli bir kadın olmuştı.*”⁶¹

Dış dünyanın baskısı ve kuşatması altındaki Fikret, kadınlık rollerinin dışına çıkarak bağımsız kişiliğini yeniden kurmaya çalışır. İtaatle, pasiflikle, kendini erkeğe ve onun ailesine adamakla özdeşleştirilen gelin’lik sıfatından sıyrılarak ezilip sömürülmeye karşı koyar. Kocasına ve onun ailesine karşı söz söyleme, onlara itiraz etme hakkının farkındalığının sonucu ataerkil düzenin sunduğu verili düzeni benimsemeyerek kendi varoluş alanını tesis eder.

Sonuç:

Kendisine dışı kimliğinin yüklenilmesinin ardından çeşitli kimlikler ve rol kalıplarına büründürülen kadın, ataerkil düzenin sarsılmasıyla birlikte kendini görünür kılmak adına çeşitli girişimlerde bulunur. Düşüncelerini eyleme dökmesi Batılılaşma çabalarına paralel olarak hız kazanan kadın, artık erkek egemenliğine karşı çıkarak kaderini kendisi belirleme yoluna girer. Batılı yaşam biçiminin topluma ve aileye girmesinin ardından, iş güvencesi kocasının evinde işçi oluşuyla sınırlandırılan kadına biçilmiş görevleri de değiştirir. Böylece ataerkil düzenin, özverinin doruğunda anne yaptığı kadın, erkeğe itaatte kusur etmeyecek şekilde yönlendirilen kızlar ve gelinler bir kırılma noktası geçirerek erkek tarafından öteki’leştirilmelerine ‘karşı tavır’ alma gücüne ulaşırlar.

Toplumsal dönüşümün bireyler üzerindeki yansımalarına örnek teşkil eden Yaprak Dökümü romanı, geleneksel bakış açısının sınırlarını aşarak kadının aile ve toplumda oynadığı etkin rolü anlatmaktadır. Eserde diğer kadınların yaşça en tecrübelisi, çocukların babaya itaatini kolaylaştıran anne, babanın evdeki maddi gücünü kaybetmesinin ardından ona/erkeğe karşı çıkarak kendine biçilen rollerde çözümler yaşar. Koruma ve şefkat duygularıyla donatılan, aileyi bir arada tutmakla vazifelendirilen anne, ailenin parçalanış sürecini başlatır ve hızlanma sürecinde etkin rol oynar.

Eserde kadınların nesne konumundan öznelige adımları, eve gelen gelin/ dıştan gelen bilinçle derinlik kazanır. İyi gelinin kocasının ailesine dönüştürülerek onlara itaat etme geleneğinin aksine, söz konusu gelin kendi değerlerini ve geçmişini yeni evine taşır. Bu sayede orada yaşayacağı yalnızlığını ve yabancılığını izole etmeye çalışır. Daha önceki yaşam biçimini, bu evde kendi içlerine kapalı yaşayan diğer kadınların dış dünyaya açılımını sağlamak için taşır ve onların kendi kaderlerini kendilerinin çizmesine öncülük eder.

Erkek egemen dünyanın koruması altında olması gerektiğine inanılan kızlar, hür iradeleriyle aldıkları kararlar doğrultusunda varlık bulmanın gayesi içerisindeyler. Ataerkil düzenin dayatmalarına, eve dönük yetiştirilmelerine karşın bireysel seçimlerini yaşamının savaşını verirler.

Birey oluşunun farkına vararak rol kalıplarından kurtulan kadın, erkek egemen dünyadaki sınırlandırılmış yaşamını eylemleri ve atılımları ile genişletmeye çalışır. Ben’liğiyle uzlaşarak özgüven oluşturma çabası içerisine girer. Böylece, kadın kendisine biçilen rollerde çözümler yaşasa da bireyleşme yolundaki ilk adımları atar ve yeniden doğar.

⁵⁹ Güntekin, R.N., s. 72.

⁶⁰ Güntekin, R.N., s. 74.

⁶¹ Güntekin, R.N., s. 132.

Kaynakça

- Berktaş, Fatmagül (2006), *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bora, Aksu (2005), *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eliuz, Ülkü (2007), “Muhaderat’ta Feminal Söylem”, 38. ICANAS (10-15 Eylül 2007), Ankara, s. 631-646.
- Eliuz, Ülkü (2008), “Elif Şafak Anlatılarında Kadının Kimlik Sorgulaması”, *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu* (27-28 Mart 2008), Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, s. 95-103.
- Eliuz, Ülkü (2009), *Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem*, Serander Yayınları, Trabzon.
- Eliuz, Ülkü (2009a), “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, *Türkiye’de Kadın Hakları Sorunları ve Çözüm Yolları* (02-03 Aralık 2009), Yeditepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 112-125.
- Graber, Hans Gustav (1996), *Kadın Psikolojisi* (Çev: Kamuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Yaprak Dökümü*, (28. Baskı), İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Mackinnon, Catherine A. (2003), *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* (Çev: Türkan Yöney, Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul.
- Özer, Ahmet (2002), *Sözün Kanatlarında*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Russel, Bertrand (1998), *Evlilik ve Ahlak*, Say Yayınları, İstanbul.

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE ANNE TEMASI

Emine KELİSMAİL

İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Türk şiirinin vazgeçilmez şairlerinden olan Cemal Süreya ve şiirde vazgeçemediğimiz bir tema olan anne. Cemal Süreya diğer pek çok yazar gibi şiirinde kendini saklamış bunu ister istemez yansıtmıştır. Onu anlamak yaşam öyküsünün sadece bize aktarılanı kadarını bilmemizden dolayı oldukça zordur.

Cemal Süreya küçük yaşta annesini kaybetmiş ve zor bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Annesiz olmasının yanı sıra Cemal Süreya uzun yol şöförü olan bir babanın evladıdır. Yaşamı ailesinden ki bu kardeşlerinden ve babasından ibaret küçük bir ailedir uzakta geçmiştir. Hayat karşısındaki hazırlıksız ve yalnız savaşmak zorunda oluşu onu biraz içine kapatmıştır. Sesi şiirlerinde gürleşmiştir. Gürleşen bu sesin içinde biz annesini aradık. Kişiliğine sinmiş olan annesizlik aslında yazdığı her şeye sinmiştir diyebilirsek de özellikle bazı şiirlerinde bu sinmişliği gözler önüne sermek istedik. Ayrıntılı ve titiz bir çalışmanın ardından bu kısa çalışmayı ancak oluşturabildik. Cemal Süreya'yı anlamak ve yorumlamak işi uzun yıllar içerisinde daha fazla mümkün olacaktır.

ABSTRACT

Cemal Süreya as one of the essential poets of Turkish poetry and mother as one of the essential themes of poetry. Cemal Süreya has hidden himself in his poetry as many other authors and he reflected it perforce. It is hardly difficult to understand him since we know his biography just from what is recited to us.

Cemal Süreya had lost his mother at a tender age and experienced a hard childhood. Besides his father was a long-distance driver. Therefore, he was away from his small family which was composed of his father and siblings. He became introverted due to his unprepared and alone struggle against life. His voice became sonorous in his poems. We looked for his mother in this sonorous voice. Although we can say that his motherlessness permeated to his character hence everything he has written, we tried to unroll this permeation especially in some of his poems. After a detailed and rigorous work we could barely form this short study. It will be more probable to understand and interpret Cemal Süreya in the long run.

Türk Şiirinde Anne Teması

Şiirimiz üzerine tematik araştırmalar çok az, anne şiirleri konusunda da bu anlamda kapsamlı bir araştırma yok. Bırakın araştırmayı, kapsamlı bir seçki bile yok...¹

Bu konuyla ilgili yapılan armalarda Kamil Eşfak Berki'nin bir köşe yazısında “Batı şiirinde “Anne” konusu zayıf; İslâm Medeniyetinde olağanüstü yüceltici değerde: Hayatta ve Şiirde...” diye bir başlıkla karşılaşırız. İçi yeterince doldurulmamış başlıkta “Necip Fazıl'ın Cahit Sıtkı Tarancı'nın, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın, Sezai Karakoç'un, Cahit Zarifoğlu'nun... anne şiirleri dünyada eşsizdir.” diye bir çıkarımla yazıyı bitiriyor. Bu şüphesiz ayrıntılı bir çalışmaya ihtiyaç duyulan bir alan. Bunun için dönemler teker teker taranmalı.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Anne Teması

*Cumhuriyet dönemi Türk şiirine, tematik özellikleri açısından baktığımızda, büyük bir çeşitlilik görürüz. Anne teması ise, Türk şiirinin temel izleklerinden birisi olmuştur. Tevfik Fikret'ten Zeynep Köylü'ye kadar tüm şairlerimizin değişik duyarlıklarla anne temasını işlediklerini görürüz.*²

*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nde anne imgesine ilişkin de birkaç şey söylemek gerekirse, bu imgenin yaşamdaki anne imgesine denk düştüğünü söyleyebilirim. Şefkât, sınırsız sevgi, esirgeyici ve bağışlayıcı, en korunaklı sığınak olarak giriyor anneler şiire. Geleneksel anne ve kadın imgesi fazla zorlanmamış yani... Bir de şu var ki, çoğu şairimiz, annelerinin ölümünden duydukları acıyı şiire dökmüşler.*³

Seçkiyi hazırlayan M. Mahzun Doğan anne temalı birçok şaire, şiire rastladığını söyleyen yazar, eserleri seçerken çok zorlandığını söylüyor. Birçok şairi ve şiiri elemek zorunda kalan yazar: “Bazılarındaki anne imgesi beni çok sarstığından, seçki dışı bırakmaya içim elvermedi. Bunlara örnek olarak Cemal Süreya'nın

¹ Doğan, M. M., (2002), *Annelerin Sesi Mavi(Anne Şiirleri Seçkisi)*, Altın Portakal Kültür ve Sanat Yayınları.

² Doğan, M. M., (2002),önsöz.

³ Doğan, M. M., (2002),önsöz.

“Önce Öp Sonra Doğur Beni” şiirini verebilirim.” diyerek bizim çalışmamıza ışık tutacak anahtar kelimeyi de söylemiş oluyor.

Şiir Ve Anne

“Anne şiirdir, çocuk düzyazı” diyor Haydar Ergülen ve ekliyor:

*Anneler Günü ile Dünya Şiir Günü’nü niye ayrı ayrı kutluyoruz ki? Bence mayısın ikinci pazarı ‘Şiir Anne Günü’ olarak kutlanmalı. Çünkü yeryüzünde anne kadar hakiki başka şiir yok. Hiçbir şiir doğum kadar tenden ve ruhtan gelmiyor. Öyleyse şiir anneden geliyor, annenin içinden geliyor.*⁴

Haydar Ergülen “Şiir; annelik sanatı” adlı yazısında şiir ve anne arasındaki o ilişkiyi şöyle anlatıyor: Şair ve anne, işte bir şiiri doğuran, büyüten adam eden o muazzam ilişki.”

Şair (Cemal Süreya)

“1931 yılında Erzincan’da doğdum. Bir doğum günüm yoktur benim” böyle başlıyor Cemal Süreya biyografisi.⁵

Asıl adı Cemalettin Seber’dir. Erzincan’da doğdu (O yıllarda Pülümür Erzincan iline bağlı olduğu için Erzincan yazılıyor olmalı). Aslında 1931 Tunceli ili Pülümür ilçesinde dünyaya geldi. Dersim İsyanı sebebiyle zorunlu göçe tabi olan ailesiyle sürgüne gönderildi.

1954’te Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye ve İktisat Bölümü’nü bitirdi. 1955’te Maliye Bakanlığı’nda Maliye Müfettiş Yardımcısı olarak göreve başladı, 1958’de Maliye Müfettişi oldu, 1965’te ayrıldığı müfettişlik görevine 1971’de yeniden döndü, Maliye Bakanlığı Tetkik Kurulu Üyeliği ile Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü görevlerinde bulunduktan sonra, 1982’de Müşavir Maliye Müfettişliğinden emekli oldu. Ağustos 1960’ta başladığı ve yalnızca dört sayı çıkarabildiği Papirüs dergisini, Haziran 1966-Mayıs 1970 arası 47, 1980-81 arası iki sayı daha çıkardı. 1978’de Kültür Bakanlığı’nda Kültür Yayınları Danışma Kurulu üyesi olarak da görev yapan Cemal Süreya, emekli olduktan sonra, yayınevlerinde danışman ve ansiklopedilerde düzeltmen olarak çalıştı. Birçok dergide yazıları ve şiirleri yayımlandı; ayrıca Oluşum, Türkiye Yazıları, Maliye Yazıları dergileri ile Saçak dergisinin kültür-sanat bölümünü bir süre yönetti. Politika, Aydınlık, Yeni Ulus ve Yazko Somut gazeteleri ile 2000’e Doğru dergisinde köşe yazıları yazdı.

İlk şiiri “Şarkısı-beyaz”, 8 Ocak 1958’de Mülkiye dergisinde çıktı. Şiirlerindeki şekil, muhteva ve anlatım özellikleri ile İkinci Yeni şiirine katıldı. Bu akımın önde gelen şairlerinden biri oldu. Geleneğe karşı olmasına karşın geleneği şiirinde en güzel kullanan şairlerden birisiydi. Kendine özgü söyleyiş biçimi ve şaşırtıcı buluşlarıyla, zengin birikimi ile, duyarlı, çarpıcı, yoğun, diri imgeleriyle İkinci Yeni şiirinin en başarılı örneklerini vermiştir. Şahsiyetli bir şiir dili vardır. Canlı halk dilini kullanması, onu okuyucuya yaklaştırır. Üslubundaki mizah ve istihza, ona ayrı bir özellik kazandırmaktadır.

Şairin hayatındaki en önemli kırılma noktalarından biri adressizliktir: 4 kez evlenir, 29 farklı evde oturur. Ölmeden önce, eşi ‘Bayan Nihayet’e bıraktığı 4 Kasım 1989 imza tarihli miras yazısında, 6 madde halinde; iki tane halı, kütüphane, masanın ortasındaki ve yabancıların yarısı, çiçeklerin hepsi, büyük ayna, bütün kitapların telif hakkının yarısı, kendisini ve bütün notlarını eşine bıraktığını belirtmiştir.

Ölümünden sonra adına bir şiir ödülü kondu.

Yukarıda adı geçen biyografi “şairin hayatı şiire dahil” diyor. Biz çalışmamızda şairin şiirine dahil olan anneyi arayacağız.

Anne (Gülbeyaz Seber)

Annem bir Alevi kızıdır. Adı da Gülbeyaz’dır.

Gülbeyaz, Erzincan’ın en yeşil köyü Karatuş’tan. Nüfus kaydındaki adı Güllü. Kara kaşlı kara gözlü bir Zaza kızı. Annesini küçük yaşta kaybetmiş. Babası Çanakkale’de şehit düşmüş. Kardeşleriyle onu amcası büyüttmüş.

*Cemal Süreya’nın kız kardeşi Ayten, yıllar sonra Karatuş köyüne gittiğinde dayısı ona hiç tanımadığı annesini şöyle anlatır: “Annen bir tül kadar beyazdı. Biz ona Beyaz derdik. O kadar güzel bir kadındı.”*⁶

Cemal Süreya’nın annesi yirmi üç yaşında yaptığı düşük nedeniyle Bilecik’te ölür.

Anne/Oğul

Cemalettin zayıf, çelimsiz, hastalıklı bir çocuk. Zaman zaman havale geçiriyor. Annesinin gözü hep üstünde.

⁴ Ergülen, H., (2000), *Haziran, Tekrar*, İstanbul, Can Yayınları.

⁵ Perinçek, F., Duruel, N., (2008), *Cemal Süreya*, İstanbul, Can Yayınları, s.15.

⁶ Perinçek, F., Duruel, N., (2008), s. 16.

Her gün aynı sahne: Gülbeyaz eşiğe oturmuş, elinde bir çay bardağı süt. Cemalettin, sımsıkı yummuş ağzını açmıyor. İnatçı mı inatçı. Sütü içirmenin tek yolu var: Kerem ile Aslı... O, ezbere bildiği Kerem il Aslı'yı okuyacak, Cemalettin de sütü içecek.

Öyle inanıyor Gülbeyaz.

Başlar okumaya; manzum-mensur. Cemalettin dinler, dinler, çoğunlukla kandırır annesini, sütü içmez. O zaman da dayağı yer.⁷

Bu sahnelerin üzerinden çok geçmeden Gülbeyaz ölür.

Cemalettin yedi yaşında. Ağlamaz, sızlamaz, acısı içine oturur.

Her gün, cenazenin kaldırıldığı camiye gidip musalla taşının başında annesi için dua eder.

Gülbeyaz'ın ilk mevlidini de "hoca" olarak Cemalettin okur.

Annesinden tek bir fotoğraf kalmamış. Belleğindeki resimse teyzesiyle karışır durur.

Anıları kopuk kopuk Kerem ile Aslı öyküsü dışındakiler birkaç cümleyi geçmiyor. Gözlük taktığını anımsıyor. Bir de yaramazlık yaptığında kendisini korkutmak için ölü taklidi yaptığını.

Tükenmez bir kaynak, sonsuz bir özlem...

Üvey annelerle, yatılı okullarla, yalnızlıkla, yoksullukla geçen çocukluğuna kök salar annesi. Anılarıyla büyür ve her anıyı içinde büyütür. Giderek derinleşir acısı; hayatına şiirine siner.⁸

Cemal Süreya, Arif Damar'a bir mektubunda şunları yazıyor: "Senin yüzünü bir akrabamınkine benzetiyorum; baba tarafından. Oysa ki ben sanatçiyim; anne tarafından."⁹

Cemal Süreya Şiiri'nde Anne Teması

(Üvey Anne)

Annenin sindiği Cemal Süreya şiirinde anne teması üvey anne içine de yerleşmiştir herhalde.

Aile bireylerinin özellikle babaannenin, halanın bütün çabalarına rağmen evin bir anneye ihtiyacı olduğunu düşünen Hüseyin Bey evlenmeye karar verir ve evin yeni ama üvey annesi Esmâ Hanım gelir.

Esmâ hanım uzun uzadıya bahsedilmeyecek kadar zor günler yaşatmıştır aileye ve Cemal Süreya şiirinde şöyle yer bulmuştur.

Mutsuzluğumu yeterince hak etmek için

Geri döndüm kilometrelerce yürüdüm.

Baktım aşk dizesi ayakta duramıyor

Kadın adına da söylenmemişse .

Her aşkta en az on kişi vardır

Bunlar en yakınlar ve tanıklardır

Sefih yazılardaki nem

İlk giysiyi anımsatır

Bir çadır bir dağın eteğinde

Doğaya odalar tanıtır

Sığınacak yer kalmadı

Chagall'daki eşeğin gözünden başka

Rüzgargülünü tıkayan kürk hayvanları

Atalarımız birlikte eleştirsin bizi.

Kuyuya sarkıtan kadın

Saçından kavrayıp kızkardeşimi.

Ey ışık ayı gönlübol Eylül

Doğuda bekle bizi perdeli kentte.

Öncesiz bakışları yeryüzünün

Krater gölleri.

Gökyüzünden başka bir şey görmemiş

O göller.¹⁰

⁷ Perinçek, F., Duruel, N., (2008), s. 18.

⁸ Perinçek, F., Duruel, N., (2008), s. 22.

⁹ http://cemaldindar.info/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=27

Cemal Süreya ve kardeşlerinin hayatı Esma Hanım geldikten sonra çok daha zorlaşır. Evden uzaklaştırmak istediği Cemal çalışmak, evden uzaklaşmak için bir yol yapımında görev alan işçilerle üç ay boyunca bir dağ başında konaklar. Bu şiirde Cemal Süreya hem o günlerden hem de kardeşlerinin yaşadıklarında izler bulundurur.

...
Bir çocuktun sen parıltılar yaratacaktın düzensizliğinden
Bunun için belki de
Masmavi bir örtü gibi bırakarak gölgeni
Geçtin resim çeken söğütlerin içinden¹¹

...
Bu şiir de Esma Hanım'ın girdiği zor dönemle birlikte anılır. Cemal Süreya çocukluğunda katıldı bir atletizm yarışmasında birinci olur Esma Hanım' a inat. Şiirin başın da annesizliğine ithaf vardır. Annesizlikten kötü bir üvey anneye akar şiir bir yerinde “gör bizi dünya, görsene bizi!” diye haykırır.

Esma Hanım'ın bıraktığı izler şiirlerinde ve hayatında derinden derine akıp gider.

Üniversite öğrenimini yaptığı Ankara'yı sever sevmesine Cemal Süreya ; ama üvey anne kadar.

“Ankara Ankara

Ey iyi kalpli üvey ana!”¹²

Esma Hanım'dan sonra hayatlarına giren Refika Hanım, Esma Hanım'ın tersine şefkatli bir insandır. Belki Cemal Süreya değil; ama kardeşleri onda bulmuşlardır anne sevgisini.

Cemal Süreya'nın Şiirine Sakladığı Anne

Anne Arayışı

Yüreği insan ve tabiat sevgisiyle dolu bir şairdir Cemal Süreya. Bunun sonucu olarak insana ve onun sorunlarına yönelik, içli diyebileceğimiz bir şiir dünyası yarattı. Bu şiir dünyasında insanın çelişkilerini, açmazlarını gözü pek bir biçimde ele aldı. Şiirlerinin çoğunluğunda şairin çocukluğunda yaşadığı iç burulmaların hâkim olduğu bir hüznün bulunmaktadır. Ailesinin 1938'de sürgün edilmesinin, Alevi bir ailenin ferdî olmasının, babasının bir kamyon kazasında yaşamını, daha Cemal Süreya küçük bir çocukken annesini kaybetmesinin çok etkisi olmuştur. Bu etkiyi şiirlerinde görmek çok kolaydır, babasının ölümünden duyduğu hisleri:

“Sen ki gözlerinle görmüştün 57'de/ Babanın parçalanmış beynini/ Kağıt bir paketle koydular mezara/ İstesen belki elleyebilirdin de/ Ama ağlamak haramdı sana” diye yazar şiirinde. Veya “Annem çok küçükken öldü/ Beni öp, sonra doğur beni” dizelerinde karşılaştığımız da yine aynı çocukluk acıları, yaralarıdır. Bu yaralar onun şiirinde ve kişiliğinde bir ömür boyu etkili olmuştur.”¹³

Annesini yedi yaşında kaybeden şair onun ölümü için “küçük kalbimdeki kuş ölmüştü” der ve hayatı boyunca sevdiği her kadında annesini arar, sevdiği her kadın öbür yarısıyla annesi olur..¹⁴

Özlemin Şiiri Anne

Bir çocuktun sen

Bir bardak duruyordu eşikte.

Dolu bir bardak duruyordu eşikte.

Zamanlar sen daha neydin ki, annen Alucra'nın gizli su kürelerinden geçirdi seni; at arabalarıyla ve büyük bir kalabalıkla gidilen baş döndürücü mavi su kürelerinden. Neden sonra aldın o bardağı; o yüzyıl beklemiş sütü; çırpınarak tülbentten süzölmeye uğraşan o koyu, o beyaz, o rahatsız sübyeyi içtin elinden; onun süreğen elinden. Annen miydi? Kesik saç ve açık ensesi miydi teyzenin?

İçtin elinden kar mı yağıyacaktı artık?

Birdenbire açıldı yüzün

Birdenbire keskin karanfil kokusu kanıtlanmış merakın..

Yukarıdaki şiirde daha önce bahsettiğimiz şairin annesiyle süt içme maceraları tazelenmiş.”Dolu bir bardak duruyordu eşikte” ve Cemalettin'in yüz çevirdiği o bardak Camal Süreya'nın keşkesi olarak büyümüştür içinde. “Neden sonra aldın o bardağı; o yüzyıl beklemiş sütü; çırpınarak tülbentten süzölmeye uğraşan o koyu, o beyaz, o rahatsız sübyeyi içtin elinden; onun süreğen elinden. Annen miydi? Kesik saç ve

¹⁰ Süreya, C., (2004), *11 Beyit/Sevda Sözleri*, İstanbul, YKY, s. 267-268

¹¹ Süreya, C., (2004), *Yüreğin Yaban Argosu/Sevda Sözleri*, İstanbul, Can Yayınları, s. 93-94

¹² Süreya, C., (2004), *Oteller Hanlar Hamamları İçin Sürekli Şiir/Sevda Sözleri*, İstanbul, Can Yayınları, s. 165.

¹³ www.gunduzgece.com/index.php?topic=12115.0;wap2-20k

¹⁴ www.sirakademisi.com/index.php?/site/sair_hayat/221-21k

açık ensesi miydi teyzenin?" soğumuş, koyulaşmış sütün tadı ağzında pişmanlığıyla aynı. Annesinin yüzü bile net değil. Anne elinden içmiş olsa sıcak, taze bir süt tadı gelirdi dimağına.

*Cemal Süreya'nın, "Bir çocuktun sen" dizesiyle başlayan ve çocukluğunu anlattığı şiirinde, "annen Alurca'nın gizli su kürelerinden geçirdi seni; at arabalarıyla ve büyük bir kalabalıkla gidilen baş döndürücü mavi su kürelerinden." Dizeleri oldukça gizemlidir. Cemal Süreya, çocukluğunda annesiyle gittiği Alurca'daki mavi su kürelerinin etkisinde kalır. Onun hatırladığı şey, ya Alurca'daki sıcak su kaplıcaları ya da inanılmaz güzellikteki mağaralar olabilir. Asıl dikkat edilmesi gereken, Cemal Süreya'nın annesine olan bağlılığı ve ona duyduğu gizli aşkın şiirde bu dizelerle karşılığını bulmasıdır. Cemal Süreya her kadını biraz annesi gibi sevmiştir. Anne, Cemal Süreya'nın hayatındaki bütün kadınlarda biraz vardır.*¹⁵

Annesizliğiyle Eksilenler

Cemal Süreya eksik bir çocuktur. Annesiz büyümlüğü sonradan hayatına giren üvey anne ve karşılaştığı diğer olumsuzluklar onu çekingen, kolay kırılan kolay vageçen biri haline getirmiştir.

...Örneğin bir eve birkaç kez gitmemişse, bu kız kardeşinin evi de olsa, bir daha gidemez.

Bu özelliğini, mektup yazmakla geciktirdiği bir dostuna şöyle açıklıyor:

İşin tuhafı, bu hep yakınlarım akarışı oluyor. Ne bu? Sorumsuzluk mu? Birikmiş utancın varlıkta açtığı yüz kızarması uçurumları. Bende böyle.

Karısına yazdığı mektupta biraz daha deşiyor konuyu.

*Düşünüyorum da bu duygu çok zaman ağır basmış benim gidişatımda. Kırık bir yanım var. Hiçbir cüretim onu düzeltemez.*¹⁶

Sen bir çocuksun, annen sinirden bir de sevinçten doğurdu seni

Yırtılan ipek sesiyle;

*Bir çocuksun sen, bedeviler gibi ezberindeki şiirlerle bulmak zorundasın çölde yitirdiğin yolu; yeryüzü şenliğinin azımsanamaz bir parçasıdır yaktığın ateş, kıvrıldığın dönemeç, açtığın şemsiye, kucakladığın yaşlı ağaç; iyi çocuksun; tuhaf çocuksun; ağzını burnunu tıkasalar gözlerinle soluk alırsın; gözlerini bağlamaya kalksalar el ve ayak tırnaklarınla; kalsiyum ve kalker destekler seni, yer altı suları destekler seni...*¹⁷

Cemal Süreya kendine mi seslenmiştir bu şiirde yoksa annesinden arda kalan kendisine mi? Çocuk olan kendisi olsa bile bahsettiği anne yedi yaşına kadarki annesi değildir. Cemal Süreya kendi çocukluğuna, olmayan annesine seslenmiştir diyebiliriz. Genç ve sevgi dolu annesi değildir onu sinirden doğuran.. Cemal Süreya ipek bir ses olan anne sesinin yırtılmış olmasıyla sesin dağılıp yok olduğunu mu söylemek istedi acaba. İnsanların zaman içinde değişmeyen tek şeylerinin sesleri olduğunu düşünürsek yüzünü hatırlayamadığı anne sesi de yırtılmış bir ipeğinki miydi?

Annesiyle Gelen Ölüm Teması

*Yeraltı suları bir sebzeliikten geçer gibi tatla geçiyor cesetler arasından; alaca bir çabayla maden damarları arasından; boğazlanmış hazine şehirlerinden; akasyaların, başıbağlı söğütlerin, telaşlı katırtırnaklarının, mis keçilerinin, ağırlıklı merinosların altından. Serinliğim duyurmayın anama. Hep "ateş, tutuş, yan" diye bildi bizi; karışmasın aklı fikri "diyordu peder"*¹⁸

Aynı şiirin başka bir bölümünden garip değil mahsun değil soğuk ve soğukluğu duyurulmayacak anaya. Bilecik'te büyüyen şairin imgeleri orayı işaret ediyor gibi. Bir mezarlık ve bu mezarlıktan geçen suyun tatla geçmesi. Bu mezarlıkta yatan, şairden daha sıcak olan annesi. Şairin iç güneşini de almış olan anneye duyurulmayacak bu soğukluk.

*Zühal Tekkanat'a yazdığı mektupta şöyle yazar: Annemle babam Bilecik'te şosenin yanında yan yana iki mezarda yatıyorlar. Annem 1938'de, babam 1957'de öldü. İki ölüm arasında yirmi yıllık bir ara var. Ama işte ikisi de yan yana yatıyor." Babasının trajik ölümü, "Yunus Ki Süt Dişleriyle Türkçenin" şiirine şu dizeleriyle yansır: "Sen ki gözlerinle görmüştün 57'de/ Babanın parçalanmış beynini/ Kağıt bir paketle koydular mezara/ İstesene belki de elleylebilirdin de/ Ama ağlamak haramdı sana" Yine, "Sizin hiç babanız öldü mü" şiirinde "Sizin hiç babanız öldü mü/ Benim bir kere öldü kör oldum/ Yıkadılar aldılar göturdüler/ Babamdan ummazdım bunu kör oldum" der. Cemal' den söz açıldı mı, hemen herkesin dile getirdiği bir gözlem var: "Cemal Süreya kendinden söz etmezdi" Oysa ilk şiirlerinden başlayarak, ne çok ipucu veriyor, kendisine, hayatına dair.*¹⁹

¹⁵ yazikulturu.blogcu.com/cemal-sureyya-incelemesi-cevdet-yuceer_6074691.html - 20k -

¹⁶ Perinçek, Duruel, (2008), s.240.

¹⁷ Süreya, C., (2004), *Burkulan Altın Hali Güneşin/Sevda Sözleri*, İstanbul, Can Yayınları, s.90-92.

¹⁸ Süreya, C., (2004).

¹⁹ Aykın, B., "Cemal Süreya şiirinde özyaşamsal yansımalar", <http://www.bydigi.net/makaleler/272103>

Cemal Süreya'nın ölümler karşısında gösterdiği tutum annesinin ölümüyle başlar ve şekillenir. O gün katılaştan yüreğinin, bir yumruk gibi boğazında düğümlenen acının ve gözyaşının o anda donduğu ve bir daha hiçbir ölüme gerçek anlamda yanamadığı söylenebilir. Halasının cenazesine gidememiştir mesela babasının cenazesine dokunamamıştır cemal Süreya.

Başka Kadınlarda Anne Arayışı

Şimdi

Utançtır tanelenen

Sarışın çocukların başaklarında

Ovadan

Gözü bağlı bir leylak kokusu ovadan

çeviriyor o küçük güneşimizi.

Taşarak evlerden taraçalardan

gelip sesime yerleşiyor.

Sesimin esnek baldıranı

sesimin alaca baldıranı.

Ve kuşlara doğru

fildişi: rüzgârın tavrı.

Dağ: güneş iskeleti.

Tahta heykeller arasında

denizin yavrusu kocaman.

Kan görüyorum taş görüyorum

bütün heykeller arasında

karabasan ılık acemi

-uykusuzluğun sütlü inciri-

Kovanlara sızıyor.

Annem çok küçükken öldü

Beni öp, sonra doğur beni.²⁰

Cemal Süreya'daki anne imgesi, arayış ve özlemle birlikte büyüyor..

Cemal Süreya bir şiirinde “ beni öp sonra doğur beni “ diyor. Sizce Cemal Süreya'nın bir sevgilinin sevgisine mi yoksa bir anne sevgisine mi ihtiyacı vardı?

-Cemal Süreya ile evli olduğum yıllardan kalma tabi içkiden mi yoksa alışkanlığından mı onu tam söyleyemeyeceğim üstünü örtmeden yatarı. Üstü açık kalırsa korkunç rüya görürmüş hasta olurmuş gibi düşünceler içindeydim. Hemen uykuya daldı mı üzerine getirip bir örtü örterdim.Bu bir ara uyanıp da fark edince beni benimsemiş.Hani bir anne şefkati duygusunu yaşamış.Bunu da hiç kimse de görmemiş.Bundan dolayı sanıyorum o Elif Sorguna adadığı “Beni öp sonra doğur beni” hitabını bana itam etmiştir.Hani olurda anne sevgisini bende yaşadığı için...²¹

Çocuklar anneleri üzerlerini örtsün diye açığa yatarlar. Bu açığa yatma davranışı genelde annenin kızdığı, küstüğü anlardan sonra olur. Kaybedildiği düşünülen sevginin yerinde durduğunu görmek ister çocuk. Anne mutlaka örter çocuğun üstünü. Cemal Süreya annesiyle oynayamadığı yarım bıraktığı bu oyun eşleriyle devam ediyordur denilebilir. Cemal Süreya annesiyle yaşadıklarını belki hatırlayamadığından yeşertip geliştiremez. Eksiklik yüreğinde öyle yer eder ki önce öpülüp sonra doğmayı ister.

Cemal Süreya şiirindeki anne teması bu beyitte zirveye çıkar.

Kaynakça

Doğan, M. Mahzun, (2002), *önsöz/ Annelerin Sesi Mavi(Anne Şiirleri Seçkisi)*,Altın Portakal Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Ergülen, Haydar, (2000), *Haziran, Tekrar*, Can Yay., İstanbul.

Perinçek, Feyza, Duruel, Nursel (2008), *Cemal Süreya*, Can Yayınları,İstanbul.

Süreya, Cemal (2004), *11 Beyit/Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul.

²⁰ Süreya, C., (2004), *Beni Öp Sonra Doğur Beni/ Sevdâ Sözleri*, İstanbul, Can Yayınları, .s. 84.

²¹ cemalettinseber.blogcu.com/beni-op-sonra-dogur-beni-elif-sorgun-a_26494601.html - 25k -

EDEBİYATLA SOSYOLOJİNİN KESİŞTİĞİ YERLERDEN BİRİ: “SADAKAT”, “ÇÖPLÜĞÜN GENERALİ” ve “MUZ SESLERİ” ROMANLARINDA EVLİLİK ve EVLİLİK DIŞI İLİŞKİLER

Abdullah KOÇAL

Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ÖZET

Oya Baydar'ın *Çöplüğün Generali* (2009), Ece Temelkuran'ın *Muz Sesleri* (2009) ve İnci Aral'ın *Sadakat* (2010) adlı romanları yakın tarihimizde meydana gelmiş olayları anlatmaktadır. Bu yapıtlar anlatım esnasında dolaylı olarak günümüz Türkiye'sinin sosyolojik durumu okuruna pek çok bilgi vermektedir. Biz bu çalışmamızda güncel sosyolojik araştırma verilerinden de yararlanarak söz konusu romanlarda toplumumuzun evliliğe ve evlilik dışı duygusal, cinsel ilişkilere bakışını, evlilik dışı ilişkilerin yaşanma sebeplerini, toplumun hangi kesimlerinde ne düzeyde görüldüğünü, eğitim ve gelir düzeyinin bu tür ilişkiler üzerindeki etkisini inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: *Çöplüğün Generali*, *Muz Sesleri*, *Sadakat*, evlilik, evlilik dışı ilişkiler.

ABSTRACT

The novels *Çöplüğün Generali* (The General of Garbage) (2009) by Oya Baydar, *Muz Sesleri* (Sounds of Bananas) (2009) by Ece Temelkuran, and *Sadakat* (Loyalty) (2010) by İnci Aral narrate events of the recent history in Turkey. These books give the reader a lot of information about the sociological developments in present-day Turkey indirectly during narration. This study analyzes the viewpoint of Turkish society towards marriage, extramarital emotional and sexual relationships, the reasons behind extramarital affairs, their occasion at different classes of the society and the effect of the level of education and income on these, based on the above-mentioned novels and also making use of some recent sociological research.

Keywords: *Çöplüğün Generali* (General of Garbage), *Muz Sesleri* (Sounds of Bananas), *Sadakat* (Loyalty), marriage, extramarital affair.

GİRİŞ

Sanat eseri hayatın içinden çıkar ve hayatın kendisini yansıtır. Edebiyat eseri de sanatsal bir üretimle ortaya konur ve hayatın merkezinde yer alan “insan”ı anlatır. Yani adı, türü, boyutu ne olursa olsun edebi metnin anlatmak istediği şey insandır. En açık yapıttan en muğlak olana, hacmi en dar olandan en geniş olana, şiirden hikâyeye, romandan anlatıya her edebi eser insanı ele alır, onu tasvir etmeye çalışır. Edebiyat ürünü, hangi anlatma yoluna başvurursa başvursun ifade ettiği şey insan denen varlıktır. “Edebiyatbiliminin biricik varlık sebebi edebiyatın kendisidir, ama edebiyatbilimi de bir edebiyatın gelişip serpilmesine katkıda bulunabilir; hatta dilbilim de buna yarayabilir. Dilbilimin varlığı da dile bağlıdır. Ama esas olarak hepsi insana bağlıdır. (...) Dolayısıyla esas olan insandır.”¹

Edebiyat ürünü, insanı anlattığı için insanı ilgilendiren her şeye de bünyesinde yer verebilir. İnsanın en basit düşüncesinden en büyük idealine, sıradan davranışlarından sıra dışı hareketlerine kadar her türlü fikir ve eylemlerine edebiyat eserinde rastlayabiliriz. Bu bağlamda araştırma konuları insan olan bilimler, çalışmalarına edebi metinden hareketle katkı sağlayabilirler. Psikologların insan psikolojisi üzerine yaptıkları incelemelerine edebi metinleri dâhil etmeleri bu durumun olağan bir örneğidir. F. Moghaddam'ın “From “Psychology in Litterature” to “Psychology is Literature”: An Exploration of Boundaries and Relationships” isimli çalışmasından yapılan bir derlemede “Psikoloji-edebiyat etkileşiminde göze ilk çarpan nokta roman, tiyatro oyunu ya da şiirlerdeki karakterlerin her birinin psikoloji bilimi için bir “vaka” değerinde olmaları. Üstelik bu eserler, değişik dönemlerde yazıldıklarından farklı tarihsel atmosferlerin insan karakteri üzerindeki etkilerini incelemekte faydalı bir kaynak olarak görülebilirler. Çünkü pek çok edebi eser ekonomik krizlerin, politik rejimlerin, sosyal ideolojilerin arka planında ailelerin, bireylerin, çiftlerin yaşadıkları

¹ Aydın, M., (2008) “Edebiyat Metnine Bakmak”, *Prof. Dr. Mustafa Özalıcı Armağanı*, Ankara, Birleşik Yayınları, s.66-71.

sorunlara ya da mutluluklara büyüteç uzatmakta.” denilmektedir. Yazının devamında Freud’un, ünlü Oedipus Kompleksi’ni isim olarak eski Yunan tragedyası yazarı Sophokles’in eserine dayandığı ve Shakespeare’in Hamlet adlı eserinde Hamlet’in, babasının katilini bulmak üzere yaptığı psikoloji deneyi gibi örnekler verilerek edebiyat-psikoloji ilişkisi kanıtlarla ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunun gibi sosyolojik araştırma yapan bir bilim insanı da edebi metnin yazıldığı devrin/dönemin toplumsal yaşantısını yansıtmaktan pekâlâ sonuçlar çıkarabilir. Çalışmamızın konusu sosyoloji bilimini de ilgilendirdiği için edebiyat-sosyoloji ilişkisine değinmemiz gerekecektir.

İnsan toplumsal bir varlıktır. Bu sebeple insanı anlatan eserlerde toplumsal verilerin olması olağandır. Bu konuda Sadık Tural “İlk insandan günümüze doğru toplumun her birimi, kendisini oluşturan ve toplumun ruhu tarafından bazı değişmelerle bir sonraki nesle devredilen sosyal değerler sahibi olmuştur. Sosyal değerler ve normların yansıdığı alanlardan biri de edebiyattır.” demektedir³. Köksal Alver, toplumsal olanla iç içe bulunan edebiyatı, gözünü etrafında gezdirmeyi ihmal etmeyen yüklü ve değerli bir tanık⁴ ifadeleriyle tanımlar.

Bir edebi tür olarak roman da insanı, dolayısıyla toplumu yansıtır. Stendhal: “Roman, uzun bir yolda taşınan ayna gibidir. Bu ayna, bir an için mavi gökyüzünü yansıtırken, bir an sonra ayaklarımızın altındaki çamur ve su birikintilerini yansıtır.”⁵ ifadelerini kullanmıştır. Şaban Sağlık: “Roman, ferdi konu olarak almasına rağmen, muhatap olarak toplumu seçer. Romanlarda bir ferdin şahsında bir toplum gözler önüne serilebilir. (...) [O]lumlulu da olsa, olumsuz da olsa romanla toplum arasında belirli bir bağ mevcuttur.” demektedir⁶. Edebi eserde dolayısıyla edebiyatta sosyal yaşama dair pek çok verinin olması doğal olarak sosyologların çalışmalarına bu alanı dâhil etmeleri sonucunu doğurur. İfade etmeye çalıştığımız bu durum Robert Escarpit’in yazar, yayıncı/dağıtımçı ve okur ilişkisini ele aldığı edebiyat sosyolojisi tanımının haricinde, edebiyat-toplum ilişkisi merkezlidir⁷.

Çalışmamızda, incelediğimiz romanların günümüz Türkiye toplumunu ele almasına dikkat ettik. Çöplüğün Generali adlı romanda her ne kadar hayali bir ülkeden bahsedilse de eserde geçen “Ama denizden bombalar çıkması, çocuk parkındaki kum havuzunda mermiler bulunması, hele de ceset aramak için çukurların kazılması, vb. gelişmeler, ben yazdıktan sonra gerçekleşti. Böyle olması metnin edebi gücünü azaltacak, alegorik anlatımı zayıflatacak, belgesel bir metin çağrıştıracak kaygısını taşıyorum.”⁸ ifadeleri ile kitabın arka kapağında verilen “Oya Baydar’ın yeni romanı Çöplüğün Generali, hayali bir ülkede geçiyor. Okurumuza bir hayli tanıdık gelecek bu ülkede, günün birinde, çöplüklerde, boş arazilerde gömülüp bırakılmış bombalar, mermiler bulunmaya başlar.” cümleleri son dönem Türkiye’de yaşanan asit kuyularının açılması, pek çok yerde askeri mühimmatın bulunması gibi olaylara değinmemizi gerektirmeden bu ülkenin Türkiye olduğu hususunda bize bir fikir vermeye yetecektir. Sadakat romanı doğrudan günümüz Türkiye’sinin anlatılmakta iken Muz Sesleri⁹ adlı romanda ele aldığımız konu itibarıyla yaşadığımız dönemin Türkiye toplumunu yansıtan tek unsur olduğu için Deniz-Tunç’un ilişkisini ele aldık.

1.Evlilik ve Boşanma

Evlilik, evlenmeye ehil iki insanın kanun onayıyla yaşamlarını birleştirmesidir. Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlük’ünde “Bireylerin bir ev ya da aile birimi kurlmalarının toplumca benimsenmiş ve yaptırma bağlanmış biçimini oluşturan toplumsal kurum.”¹⁰ olarak tanımlanır. Türk Medeni Kanunu’nda evlenme için “Bir kadın ve bir erkeğin usulüne göre yetki verilmiş bir memur önünde bir aile kurmak amacı ile yapmış oldukları resmi bir akdi (...) ifade eder.”¹¹ tanımı yapılmaktadır. Boşanma ise evliliğin kanunen sona erdirilmesidir. Türkiye İstatistik Kurumu verilerine göre Türkiye’de 2004 yılında 615.357; 2005 yılında 641.241; 2006 yılında 636.121; 2007 yılında 638.311; 2008 yılında ise 641.973 evlilik gerçekleşmiştir. Buna

² Mohhaddam, F., (?)“From "Psychology in Litterature" to "Psychology is Literature", <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/deneme.htm#psiedebiyat>

³ Tural, S., (2003), *Zamanın Elinden Tutmak*, Ankara, Yeni Avrasya Yayınları, s. 27.

⁴ Alver, K., (2004), *Edebiyat Sosyolojisi*, Ankara, Hece Yayınları, s. 7.

⁵ Stendhal’dan alıntıl原因an Stevick, P., *Roman Teorisi*, (2004), Ankara,, Akçağ Yayınları, s. 326.

⁶ Sağlık, Ş., (2010), *Popüler Roman Estetik Roman*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 29.

⁷ Escarpit, R., (1992) *Edebiyat Sosyolojisi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

⁸ Baydar, O., (2009), *Çöplüğün Generali*, İstanbul, Can Yayınları, s. 155.

⁹ Temelkuran, E., (2010), *Muz Sesleri*, İstanbul, Everset Yayınları.

¹⁰ TDK, Aile, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=evlenme&ayn=tam>

¹¹ Adalet Bakanlığı Eğitim Dairesi Başkanlığı, *Türk Kanunu Medenisi ve İlgili Mevzuat*, (1991), Ankara, Yarı Açık Cezaevi Matbaası, s. 461.

karşılık 2004 yılında 91.022; 2005 yılında 95.895; 2006 yılında 93.489; 2007 yılında 94.219; 2008 yılında 99.663 boşanma olayı meydana gelmiştir¹².

İncelediğimiz romanlarda evlenmelerin boşanma olaylarından daha çok yer aldığı görülmektedir. Buna göre *Sadakat*'te Azra'nın Demir ve Ferda ile, Ferda'nın adı belirtilmeyen ilk karısı ve Azra ile, Ferda'nın babasının, karısının ölümü üzerine sekreteri ile, Aliye'nin ise Şevki ile yaptığı altı evliliğe karşın bunların sadece üç tanesi boşanmayla sonuçlanmıştır. Bu boşanmaların gerekçelerine baktığımızda Azra ile Demir'in boşanmasında tıp asistanı olan Demir'in ABD'ye gitmek suretiyle kariyer hedeflerini gerçekleştirme isteğinin etkili olduğu görülmektedir¹³. Ferda'nın ilk eşinden ayrılma sebebi söz konusu kadının ruhen büyümemiş olmasıdır¹⁴. Aliye ile Şevki'nin boşanma nedeni ise Aliye'nin eski sevgilisi olan dış doktoru Sümer'le yaşamaya başlamasıdır¹⁵. Bunlardan Azra ile Demir'in evliliği üç, Ferda ile ilk eşinin evliliği bir yıl birlikte yaşayıp üç yıl ayrı kalmak suretiyle dört, Aliye ile Şevki'nin evliliği ise bir yıl sürmüştür.

Çöplüğün Generali'nde bir kadın doktorun, ideallerini gerçekleştirmesine engel olduğu gerekçesiyle evliliğini sona erdirmesi ve bilim insanı olan bir çiftten erkeğin, karısının kariyerini kıskanması üzerine boşanmaları olmak üzere toplamda iki boşanma vakası söz konusudur¹⁶. Eserde, bu evliliklerin kaçır yıl sürdüğü hakkında bilgi verilmemiştir.

Muz Sesleri'nde ise nikahsız birliktelik söz konusu olduğu için herhangi bir boşanma olayına rastlanmamaktadır.

SEKAM-Sosyal Ekonomik Araştırmalar Merkezi'nin yaptığı Türkiye'de Aile (Ailenin Yapısal Özellikleri, İşlevleri ve Değişimi) isimli araştırmanın katılımcılarına yöneltilen "Sizce boşanmayı gerektirecek en önemli sebep nedir?" sorusuna %24,5'lik oranla birinci sırada "Sadakatsizlik/Evliliğe ihanet" cevabı verilmiştir¹⁷. Bu sonuç, Aliye-Şevki birlikteliğinin bitiş sebebiyle aynı doğrultudadır. Fakat söz konusu araştırmanın verileri arasında çalışmamızda ele aldığımız kitaplarda da görülen kariyer yapabilmek amacıyla boşanma seçeneğine rastlanmamaktadır.

1.2. İmam Nikâhıyla Evlilik

Evlenecek kişilerin bir din görevlisi huzurunda akitleşmesi olarak tanımlayabileceğimiz dini nikâh, İslam hukukuna göre şart değildir. "*İslam hukukuna göre evlenecek adaylar arasında süt akrabalığı vb. maniler bulunmamak, akdi şahitler huzurunda ve aleni olarak yapmak şartıyla evlilik dini değil, medeni bir muameledir. Binaenaleyh evlilik akdini din adamının yapması veya mabedde yapılması şart değildir.*"¹⁸ "*İslâm hukukunda olmayan, 1926 tarihli Türk Medeni Kanununda da yer almayan imam nikâhı uygulaması ülkemizde bir gelenek halinde devam etmektedir.*"¹⁹ Hicri Fişek'ten aktarma yoluyla Merter, dini nikâhı tercih edenler hakkında şu tespitte bulunur: "*Geleneklere bağlılığın yanı sıra, büyük halk kitlelerinin eğitim düzeyinin yok denecek bir durumda bulunması, iletişim imkânlarının kitle eğitime hiçbir katkıda bulunamayacak ölçüde yetersizliği sonucunda büyük yerleşim merkezlerinin ve aydın çevrelerinin dışında çok büyük bir çoğunluk imam nikâhı ile evlenmektedir.*"²⁰ SEKAM'ın araştırma verilerine bakıldığında imam nikahını, öğrenim ve gelir düzeyi düşük bireylerin eğitilmiş ve zengin bireylerden daha çok tercih ettikleri sonucu ortaya çıkmaktadır: "*İlkokul düzeyinde öğrenime sahip katılımcıların %91,6'sı dini nikâh konusunda ne düşündükleri yönündeki soruya dini nikâh olmadan olmaz cevabını verirlerken, lise düzeyinde öğrenime sahip katılımcıların %81,2'si, lisans ve lisansüstü düzeyinde öğrenime sahip katılımcıların %69,5'i dini nikâh olmadan olmaz cevabını vermiştir*"²¹. "*Bireylerin ailelerinin sosyo-ekonomik durumları ile "Dini nikâh konusunda ne düşünüyorsunuz?" sorusuna verilen cevaplar karşılaştırıldığında; ailesinin sosyo-ekonomik düzeyini yoksul olarak tanımlayanların %84,7'si (...), normal olarak tanımlayanların %80'i, (...) zengin olarak tanımlayanların %66'sı, (...) çok zengin olarak tanımlayanların %64,7'si "Dini nikâh olmadan olmaz" cevabını vermiştir*"²².

¹²Türkiye İstatistik Kurumu, (2009), <http://www.tuik.gov.tr/yillik/yillik.pdf>

¹³ Aral, İ., (2010), *Sadakat*, İstanbul, Turkuvaz Kitap, s. 53..

¹⁴ Aral, İ., (2010), s. 75.

¹⁵ Aral, İ., (2010), s. 98.

¹⁶ Baydar, O., (2009), s. 42.

¹⁷SEKAM-Sosyal Ekonomik Araştırmalar Merkezi, *Türkiye'de Aile (Ailenin Yapısal Özellikleri, İşlevleri ve Değişimi)* (2010), İstanbul, s. 143.

¹⁸ Karaman, H., (2006), *İslam'da Kadın ve Aile*, İstanbul, Ensar Neşriyat, s. 68-69.

¹⁹ Merter, F., (1990), *1950-1980 Yılları Arasında Köy Ailesinde Meydana Gelen Değişmeler (Malatya Örneği)*, Ankara, Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, s. 45.

²⁰ Merter, F., (1990), s. 46.

²¹ SEKAM-Sosyal Ekonomik Araştırmalar Merkezi, (2010), s. 69.

²² SEKAM-Sosyal Ekonomik Araştırmalar Merkezi, s. 71.

Ele aldığımız romanlardan sadece *Sadakat*'te imam nikâhlı evliliğe rastlarız: Öğrenim ve gelir düzeyi pek de yüksek olmayıp bir fabrikada çalışmakta olan Şevki karakteri, karısı Aliye'yi evden kovduktan sonra çocuklu bir dul kadın ile imam nikâhı kıyıp birlikte yaşamaya başlar²³.

2.Evlilik Dışı İlişkiler

Evlenebilecek şartları taşıyan iki veya daha fazla yetişkinin nikâh olmadan cinsel ilişkide bulunması evlilik dışı ilişkidir. Bu şartlar dini ve toplumsal kuralların evlenmek için uygun görmediği birinci dereceden yakınlık (ensest ilişkiler) ve amca, teyze vb. akrabalık bağları olmayan insanları kapsamaktadır. Ele aldığımız romanlarda evlilik dışı ilişkilerin sayısı oldukça fazladır. Bu birlikteliklerin temel sebepleri tensel arzuların tatmini ve evliliklerin tekdüzeleşmesi üzerine başka kişiye/kişilere yönelerek farklı şeyler aramadır. Çoğu cinsel birleşme isteğinden kaynaklanmakla birlikte bu tür ilişkilerin bazılarında duygusal bağların da etkili olduğu, böyle ilişkileri yaşayan bireylerin bir kısmının düşünsel ve ruhsal paylaşımlarda bulunmak amacıyla da bir araya geldikleri görülmektedir.

Sadakat'te henüz yirmi yaşını doldurmamış olan Azra, tıp fakültesinde asistan olan Demir'le nikâhsız birliktelik yaşar. Bu ilişki sonucu hamile kalan Azra, çevreden gelecek tepkilerin önlenmesi amacıyla Demir'le evlendirilir. Bu evlilik üç yıl sürdükten sonra boşanmayla sona erer. Daha sonra Ferda ile bir ilişki yaşamaya başlayan Azra, Ferda ile evlilik öncesinde birçok defa birlikte olur. Kocasının kendisini kız kardeşi Aliye ile aldatması üzerine ondan intikam almak için de yüksek öğrenimi esnasında tanıştığı Cemal ile evlilik dışı ilişkiler yaşar.

Ferda karakteri ise ilk yasak ilişkilerini on sekiz yaşında üvey teyzesi Seval'le yaşar²⁴. Ardından evliliklerinden önce defalarca Azra ile birlikte olur. Evliliğinin ilk yılından başlayarak yaptığı iş gezileri süresince de pek çok yasak ilişkiye girer. Azra ile yaptığı evliliğin tekdüzeleşmesi üzerine sanal/siber ilişkiler yaşamaya başlar. Daha sonra kocasından ayrılan baldızı Aliye ile birlikte olur. Bu birlikteliklerini karısı Azra'nın fark etmesi üzerine Aliye ile ayrı bir evde nikahsız yaşamayı sürdürür.

Aliye, Şevki ile evlenmeden önce kasabanın dış doktoru Sümer ile bir ilişki yaşar. Şevki ile evliyken Sümer'le yeniden yasak ilişki kurar. Şevki tarafından boşandıktan sonra eniştesi Ferda ile ablasının evinde kurduğu yasak ilişkiyi durumun ablası tarafından fark edilmesi üzerine tuttukları başka bir evde devam ettirir.

Ferda'nın babası Haşim Bey, eşinin ölümü üzerine sekreteri Neval ile evlenmiştir. Yeni karısının ikiz kardeşi olan Seval de onlarla beraber yaşamaktadır. Eski eşini de aldatmış olan Haşim Bey'in baldızı Seval'le yasak bir ilişkisi vardır. Bu durum yeni karısı tarafından bilinmekle beraber Neval hanıma olağan görünmektedir.

Çöplüğün Generali'nde cinsellikten çok duygusallığa dayanan evlilik dışı bir ilişkilerle karşılaşmaktayız. Bu ilişkilerin amacı cinsel tatminden öte duygusal paylaşım sağlamaktır. Dostluk olarak devam eden bu münasebetler tekdüzeleşen evliliklerin yıkılmasına da engel olmaktadır. Romanda Bakanlık Müsteşarı olarak tanıtılan karakterin, *önemli bir devlet kurumunda önemli bir görevi olan* bir bayanla on iki yıllık bir yasak ilişkisi vardır. Karısı bu durumu kabullendiği için Müsteşar, sevgiliyle olan münasebetini evliliğiyle birlikte yürütmektedir: “Metresiyle –ona ‘sevdiceğim’ derdi- ilişkisi geçici bir heves, bir saman yeli değildi. Yıllardır süren –on iki yıl mı olmuş tanışalı, ne çabuk geçiyor yıllar!- tutkulu, saygılı bir alışkanlıktı. Ortalara dökülmemiş, ağızlara sakız edilmemiş, ikisinin, hatta karısı da düşünülecek olursa üçünün de saygınlığına leke sürmemiş, ‘seviyeli’ bir ilişkiydi. Bunda en büyük payın, ilişkisini yıllardır bilip de susan bildiğini kendisine bile belli etmekten kaçınan sevgili karısına ait olduğunun farkındaydı.”²⁵.

Romanda “Unutmak İsteyen Adam” olarak tanıtılan karakter ise evli kadınlarla yasak ilişkiler kurmuştur: “Aksine o zaman hatırlamaktı önemli olan. Marx'ın, Lenin'in yazılarını, sloganları, devrimci durumun koşullarını, kimin nerede ne yazdığını, hangi toplantıda kimin ne dediğini, örgütün gizli adreslerini; bir de sevdiği kadınların gamzelerinin hangi kalçalarında olduğunu, doğum günlerini ve kocalarının kimliğini hatırlamak...”²⁶.

Eserde “Mikrobiyoloji Profesörü hanım” olarak tanıtılan karakter, eşinin kendi kariyerini kıskanması üzerine kocasından ayrılmıştır. “Gazeteci” olarak tanıtılan kişi ile sevgili hayatı yaşamaya başlayan Mikrobiyoloji Profesörü hanımın bu birlikteliğin “bir süre”dir devam etmekte olduğu söylenir²⁷. Bu birliktelik de cinsellikten çok duygusallığa dayanmaktadır: “Köşe yazılarıyla tanınan Gazeteci, çalıştığı gazetenin

²³ Aral, İ., (2010), s. 114.

²⁴ Aral, İ., (2010), s. 175.

²⁵ Baydar, O., (2009), s. 68.

²⁶ Baydar, O., (2009), s. 119.

²⁷ Baydar, O., (2009), s. 139.

patronunun kızıyla evliydi. Hayır, ilişkilerini gizlemelerinin nedeni bu değildi; niyetleri olsa bu evlilik pekâlâ bitirilebilir, ilişkileri alenen yaşanabilirdi. Adam, hemen başka bir köşe bulabilecek kadar ünlü ve etkili bir yazardı. O gazeteden ayrılıp bir başka medya kuruluşuna hem de daha yüksek ücretle geçme şansı her zaman vardı. Ama istedikleri bu değildi ki! Adamın, kendine bile itiraf etmese de, içten içe düzenini bozmaktan çekinmesi, kadının ise özgürlüğünden, bağımsızlığından, çalışmalarından vazgeçmeye hiç niyetli olmaması, ne kadar süreceğini bilmedikleri, böyle bir kaygı da taşımadıkları birlikteliklerinin, pürüzsüz sorunsuz sürmesini sağlıyordu. Birbirlerinde huzur buluyorlardı, bu da onlara yetiyordu. Kadının, gözlerden uzak evinde buluşur; iyi bir şarap, çeşit çeşit peynir ve meyveden oluşan küçük sofranın başında konuşarak saatler geçirirlerdi. Seviştikleri de olurdu, ama her zaman değil; birbirine duydukları ihtiyaç ve bağlılık bedenselden, cinselden çok, duygusaldı; derin bir dostluk gibiydi. Kendi tekdüze yaşamlarından çıkıp farklı dünyalara açılma, farklı konularda konuşma, farklı deneyimler paylaşma ihtiyacıydı belki de.”.

2.1.Birlikte Yaşam (Cohabitation)

“Birlikte Yaşama”, evlenmeksizin ya da başka bir deyişle resmi bir nikâh olmaksızın beraber yaşama olarak tanımlanmaktadır. Erişkinlerin, kadın ve erkeğin evlilik yapmadan aynı evi paylaşmalarıdır. Birlikte yaşayanların büyük oranı gençlerden, hiç evlenmeyenlerden ve boşananlardan oluşmaktadır. (...) Genellikle aynı etnisite, eğitim ve yaş gruplarından meydana gelmektedirler. Çoğu birlikte yaşama ilişkileri kısa süreli olmaktadır. Bir yıldan fazla süren beraberlikler ya evlilik ya da ayrılmalarla sonuçlanmaktadır. (...) Birlikte yaşama çoğunlukla evlilik öncesi dönemi kapsamaktadır. Ancak bununla sınırlı değildir. Okul dönemi, özellikle üniversite yıllarında yaygındır. Ancak [evlilik dışı birliktelik yaşayan çiftlerin] bazıları çocuk sahibi de olmaktadırlar.²⁸”

Muz Sesleri’nde Oxford’da doktora yapmakta olan Deniz’in aynı evi paylaştığı erkek arkadaşı Tunç ile evlilik dışı birlikte olması söz konusudur. Bu birlikte yaşamda yukarıda söz edilen etnisite, eğitim ve yaş grubu denkliği maddelerinin üçü de mevcuttur. İngiltere’de yaşayan Tunç ve Deniz, Türkiye uyrukludur. Deniz, doktora çalışmasına devam ederken Tunç, doktorasını yarıda bırakıp çalışmaya başlamış olanların bulunduğu bir işe girmiştir. Ve romanda, bu karakterler arasında büyük bir yaş farkının olduğuna dair bir bilgi yoktur.

Sadakât’te Azra ile Demir arasında böyle bir ilişki vardır. Bu ilişkide de eğitim ortamının aynı olması etkilidir. Zira her iki karakter de üniversite çevresindeki fertlerdir. Azra’nın de yaşadığı gibi Deniz, birlikte yaşama sonucu hamile kalmıştır. Çocuğun evlilik dışı edinilmiş olmasına çevreden gelecek olan tepkilerden korktuğu için Azra, Demir ile evlenmiş, doğumdan sonra da Demir’in isteğiyle boşanmışlardır. Buna karşın Muz Sesleri’nde Tunç’un çocuk sahibi olmayı istememesi üzerine bebek bir “operasyon” sonucu aldırılmıştır. Bu kürtaj sonucu psikolojik değişimler yaşayan Deniz, Tunç’tan ayrılmıştır.

Türkiye İstatistik Kurumu’nun araştırma verilerine göre kentsel nüfusun %66.1’i, kırsal nüfusun ise %74.5’i evlilik dışı edinilen çocuğun kendilerini rahatsız edeceğini belirtmiştir. Bu görüşte olanların Türkiye ortalaması ise %69.2’dir.²⁹

İncelediğimiz romanlarda evlilik dışı ilişkiler, tekdüzeleşmiş evlilikleri bitirmeden farklılık arayışlarının tatmin edildiği, cinsel ve/veya duygusal paylaşımların sağlanması için oluşturulan nikâhsız birliktelikler ile daha çok üniversite okurken yapılan evlilik dışı birlikte yaşamalar biçimlerinde görülmektedir. Bu tür ilişkiler daha çok eğitim ve gelir düzeyi yüksek insanlar ile üniversite öğrencileri arasında görülmektedir. SEKAM’ın araştırma bulgularına göre “evlilik öncesi cinsel beraberliği ahlaksızlık olarak değerlendirenler okuryazar olmayanlarda %85,9 düzeyindedir. Bu oran eğitim seviyesi yükseldikçe düşmekte, en son lisans ve üstü seviyede %62,3’e kadar inmektedir.³⁰” Bu verilere göre eğitim düzeyi yüksek bireylerin evlilik dışı ilişkileri olabilir kabul etme yüzdeleri daha yüksektir.

SONUÇ

Ele aldığımız romanlarda resmi nikâhlı evliliklerin yanı sıra imam nikâhı kıyarak birlikte yaşayan çiftlere de rastlanmaktadır. Evlilik dışı ilişkilerin ise daha çok eğitim ve gelir düzeyi yüksek insanlar arasında yaşanmaktadır. Eğitim ve gelir seviyesi düşük bireylerden oluşan ailelerde böyle bir durum söz konusu değildir. Evlilik dışı ilişkilerin yaşanma sebepleri ise cinsel ve ruhsal arzular olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Ruhsal paylaşım arzularından kaynaklanan evlilik dışı ilişkiler evliliklerin ilerleyen yıllarında tekdüzeleşmiş yaşamdan kaçmak ve boşanmanın önüne geçmek için tercih edilirken cinsel isteklerden kaynaklanan evlilik dışı ilişkiler evliliğin ilk yıllarında da görülebilmektedir. Bunlardan duygusal nedenli

²⁸ Canatan, K., - Yıldırım, E., (2009), *Aile Sosyolojisi*, İstanbul, Açılım Kitap, s. 100.

²⁹ Türkiye İstatistik Kurumu, (2006), *Aile Yapısı Araştırması 2006*, Ankara, Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, s. 23.

³⁰ SEKAM-Sosyal Ekonomik Araştırmalar Merkezi, (2010), s. 129.

olanlar, aldatılan eş tarafından görmezden gelinirken cinsel sebeplerden kaynaklananlar aile içerisinde sorunların yaşanmasına neden olmaktadır. Evlilik dışı cinsel/duygusal ilişkiler ile gelir ve eğitim düzeyi arasında bir doğru orantının olduğu da ulaşılan sonuçlar arasındadır. Buna göre evlilik dışı ilişkiler varlıklı ve eğitim düzeyi yüksek insanlar arasında, yoksul ve eğitimsiz bireylerden daha çok görülmektedir.

Kaynakça

- Alver, Köksal, (2004), *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Ankara.
- Aydın, Mehmet, (2008), “Edebiyat Metnine Bakmak”, *Prof. Dr. Mustafa Özbalcı Armağanı*, Haz. Dr. Ahmet Cüneyt Issı, Dinçer Eşitgin, Birleşik Yayınları, Ankara.
- Canatan, Kadir, - Yıldırım, Ergun, (2009), *Aile Sosyolojisi*, Açılım Kitap, İstanbul.
- Escarpit, Robert, (1992), *Edebiyat Sosyolojisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaman, Hayrettin, (2006), *İslam’da Kadın ve Aile*, Ensar Neşriyat, İstanbul.
- Merter, Feridun, (1990), *1950-1980 Yılları Arasında Köy Ailesinde Meydana Gelen Değişmeler (Malatya Örneği)*, Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2. baskı, Ankara.
- Sağlık, Şaban, (2010), *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Stevick, Philip, (2004), *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, 2. baskı, Ankara.
- Tural, Sadık, (2003), *Zamanın Elinden Tutmak*, Yeni Avrasya Yayınları, 4. Baskı, Ankara.
- Türkiye İstatistik Kurumu, (2006), *Aile Yapısı Araştırması 2006*, Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, Ankara.
- Adalet Bakanlığı Eğitim Dairesi Başkanlığı, (1991), *Türk Kanunu Medenisi ve İlgili Mevzuat*, Yarı Açık Cezaevi Matbaası, Ankara.
- Mohhaddam, Fathali, M, (?)“From "Psychology in Litterature" to "Psychology is Literature", <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/deneme.htm#psiedebiyat>
- Türk Dil Kurumu, *TürkçeSözlük*, “Aile”, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=evlenme&ayn=tam>
- Türkiye İstatistik Kurumu, (2009), *2009İstatistikYıllığı*, <http://www.tuik.gov.tr/yillik/yillik.pdf>

ŞEHNÂME-İ MEHMED-İ SÂLİS

Ayşenur KAZDAL - Sevda BALTAKIRAN

Hitit Üniversitesi, Fen - Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bildiride Konya Yazma Eserler Kütüphanesinde tek yazma nüsha olarak tespit ettiğimiz ve henüz üzerinde bilimsel bir çalışma yapılmamış olan Şehnâme-i Sultân Mehmed-i Sâlis adlı eserin biçim ve içerik bakımından tanıtılması planlanmaktadır. 42 Kon. 3136 numarada kayıtlı olan eserin yazma nüshası toplam 1+75 varaktan oluşmaktadır. Eserin her bir sayfasında 16/17 satır bulunmaktadır. Bazı sayfalarda düzyazı bölümleri ve hâşiyeler bulunmaktadır. Eser, Nişârî mahlaslı şair adına kayıtlıdır. Ancak eserde şaire ait herhangi bir bilgi tespit edilememiştir. Arap-talîk yazı stiliyle istinsah edilmiş olan eser; 2256 beyit, 106 satır düzyazı bölümünden oluşmaktadır. Nazım şekli bakımından mesnevî olan eser; nazım türü bakımından ise adından da anlaşılacağı gibi şehnâme özelliği göstermektedir.

Eserde III. Mehmed zamanında bugün Macaristan sınırları içerisinde yer alan Eğri Kalesi'nin fethi anlatılmaktadır. Bu sebeple eserde sık sık *top, kılıç, düşmen, ceng, savaş, tıfeng, mağlûb, şemşir, menzil, zafer, hançer, tığ, kûs* gibi savaşla ilgili terimler yanında *Beligrad, Eğri, Eflak, Macar, Rus* gibi yer ve millet adları geçmektedir.

Yazma nüshasında eserin yazılış tarihiyle ilgili bir bilgi yer almamaktadır. Buna karşın Sultân III. Mehmed'in 1595-1603 yılları arasında tahtta bulunduğu ve Eğri'nin 1596'da fethedildiği dikkate alınarak bir eserin 1596'dan sonra yazıldığına hüküm olunabilir. Eserdeki imlâ özellikleri de bu tahminle uyum göstermektedir.

ABSTRACT

In this bulletin, as we determined only writing copy in the Konya manuscripts library, the work has been entitled Şehnâme-i Sultân Mehmed-i Sâlis's form and content are planned to be introduced which has not yet been worked on. In the number of 42 Con. 3136 registered copies of the work of writing 1 +75 leaf consists of the total. There are 16/17 lines on each page of the work. We can see prose sections and scribbling in some pages. This piece is registered in the name of poet Nişârî. However there are not any specific information about the poet. It has been written with the Arap-talîk writing style and it contains 2256 couplets, 106 lines of prose. The piece -which is a mathnawi in terms of versification- is a shahname in the terms of verse, as you can see it in the title.

In this piece, conquer of Eğri Castle, which is located within the borders of Hungary today, has been told, during the time of Mehmet the third. Therefore in this book war related terms like guns, swords, Cheng, war, range, victory, dagger and names of places and nations like Beligrad, Eğri, Wallachia, Hungarian, Russian have been mentioned.

In this copy of the book there aren't any date about the time it has been written. Whereas depending on the information of Mehmet the third's sovereignty was between the years 1595-1603 and Eğri was conquered in 1596, we can assume it was after 1596. Orthography features in the book adjust to this idea.

Giriş

“Eski Türk Edebiyatında; fethedilen yerleri haber veren mektup veya fermanlara; bir şehrin, bir kalenin alınışını konu edinen edebi eserlere fetihnâme denir.” Tarihi önem taşıyan fetihnâmeler, fetihlerle ilgili teferruâta önem vermeleri açısından tarih kitaplarını tamamlar özelliktedirler. Bununla birlikte, tam olarak objektif sayılmadıkları için tek başlarına tarih kitabı olarak değerlendirilmeleri sakıncalıdır. Bu eserler manzum ve mensur olarak kaleme alınmışlardır.

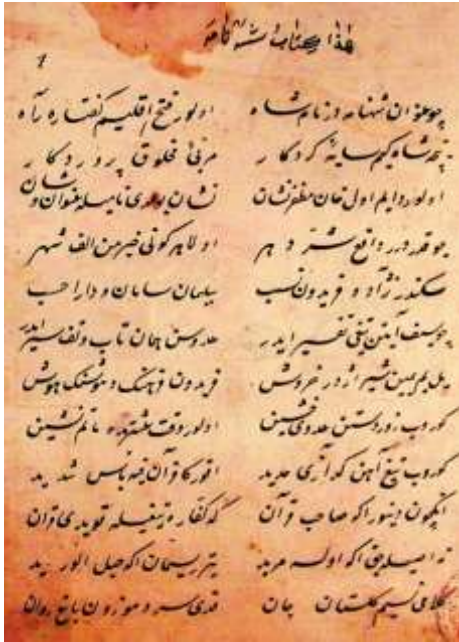
Eski Türk Edebiyatında fetihnâmelerin XV. yy.' da ortaya çıkmış olduğu ve fetih yüzyılı sayılabilecek XVI. yy. 'da çok yazılışı belirtilmiştir. Padişahların, sefere çıkacakları zaman etrafındaki şair ve yazarları da yanlarında götürmeleri fetihnâme yazma geleneğini ortaya çıkarmıştır.¹

Hakkında bilgi vereceğimiz eserde Eğri Kalesi'nin fethedilişi anlatılmaktadır. Yazma nüshasında eserin yazılış tarihiyle ilgili bilgi yer almamaktadır. Buna karşın Sultân III. Mehmed'in 1595-1603 yılları arasında tahtta bulunduğu ve Eğri'nin 1596'da fethedildiği dikkate alınarak bu eserin 1596'dan sonra yazıldığı görüşüne varılabilir. Eserin imlâ özellikleri de bu görüşle uyum göstermektedir.

Nişârî isimli şaire ait ve konusu Türk Dili ve Edebiyatı ve dili Türkçe olan eserin müstensihisi, telif tarihi, istinsah tarihi, istinsah yeri hakkında bilgi bulunamamıştır. Eserin dil özelliklerine bakılarak Nişârî'nin XV. yy. 'da yaşamış bir şair olduğu görüşüne varıyoruz.

¹Keskin, N.K.,(2006), “Eski Türk Edebiyatında Türler”, *Üniversiteler için Eski Türk Ebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, s.373- 374

ŞEHNÂME-İ MEHMED-İ SÂLİS



Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan eser Konya İl Halk Kütüphanesi koleksiyonuna dahildir. 1+75 varaktan oluşan eser 2256 beyit ve 106 satır düzyazı bölümünden oluşmaktadır. Manzum, mensur karışık bir yapıda yazılmıştır. Nazım şekli bakımından mesnevi olan eser; nazım türü bakımından şehnâme özelliği gösterir. Aruzun kısa kalıplarından olan fe'ülün fe'ülün fe'lün fe'ül kalıbıyla yazılmıştır.

Eserdeki dikkat çekici özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Eserin yazımında değişik harf şekilleri kullanılmıştır. “h” ve “ha” harflerine karşılık gelen harfler farklıdır.
2. Eserin sayfalarında hâşiye bölümleri bulunmaktadır.
3. Eserde Arapça kelimeler ve tamlamalar yanında ayetlere de çokça yer verilmiştir.
4. Eserde tek başlık kullanılmıştır. Bu başlık siyah mürekkeple yazılmıştır.
5. Eserin yazı türü Arap- Ta'lik'dir.
6. Eserin yazımında değişik harf şekilleri kullanılmıştır. “h” ve “ha” harflerine karşılık gelen harfler farklıdır.
7. Eserin sayfalarında hâşiye bölümleri bulunmaktadır.
8. Eserde ayetlere çokça yer verilmiştir.
9. Eserde hasar görmüş bölüm yoktur. Yalnız takip

kelimesinin iki yerde aksadığı görülmüştür.

10. Eserde III. Mehmed zamanında bugün Macaristan sınırları içerisinde yer alan Eğri Kalesi'nin fethi anlatılmaktadır. Bu sebeple eserde sık sık top, kılıç, düşmen, ceng, savaş, tüfeng, mağlûb, şemşîr, menzil, zafer, hançer, tığ, kûs gibi savaşla ilgili terimler yanında Beligrad, Sitanbul, Eğri, Anadolu, Bosna, Çin, Şarköy, Eflak, Çaldıran gibi yer adları ve Macar, Rus, Gürci, Arnavut gibi millet adları geçmektedir.

11. Eserin içinde Sultân Süleymân, Sultân Murâd, Bâyezîd, Sultân Selîm gibi padişahlara; Ferîdûn, Kâvûs, Efrâsiyâb, Fir'avn, Nemrûd, 'Alî, Hüseyin, Hasan, Hamza tarihi karakterlere telmihler vardır.

12. Şair bir tarihçi gibi savaşı anlatmıştır. Eserin düzyazı bölümlerinde şairanelikten uzak tarihi bilgiler de yer almaktadır.

13. Eserin içinde bazı yerlerde tekrarlar vardır.

Şair, Şehnâmeye “Hazâ Kitâb-ı Şehnâme” başlığıyla başlamıştır. Daha sonra şöyle devam eder;

Çü 'unvân-ı şehnâme der nâm-ı şâh

Olur feth-i iklîm-i güftâre râh

Sikender nijâd u Ferîdûn neseb

Süleymân sâ mân u dârâ haseb

Anınçün dinür ana sâhib Kur'ân

Ki küffâre tığiyle koydı kırân

Ala ey Hudavend ü Dârâ- haşem

Nizâm-ı cihân Husrev Muhteşem

İlk bölümde Sultân Murâd'ın İskender tabiatlı, Ferîdûn soylu Süleyman gibi kudretli, Dârâ gibi asil olduğu belirtilmiştir. Padişahın onların soyundan geldiği onlar gibi yüce olduğu söylenmektedir. Cihanı düzenleyen muhteşem hükümdar tanımlamasında bulunulmuştur.

Anunçün yaratdı seni yaradan

Ki küffârı kaldırasın aradan

Hudâ devletün müstedâm eylesün

Rahîk-i sürûrun müdâm eylesün

diyerek şair, padişahın küfrü ortadan kaldırması, İslâm'ı yayması için yaratıldığını söyleyerek devletin ve mutluluğunun devamlı olması için dua etmektedir.

Selîm Hân ceddün o dîn ulusu
 Ki râm itdi tîği il u ulusu
 diyerek soyunun Selîm Hân gibi kılıcıyla dine hizmet eden bir soy olduğunu da belirtir.
 Varup Çaldıran'da 'âlem kaldıran
 Kılıç ile kûs-ı zafer çaldıran

Ne böyle bir şîrâne ceng itdiler
 Ne küffâre çâk böyle renk itdiler

Kabûl idecek bir gazâ eyledin
 Sezâ var garkı fezâ eyledin

Virüp kuvveti kâhire âsumân
 Kulun itdi sultânı mısır-ı zamân

Süleymân misâlinde divâne idi
 İrişdürdün eflâke eyvân ile
 beyitlerinde Çaldıran'da soyunun nasıl savaştığını kılıçlarla zafer davulları çaldırdıklarını söyleyerek övgüsüne devam eder. Bu savaşta da küfrün yenildiğini, bütün bir evrenin kabul edeceği bir savaş olduğunu belirtir.

Reh-i hakda yoğ eyleyüp vârunı
 Şeb u rûz 'ibâdet kılup gârını

İbâdâta sarf eyle evkâtını
 Hesâb eyle her sâ'at enâtını

Nice vardı kâfirle ceng eyledi
 Melâ'ine dünyâyı teng eyledi
 diyerek şair, padişaha hak yolunda varını yok eyleyip gece gündüz ibadet etmeyi, vaktini ibadetle kullanıp her saatini hesap ederek geçirmesi gerektiğini öğütler.

Beyân kıl gazaya nice gıtdüğün
 Melâ'ini nice helâk itdüğün

Gelüp şevka bir bir beyân et bize
 Uzun sözde bir beyân et bize
 diyerek şair, konuya geçmek için kendi kendisine telkin vererek hazırlık yapar.
 Sa'âdetle hâkân sâhib kırân
 Revân Eğriye toğrı tutdı 'ınân

Gezer nice hâmûnları bîlleri
 Ki temyîz ider teng nâh yolları

Otağın mahallini ta'yîn ider
 Yerin kolların cümle tebyîn ider

İkindi zamânında divân ider
 O divânda 'adl-ı ihsân ider

Re'âyânın evvel görür hâlini
 Telâfî ider 'asker ahvâlini

'Adüvden kimi buldılar kırdılar
 Evin barkını âteşe verdiler
 beyitlerinde padişahın Eğri'ye doğru yola çıkışı, ovaları gezerek zor, sıkıntılı yolları ayırışı, otağın yerini belirleyişi, kolların yerlerini belirleyişi yani savaş öncesi hazırlıklardan bahseder.

Kılup Eğri şehrine toğrı nişân
 Kurup bir nice top u âteş feşân

Sabaha irince olup ihtimâm
 Mühimmât sercümle oldu temâm

İdüp hakka hamd u resûle senâ
Kılup devlete pâdişâhıma du'â

diyerek savaşı başlamadan önce sabahleyin toparın kuruluşu ve kalenin nişan alınışı, mühimmatın sabaha kadar gayretle çalışılarak hazırlandığı ve savaşa başlamadan önce Allaha şükür edip, Eğri kalesinin bulunduğu şehre doğru nişan alan nice topun ateş saçtığı söylenerek savaşın kızıştığı anlatılmaktadır.

İrişince ahşâm ceng eyledin
'Adu başında dehri teng eyledin

Varoş içre 'asker kıldı hemân
Şol âteş misâli ki vermez emân

Ecel gibi urdukların yıkdılar
Olup âteş irdüklerin yakdılar

Bu hâl üstüne geçmedi çok zemân
Yanup şehir divârı kaldı hemân

beyitlerinde ise savaşın akşam başladığı ve dünyanın düşman için dar, sıkıntılı bir yer haline getirildiği, savaşın gidişatı, askerler şehir içine ulaştığında düşmana aman verilmeyeceği, çok uzun sürmeden şehrin yandığı ve kale duvarının kaldığı anlatılır.

Hisar üzre var idi bir yüce tâğ
Ki ol tâğa küffâr dikmişti bâğ

Havahıydı ol tâğ hisâra kati
Dinürdi ol tâğdur anun âfeti

diyerek şairimiz, savaşta kalenin üzerindeki dağın; kalenin alınışını kolaylaştırdığını ve kafirlerin afeti olduğunu belirtir.

Varoş kal'esini alup gâziyân
Müselmâna sûd oldu kibra zebân
diyerek kalenin alınışının müslümana mutluluk sözü olduğu söylenmektedir.
Biri Nemçe durur biri Mâcer durur
İlisî de fisk ehli fâcir durur

Demişler gelen âl-i Osmânidir
Anınla cedâl 'ömre noxsândır

Bu beyitlerde düşmanların Macarlar, Almanlar, Avusturyalılar olduğunu ve hepsinin günahkar, isyankar olduğunu mücadeleden kaçtıkları söylenmiştir. Bunların karşı koyduklarınınsa Osmanlı hükümdarı olduğu, onunla mücadelenin ölümcül olduğu anlatılmaktadır.

Kabûl etmedi sulh kulun o seg
Ki râzı idi sulha evvelki beg

Sefer kalmağıyle Sultân Murâd
'Adüv her yana itdi böyle fesâd

Kılavuz gelür müjde hâhân olur
Ki Eğri hisârı nümâyân olur

Savaşın ilerleyen safhalarında kalenin düşmesiyle barışı kabul etmeyen düşmanlardan bahseden şair, Eğriden haber getiren kılavuzun kalenin alınışının müjdeleyicisi olduğu söylemektedir.

Eger 'asker-i Türke yok hasr u hadd
Olursa nücûm-ı semâca 'aded

beyitinde Türk askerini içine alan bir sınır olmadığını gökteki yıldızların sayılabilmesi halinde bunun mümkün olacağını söyleyen şair, bu durumu imkansız olarak nitelendirmiştir.

Kılup Eğri şehrine toğrı nişân
Kurup bir nice top u âteş feşân

Turup ceng bâbın idüp üstüvâr
İdüp kal'enin kapusını hasâr

diyerek kalenin kapısına dayanılıp hasar verildiği, savaşta sağlam durulduğu anlatılmaktadır.

İki hâlden biri olmak gerek
Ya ölmek gerekdür ya almak gerek
diyerek savaşın kazanılması gerektiği “Ya istiklal ya ölüm” düşüncesinin bir benzerini görüyoruz.
İdüp tîğ u şemşîdin istibân
Ne Dimitri kaldı ne İstebân
diyerek kılıç korkusundan Yunan ve Ermeni düşmanların püskürtüldüğü söylenmektedir. Yine;
Guruş içre aslan gördü kaçan
Gidüp cân teninden olurdu sıçan
diyerek şair, düşmanın para üstündeki aslandan dahi korkup sıçana döndüğünü söylemektedir.
O Şarköy ‘aceb Mısır camî’ durur
Şeref her gubârında Lâmi’ durur
diyerek Tekirdağ’a bağlı Şarköy’ün içinde Mısır Camisinin olduğu olduğu onun her tozunda şair
Lâmi’ nin varlığının hissedildiği, orayı şereflendirdiği söylenmekte Lâmi’ ye atıfta bulunmaktadır.
Karaca Begin tutdı Sultân sözün
Yirinde turup Hakk’a tutdı yüzün
Ki ism-i şerîfiyle Dâvûd Aga
Hamîdü’l me’ser o mevdûd aga
Hayâtı arardı bulurdı Sinân
Nihân hâne cânda olsa nihân
diyerek bu beyitlerde de eserde savaşta görev alan ağa, paşa ve beylerden bahsedilmektedir.
Eyâ kudretü’l-’ayn Sultân Murâd
Güşâd-ı revân Ebu’l Feth râd
Çeker kûşe-’i Bâyezîd-i halîm
Mehâbet eyle nağd-i Sultân Selîm
Nümûdâr Sultân Süleymân Hân
Gül-i gülşeni Âl-i Osmâniyân
Padişahlara sıklıkla atıflarda bulunan şehnâmede onların kudretlerine, padişahlık dönemlerine dair bilgiler de geçmektedir.
Firengi kılıç eyle hengâm-ı ceng
Firengi kumaş giydi kândan fireng
diyerek Fransız kumaşından, düşmanın kan rengi kumaş giydiğinden bahsetmektedir.
Çoyuldu çadırlar içine kilâb
Müselmânlara düşdi pek ıztırâb
diyerek Eğri halkına, müslümanlara çok acı çektirildiği anlatılmaktadır.
‘Adu bağrını kılmağičün kebâb
Olup şoşlarum âteş-i tîz tâb
diyerek düşmanın ciğerini yakabilmek için askerlerin ciğerlerini kılıç gibi ince bir ateşe saldıgını söylemektedir.
Biri galib u biri mağlûb ola
Biri nâhip u biri meslûb ola
diyerek savaşı bir tarafın kazanacağı, geri kalanların bazılarının çapulcu bazılarının soyulmuş olacağını söylemektedir. Kaybedenlerin birbirine düşeceğini anlatmaktadır.
Bu dâstân hazret şehriyâr cihân sitân dâr’es-saltaniye’es-seniyye mahfuza
diyerek bu destanın sahibinin memleketin yüksek saltanatının sahibi padişah olduğu söylenmektedir.
Çeküp kayd-ı tahrîre nazm eyledüm
Nisâreyi şâh-ı ‘azim eyledüm
diyerek şair, Şehnâme’nin adını duyurmayı amaç edindiğini kayda geçip nazm eylediğini söylemektedir.
Ki kılmışdı Firdevsî gibi imâm
Otuz yılda şehnâmesini tamâm
diyerek mesnevisini otuz yılda tamamlayan Firdevsî’yi kendine örnek aldığı söylemektedir.
Bu bir sâlde ben fakîr u kimîn
Çekem nazma bir böyle dürr-i simîn

diyerek şair, Şehnâme'yi bir yılda yazdığını söylemektedir.
Yarakdur ki şehnâme nazm olmadı
Yakınlarda bir böyle bezm olmadı
diyerek Şehnâmesini öven şair yakın zamanlarda böyle bir meclis kurulmadığını söyleyerek eserini
övmektedir.
Bulunmaz içinde bunun söz ü sâz
Ne hûbân-ı nâz u ne 'ışk-ı niyâz
diyerek eserinin içinde saz söz olmadığını; güzellerin nazının, aşık yalvarmalarının bu eserde yer
alamayacağını söylemektedir.
Du'â idene hüsn-i evkâtıma
Müyesser ola hayırla hâtime
diyerek okuyucudan dua isteyen şair, duacının güzel vakitler geçirmesini isteyerek eserin sonunun
hayırlı olması için kendisine kolaylıklar diler.

Kaynakça

Koç Keskin, Neslihan, (2006), *“Eski Türk Edebiyatında Türler”*, *Üniversiteler için Eski Türk edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, s.373- 374.

MÜELLİFİ MEÇHUL MANZUM BİR EDEBNÂME ÜZERİNE

İsmail AVCI

Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada müellifi belli olmayan manzum bir edebnâme üzerinde durulacak ve eser şekil ve muhteva özellikleriyle tanıtılacaktır. *Hâzâ Kitâbu Edebnâme* başlığını taşıyan eserin bu çalışma vesilesiyle aynı türdeki *Tarîku'l-Edeb* adlı eserle münasebetine de değinilecektir. Yeme içme, giyinme, gezme, söz söyleme gibi konularla ilgili günlük yaşamda uyulması gereken görgü kurallarından bahseden eser, âdâb-ı muâşerete dair yazılan eserlerin iyi bir örneğidir. 114 beyitlik bu kısa mesnevi, 24 başlıkla, yazıldığı dönemin anlayışına göre toplumdaki geçerli olan görgü kurallarının bir bölümünü sade, öz bir şekilde okuyucuya sunar.

ABSTRACT

In this work a good manner book the author of which is unknown is going to be studied and analyzed in both style and content wise. By this work resemblances of the work called *Hâzâ Kitâbu Edebnâme* with the work *Tarîku'l-Edeb* written in the same genre are going to be touched upon. It mentions manners of table, dressing, going out, speaking etc. and it is a good example of books written on good manners. It is a short mathnawi consist of 114 verses and 24 titles. It presents the readers the good manners that were current in the society of the time when the book was written in a simple and brief way.

Giriş

Arapça bir kelime olan ve sözlüklerde ziyafete davet etmek, toplum töresine uygun davranma, iyi ahlak, incelik, nezaket, terbiye, usluluk, zarıflık, hayâ, utanma, edebiyat bilgisi gibi anlamlara gelen edeb (ç. âdâb), dinî, ahlaki ve edebî kültürün hem yazılı hem de sözlü sahasında sıkça karşılaşılan kavramlardan birisidir. *Edep âdâp, edep yahu, edep etmek, edebini takınmak, edebîyle oturmak, edebî edepsizden öğrenmek, âdâb-ı muâşeret, edebe âdâba mugayir olmak* vs. kalıp kullanımların bütününde, edebin yukarıdaki anlam çerçevesine uygun bir ifade zenginliği vardır. Kavram daha önceleri "edeb", "ilmü'l-edeb" ve "ulûm-i edebîyye" şeklinde Batı dillerindeki "literatür"ün karşılığı olarak kullanılırken 19. yüzyıldan itibaren "edebiyat" olarak kullanılmaya başlanmış ve bu kullanım zamanla yaygınlaşmıştır. İslam kültür tarihinde "edeb" başlığı altında kişinin başarılı ve mutlu olabilmesi, başkalarıyla sağlıklı ilişkiler kurabilmesi için faydalı öğütler veren ve umumiyetle iyi bir ahlak eğitimini amaçlayan bilgiler ihtiva eden birçok eser yazılmıştır. *Edebü'l-vüzerâ, edebü'l-kâdî, edebü'l-müftî, edebü't-tabîb, âdâbü'l-mülûk, âdâbü's-siyâse, tarîku'l-edeb, edeb-nâme* gibi başlıklarla yazılan bu eserler yeni bir ahlaki/edebî tür meydana getirmiştir. Diğer taraftan bu kavram, "toplum içinde yaşayan insanın uymak zorunluluğu hissettiği güzel ahlak, nezaket ve görgünün icaplarını, kendini kusur ve ayıplardan koruyacak, erdemli bir birey olmasını sağlayacak kuralları içeren bir davranış disiplini (...), toplumsal hayatta fertler arasındaki ilişkileri kolaylaştıran, münasebetlerde insani ölçüleri sergilemeyi sağlayan, eğitim yoluyla kazanılan bir tür estetik"² olarak tanımlanabilecek âdâb-ı muâşeret kavramında da sıkça karşımıza çıkar. Bu çalışmada üzerinde durulacak olan eser de yukarıdaki vasıflarda, edepten, âdâb-ı muâşeretten bahseden bir eserdir.

1. *Hâzâ Kitâbu Edebnâme*: Bu Bir Edep Kitabıdır

Klasik kültürde edep konusunu esas alan, genel âdâba, görgü kurallarına dair hususları ihtiva eden birçok eser yazılmıştır. Yine nasihatnâme, pendnâme veya öğütnâme türünde yazılmış mensur, manzum veya mensur-manzum karışık yüzlerce eserde de az veya çok aynı konulara değinilmiştir. Konusu doğrudan âdâb-ı muâşeret ya da nasihat olmayan eserlerde de yeri geldikçe okuyucuya nasihat edildiği, çeşitli konularda öğütler verildiği, yer yer edep konusunun da işlendiği aşîkârdır.³ Bu eserlerdeki konular yeme içme, giyinme

¹ Çağrırcı, M., (1994), "Edep" md., *DİA*, Cilt 10, İstanbul, TDV Yay., s. 412-414; (2006), *İslâm Düşüncesinde Ahlak*, İstanbul, dem Yay., s. 79-80.

² Meriç, N., (2007) *Âdâb-ı Muâşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, İstanbul, Kapı Yay., s. XV.

³ Örneğin *Kutadgu Bilig, Atebetü'l-Hakayık, Kabusnâme, Garibnâme, Edviye-i Müfrede, Muradnâme, Müzekki'n-Nüfus, Kitâbü'l-Mühimmât, Tazarru'nâme, Pendnâme (Güvâhî), Ahlâk-ı Alâî, Mevaidü'n-Nefâis, Ahlâk-ı Kirâm, Lutfiyye, Hayriyye...* gibi muhteva itibarıyla birbirinden farklı birçok eserde *Edebnâme*'de yer alan konuların bir kısmının işlendiği görülür.

âdâbından söz söyleme, sokakta yürüme, alışveriş yapma, misafir gitme, misafir ağırlama ve hamama gitme âdâbına kadar çeşitli konularda olabilmekte, dinî ve ahlaki kuralların, gelenek göreneğin ve günlük yaşayışın her türlü uygulamasına uzanabilmektedir. Bu hâliyle ahlaka dair yazılan eserlerin, ilmihâl kitaplarının, hatta tıp kitaplarının ve daha birçok farklı içerikteki eserlerin de konuyla yakın bir ilişkisi vardır. Bunlardan biri olan eldeki eser, dolaylı olarak hem bir nasihatnâmedir hem de genel görgü kurallarından, yazıldığı dönemin toplumunda uyulan ya da uyulması gereken edeplerden bahseden bir edep, âdâb-ı muâşeret kitabıdır.

Edebnâme'den ilk bahseden kişi Bursalı Mehmed Tahir'dir. Müellif, *Ahlâk Kitaplarımız* adlı eserinde *Edebnâme*'nin hicrî 1057 yılında nazmedilmiş Türkçe bir eser olduğunu ve bir nüshasının Manisa'da Çaşnigir Kütüphanesinde bulunduğunu haber vermektedir.⁴ Mehmed Tahir'in bu eserini notlarla hazırlayıp bir kitapçık hâlinde neşreden Mahmut Kaplan, eserin adı geçen kütüphanede kayıtlı eserler arasında bulunmadığı bilgisini vermiştir. Sadettin Özdemir tarafından aynı adla yapılan çalışma ise bir sadeleştirme çalışmasından ibarettir.⁵

Esere ait bizim ulaşabildiğimiz tek nüsha bugün Manisa İl Halk Kütüphanesinde (nu. 5836/18) bir mecmuanın 229b-234a varakları arasındadır. *Hâzâ Kitâbu Edebnâme* başlığını taşıyan eserin müellifi belli değildir. Aruzun *fâilâtün fâilâtün fâilün* vezniyle yazılmıştır. Toplam 114 beyitten müteşekkil bir mesnevidir. Eserdeki edepler 24 başlıkta/bölümde anlatılmıştır. Başlıkların bir kısmı ve cetveller kırmızıdır. Her sayfada 15 satır vardır, eser talik hatla yazılmıştır. Sonda eserin yazılış yılı olarak 1095/1683-1684 yılı verilmiştir. Bu bilgiye göre yukarıdaki 1057 yılı ya yanlıştır ya da Bursalı Mehmed Tahir'in gördüğü nüsha başka bir nüshadır. Ancak Mehmed Tahir'in gördüğü nüshanın da Manisa'da olmasına bakılırsa kuvvetle muhtemel aynı nüshadan bahsediyoruz demektir. Bu durumda yıl yanlış kaydedilmiş olmalıdır.

2. Muhtevaya Dair: Edepler

Edebnâme'nin muhtevasına geçmeden önce bir hususu zikretmek gerekmektedir. O da eserin *Tarîku'l-Edeb* adlı eserle münasebetidir. Ayrı bir başlık altında da temas edilebilecek bu husus, üzerinde çalıştığımız eserin muhtevasından söz ederken göndermeler yapabilmek, benzerlikleri gösterebilmek adına bu bölümde değerlendirilmiş, ayrıca ele alınmamıştır.

Söz konusu eser, 15. asır müelliflerinden Ali b. Hüseyin el-Amâsî (öl. 875/1470)'nin eğitim öğretim, âdâb-ı muâşeret ve dinî-ahlaki konularda kaleme aldığı mensur-manzum karışık bir eserdir. *Keşfü'z-Zünûn*'da adı *Tâcü'l-Edeb* olarak geçer ve bir mukaddime, kısa bir hâtîme ve 27 bölümden oluşur. Eserde ayet, hadis, kelam-ı kibar, şiir ve hikâyelere yer verilmiş, konuyu destekleyici her türlü malzemeden faydalanılmıştır. Bu eserle *Edebnâme* arasında bazı benzerlikler vardır. Eserlerde ilk dikkati çeken husus isim benzerliğidir. *Edebnâme* ve *Tarîku'l-Edeb* ya da diğer adıyla *Tâcü'l-Edeb*. İkinci husus konu birliğidir. *Tarîku'l-Edeb*'de edep ve âdâb-ı muâşeret haricinde eğitim öğretim, hat ve diğer sanatlar, abdest, namaz gibi başka bazı konular yer alsa da bunların önemli bir kısmı ortaktır. Örneğin söz söyleme, yemek yeme, su içme, yürüme, oturma, tuvalet, hamama girme âdâbı ve genel anlamda edep öğrenmek gibi. Ayrıca farklı bölümlerde de *Edebnâme*'deki diğer edeplere temaslar vardır. Örneğin *Tarîku'l-Edeb*'de yemek yemenin edepleri sayılırken aynı zamanda misafirlik konusuna da dolaylı olarak kısaca değinilir. Bu konu *Edebnâme*'de iki ayrı başlık hâlinde düzenlenmiştir. Üçüncü husus eser içindeki başlıklardaki benzerliklerdir. *Edebnâme*'de başlıklardan bazıları, "Su İçmenüñ Edebin Beyân İder", "Yol Yürimenüñ Edeblerin Beyân İder", "Oturmanüñ Edebin Beyân İder"... şeklindedir. *Tarîku'l-Edeb*'de aynı konudaki başlıklar benzer şekilde şöyledir: "Su İçmegi Dahi Edeblerin Bildürür", "Yürümeği Dahi Anuñ Edeblerin Bildürür", "Oturmağı Dahi Anuñ Edeblerin Bildürür". Bu iki eserin sayılan bu hususlar yanında dil ve ifade özellikleri yönüyle de benzerlikler göstermesi, eserler arasında bir etkileşimin olduğu düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Ancak biz *Edebnâme* ile *Tarîku'l-Edeb* arasında yukarıda saydığımız benzerliklerin varlığını ifade ederek tespit noktasında konuyu sonlandırmak ve muhtevada benzer tarafları zikretmekle yetineceğiz. Bu hususa kısaca değindikten sonra *Edebnâme*'nin muhtevasına geçebiliriz.

Daha önce de söz edildiği üzere *Edebnâme*'nin asıl kısmı, konuya uygun başlıklar kullanılarak 24 bölüm hâlinde düzenlenmiştir. Nâzımın Allah'a hamd ettiği ilk beyit ile dua ifadesi taşıyan son iki beyit de düşünüldüğünde eserin bölüm sayısı 26'ya çıkar. Eserdeki bölümler ve konu başlıkları şöyledir:

1. Allah'a Hamd.
2. "Nimetüñ Edebin Beyân İder".
3. "Su İçmenüñ Edebin Beyân İder".

⁴ Bursalı Mehmed Tahir Bin Rıf'at, (2002), *Ahlâk Kitaplarımız*, haz. Mahmut Kaplan, Malatya, (yayınevi yok), s. 47.

⁵ Bursalı Mehmed Tahir Bin Rıf'at, (2009), "Ahlâk Kitaplarımız", sad. Sadettin Özdemir, *Süleyman Demirel Üni. İlahiyat Fak. Dergisi*, Sayı 22, s. 161-176.

4. "Söz Söylenenün Edebin Beyân İder".
5. "Kabâ' Geymenün Edeblerin Beyân İder".
6. "Hânedan Çıkmanun Edebin Beyân İder".
7. "Yol Yürimenün Edeblerin Beyân İder".
8. "Bez-istânda Yürimenün Edeblerin Beyân".
9. "Mahalle Arasında Yürimek Beyânındadır".
10. "Nesne Satun Almanun Edeblerin Beyân İder".
11. "[Nesne Götürmenün Edeblerin Beyân İder]", başlık unutulmuştur.
12. "Hâneye Girmenün Edebin Beyân İder".
13. "Oturmanun Edebin Beyân İder".
14. "Konukluga Varmanun [Edeblerin Beyân İder]", son kısım yazılmamıştır.
15. "Adam Kığırmanun Edeblerin Beyân İder".
16. "Pâ-pûş Çevirmenün Edebin Beyân İder".
17. "[Makbereye Varmanun Edeblerin Beyân İder]", başlık unutulmuştur.
18. "Teferrüçgâha Gitmenün Edeblerin Beyân İder".
19. "Müsterâha Gitmenün Edeblerin Beyân İder".
20. "Hammâma Girmenün Edeblerin Beyân İder".
21. "Hammâma Dellâk Girmenün Edeblerin Beyân İder".
22. "Bardaga Su Koymanun Edebin Beyân İder".
23. "Câme-h'âba Girüp Yatmanun Edeblerin Beyân İder".
24. "Cimâ' Edeblerin Beyân İder".
25. "Câme-h'âbdan Kalkmak Beyânındadır".
26. Dua.

Eserin ilk beyti müellifin Allah'a hamd ettiği beyittir:

Hamd-ı bi-hadd aña kim yok gâyeti

Şükr-i bi-'add aña kim çok ni'meti

Nimetin Edebi

Bu beyitten hemen sonra müellif nimetin edeplerine geçer. Ancak önce nimetin 4 "Farz" ve 4 "Sünnet"inden ayrı başlıklar hâlinde bahseder. Nimetin farzı temiz ve helal olması, kişinin kendi kazancından yemesi ve Allah'a şükretmesidir. Sünneti ise elleri yıkamak, besmele çekmek, yemeğin kenarından yemek ve yine şükretmektir. Nâzım, bu farz ve sünnetleri hatırlattıktan sonra,

On ikidür ni'meti yirken edeb

Dud kulak diyem esah kavlı üze hep

beytiyle nimetin edeplerini sıralamaya başlar ve 12 edepten bahseder: Yemek yerken sümkürmemek, tükürmemek, zaruret olmadıkça su içmemek, aksırınca ağza eli değil mendili tutmak, yemek yerken biri geldiğinde yerinden kalkmamak, ayakta yememek, lokmayı ağızda çok tutmamak, kimsenin lokmasına bakmamak, etrafa bakınmamak, herkesten önce lokmayı tıkmamak, elleri yemeğe pek bulaştırmadan temiz yemek, elini yüzüne sürüp Allah'a hamd etmek. Nimetin edebinden bahseden bu bölüm 17 beyitle diğer bölümlere göre eserin en uzun bölümüdür.

Tariku'l-Edeb'de ise bu bölümde şunlar anlatılır: Helal yemek ve yedirmek, yemekten önce ve sonra elleri yıkamak, besmeleyle başlamak, sofraya yakın oturmak, yönünü sofraya doğru dönmek, sağ elle ve üç parmakla tutup yemek, lokmayı küçük kesmek, ağızda yeterince çiğnemek, başkası yemeğe ekmeğe doğrarsa öyle doğramak yoksa doğramamak, kimsenin önünden yememek, herkes bakarken yalnız yemek yememek, çekirdekli meyve yerken çekirdeği tükürmeyip avucuna alıp yabana atmak ya da mahfi bir yere bırakmak, sümkürmemek, mide bulandırıcı mevzular açmamak, ağız veya diş kanarsa açıktan yere tükürmemek, aksırınca veya esneyince elin arkasını ağza götürmek, ekmeği ısırpı yemeğe sokmamak, sıcak yemeği katı katı üfürmemek, kaşığı yalayıp yemeğe sokmamak, yemek yerken başkasının ağızına bakmamak, kaşık değiştirilerek yemek yeniyorsa kendi önünden yemek ve kaşığın sapını ya yoldaşından yana koymak ya da yemeğin dışına koymak, yarık kaşıkla yemek yememek, doyduktan sonra haram olacağı için eğer misafir yesin diye yenmiyorsa yemek yemeyi bırakmak, yemeği ayıplamamak, yanık, yere düşmüş veya yenemeyecek hâlde değilse yiyeceği kediye köpeğe vermemek, et doğrandığında elleri yıkamak, yıkamadan elleri yalayıp yeniden ete yapışmamak, eğer ekmeğe yenmeyecekse bıçağı ekmeğe silmemek, ekmeği çanak altında yastık yapmamak, elle bölünebilecek ekmeği bıçakla kesmemek, taneli yemek yerken taneleri geri yemeğin içine silmemek, göze, dişe ve akla zarar vereceği için yemeği sıcak yememek, birinden ödünç ekmeğe alınacaksa tartıp vermek ve almak, ayrıca helalleşmek, nafile oruçluysen bir davet alınırsa veya eve

misafir gelirse oruçlu olduğunu söylemeyip yemek ve sonra kaza etmek, düşün veya benzeri bir hayır için pişirilmediği sürece bir yerden eve yemek götürmemek, bir toplulukta önce büyüklere yemek götürmek, bütün hastalıkların sebebi çok yemek, çok uyumak ve çok cima etmek olduğundan çok yememek, hazmı kolaylaştırmak ve mideyi soğutmamak için yemek yedikten sonra defalarca su içmeyip bir buçuk saat miktarı beklemek.⁶

Bardağa Su Koymanın Edebi

Kültürümüzde bardağa su koymanın bile bir edebi, yolu yordamı vardır. Müellife göre bu edepler iki tanedir. Evveli suyu koyarken dökmemektir. İkincisi ise bardağın ağzını silmektir.

Su İçmenin Edebi

Müellif su içmenin edebini tek beyitte verir. Bu beyte göre üç edepten ikisi suyu tatmak, üçüncü ise içmektir:

Üç edeb vardur su içmekde be-nâm

İki kez dadup içinde iç tamâm

Bardağa su koyma ve su içme edepleri *Tarîku'l-Edeb*'de "Su İçmegi Dahi Edeplerin Bildürür" başlığıyla şöyle verilmiştir: Önce maşrapaya veya bardağa su koymak, suda çer çöp varsa bardağın ağzına geleceğinden suyun bir kısmını yana dökmek, bardağın kulpunu içecek kişiye çevirmek, bardağı uzaktan ve yüksekte vermemek, iki elle tutup vermek, suyu sağ elle almak, besmele çekerek aheste aheste, yani yap yap ve inil inil içmek, yürekte zahmet peyda edeceği için ağzı doldura doldura içmemek, bardağın dibini kimseye çevirmeden içmek, damlayan suyu alabilmek için bardağı içecek olana sunarken dibinden tutmak, su içen nefes alıp cevap verebilsin diye 'sıhhat ve afiyet' demek, abdestten artan su hariç ayakta su içmemek, yatarak ve çok terlemişken su içmemek, gedik bardaktan ve kırık çanakdan içmemek.⁷

Söz Söylemenin Edebi

Başka eserlerde de sıkça karşımıza çıkan ve müelliflerin çoğu zaman ayrı bir başlıkla değerlendirdikleri, en çok sözünü ettikleri konulardan biri olan söz söylemeye dair edepler 4'tür ve 4 beyitte anlatılmıştır: Sert ve kırıcı konuşmamak, söz söylerken etrafa bakmayıp muhataba bakmak, 'sen', 'ben' yerine 'siz', 'biz' kelimelerini kullanmak, eli kolu sallayarak, birinin taklidini yaparak konuşmamak.

Bu hususun *Tarîku'l-Edeb*'de "Bu Fasil Söz Söylemek Edebin Bildürür" başlığıyla verildiğini görüyoruz. Söz söylemenin edepleri burada şöyledir: Mazlumdan zalimi kurtarma, eşler arasını bulma, düşmanı yenmek için hile yapma ve tehlikeden kurtulma durumları hariç yalan söylememek, gıybetten, bühtandan ve boş sözlerden dili korumak, çok söz kişiyi değersiz kılacağından gerektiği kadar, az ve öz söylemek, sözü açık söylemek, gerekli gereksiz yemin etmemek, söz anlamayan kişilere anlamayacağı söz söylememek, sözü yumuşak bir üslupla, tatlı dille söylemek, duyulabilecek bir ses tonuyla konuşmak, çok kısık sesle ya da bağırarak konuşmamak, herkesin sözüne muhalefet edip karşı gelmemek, inatçılık edip kendi sözünü doğru çıkarmak için gerçeği örtmemek, tartışmada yenilince kimseye kötü söz söylememek ve ayıplamamak, çünkü ayıplamak kişiye ok gibi dokunur, ok, kılıç ve mızrak yarası iyileşir ama dil yarası iyileşmez, saçma sapan konuşanlara ve boş söz söyleyenlere dönüp cevap vermemek, gülerken konuşmamak ve çok gülmemek, mertebeye daha yukarıda olan kişiyi ayağına çağırarak, büyüklerin yanında söz söyleyip ahkâm kesmemek, gereksiz sorular sormamak, ulemanın yanında cahilce konuşmamak, marifetleri sayıp döküp övünmemek, ilimden hazzı ve danışten behresi olmayan kişi için susmak ve dinlemek evladır, büyüklerin, ulemanın, üstadın huzurunda mühim olmayan bir konuyu sormak için münasebetsiz söylemek, söz tamam olmadan araya girmek, bir kişinin sözünü ağzından almak, başkasına sorulan soruya cevap vermeye kalkmak edepsizliktir. Bir daha kimse kendisine inanamayacağı için adını yalancılığa çıkarmamak, geri döndürülemeyeceği için sözü düşünerek, ölçüp tartarak söylemek, sözden anlamayan, inatçı kişilerle muhavere ve münazara yapmamak, sözün kadrinin bilinmediği yerlerde, zevke ve eğlenceye düşkün kimselerle sarhoşların yanında konuşmamak, sonradan pişman olunacak sözü söylememek.⁸

Kabâ (Elbise) Giymenin Edebi

Kıyafet giymenin 5 edebi vardır. 5 beyitle anlatılan bu edepler şunlardır: Önce sağ giymek, otururken sarık sarmamak, ayaktayken don giymemek, ayakkabının önce solunu çıkarmak ve sağ evvel giymek, diz donunu (iç donu) bir sır gibi saklamak, sarık gibi herkese göstermemek.

Haneden Çıkmanın Edebi

⁶ Şeker, M., (2002), *Fâtih Devri Osmanlı Müelliflerinden Ali b. Hüseyin el-Amâsî ve Tarîku'l-Edeb'i*, Ankara, DİB Yay., s. 202-206.

⁷ Şeker, M., (2002), s. 207-209.

⁸ Şeker, M., (2002), s. 182-195.

Müellifin 3 beyitle anlattığı haneden çıkma edebi dörttür. Kim bu dört edebi yerine getirirse cennete girecektir:

Dört edeb var hânedan çıkmakda tâ

Gire firdevse buları kim duta

İlki haneden güle güle çıkmamak, ikincisi yukarıya bakmamak, üçüncüsü ardına bakmamak, dördüncüsü ise önce sol ayağını atmak.

Yol Yürümenin Edebi

Yol yürümekte 8 türlü edeb vardır:

Yol yürümekte sekiz dürlü edeb

Var durur kim her birisi hoş 'aceb

Bu edepler şöyle sıralanmıştır: Karıncayı basıp incitmek, dört bir yana baka baka gitmemek, taştan taşa sıçrayıp kendisiyle savaşıncasına yürümek, atlaya atlaya atlı gibi koşmamak, ardına bakmamak, kendisinden büyük kişilerin önünden geçmemek, herhangi bir şeyle meşgul olup yol arkadaşından geri kalmamak, bir iş olmadığı sürece çağrılmadan bir yere varmamak.

Bezistanda (Çarşıda) Yürümenin Edebi

Çarşıda yürümenin 5 edebi vardır: Yürürken omzuyla kimseyi itmemek, bağırıp çağırıp karşıdan karşıya laf etmemek, tükürüp sümkürmemek, çok aksırıp öksürmemek, halka karşı yemek yiyip su içmemek.

Mahalle Arasında Yürümenin Edebi

Mahalle arasında yürümenin 4 edebi şöyledir: Bir yerde bir iş yoksa oradan ayağı kesmek, boş boş gezmek, açık bir kapı görünce bakmamak, çocuklara uymamak, oğlancıkları öpmek, öne arkaya baka baka yürümek.

Yolda, çarşıda ve mahallede yürümenin edepleri *Tarîku'l-Edeb*'de "Yürümeği Dahi Anuñ Edeplerin Bildürür" başlığıyla bir bütün olarak şöyle anlatılmıştır: Sokakta hızlı hızlı yürümek, ikide bir ardına bakmamak, kimsenin harimine bakmamak, etrafına ya da birine aşırı bakmayıp kendi yoluna gitmek, sokakta bağırarak, şiir okuyarak, gürültü yaparak yürümek, kimseyi basıp ileri geçmemek, acelesi olup birini geçerse selam vererek edeple geçmek, yaşça büyüklere ve mertebeye yüksekler 'sen çekil ben geçeceğim' dememek, izin verilmediği sürece ya da kılavuzluk görevi olmadıkça üstadın, büyüklerin, atanın, fazılların, pirlerin önünden yürümek, meclislerde kişilerin önünden geçmemek, 'önce yoldaş sonra yol' düsturunca yoldaşsız yola çıkmamak, yolda yoldaşına sahip çıkmak ve bir ihtiyacı için durduğunda onu beklemek, salına salına, tefahürle yürümek, kimseye dokunmadan, hayvanlara, insanlara zarar vermeden yürümek, bastığı yere dikkat etmek, gece uyumak gündüz yolculuk yapmak.⁹

Nesne Satın Almanın Edebi

Nesne satın almanın edebi 3'tür. İlki satıcıya kızıp hiddetlenmemek, ikincisi alınan şeyin tadına bakmamak, üçüncüsü ise alınan malı geri götürmemek.

Nesne Götürmenin Edebi

Metinde bu kısımda bir başlık yoktur. Ancak,

Nesne götürmekde vardır üç edeb

Var der-i bâzârdan yil bi-ta'ab

beytinden bu kısımda pazardan alınan yiyeceğin götürülmesine dair edeplerin anlatıldığı anlaşılmaktadır. Müellife göre bu edepler 3'tür. Edeplerden ilki alınan yiyeceği eteğe, yene koymamak, ikincisi açıkta götürmemek, üçüncüsü ise eve varmayınca yemek için el sürmemektir.

Haneyeye Girmenin Edebi

Haneyeye girmenin 5 edebi vardır: Önce sağ ayak atılmalıdır. Kapıda kelimeler edilmemelidir. Üçüncü olarak sağ tarafa selam vermek gerekir. Evin sağına soluna, etrafına bakılmamalıdır. Son olarak kapıya varınca bismillah deyip içeri girilmelidir.

Oturmanın Edebi

Oturmada 4 edep vardır. İlki herkes oturacağı yeri bilmelidir. İkincisi kişi sağ dizini yukarıya kaldırıp oturmalıdır. Üçüncüsü ayağını dizini açmamalı ve birdenbire söze girişmemelidir. Son olarak ise ev sahibi kelimeler etmeyince kendisi kelimeler etmemelidir.

"Oturmağı Dahi Anuñ Edeplerin Bildürür" başlığıyla *Tarîku'l-Edeb*'de oturmayla ilgili şu edeplerden söz edilir: Özü olmadıkça murabba (ayakları önde kavuşturarak oturma) oturmayıp edep gereği diz üstü oturmak, ayağı uzatıp bir kimseye, dirseğine veya ardına dayanarak oturmamak, bir toplulukta ortada, bir

⁹ Şeker, M., (2002), s. 210-212.

kimsenin ardında veya önünde oturmamak, Kâbe'ye, enbiya veya evliya mezarına ardını dönüp oturmamak, hasta yanında ve büyüklerin huzurunda fazla kalmamak.¹⁰

Konukluğa Varmanın Edebi

Müellifin ifade ettiğine göre bir yere misafir olarak gitmenin 3 edebi vardır: Davete icabet etmek, (yemekte) ne var diye sormamak, yemekten sonra çok durmamak.

Adam Kığırmanın (Çağırmanın) Edebi

Bir kişiyi çağırmanın 3 edebi vardır. Bunlardan ilki çağırmanın vardığı kişiye saygı göstermesidir. İkincisi onun ayakkabısını çevirmesi, üçüncüsü ise önüne yürümesidir.

Pâpûş (Pabuç) Çevirmenin Edebi

Pabuç çevirmek deyiminin birkaç anlamı vardır.¹¹ Metindeki pabuç çevirme edebi, gelen misafirin kolayca giyebilmesi için ayakkabıları düzeltip çevirme şeklinde olmalıdır. Müellif,

Başmağı döndürmede bil kim 'aceb

Anda dahi var durur iki edeb

diyerek iki edebi sıralar. Bunlardan ilki başmağı (ayakkabıyı) sol elle çevirmek ve elleri kavuşturup misafirin giymesini beklemektir. İkincisi ise kendi ayakkabısına değmeyip başmak sahibi giymeyince giymemektir.

Makbereye (Mezarlık) Varmanın Edebi

Metinde bu kısımda başlık unutulmuş olmalıdır. Müellifin,

Makbereye varmada iy pîş-bîn

Dörd edeb vardır dahi 'ilme'l-yakîn

beytinden bu kısımda mezarlığa varma konusundaki edeplerin anlatıldığı anlaşılmaktadır. Nâzımın ifadesine göre mezarlığa varmanın 4 edebi vardır. Öncelikle tekbir ile varılmalıdır. İkinci olarak mezarda yatanlara Fatiha ihsan edilmelidir. Üçüncüsü hızlı hızlı değil yavaş yavaş gidilmelidir. Son olarak ise şarkı söylenmemeli, tükürüp sümkürülmemeli, bunun yerine Kur'an okunmalıdır.

Teferrücgâha (Gezinti Yeri) Gitmenin Edebi

Gezinti ya da mesire yerlerine gitmenin 4 edebi vardır. Evveli fesat ehli ile gitmemektir. İkincisi yalnız gidilmemeli, bir yoldaş olmalıdır. Aynı zamanda dile kötü söz de getirilmemelidir. Üçüncüsü kimsenin eteği basılmamalı, rahatsızlık verilmemelidir. Böylece kalp penceresi de kararmamış olacaktır. Son edep ise çevredeki yabancılara doğru bağırıp çağırarak, yüksek sesle konuşup gülmemektir.

Müsterâha (Tuvalet) Gitmenin Edebi

Müsterâha gitmenin 10 edebi vardır. Müellif kişinin abdest bozarken cahilce davranmaması gerektiğini söyler ve edepleri saymaya başlar: Kimsenin uğramadığı تنها, gizli bir köşe bulmak, etek yayıp oturmamak, kibleye ardını ve yüzünü dönmek, aya karşı dizini dikmemek, müsterâhta konuşmamak, tükürüp sümkürmemek, taşı sol el ile alıp üç kez silinip pak olmak, silindiği taşı alıp üç defa yere kakıp ondan sonra atmak ve son olarak yukarı kalktığında yere bakmamak.

Tuvalet âdâbıyla ilgili *Tariku'l-Edeb*'de verilen edepler ise şöyledir: Tuvalet sol ayakla girmek, hacetten sonra sağ eliyle su koyup sol elle temizlenmek, tuvaletten sağ ayakla çıkmak, eğer yabanda hacet gidermek gerekirse halk nazarından uzak mestur bir yerde oturmak, mescide yakın yere, mezar arasına, meyve ağacı dibine, gök ekin içine, duru, temiz suya, canlıların deliğine, sert yere, yol üstüne, yokuşa ve yele karşı, tuvaletini yapmamak, aya, güneşe, kibleye karşı avret yerini açıp oturmamak ve tuvaletini yapmamak, yönelmemek ve ardını dönmek, ayaktayken tebevvül etmek, üzerinde Kur'an ayeti ve esmaullah varken tuvalet girmek, tuvalette konuşmamak, unutmaya sebep olacağından avret yerine ve aşağıya bakmamak, sümkürüp tükürmemek, sol eliyle burnunu tutmak.¹²

Hamama Girmenin Edebi

Hamama girip yıkanmanın 8 türlü edebi vardır. 6 beyitle anlatılan bu edepler şunlardır: Diz donunu (iç don) aşıkâr etmemek, gelip geçerken insanlara bakmamak, setr-i avret etmek, futayı çözüp oturmamak,

¹⁰ Şeker, M., (2002), s. 213.

¹¹ Tasavvuf ehlinde misafirin pabucunun ucu dışarıya, sokağa doğru değil, eve doğru çevrilir. Birisinin pabuçlarının ucu dışarıya doğru çevrilirse bu hareket onun bir daha gelmesini istememektir [Gölpınarlı, A., (2004), *Tasavvuftan Dilimize Geçmiş Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul, İnkılâp Yay., s. 251.]. Ayrıca eve gelen misafirin ayrılırken kolay giyebilmesi için pabuçları düzeltilip çevrilir. Pabucu ters çevirip göstermek ise özellikle mahkemelerde fiili livatayı ifade etmek üzere başvurulan bir yöntemdir. Pabucu giymeden önce içine herhangi bir şey kaçmış olma ihtimali düşünülerek ters çevrilmesi de sünnettir. Ayrıca çocuklar arasında oynanan bir oyunun adı da (Muş'ta) pabuç çevirmedir. Bunun yanında ayakkabı veya terlik gidilecek olan yolu temsil eder ve onu ters çevirmek kadarı ters çevirmek demektir.

¹² Şeker, M., (2002), s. 214-216.

kahkaha ile gülüşmemek, oynayıp yoluşmamak, biriyle çekişip inatlaşmamak ve son olarak da kimseye dokunmadan geçmek.

Hamama girme hususu *Tarîku'l-Edeb*'de de yer alır. Burada sayılan edepler şöyledir: Daha faydalı olduğundan hamamın eskisine gitmek, donları edeple çıkarmak, iç donu gizlice çıkarmak, yönünü hamamın camekân duvarına döndürmek, çok açken ya da çok tokken hamama girmemek, kış ve yaz günlerinde doğrudan çok sıcak yere girmemek, hamama girer girmez su dökünmeyip terleyinceye kadar biraz oturmak, abdest alıp gusl etmek, edep ve ihtiyatla yıkanıp suyu yavaş yavaş dökmek ve kimseye sıçratmamak, peştamalı edep ve ihtiyatla yıkayıp tutmak, avret yerini açmamak ve peştamalı kimseye yıkatmamak, başı kır ise hemen su dökmeyip bir saat kadar bekleyip ondan sonra dökmek, çok sıcak veya çok soğuk su dökmemek, kendi sırası gelmeden başkasının sırasını alıp öne geçmemek, kurna dolup su dışarıya akmayınca kurnaya elini batırmamak, hamamda namaz kılındığında kısa tutmak, hamam çok soğuk ya da çok sıcak olduğunda fazla oturmamak, hamam duvarına arkasını verip oturmamak, hamamda soğuk su içmekten sakınmak, soğuk günlerde hamamdan çıktığında saçında ıslaklık komamak, göze zararı olacağından ayağına soğuk su dökmek, kış günlerinde hamamdan çıkar çıkmaz donları giymek ve başı açık tutmamak, donlarını ve ayakkabılarını giyerken sağdan başlamak, alt donunu otururken ve insanlara dönmeden giymek, ayağı ve peştamalı yaşken camekâna çıkıp halı ve hasırı ıslatmamak, hamam futasıyla yüzünü silmemek, hamam tarağıyla veya başka birinin tarağıyla sakalı taramamak, başkasına ait misvakla dişleri temizlememek, başkasının mendilini kullanmamak.¹³

Hamama Tellak Girmenin Edebi

Hamamda tellak olmanın da edepleri vardır. Burada sayılan 3 edepten ilki tellağın yapıştığı kişiyi yormaması, üstüne abanmamasıdır. İkincisi kişinin sağ tarafından el vurması, üçüncüsü ise bismillah deyip yıkmasıdır.

Câmehâba (Yatağa) Girip Yatmanın Edebi

Yatağa yatmanın 4 edebi vardır. Müellife göre bunlara uyulursa ruha gıda verilmiş olunur. İlk edep yatağın sol yanından geçmektir. İkincisi ise başı sağ tarafa koymaktır. Üçüncü edep "Hem üçüncüsü tahâret eyleye" mısrasıyla verilmiştir. Burada tahareten kasıt ruhen bir temizlik olmalıdır. Bu mısradan kişinin tövbe istiğfarla, duayla ruhunu temizlemesi, günlük muhasebe anlaşılabilir. Bu durumda ikinci mısradaki "Dördü istiğfâr u râhat eyleye" mısrasıyla verilen dördüncü edep de ortak bir anlam kurulmuş olunur.

Cimâ (Cinsel İlişki) Edebi

Cimânın 7 edebi vardır ve nâzım bu edepleri şöyle vermiştir: Temiz bir abdest almak, sonra ehliyle cem olmak, besmele çekerek şeytanı uzaklaştırmak, doğacak çocuğun çok vehimli, dilsiz ya da sağır olmaması için uyanık olmak, doğacak çocuğun hayâsız olmaması için avret yerine bakmamak, azaya keder vermemek ve doğacak çocuğun cahil ve kahil (hareketsiz, durgun) olmaması için çok aç ya da çok tokken cem olmamak, son olarak sağ taraftan inmek ve dinlenmek.

Câmehâbdan (Yataktan) Kalkmanın Edebi

Yataktan kalkmanın 3 edebi vardır ve müellifin ifadesiyle bu edepler gayet muteberdir. İlk edep sağ taraftan kalkmaktır. İkincisi tekbir getirmek, üçüncüsü ise Allah'a şükrederek kalbi nurla doldurmak, aydınlatmaktır.

Dua Bölümü

Eserin son iki beyti duaya ayrılmıştır. Müellif burada önce bizi gaflet uykusundan uyandır ve subh-ı sâdık gibi nurlarla doldur diyerek Allah'a yalvarır. Sonra da kendisi ve eseri okuyacaklar için dua eder:

H'âb-ı gafletden bizi bidâr kıl

Subh-ı sâdık gibi pür-envâr kıl

Bunu yazup okıyanı iy Hudâ

Eyleme dergâh-ı 'izzetden cüdâ

Eserin genel yapısına baktığımızda bölümler arasında mantıklı bir sıralamanın varlığı dikkati çeker. Bölümler rastgele sıralanmamış, birbiriyle ilgili konular bir araya getirilerek bir bütünlük içinde verilmeye çalışılmıştır. Örneğin yolda, çarşıda ve mahalle arasında yürümekle ilgili edeplerin eserde arka arkaya yer alması gibi. Buna uymayan tek bölüm bardağa su koymanın edebinden söz eden 22. bölümdür. Eserin ilk bölümü nimetin edeplerini, ikinci bölümü ise su içmenin edeplerini anlatır. "Bardaga Su Koymanın Edebin Beyân İder" başlığını taşıyan 22. bölümün bu iki bölüm arasında yer alması mantıken daha makuldür. Biz muhteva konusunu ele alırken bu sıralamayı gözettik. Bölümlerin sıralanmasıyla ilgili dikkati çeken bir diğer husus, günlük yaşayışın edeplerin sırasına tesiridir. Burada bir nevi insanın bir günde yapabileceği işlere ait

¹³ Şeker, M., (2002), s. 242-245.

edeplerin sıralanması vardır. Yani yukarıda bahsettiğimiz konu bütünlüğüne ek olarak bir anlamda günlük yaşayış da mantıklı bir silsile hâlinde verilir ve edepler sıralanır. Örneğin haneden çıkmak, yolda yürümek (ve çarşıda yürümek, mahalle arasında yürümek), nesne satın almak, alınan nesneyi eve götürmek, haneye girmek gibi. Bu hâliyle sözü edilen edeplerin insanın bir gününü sabahdan akşama kadar kuşattığını, ona yol gösterdiğini, hem kendi yaşantısını hem de toplumla olan ilişkilerini düzenlemede yardımcı olduğunu söylemek mümkündür.

3. Edebnâme'de Dil ve Üslup

Eserin oldukça sade, anlaşılır bir dili vardır. Kullanılan kelimeler eserin muhtevasına ve yazılış amacına uygun olarak günlük yaşamda kullanılan kelimelerden seçilmiş; kolay anlaşılabilirlik ve faydalı olma, okuyucuyu bilgilendirme, görgüsünü artırma ön planda tutulmuştur. Müellifin akıcı bir dili, Türkçesi vardır denilebilir.

Eserin muhtevasından bahsedilirken bölümlerin sırasına da değinilmişti. Elbette bölümlerin mantıklı bir sırada verilmesinde muhtevanın da etkisi vardır, ancak bunu nâzımın bir üslup özelliği olarak da değerlendirmek mümkündür. Bir diğer husus müellifin bölümleri ve konuyu sunuş biçimiyle ilgilidir. Edepler anlatılırken önce başlık verilir. Başlıklar ifade itibarıyla birbirine benzer: "Nimetün Edebin Beyân İder", "Su İçmenün Edebin Beyân İder", "Söz Söylemenün Edebin Beyân İder" gibi. Başlıktan sonraki ilk beyitte ise konuyla ilgili kaç edebin olduğu söylenir:

On ikidür ni'meti yirken edeb

Dud kulak diyem esah kavlı üzre hep (Nimetin 12 edebi)

Çün mahalle arasında nâ-gehân

Dört edeb vardır yürümekde revân (Mahallede yürümenin 4 edebi)

Bu ilk beyitlerden sonra ise edepler *evveli, ikincisi, üçüncüsü...* şeklinde sıralanır. Bazen ilk edep ilk beyitte de başlayabilmektedir:

Biş edeb vardır kabâ' geymekde bil

Evveli sağın geye budur delil

Bölümler edeplerin hepsi sayılınca biter ve bir sonraki bölüme geçilir. Konuyla ilgili edeplerin çokluğuna azlığına göre bölümlerin uzunluğu değişir. Su içmenin edebinden bahseden bölüm 1 beyittir, nimetin edebinden bahseden bölüm ise 17 beyittir. Müellifin lafı uzatmadan, anlatacaklarını söze boğmadan, belli bir plan dâhilinde, az ve öz şekilde genel görgü kurallarına dair "edep"leri okuyucuya sunduğu söylenebilir.

Sonuç

İnsanların birbirleriyle ilişkilerini düzenleyen, toplumsal hayatın ahenkli bir şekilde sürdürülmesini sağlayan, sosyal hayatın önemli unsurlarından biri olan *edepler* ya da sonraki adlandırma *âdâb-ı muâşeret*, genel görgü kuralları, hemen her dönemde müelliflerin eserlerinde sıkça söz ettikleri konulardan biri olmuştur. Bizim üzerinde durduğumuz *Edebnâme* de bu tür eserlerden biridir. Müellifinin kim olduğunu bilmediğimiz bu eser, yazıldığı dönemde toplumda uyulan görgü kurallarını günlük yaşamın birer parçası olarak manzum şekilde bize sunmaktadır. Eserde müellifin diğer edep ya da âdâb-ı muâşeret kitaplarından biraz daha farklı olarak günlük yaşamın dinî kısmından (abdest, namaz, oruç ve diğer ibadetler gibi) ziyade, su içme, söz söyleme, elbise giyme, evden çıkma/eve girme, yolda yürüme, alışveriş yapma vs. gibi konuları genel ahlak ve sosyal yapının yönlendirdiği çizgide anlattığı görülmektedir. Yukarıda sözü edilen bir başka edep kitabı *Tarîku'l-Edeb*'de ise dinî hususlar da yer almaktadır. Ayrıca bu çalışma sonucunda iki eserin isim, muhteva, üslup ve dil özellikleri itibarıyla benzerlikleri taşıdığını söylemek mümkündür. Bu tür eserler, geçmişe göre kültürel atmosferin hızla değiştiği günümüzde, eski zamanlardaki sosyal yapının, yaşayışın, davranış biçimlerinin ve insani ilişkilerin nasıl ve ne dereceye kadar değiştiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Kaynakça

- Bursalı Mehmed Tahir Bin Rıf'at, (2002), *Ahlâk Kitaplarımız*, haz. Mahmut Kaplan, Malatya, (yayınevi yok).
 Bursalı Mehmed Tahir Bin Rıf'at, (2009), "Ahlâk Kitaplarımız", sad. Sadettin Özdemir, *Süleyman Demirel Üni. İlahiyat Fak. Dergisi*, Sayı 22, s. 161-176.
 Çağrı, Mustafa, (1994), "Edep" md., *DİA*, Cilt 10, İstanbul, TDV Yayınları.
 Çağrı, Mustafa, (2006), *İslâm Düşüncesinde Ahlak*, İstanbul, dem Yayınları.
Edebnâme, Manisa İl Halk Kütüphanesi, Nu.: 5836/18, vr. 229b-234a.
 Gölpınarlı, Abdülbâki, (2004), *Tasavvufî Dilimize Geçmiş Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul, İnkılâp Yayınları.
 Meriç, Nevin, (2007) *Âdâb-ı Muâşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, İstanbul, Kapı Yayınları.
 Şeker, Mehmet, (2002), *Fâtih Devri Osmanlı Müelliflerinden Ali b. Hüseyin el-Amâsî ve Tarîku'l-Edeb'i*, Ankara, DİB Yayınları.

- (Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün)
- 229b **HÂZÂ KİTÂBU EDEB-NÂME***
- 1 Gamd-ı bi-ğadd aña kim yok gâyeti
Şükr-i bi-'add aña kim çok ni'meti
Var didi ni'met yimekte çok edeb
Bilesin erkânın anuñ bi-ta'ab
Dördi farz u dördi sünnetdür dañi
On ikisi hod edebdür iy ahî
Farz
Farz olanuñ evveli iy pür-kemâl
Pâk ola ikincisi ola gelâl
- 5 Kendü kesbinden yimek üçüncisi
Çağk'a şükr itmek durur dördüncisi
Sünnet
Evvelî sünnet elin yuyup yimek
Soñra ikincisi *bi'smi'l-lâh* dimek
Hem üçüncisi kenârından yiye
Ba'd-ez-în dördüncisi gamd eyleye
Ni'metüñ Edebin Beyân İder
On ikidür ni'meti yirken edeb
Dud kulağ diyem eşağ kavl üzre hep
Evveli yirken şa'âm sümkürmeye
Hem ikincisi dañi tükürmeye
- 10 İçmeye şuyı üçüncisi meger
Pek zarüret ola vü vire keder
Dañi dördüncisi yirken ni'meti
İktizâ' idüben ağırsısa çatı
Şutmaya ağırsısa elin ağzına
Belki şuta dest-mâlin ağzına
- 230a Hem bişinci kimse gelürse dañi
Çağkmaya yirinde otura ahî
Altısı ber-pâ yimeye ni'meti
Hem yidinci loğma şutmaya çatı
- 15 Sekizinci kimsenüñ loğmasına
Çevrilüp kılma heves bağmasına
Şokuzıncı çevre yana bağmaya
Hem onuncı cümleden tiz dıkmaya
On birinci ellerini iy 'azız
Pek bulaşdırmaya vü ola temiz
On ikinci yüzine süre elin
Çamdü li'llâh ile pür ide dilin
Şu İçmenüñ Edebin Beyân İder
Üç edeb vardur şu içmekde be-nâm
İki kez dadup üçinde iç tamâm
Söz Söylemenüñ Edebin Beyân İder
Var durur söz söylemekde dört edeb
Evveli pek söylemek oldu 'aceb
Hem ikinci karşı söz eñnâfına
Söyler iken bağmaya eñrâfına
Dimeyesin ben üçüncisi i'yâr
Belki siz biz diyüp ola dil-şikâr
Dañi dördüncisi ellerin şalup
Söylemeye kimse taqlidin alup
Ğabâ' Geymenüñ Edebin Beyân İder
Biş edeb vardur ğabâ' geymekde bil

*Manisa İl Halk Kütüphanesi, Nu.: 5836/18, vr. 229b-234a. Metinde köşeli parantez [] içindeki kısımlar tarafımızdan eklenmiştir. 5a Metinde "kesbinden" kelimesi yerine önce "öñinden" yazılmış, sonra üstü çizilmiştir.

- 230b25 Hem dahî ikincisi iy pîş-bîn
Otururken şarma destârûñ şağın
Üçi dahî ayak üzre geyme şon
Key şağın itme bunı iy zû-fünün
Dördi başmağûñ çıkar evvel şolın
Şağı evvel gey ki yıl yollı yolın
Bişi diz şonuñı esrârûñ gibi
Şaqla gösterme çü destârûñ gibi
Ĥāneden Çıkmanuñ Edebin Beyān İder
Dört edeb var ĥāneden çıkmağda tā
Gire fîrdevse buları kim duta
- 30 Evvelisi güle güle çıkmaya
Hem ikincisi yukaru bakmaya
Üçi dahî ardına bakmaya ol
Dördi evvel ayağını başa şol
Yol Yürimenüñ Edeblerin Beyān İder
Yol yürimekte sekiz dürlü edeb
Var durur kim her birisi hoş 'aceb
Evveli mûrı başup incitmeye
İkisi dört yaña başup gitmeye
Üçi dahî şıçramağla şaş-be-şas
Ya'ni kendü kendüñe itme savaş
- 35 Adlama dördüncisi degme süvār
Ardına bakma bişincisi i'yār
Dahî altıncısı kendüñden ulu
Kimsenüñ geçme öñinden iy ulu
Hem yidinci yoldaşuñdan kalmağıl
Nesne bulup aña meşğül olmağıl
- 231aSekizinci maşlağat olmayıcağ
Varma bir yire çağırılmayıcağ
Bez-istānda Yürimenüñ Edeblerin Beyān İder
Hem bez-istān içre yürimekte bil
Biş edeb vardur ki aña bu delîl
- 40 Boy omuz ile kimesne itmeye
Hem ikinci çağırup lâf itmeye
Üçi dördi tükürüp sümkürmeye
Belki katı ağısırup öksürmeye
Ĥalka karşı şu içüp yimeye nān
Bişi dahî bu durur iy nev-cüvān
Mağalle Arasında Yürimek Beyānındadur
Çün mağalle arasında nā-gehān
Dört edeb vardur yürimekte revān
Evveli bir maşlağat iy bü'l-heves
Olmasa ol aradan pāyuñı kes
- 45 İkisi bakma görüp açık deri
Hem üçü būs itme oğlancıkları
Öñüñe ardıña baqa baqa hem
Yürime dördüncisi iy muğterem
Nesne Şatun Almanuñ Edeblerin Beyān İder
Nesne şatun almada üçdür edeb
Evveli bāyi'e kılmaya gāzab
Hem ikinci çāşnısın datma gāğ
Üçi alduğûñ girü döndürme bak
(Başhk)*
- 231bNesne götürmekde vardur üç edeb
Var der-i bāzārdan yıl bî-ta'ab

* Burada "Nesne Götürmenüñ Edeblerin Beyān İder" şeklinde bir başlık olmalıdır, ancak yazılmamıştır.

- 50 Dâmenüñe yiñüñe evvel i'yâr
 Qoyma ikinci götürme âşkâr
 Hem üçünci varmayınca hâneye
 Yimek için urma el bir dâneye
Hâneye Girmenüñ Edebin Beyân İder
 Biş edeb var hâneye girmekte tâ
 Şağ ayağın içeri evvel ata
 [Hem] ikinci kapuda itme kelâm
 Üçi dañi şağ yanuña vir selâm
 Baqma dördünci evüñ eşrâfına
 Hem nażar kıлма devir eknâfına
- 55 Dañi bişinci kapuya iricek
 Diye *bi'smi'llâh* içeri giricek
Oturmanuñ Edebin Beyân İder
 Dört edeb vardur oturmaqda bil[e]
 Evveli kendü yirin bile bile
 Hem ikincisi varuban bir yire
 Şağ dizin yukaru qoyup otura
 Üçi dañi ayağ u diz açmaya
 Añsızın varduqda bir söz açmaya
 Dördi ev issi dimeyince kelâm
 Kendü bir söz söylemeye ve's-selâm
- 60 **Konukluğa Varmanuñ [Edeblerin Beyân İder]**
 Dañi konukluğa varmaqda añi
 Üç edeb var anı aña iy sañi
 Da'vete ide icâbet evvelâ
 Qıgırı gelenüñ ardınca şura
- 232aİkisi ne var diyü hiç şormaya
 Hem üçi ba'de's-ş-âñ çok şurmaya
Adam Qıgıрманuñ Edeblerin Beyân İder
 Hem dañi adam qıgırmaqda tamâm
 Üç edeb vardur ki her biri be-nâm
 Qıgırı varduğı kişiyе şapu
 Qıla evvelki budur iy bahtılı
- 65 Hem ikinci başmağın anuñ i'yâr
 Döndürüp üçüncisi öñünce var
Pâ-püş Çevirmenüñ Edebin Beyân İder
 Başmağı döndürmede bil kim 'aceb
 Anda dañi var durur iki edeb
 Evveli şol eli birle çevire
 Dañi el qavuşuruban[ı] şura
 Hem ikinci başmağına deymeye
 Başmağ issi geymeyince geymeye
- (Başlık*)
 Maqbereye varmada iy pış-bın
 Dörd edeb vardur dañi 'ilme'l-yağın
- 70 Evveli tekbır ile andan gide
 Hem ikinci *Fâtigâ* iğsân ide
 Sür'at ile gitmeyüp vüs'at ide
 Hem üçüncisi dañi yab yab gide
 İrlamaya tükürüp sümkürmeye
 Dördi Qur'an okuya boş şurmaya
Teferrücgâha Gitmenüñ Edeblerin Beyân İder
 Dörd edeb var 'azm-i büstân itmede
 Hem teferrücgâhı seyrân itmede
- 232bEvveli ehl-i fesâd ile revân

53a Metinde "المة" şeklinde yazılan kelimenin "itme" (اتمه) şeklinde olması gerekir.

* Burada "Maqbereye Varmanuñ Edeblerin Beyân İder" şeklinde bir başlık olmalıdır, ancak yazılmamıştır.

- 75 Şuruban[ı] itmeyesiz büstân
Hem ikincisi gide yoldaş ile
Bed keleciler getürmeye dile
Kimsenüñ başma üçünci dâmenin
Eyleme hem tîre qalbi revzenin
Dördi el üstini çok çok ünme
Hem dahî çok söyleyüben gülmeye
Müsterâğa Gitmenüñ Edeblerin Beyân İder
On edeb var müsterâğa gitmede
İtmeye cehlî teşâşür itmede
Evveli bir kimse uğramaz ola
Belki bir tenhâ şuluncağ yir bula
- 80 İkisi dâmen yayup oturmaya
Hem üçü kibleye ardın virmeye
Kibleye dördüncü virmeye yüzün
Bişi mâha karşı dikmeye dizin
Altnıcı söz söyleyi lâf urmaya
Hem yidinci tükürüp sümkürmeye
Sekizi silindigi şaşî ala
Üç kezin yire kaçup andan sala
Şokuzuncu şol eli birle ala
Silinüp üç kerre andan pāk ola
- 85 Onı dahî bu durur iy hâşş u ‘âm
Qalqıcağ yuqaru baqmaya tamām
Ğammâma Girmenüñ Edeblerin Beyân İder
Var durur ğammâma girmekde ‘ayân
Hem sekiz dürlü edeb idem beyân
- 233aDiz donın bir kimseye evvel i’yâr
Gösterüben qılma anı âşkâr
Hem ikinci çıkup itdükde güzer
Eyleme bir kimseye aślâ nażar
Setr-i ‘avret eyleye üçünci tâ
Dördi fûta[y]ı çözüp oturmaya
- 90 Qahqaha ilen bişi gülüşmeye
Altısı oynayıban yoluşmaya
Hem yidinci çekişüp itmeye lec
Sekizinci kimseye şokunma geç
Ğammâma Dellâk Girmenüñ Edeblerin Beyân İder
Bir kişi ğammâmda dellâk ola
Üç edeb vardur bilüben pāk ola
Evveli yapuşduğunu yormaya
Üstine ğāyet ğavāle şurmaya
İkisi şağ cānibinden el qoya
Üçü bi’smi’llāh diyüben yuya
- 95 **Bardağa Şu Qoymanuñ Edebin Beyân İder**
Bardağa şu qoymada iy pāk-zāt
Var durur iki edeb ola ğayāt
Olmaya evvel qor iken döküle
Hem ikinci bardağın ağızın sile
Cāme-ẖāba Girüp Yatmanuñ Edeblerin Beyân İder
Cāme-ẖāba girüben yatmaqda tâ
Dört edeb var viresin rûğa ğidā’
Şol yanından geçe evvel pisterin
Hem ikinci şağ yaña qoya serin
- 233bHem üçüncisi şahâret eyleye
Dördi istiğfâr u râğat eyleye
- 100 **Cimā’ Edeblerin Beyân İder**
Var durur dahî cimā’ itmekde bil
Hem yidi dürlü edeb aña delil

- Evveli oldur ki pāk āb-dest ala
Ba'dehu ehliyle varup cem' ola
Diye *bi'smi'llāhi'r-rağmāni'r-rağim*
Hem ikincisi budur gide recim
Hem üçünci uyatup ola yakın
Zîre gâfil olmaya bundan şağın
Düşse rağm-i mādere oğlan eger
Yā ola vehhām yā dilsüz ya ker
105 Dördi dahî ud yirine baqmaya
Düşse oğlan ola gāyet bi-gāyā
Men' idüpdür bunı fahrü'l-'ālemîn
Ol iki 'ālem günü 'ilme'l-yağın
Karnı aç u toğ iken bişinci ger
Cem' olup virmeye a'zāya keder
Zîre oğlan doğsa pek cāhil ola
Her işinde dā'imā kāhil ola
Hem dahî altıncı şağından ine
Arkası üzre yidinci diñlene
110 **Cāme-h'ābdan Kalkmak Beyānındadır**
Cāme-h'ābından örü şurmakda ger
Üç edeb vardır ki gāyet mu'teber
Şağ yanından evveli şuru gele
Getüre tekbîr ikincisi dile
234a Üçi dağı şükr-i Yezdān eyleye
Kālbini pür-nūr-ı rahşān eyleye
H'āb-ı gāfletden bizi bîdār kıl
Şubğ-ı şādık gibi pür-envār kıl
Bunı yazup okıyanı iy Hūdā
Eyleme dergāh-ı 'izzetden cūdā
Ba'de elf ve gāmsete tis'ün (1095/1683-84)
Temme

MANZUM AYET VE HADİS ÇEVİRİLERİ İÇEREN ORJİNAL BİR DİVAN: FEVZÎ'NİN VESÎLETÜ'L-İRFÂN'I

Necmettin AKAY

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

ÖZET

Klasik Türk Edebiyatı'nın beslendiği birçok kaynak bulunmaktadır. Bu kaynaklar arasında din ve tasavvuf söz konusu edildiğinde ayetler ve hadisler, önemli referanslar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen bu iki dinî referansı klâsik şairler, farklı yoğunluklarda şiirlerine konu ederler. Kaynaklarda, hakkında herhangi bir bilgi bulamadığımız Fevzî'nin "Vesiletü'l-İrfân" adını taşıyan divanı, bu yönden bize farklı örnekler sunmaktadır. Dinî referanslar, Fevzî Divanı'nda telmih ve iktibas boyutunu aşarak, ayet ve hadislerin manzum tercümesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ayet ve hadislerin dışında ebced, abdestli olmanın faydaları, çok yemek yemenin zararları, tırnakların nasıl kesileceği, seher vaktinin faziletleri gibi mevzular Fevzî'nin şiirlerinde kendilerine yer bulmuştur. Bildirimizde -özellikle manzum ayet ve hadis çevirileri açısından- değer taşıyan bir eser olarak Fevzî Divanı'nı tanıtmaya çalışacağız.

ABSTRACT

There are a lot of sources that Classical Turkish Literature utilizes. Verses of Koran and hadiths are important references among these sources when considering religion and sufism. These two religious references are employed by classical poets in their poems with different sequences. Fevzi's Divan "Vesiletü'l-İrfan" about which there is no significant information shows us different examples of verses of Koran and hadiths. In Fevzi's Divan, verses of Koran and hadiths not only appear as allusions or quotations but they are also seen in the form of translation. Except from verses and hadiths, also ebced, benefits of wudu, deficits of extreme eating, way of cutting nails, virtues of dawn-time and such issues are explained in Fevzi's Divan. In our paper, we will introduce Fevzi's Divan as a valuable artwork -especially in terms of its translations of verses of Kuran and hadiths-.

Divan, şairlerimizin her türlü şiirlerini kendi içinde bir sistem dâhilinde bir araya getirdikleri eserlerin adıdır. Klasik Türk Edebiyatımız içinde divanların ayrı bir yeri ve önemi vardır. Klasik Türk edebiyatı Zamanla karşımıza değişik divan örnekleri de çıkmıştır. Biz de bu çalışmamızda içerik yönünden orijinal bir divan olan Fevzî'nin Vesiletü'l-İrfân'ını tanıtmaya çalışacağız.

1. Fevzî'nin Hayatı

Araştırdığımız klasik biyografik kaynaklarda Fevzî'den bahseden bir bilgiye rastlayamadık. Bazı kaynaklarda Fevzî mahlaslı şairlerden bahsediliyorsa da bu şairlerin, eserini tanıtmaya çalışacağımız Fevzî olmadığı verilen şiir örneklerine bakılınca ortaya çıkmaktadır.¹ Bu durumda Fevzî'nin hayatı hakkında bilgi edinebileceğimiz tek kaynak, divanı Vesiletü'l-İrfân'dır.

1.1. Yaşadığı dönem:

Fevzî'nin yaşadığı dönemle ilgili ancak divanında bahsettiği bilgilere dayanarak çıkarımlarda bulunabiliriz. Fevzî Divanı'nda hayatı hakkında bilgi tespit edebileceğimiz şöyle bir beyit geçmektedir:

Yazar tefsir içinde Fevziyâ naülini Şeyò-zâde
İder her birini taûrir maèÂni cevher-i elfÂð (Fevzî
Divanı, İzmir 539, 25a)²

Burada bahsedilen kişi, Şeyhzâde olarak bilinen müfessir Muhyiddin Muhammed b. Eş-Şeyh Muslihiddin Mustafâ El-Kocevî'dir. Şeyhzâde 951/1544-45'de vefat etmiştir.³ Buna göre Fevzî'nin 951/1544-45 yılından sonra yaşadığını söyleyebiliriz. Yaşadığı dönemle ilgili diğer bir bilgi de eserin tespit

¹ Bkz. Tuman, M. N.,(2001) *Tuhfe-i Nâili* (hzl. Cemal Kurnaz, Mustafa Tatçı), Ankara, BizimBüro Yayınları, C.II, s. 791-795.

² Şiir örnekleri Süleymaniye Kütüphanesi, İzmir 539'da kayıtlı Fevzî Divanı'ndan alınmıştır. Bundan sonraki örneklerde sadece yaprak numarası verilecektir.

³Bkz. Katip Çelebi,(2007), *Keşfü'z-Zûnün An Esâmi'l-Kütübi Ve'l-Fünûn* (çev. Rüştü Balcı), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C.1, s. 195.

edebildiğimiz 2 nüshasındaki tarihlerdir. Bu tarihler nüshaların istinsah tarihleridir. Eserin Milli Kütüphane’de A 3068 numarada kayıtlı nüshasının istinsah tarihi 1191/1777-78; Süleymaniye Kütüphanesi İzmir 539’da kayıtlı nüshasının istinsah tarihi 1259/1843-44’tür. Erken tarihli nüshaya göre Fevzi’nin, şiirlerini 1191/1777-78 tarihinden önce tamamladığını, yani bu tarihten önce ya da bu tarihlerde yaşadığını söyleyebiliriz. Zikrettiği müellifin vefat tarihini de göz önüne alırsak Fevzi’nin yaşadığı dönemin sınırlarını 951/1545-1191/1777-78 yılları arasındaki 232 yıla kadar daraltabiliriz. Divanında şairin hayatı ya da yaşadığı dönem hakkında bilgi edinebileceğimiz bir medhiye ya da tarih manzumesi de yoktur.

1.2. Eğitimi

Fevzi şiirlerinde adı, ailesi, eğitimi ve mesleği ile ilgili bilgi vermemiştir. Ancak şiirlerine baktığımızda iyi bir eğitim gördüğünü anlayabiliyoruz. Arapça ve Farsçayı bu dillerde şiir söyleyebilecek düzeyde bilmektedir. Bunu Divanındaki 3 tane Arapça şiiri ile manzum ayet ve hadis tercümeleri göstermektedir. Farsça bilgisi ile ilgili elimizde birkaç mülemma beyti bulunmaktadır. Ancak bu mülemmalar onun Farsçaya vukufiyetinin derecesini göstermek için yeterli değildir.

Şiirlerinde yer alan birkaç eser ve müellif isminden harekeyle onun dinî kaynakları okuyup onlardan yararlandığı anlaşılmaktadır. Zikrettiği eser ve müellif isimleri şu şekilde divanda yer almaktadır:

ŞÂrió-i şirèa èAlì-zÂde yazıpdır naúlini
Şeyó Ebu’l-Óasan ÓorÂsÂni’dan idüp ittiòÀõ (15a)

Fevzi’nin şârih-i şirèa olarak bahsettiği Alifzâde, Seydî Ya’kûb b. Seydi Ali El-Acemî’dir (ö. 931/1525). “Mefâtihü’l-Cinân ve Mesâbihü’l-Cenân fî Şerhi Şir’atî’l-İslâm” adlı eseri ile bilinir.⁴

Bir naú(i)l yazar Ebÿ ÓayyÂn tefsîrinde hem
Pes yigirmi yedisin tercih idüben ittiòÀõ (15a)

Ebû Hayyân tefsiri olarak geçen eser, Şeyh Esîrüddin Ebû Hayyân Muhammed b. Yûsuf El-Endülûsî’nin (ö. 745/1344-45) “El-Bahrü’l-Muhîr Fi’t-Tefsîr” adlı eseridir.⁵

Yazup MinhÂcü’lèÂbid’de áazÂlî óaøreti naúlin
Anı óıfò eylegil dÂéim bulasın raómet-i feyyÀø (22b)

İmam Gazâlî’nin “Minhâcü’l-Âbidîn” adlı eserini görmüştür.

Bu bilgiler dışında Fevzi’nin şiirlerinden yola çıkarak elde edebildiğimiz bir bilgi de mezhebidir. Şair iki yerde Hanefî mezhebine mensup olduğunu bildirir:

ÇÂr-yÂr-ı bÂ-âafÂya ey göñül tabèiyyet it
Óaøret-i NuèmÂn’a uy úavliyle iúrÂrıñ gözet (9b)

İetiúAdda meóhebimiz ehl-i sünnetdir bizim
Daòî NuèmÂn bin æÂbitdir èamelde bi-cidÂl (29b)

2. Eseri

Mevcut bilgilerimize göre Fevzi’nin bilinen tek eseri Vesîletü’l-İrfân adlı divanıdır. Kaynaklarda Fevzi ile ilgili bilgi tespit edemediğimiz için Vesîletü’l-İrfân dışında bir eserin olup olmadığından haberdar olamıyoruz. Ayrıca Fevzi’nin kendisi de divanında başka bir eserin varlığından bahsetmemiştir.

Fevzi Divânı’nın tespit edebildiğimiz 2 nüshası vardır. Bunlar İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi’nde ve Ankara Milli Kütüphane’de yer almaktadırlar.

Süleymaniye Kütüphanesi’ndeki eser İzmir bölümü 539 numarada kayıtlıdır. Toplam 49 varaktan oluşmaktadır. Şiirler 1b-49a arasında yer almaktadır. Her sayfada 17 satır bulunur, nesih hatlıdır. 227 x 144, 166 x 92 mm boyutlarındadır. 1259 Safer ayı evâli-03.03.1843/12.03.1843 tarihinde Selanik Karaferiye’de Seyyid Hâfız Ahmed b. Seyyid İbrâhim Edhem tarafından istinsah edilmiştir. Mukavva üzerine kahverengi meşin kaplı, üzeri ebru desenli cilt içerisinde açık krenmrengi, aharlı, suyuolu, orta kalınlıkta filigranlı kâğıt üzerine yazılmıştır. Cetveller kırmızı mürekkeplidir. 23b’nin yarısı, 24a ve 24b’nin yarısı boş bırakılmıştır.

Milli Kütüphane’deki nüsha 06 Mil Yz. A. 3068 numarada kayıtlıdır. Baştan 1 yaprak eksiktir. Eser içinde bulunduğu yazmanın 81 varağını oluşturmaktadır. Şiirler 1a*-81a arasında yer almaktadır. Fevzi Divânı’ndan sonra Muhyiddin isimli bir şairin şiirleri gelmektedir. Her sayfada 15 satır bulunmaktadır, nesih hatlıdır. 157 x 100, 125 x 71 mm boyutlarındadır. Rebiülahir evvelinde 1191/09.05.1777-18.05.1777 İstanbullu Ali Efendi tarafından istinsah edilmiştir. Eser başka bir kitaba ait cildin içine yerleştirilmiştir.

⁴ Bkz. Mecdi Mehmed Efendi,(1989) *Hadaiku’s-Sakaik*(hzl. Abdülkadir Özcan), İstanbul, Çağrı Yayınları, s. 328.

⁵ Bkz. Katip Çelebi,(2007), C.1 s. 223.

* Bu yaprağın 2a olması gerekmektedir ancak ilk yaprak kayıp olduğu için 1a şeklinde isimlendirdik.

Kremrengi, aharlı, suyuolu filigranlı kâğıda yazılmıştır. Cetveller kırmızı mürekkeplidir. Nüsha oldukça yıpranmış, sayfaları aşınmış bir haldedir.

Bu iki nüshadan hareketle yaptığımız lisans tezimizde 73 gazel, 34 kıt'a, 16 murabba, 2 muhammes, 2 müseddes ve 1 muaşşer ve 8 koşma olmak üzere toplam 136 şiir tespit edilmiştir.⁶

Her iki nüshada da nazal n (ن) ve nun (ن) harflerinin karıştırılması, noktalı harflerin (خ - ح, ذ - ز gibi) birbirlerinin yerine kullanılması, Farsça izafet tamlamalarının harfle gösterilmesi, atıf vavlarının yerine yâ (ی) harfinin kullanılması gibi bazı yanlışların tekrarlandığını görürüz. Ancak iki nüshayı karşılaştırdığımızda Süleymaniye nüshasının gerek imla, gerekse vezin ve anlama göre farklar açısından daha tutarlı olduğu görülür.

3. Edebi Kişiliği

Fevzi'nin divanı Vesiletü'l-İrfân'daki şiirleri muhtevaları bakımından klasik Türk edebiyatının alışlagelen muhtevasından uzaktır. Fevzi'nin amacı duygularını yansıtmak, sanatını ortaya koyup hüner göstermek değil, insanlara bir şeyler öğretmeye çalışmaktır. Divanında genel olarak didaktik bir üslup takınmış, farklı konularda insanlara bilgi vermeyi amaçlamıştır. Şiirlerinin konularına baktığımızda bu durumu açıkça görebiliriz. Sanatlı şiirler yazma gibi bir amacı olmadığı için yer yer kuruluğa düşmüştür. Kendisini şair hamaseti ile değil Allah'ın azameti karşısında günah işleyen insanın düştüğü aciz insan olarak görür. Hem kendisi hem de diğer insanlar için dua eder:

Dem-be-dem cevre taóammül úl dilÀ yÀriñ gözet

Bi-vefÀ dil-dÀra virme dil vefÀ-dÀriñ gözet (9a)

Saèy itme fenÀ mülkünüñ ikâÀrına zinhÀr

Kişiye anıñ oldı çün az olması rÀóat (9b)

FenÀ dünyÀya meyl itme dile andan vefÀ gelmez

BeúÀ-yı lÀ-yezÀl iste ana hergiz fenÀ gelmez (19b)

Ey Kerim ü ÖÀliú-ı kevn ü mekÀn

RabbenÀ faàfirlenÀ v'eróamlenÀ

Dileriz senden meded yÀ müsteèÀn

RabbenÀ faàfirlenÀ v'eróamlenÀ (6b)

yÀ ilÀhi eyle bize fetó-i bÀb

Úl keremler daði gösterme èiúÀb (8a)

Didaktik üslubunun yanında derûnî duygularını anlattığı şiirleri de vardır. Ancak bu şiirlerin sayısı oldukça azdır:

Ey güzeller arasında bulalı óusnúñ revÀc

Bir devÀsız derde düşdüm bulmadım bir dem èilÀc

Rýz u şeb derd-ÀşinÀ-yı mest-i óayrÀn-ı dilem

Kişver-i derd [ü] belÀdan naúd-i àam aldım óarÀc (10b)

Óasretiñle nola çÀk olsa giribÀn-ı heves

Şemè-i ruósÀrıñ ile yandı şebistÀn-ı heves (21a)

ÓasretÀ rýz-ı ezel bir yÀr ile hem-dem idik

Nýş idüp laèl-ı zülÀlin reşk-i cÀm-ı Cem idik (29a)

Şemè-i èaşúa sýz-nÀk olmaútedir pervÀne-veş

Fevzi'yi áubó u mesÀ yaúmaàa nÀr eksik degil (31a)

İçelden bÀde-i èişkin dem-À-dem mest ü óayrÀnam

Yitürdüm kendüzüm oldum özümden bi-óaber dÀéim (34a)

Musammat gazellerinde ve dörtlüklerinde Yunus Emre te'siri görülür:

Úlup emre iúÀèat

Eyle ÓudÀya úÀèat

İre luuf ü èinÀyet

EsóÀre gözüñi aç (10b)

⁶ Akay, N., (2009), *Fevzi Divanı Vesiletü'l-İrfân (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Ahi Evran Üniversitesi, Lisans Tezi, Kırşehir.

Derdlü olan úullara
DermÀn eyle yÀ FettÀó
ÕÀkir olan dillere
ÍósÀn eyle yÀ FettÀó

Óýbb-ı sivÀdan giçer
ViãÀliñ ideyim fikr
èİşúıñ meyinden içer
MestÀn eyle yÀ FettÀó

Şevúine düşmüşleri
Refè eyle teşvişleri
Úamu düşvÀr işleri
ÀsÀn eyle yÀ FettÀó (11b)

Sevú it bizi ùòarı yola luùf eyle SübóÀnım meded
Öikriñi ÀsÀn it dile raóm eyle SübóÀnım meded

Sensin bu derdime ùabib luùfuñdan itme bi-naãib
Yessir murÀdı yÀ Mucib luùf eyle sulùÀnım meded

áufrÀnıña eyle sezÀ íósÀnıñı úıllup èaùÀ
Bi-óad durur cürm ü òaùÀ èafv eyle èiäyÀnım meded

èİşúıñ ile ÀvÀreyim şevúıñ ile bi-çÀreyim
Hicrin ile pür-yÀreyım zaòmıma dermÀnım meded

Fevzi'de bi-pÀyÀn úuãýr Faølıñla úılma anı dýr
Bula viãÀliñle sürýr áaffÀr-ı áufrÀnım meded (14b)

èİşúıña bişen èaşık ÀvÀre imiş ancak
Derdıñe düşen äÀdıú bi-çÀre imiş ancaú

Fikriñle olup nÀlÀn öikriñle olup mestÀn
Hicriñle olup giryÀn àam-òÀre imiş ancaú

Meftýnuñ olan maózýn òayretde úalur maàbýn
LeylÀyı úıllan Mecnýn dil-dÀre imiş ancaú

Olsa kişide keâret menfýrı olur vaódet
Bir dem bulamaz vuâlat aâyÀre imiş ancaú

Fevzi bula gör yÀrı terk eyleyüp aâyÀrı
Derd-ile úılur zÀrı bımÀre imiş ancaú (27b)

Genel olarak baktığımızda Fevzi'nin şiirlerini gayet sade bir üslupla söylediğini, bu şiirlerde de insanlara nasihat ve bilgi verme amacıyla olduğunu görürüz. Bu amacından dolayı olsa gerek klasik edebiyatın şekil kadrosuna sıkı bir şekilde uymamıştır. Kafiyelerinde sıklıkla tekrara düşmüştür. Bazı beyitlerde ahenk unsuru olarak sadece redif yer almakta, revî harf bulunmamaktadır. Aruz vezni çoğu zaman aksak bir şekilde gitmektedir. Vezin, imâle ve zihâflarla zorlanarak uygulanmıştır. Şiir Fevzi'de bir amaç değil araçtır.

Fevzi'nin kullandığı dil oldukça sadedir. Fevzi'nin kullandığı kelime kadrosu önceki şairler tarafından dil ve edebiyatımıza kazandırılan kelimelerdir. Ağır, anlaşılmayan kelimeler yok denecek kadar azdır. Hafif bir dil kullanmasına rağmen yer yer terkiplerin dili ağırlaştırdığı görülür. Bazen tamlama oluşturan kelimelerin sayısı dörde, beşe kadar çıkabilmektedir ancak bu tamlamalar genel olarak dilin hafifliğini bozacak kadar çok değildir:

Dilerseñ bu dil-i pür-zaòmıña dermÀn olur bÀèiã
äafÀ-yı òÀùır-ı nÀ-şÀdıña óirmÀn olur bÀèiã (10a)

Ey resýl-i fahr-ı èÀlem maôhar-ı nýr-ı òudÀ
ZÀt-ı pÀkiñ ins ü cÀna muútedÀ vü reh-nümÀ (7a)

Düşmüşüm èummÀn-ı èaşúa youú añÀ óadd ü kenÀr

Zevraú-ı baór-i vücyda rýzgÀr eksik degil (31a)

Üiflken Meryem-i èaörÀya olan şÀhid-i èiâmet
Zihî âad-muècize-i bÀhire-i Óaøret-i èİsÀ (6b)

Kaèbe-i vaâlın ziyÀret eyleyüp her dem anıñ
ÜÀlib-i Àb-ı óayÀt-ı teşne-i zemzem idik (29a)

Bunların yanında tamamı izafet tamlaması ile kurulmuş mısralara da rastlayabiliriz:

èAmÀ-yı dide-i bÀ-girye-i Yaèúyb-ı aóZÀnı
İdüp pırÀhen-i Yýsufla çeşm-i pÀkini binÀ (8/21)

Bazı yerlerde soyut ve somut kelimelerin bir arada kullanıldığı terkipler de bulunur:

Gülşen-i bÀà-ı cihÀnda bulmadı bÿ-yı vefÀ
Bülbül-i şýride-veş dÀéim ider efàÀn çarò (5a)

Gelür rýóıña ol dem bÿ-yı rÀóat
Virür úalbe ziyÀ esóara úarşu (40a)

Dide-i Óaú-bin ile
NÀôır olursañ eger
Úaèr-ı yem-i óaúÀyíú
Gevheridir meşÀyíò (11b)

Bu terkipli söyleyişlerin dışında gayet hafif açık ve sade söyleyişler de vardır:

MuètÀd idinüp olmayasın vaút-i seóer-òiz
LÀyíú mı saña eylememek emre iüÀèat

Ger èÀúıl isen kendüzüñi eyle tefekkür
Bir úaüre meni olduàuña itme cehÀlet (9b)

Ey güzeller arasında bulalı óüsnüñ revÀc
Bir devÀsız derde düşdüñ bulmadım bir dem èilÀc (10b)

Óaúın èaşúıyyla yanup olmadıñ âÀf
Saña èÀşíú dinür mi eyle inâÀf (27a)

Yer yer arkaik kelimelere de rastlanır:

Hem inandım Àðiret günü ola bi-şek hemÀn
Cümle ervÀó giriser tınlarına ola muèÀd (30/28)

Nevm imızàanmaú fütÿr olmaz aña àÀrız heme
İètiúÀd iden kişi èak(i)s olur nÀra vüúud (31/4)

4. Fevzi Divanı: Vesiletü'l-İrfân

Fevzi Divanı'nın özel bir adı vardır: "Vesiletü'l-İrfân". Edebiyatımızın diğer divanlarına baktığımızda şairin mahlasıyla beraber kurulan terkiplerle anıldığını görürüz. Ancak Fevzi'nin divanı özel bir ada sahiptir. Vesiletü'l-İrfân ismini Süleymâniye nüshasının 1a ve 1b sayfalarındaki kayıtlardan tespit edebiliyoruz. Divanın içinde bu ad ya da bu adın verilış sebebi geçmemektedir.

4.1. Fevzi Divanında Biçim

Fevzi Divanı klasik divan tertibinde değildir, gayr-ı mürettep bir divandır. Nazım şekillerine göre bir sıra gözetilmemiştir. Ayrıca konulara göre de bir ayrıma gidilmemiştir. Farklı konuların yanyana geldiği gibi aynı konuların farklı yerlere alındığını da görürüz. Divan elifbâ sırasına göre tertip edilmiştir. 28 harfte şiir söylemiş, bütün harflerle şiir yazmaya çalışmıştır.

Divanda yer alan nazım şekilleri ve vezinleri şu tablo ile gösterebiliriz:

Vezinler	Gazel	Kit'a	Mur.	Muh.	Müs.	Muaşşer	Toplam
- * - - / - * - - / - * - - / - * -	35	17	4	1	1	1	59

- * - - / - * - - / - * -	7	4	4				15
* * - - / * * - - / * * - - / * * -	2						2
- * - - / - * -			1				1
* - - - / * - - - / * - - - / * - - -	12	11					23
* - - - / * - - - / * - -	8	1	7				16
- - * / * - - * / * - - * / * - -	2				1		3
- - * / * - - - / - - * / * - - -	3						3
- - * - / - - * - / - - * - / - - * -	3						3
- * * - / - * - / - * * - / - * -	1						1
* * - - / * * - - / * * -		1					1
TOPLAM	73	34	16	1	2	1	127
Aruz vezni ile yazılan 127 şiirde 11 vezin kullanılmıştır.							

Bu tablo Fevzî'nin aruz vezni ile yazdığı şiirleri göstermektedir. Bunlar dışında Fevzî hece vezni ile 8 tane koşma ve 1 tane de muhammes kaleme almıştır.

Görüldüğü gibi divanda nazım şekilleri açısından zenginlik yoktur. Kasidelerin olmaması dikkat çekmektedir. Bu da Fevzî'nin sanatını kimseye kanıtlama zorunluluğu hissetmeden insanlara hitap etme düşüncesinden kaynaklanıyor olsa gerektir. Fevzî anlamı şekilden daha üstün tutmuştur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi divan 73 gazel, 34 kıt'a, 16 murabba, biri hece vezni ile olmak üzere 2 muhammes, 2 müseddes, 1 muaşşer ve hece vezni ile yazılmış 8 koşmadan, toplam 136 şiirden oluşmaktadır. Hece vezni ile yazılan şiirler 7'li hece ile yazılmıştır. Toplam beyit sayısı 1424'tür.

4.2. Fevzî Divanında İçerik

Fevzî'nin şiirleri derûnî duyguları terennüm etmekten çok insanlara hitap eder. Amaç insanlara bilmediklerini öğretmek, bunu manzum bir şekilde yaparak akılda kalıcılığı sağlamaktır. Fevzî Divanına baktığımızda konu açısından iki şey dikkatimizi çekmektedir. Bunlardan biri insanlara fevâid bilgisi türünden doğrudan konusu olan şiirler, diğeri ve ve esas dikkate değer olanı da yaptığı manzum tercümelerdir. Normal bir divanda bulunan tevhid, münâcât, na't türündeki şiirler ve gazeller Fevzî divanında da yer alırlar ancak Vesiletü'l-İrfân'ı diğer divanlardan farklı kılan manzum tercümeleri ve belli bir konuyu anlatan şiirleridir.

4.2.1. Manzum tercümeler:

Tercüme ve şerh eserleri edebiyatımızda önemli bir yer tutmaktadır. Arap ve Fars edebiyatından birçok eser, farklı kişiler tarafından farklı zamanlarda Türkçeye tercüme edilmiştir. İslam dininin etkisiyle bu tercümeler dinî yönde de olmuştur. Manzum 40 hadis tercümeleri de bunun örneklerindendir. Ayet ve hadisler edebiyatımızı besleyen çok önemli referanslardır. Fevzî divanında ayet ve hadisler telmih ve iktibas boyutunu da geçerek manzum tercüme konusunda bize farklı bir örnek sunmaktadır. Bir eserin içinde sadece hadislerin değil ayetlerin de manzum olarak tercüme edilmesi ve bu şiirlerin divandaki diğer şiirlerle beraber bulunması farklı bir durum teşkil etmektedir.

Ayet ve hadislerin manzum tercüme edilmesi konusunda Fevzî tek değildir. Bu türden başka eserlerin de varlığı bilinmektedir. Ali Akkirmânî Nakşi, Gavriyye adlı eserinde ayet ve hadislerin manzum tercümelerine yer vermiştir.⁷ Okçuzade Muhammed Şahî Bey En-Nazmü'l-Mübîn fi'l-âyeti'l-erbaîn adlı eserinde ayetlerin manzum tercümesi yer almaktadır.⁸ Şerifi mahlaslı bir şaire ait olan bir divan da buna benzer bir örnek

⁷ Bkz. Ali akkirmânî Nakşi, Gavriyye, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi 3392.

⁸ Bkz. Okçuzade Muhammed Şahî Bey b. Muhammed Paşa el-İstanbulî – En-Nazmü'l-Mübîn fi'l-âyeti'l-erbaîn, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 4527.

sunmaktadır. Divanın tamamı kasidelerden oluşmakta ve her kasidede bir ayetin manzum çevirisi ve yorumu yapılmaktadır.⁹

Fevzî de divanında konuya göre bir ayırım gözetmeden ayet ve hadislerin manzum çevirilerini yapmıştır. Yaptığı çevirilerde bir standart belirlememiştir. Bir ayet, hadis ya da dua için yazdığı beyit sayısının belli bir ölçüsü yoktur. Şiirin uzunluğu ayet, hadis ya da duaya göre değişmektedir. Ayrıca bazı şiirlerde hem ayet, hem de ayetle aynı konudaki bir hadisi vermiş, şiirini bu iki referansa göre oluşturmuştur.

Fevzî’nin manzum tercümelerine baktığımızda divandaki 136 şiirinin 28’inin manzum tercüme olduğunu görürüz. Şiirlerinin %22’sini manzum tercümelere ayırmıştır.

4.2.2. Çeşitli Konulardaki Şiirler

Fevzî’nin üslubu didaktiktir. Bu didaktik üslup sadece şiirlerde insanlara öğüt verme boyutunda kalmaz belli bir konuyu anlatan şiirler noktasına varır. Bu şiirlerin konusu da oldukça geniştir. Hangi namazın hangi peygamber tarafından kılındığı, kadir gecesinin, seher vaktinin faziletleri, vitir namazı, abdestli olmanın faydaları gibi konuların yanında çok yemek yemenin zararları, kelem kullanarak yazı yazan ilk kişi, insanın dünya hayatının süresi, Kur’an-ı Kerim’deki ayetlerin, harflerin sayısı, insanlara nelerin faydalı olabileceği gibi birçok konuda şiir yazmıştır. Fevzî vermek istediği bilgileri şiirlerinin arasına sıkıştırmakla birlikte anlatmak istedikleri için müstakil şiirler de yazmıştır. Bu da divanın dikkat çeken başka bir yönüdür. Verdiği bilgiler alelade bilgiler değildir.

Fevzî’nin divanına baktığımızda 136 şiirinin 32 tanesinin müstakil bir konudan bahsettiğini görürüz. Şiirlerinin %18’ini bu türden şiirlere ayırmıştır.

5. Şiir Örnekleri

BİSMİLLÂHİRRAÓMÂNİRRAHİM

**Fa emme men ýtiye kitÀbehu bi-yeminihi fesevfe yuóÀsibu óisÀben
yesiren ve yenúalibu ilÀ ehlihi mesrýren¹⁰**

- . - - / - . - - / - . - - / - . -

Eyleyiser Óaú bizi rýz-ı cezÀda iótisÀb
Pes óisÀbımız yesir olmazsa iş olur óarÀb

Her kişiniñ defter-i aemÀli anda virilür
Kimseneye ola iósÀn kimine ola èiúÀb

Şol kişiniñ kim yemininden kitÀbı virile
İrişe dÀr-ı sürýra bula teysir-i óisÀb

**Ve emme men ýtiye kitÀbehu verÀéeóehurihi fesevfe yedèý áübýren ve
yaälÀ saèiren¹¹**

Daði şol kim virile kitÀbı óuhrından anıñ
Giriser dÀr-ı saèire çekiser anda èaöÀb

**Men cÀée bi’l-óaseneti felehu èaşru emâÀlihÀ ve men cÀée bi’s-seyyieti
felÀ yuózÀ illÀ miâlihÀ¹²**

Şol ki geldi óaseneyle èaşr emâÀli ola
Şol ki geldi seyyièeyle olısar miâli èaöÀb

Buyurur el-yevme teczi külli nefsin ol zamÀn
Kimseye óulm olmaz inna’llÀhe serièü’l-óisÀb¹³

EnbiyÀ nefsi diyeler ümmeti diye resýl

⁹ Bkz. Süleymaniye/Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi 3398.

¹⁰ İnşıkak Sûresi/7-9: “Amel defteri kendisine sağından verilen kimse, kolay geçireceği bir hesaba çekilir ve arkadaşlarının yanına sevinçle döner.”

¹¹ İnşıkak Sûresi/10-12: “Ama amel defteri kendisine arkasından verilen kimse: ‘Mahvoldum’ diye bağırır ve çılgın alevli cehenneme girer.”

¹² Enam Sûresi/160: “Kim ortaya bir iyilik koyarsa ona on katı verilir; ortaya bir kötülük koyan ise ancak misliyle cezalandırılır [onlara haksızlık yapılmaz].”

¹³ Mü’min Sûresi/17: “Bugün herkese, kazandığının karşılığı verilir. Doğrusu Allah, hesabı çabuk görendir.”

Gele lÀ-òavfun èaleykum¹⁴úullara Óaúdan òiùÀb
ÒuãemÀ idine ir görme o gün dÀmÀnımız
Faølñ-ile müeminine úıl keremler bi-óisÀb
EnbiyÀ vü mürseliniñ óürmetine yÀ Kerim
Luúf u iósÀniñla her dem eyle bize fetó-i bÀb
Rý-siyÀh olmuş èaãÀtiz umarız àufrÀniñı
Udeýni isteceb küllü geldi kelÀm-ı müsteùÀb
Şerm-sÀr itme bizi ol dem óabibiñ óürmeti
Eyle bu Fevzi úuluñ yÀ Rab duèÀsın müstecÀb (7b)

BİSMİLLÁHİRRAÓMÁNİRRAHİM

Yevme lÀ- yenfaèu mÀlün ve lÀ benýne illÀ men utiyallÀhe bi-úalbin
selim¹⁵ innemÀ emvÀlüküm ve evlÀdüküm fitnetün¹⁶ve úÀle resýluullÀhi
ãAllallÀhu èaleyhi ve selemle el-èilmü bi-lÀ èamelin ka's-şeceri bi-lÀ
âemerin âadaúa resýlullÀhi ve sadaúa men revÀhu

- . - - / - . - - / - . - -

İde gör ey dil fenÀda kesb-i óÀl
Eyleme efsÀne fikr ü úıl ü úÀl

Eyle ÀyÀt ü eóÀdiàle èamel
Olmayasın Àðiri şerminde-óal

Nefèi yoúdur bi-èamel èilmiñ sana
Añlar isen işbudur aósen maúÀl

Bi-âemer eşcÀre teşbih eyledi
Bi-èamel èilmi Resýl-i öü'l-celÀl

ÓÁúú buyurdu ola çün yevmü'l-úıyÀm
İãâi itmez kişie evlÀd ü mÀl

İllÀ kim geldi selim-i úalb ile
Óaúúa nefèin bulur anıñ bi-cidÀl

Fitnedir emvÀl ü hem evlÀdıñız
Buyurur naôm-ı Kerimde bi-zevÀl

Eyleyüp dÀéim münÀhiden óaöer
Eyle emrine ÓudÀniñ imtiãÀl

Küllü şeyéin óatminedir iètibÀr
Saéyın olsun dem-be-dem nik-i óiãÀl

Şerr ü vaódetden óaber-dÀr ola gör
Şirketi terk eyle gel añla maèÀl

Eyler iseñ FevziyÀ bu pendı gýş
Olmaya èuúbÀda èarøıñ pÀy-mÀl (29a-29b)

DER TEFSİR-İ FÁTÍÓATÜ'L-KÍTÁB

BİSMİLLÁHİRRAÓMÁNİRRAHİM¹⁷

El-óamdu lillÀhi¹⁸

- . - - / - . - - / - . - - / - . -

Óamd ÓudÀya lÀyıú ü maóãýãdur kim dÀéimÀ

¹⁴ Zuhurf Sûresi/68: "Allah: 'Ey kullarım! Bugün size korku yoktur [siz üzülmeceksiniz]' der."

¹⁵ Şuara Sûresi/88-89: "Allah'a temiz bir kalple gelenden başka kimseye malın ve oğulların fayda vermeyeceği gün."

¹⁶ Tegabun Sûresi/15: "Doğrusu mallarınız ve çocuklarınız bir imtihandır."

¹⁷ Fatiha Sûresi/1: "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla."

¹⁸ Fatiha Sûresi/2: "Hamd, alemlerin Rabbi Allah'a mahsustur."

Muttaâıfdır ol kemÂl âıfatlarıyla bi-gümÂn
 Her şeye úÂdir durur hem oldur èallÂmü'l-âuyyb
 Cümle èÂlem aña muótÂcdır áanidir MüsteèÂn
 Youdurur anıñ naøiri oldur Ferd ü Aoad
 Cümle maölýúÂtı oldur òalú iden bi-şekk èayÂn
 Oldurur rezzÂk-ı èÂlem hem daøi muóyi mumit
 Şirketi you áayrılarıñ eyle taâdiú-i cenÂn
 Şirk-i òafi derdine bu sýre hem oldı devÂ
 Zire Óaúúıñ birliğin iâbÂt ider úılur beyÂn
 Külli evúÂt içre óunmasını emr eyledi
 Anıñıçün úullarına òaliú-i kevn ü mekÂn

Rabbi' l-èÂlemin

Öyle Allâh ki úamu èÂlemleriñ Rabbisidir
 Cümle-i ketm-i èademden òalú idübdür dÂéimÂ
 Her birin tedric-ile anıñ kemÂle ir görür
 áayrınıñ youdur taâarrufda èalÂúası hemÂn
 Şübhesiz iâbÂt ider tevóid-i Óaúúı bu daøi
 Úullarına bildürür kimdir o òallÂú-ı cihÂn

Er-RaómÂni' r-Raóim¹⁹

Öyle Allâhdır ki nièmetler virür maölýúuna
 Úulların dünyÂda itmez áayra muótÂc RaómÂn
 Müéminine Àdiretde virici dÂr-ı naèim
 èAfv idüp âuçlarını raómet idicidir èayÂn

MÂlik-i yevmi'd-din²⁰

MÂlikidir hem úıyÂmet gününüñ ol şübhesiz
 Öerrece òayr idene virür âevÂbın fi'l-cinÂn
 Bula şerrine èiúÂbı öerrece şerr işleyen
 Rýz-ı maóşerde cezÂsın herkese virür èayÂn
 Dindi anıñıçün ÓudÂya mÂlik-i yevmü'l-cezÂ
 Bu daøi iâbÂt-ı óaúú eyler virüp óadle nişÂn

İyyÂke naèbudu ve iyyÂke nestaèin²¹

Ey kemÂl âıfatlarıyla muttaâıf olan ÓudÂ
 Biz muvaóóidlerdeniz müéminleriz ancaú hemÂn
 Saña ideriz èibÂdet hem teóellül dÂéimÂ
 İtmeziz áayrıya yÂ Rab earø-ı óÂcÂt bi'l-muhÂn
 Youdurur èÂlemde senden áayrı bildiñ yÂrdan
 Úullarına idisersin dÂéimÂ bi-óadd óesÂn
 èArø-ı óÂcÂt itdi İbrÂhim Óaliliñ ber-hevÂ
 NÂr-ı Nemrýdı idinsin aña gülzÂr-ı cenÂn
 Úılmadı ol dem murÂdın gayrılardan hiç úaleb
 Senden istimdÂdı biz de dileriz ancaú hemÂn

İhdina' â-âıraue' l-müstaúim²²

¹⁹ Fatiha Sûresi/3: "O Rahman ve Rahim'dir."

²⁰ Fatiha Sûresi/4: "Din gününün sahibidir."

²¹ Fatiha Sûresi/5: "Ancak Sana kulluk eder ve yalnız Senden yardım dileriz."

²² Fatiha Sûresi/6: "Bizi doğru yola erıştır."

Úullarına ey hidÀyet virici hÀdì úadìm
Úıl hidÀyet uòarì yolì eyle bize imtinÀn
Zìre Úur'Àn yolì oldì çÿn ki cennÀtıñ yolì
TÀbiè úıl eàrine bulavuz óayÀt-ı cÀvidÀn

äirÀue'lleöine enèamte èaleyhim²³

Yolıdır anlarıñ ol kim itdiñ itèÀm anlara
Anlar oldılar nebiler hem veliler kÀm-rÀn

áyri'l-maàëÿbi èaleyhim ve lÀ'ê-eÀllin

Yollarına anların gönderme kim itdiñ àaøab
Az diler Úur'Àn yolından oldılar ehl-i ziyÀn

YÀ ilÀhi birliğin taãdiú ider Fevzi úuluñ
Cürmüni èafv eyle yÀ Rabb eyle dÿzaòdan aman

Sÿre-i sebèa'l-meàÀni óürmetine yÀ Kerim
Eyle didÀrıñla mesrÿr ey àaniyy-i bi-nişÀn

Lik bi-óaddır úuäÿrı luúf idüp baàışlaàıl
Çÿn ki sensin pÀdişÀhlar pÀdişÀhı el-aman (34b-35a)

**èAn ibn-i èAbbÀsin raèiyallÀhu èanhu ennehu úÀle úÀle resÿlullÀhi
àallallÀhu èaleyhi ve sellem küllü'l-enbiyÀei èaleyhmü's-selÀmu min benì
İsrÀèilu illa èaøeretün ilÀ Àòiri'l-óadià**

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

RivÀyet İbn-i èAbbÀsdan buyurdi çün resÿlullÀh
Benì İsrÀèil oldılar bi-küllì enbiyÀ óauúÀò

Ve illÀ on nebì olmadı anlar Nyó ü äÀlió Hyd
Şuèayb ü Lÿù u İbrÀhim ü İsmÀèil úıl istiófÀò

Daòì İsóaú ile Yaèúÿb Muóammed cümleñiñ óatmì
İdüp irsÀl anı ins ile cinne ahfaòü'l-óaffÀò

Cemiè-i enbiyÀanıñ óürmetine eylegil iósÀn
ÒudÀyÀ òAb-ı àafletden eser ki úıl bizi iúÀò

Yazar tefsir içinde FevziyÀ naúlini Şeyò-zÀde
İder her birini taúrìr maèÀni cevher-i elfÀò (24b-25a)

DER BEYÁN-I ÚATÈÜ'L-EÓÁFİR*

**ÚÀle èaleyhi's-selÀm úallimÿ eòfÀrekum bi's-sünneti ve'l-edebi
yeminihiòavÀbise yesÀruhÀ**

- . - - / - . - - / - . - -

Úauè iderseñ úirnaàì sünnetce sen
Olasın imrÀòdan äàà u esen

äàà elinden äerçe barmaú orta baş
Bınàarı kes äoñra sebbÀbe ilen

äol eliñden baş u orta òınàırì
Daòì sebbÀbeyle bınàırì fi'l-beden

Bula bu tertibile sünnet yerin
FevziyÀ añla budur úavl-i óasen

FÌ äALÁTİ'L-CUMÈA*

²³ Fatiha Sûresi/7: "Nimete erdirdiğin kimselerin yoluna; gazaba uğrayanların, ya da sapıtanların yoluna değil."

*Tımak kesmeyi beyan eder.

- . - - / - . - - / - . - - / - . -

Cumèaniñ oldı şürýüi cümle on dört ey hümÀm
 Ülmaâa saèy eyle anı ola óıfôında müdÀm

Altıdır cümle cevÀzınıñ şürýüi añlaaıl
 Vaut ü ouube mîâr ü sulûÂñ u cemÀeat vÂöin-i èÀm

Daöi öürriyyet öükýret èaúl ü âlóóatle bülýà
 Hem iúÀmet âlóóat-i èayneyn ü ricleyn bi't-tamÀm

VÀcib oldı bu sekiz ferde âalÀt-ı cumèa pes
 Öuubenin àayrı daöi èıydında şarüdir ve's-selÀm

Fİ' L-FEVÂİD*

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

Göñülden giydürür üç nesne öüzni diñle ey èÀúıl
 Birisi mÂé biri òaørÀ biri vech-i öüs(ü)n şeffÀf

Daöi üç nesne vardır kim anıñla üib olur meclis
 Birisi verd biri tüffÀó biri nercis degildir lâf

Pes üç nesnede yóudur hiç eminlik iótirÀz eyle
 Biri baór ü biri dehr ü birisidir zamÀn eslÀf

Daöi üç nesne vardır kim vefÀ hergiz yóu anlarda
 Biri seyf ü biri òayl ü nisÀ biri úıl istinkÀf

Daöi üç nesnede Fevzi hemişe iştirÀk olmaz
 Biri mışt ü biri biri miréa[t] biri misvÀkdır ey işrÀf

Kaynakça

- Akay, Necmettin,(2009), *Fevzi Divanı Vesiletü'l-İrfân* (İnceleme-Tenkitli Metin), Kırşehir, Ahi Evran Üniversitesi, Lisans Tezi.
- Ali Akkirmâni Nakşi, *Gavriyye*, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi 3392.
- Katip Çelebi,(2007) *Keşfü'z-Zünûn An Esâmi'l-Kütübi Ve'l-Fünûn* (çev. Rüştü Balcı), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Mecdi Mehmed Efendi,(1989) *Hadaiku's-Şakaik* (hızl. Abdülkadir Özcan), İstanbul, Çağrı Yayınları.
- Okçuzade Muhammed Şahî Bey b.Muhammed Paşa el-İstanbulî, *En-Nazmü'l-Mübîn fi'l-â-yâti'l-erbaîn*, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 4527.
- Şerifi, *Divan*, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi 3398.
- Tuman, Mehmet Nail, *Tuhfe-i Naili Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri* (Hızl: Cemal Kurnaz, Mustafa Tatçı), C. II., s. 791-795, Bizim Büro Yayınları, Ankara 2001.

*Cuma namazı hakkında.

*Faydalı şeyler hakkında.

VEKÂYİ'Ü'L-FUZALÂ'NIN TEZKİRE KISMI'NIN ÖNEMİ VE DÖNEM TEZKİRELERİ ARASINDAKİ YERİ

Burcu KARAKAYA

Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Edebiyat tarihimizin en mühim kaynakları arasında yer alan şuarâ tezkireleri Klasik Türk edebiyatını meydana getiren sanatçıların hayatları ve eserleri hakkında bilgi verip bir takım değerlendirmelerde bulunan önemli eserlerdir. Biyografik mahiyetteki eserler arasında şuarâ tezkirelerinden sonra edebiyat tarihimizin en önemli kaynak eserleri arasında ise tam adı “eş-Şakaiku'n-nu'mâniyye fî Ulema'î'd-Devleti'l-Osmâniyye” olup daha ziyade Şakaik-i Nu'mâniye adıyla tanınan Arapça eserin tercüme ve zeyilleri sayılabilir. Şeyhî Mehmed Efendi tarafından Nev'î-zâde Atâyi'nin Şakaik-i Nu'mâniye Zeyli'nin zeyli olarak kaleme alınan Vekâyi'ü'l-fuzalâ da bu bakımdan önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserde, Nev'î-zâde Atâyi'nin bıraktığı yerden başlanılarak 1730 tarihine kadar gelinmiştir. Eser padişahlara göre tabakalara ayrılarak her padişah dönemindeki âlimlerin, şeyhlerin ve şairlerin biyografileri verilmiştir.

Bu çalışmada Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın tezkire kısmı yani şair biyografilerinin yer verildiği kısım değerlendirilerek bu eserin tezkire kısmının dönem tezkireleri arasındaki yeri ve önemi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat Tarihi, Şuarâ Tezkireleri, Vekâyi'ü'l-fuzalâ, Biyografi.

ABSTRACT

Şuarâ Tezkires, which are seen as one of the most important works of our literature history, are important works that give information about the artists lives and works who formed the classical Turkish literature and that make a number of assessments. Among the biographic works, following the Şuarâ tezkires the work with its full name “eş-Şakaiku'n-nu'mâniyye fî Ulema'î'd-Devleti'l-Osmâniyye” but mostly known as “Şakaik-i Nu'mâniye”, its translations and its add-ons can be said as one of the most important works of our literature history. Vekâyi'ü'l-fuzalâ written by Şeyhî Mehmed Efendi as an add-on to the work of Nev'î-zâde Atâyi called Şakaik-i Nu'mâniye Zeyli is also an important literature work from this point of view. In the work, starting from the date 1730 which is where Nev'î-zâde Atâyi left it has been brought to our day. In the work, the biographies of wise-men, sheiks and poets in each padishah period were given by means of classification according to padishahs.

In this study, by evaluating the tezkire part of Vekâyi'ü'l-fuzalâ, the part in which the poet biographies were given, the place and the importance of this work among the same period Tezkires will be tried to be clarified.

Key Words: The Literature History, Şuara Tezkires, Vekayi'ü'l-Fuzala, Biography.

Biyografi yazıcılığının yüzyıllar öncesine dayanan uzun bir geçmişi vardır. Yüzyıllar içinde tarih yazıcılığının bir alt kolu olarak kendine gelişme ve genişleme olanağı bulan biyografi, farklı mekân, zaman ve şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Tarih-insan ilişkisi dolayısıyla başlangıçta kendisine tarih yazıcılığı geleneğinde bir yer edinen biyografi, zamanla başlı başına bir gelenek halini almış ve bununla da kalmayarak birtakım alt gelenekler oluşturmuştur. Edebiyat tarihimizi oluşturma ve yazmada mühim bir yere sahip olan şuarâ tezkirelerinden sonra Şakaik-i Nu'mâniye telif, tercüme ve zeyilleri de bu geleneğin ürünlerinden bazıları olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Diğer sahalara göre çok daha istikrarlı bir seyir takip eden şair tezkireleri, İran sahasında yazılanların etkisi altında gelişme göstermiştir. Bunların dışında biyografileri toplanan ikinci zümre ulema ve meşâyih olmuştur.”¹ Bu alanda öncü olma vasfını elinde bulunduran, Türk fikir ve edebiyatı tarihi açısından önemli bir yeri haiz olan eser ise tam adı “eş-Şakaiku'n-nu'mâniyye fî Ulema'î'd-Devleti'l-Osmâniyye” olmakla birlikte daha ziyade Şakaik-i Nu'mâniye olarak bilinen eserdir.

Şakaik-i Nu'mâniye, Taşköprü-zâde Ebulhayr İsmâeddin Ahmed tarafından başkasına yazdırılarak hazırlanmıştır. Eser, Osman Gazi'den başlayarak Kanunî Sultan Süleyman devri sonlarına doğru H. 965 / M. 1558 yılına kadar yetmiş ve bu zaman zarfı içerisinde vefat etmiş âlimlerle şeyhlerin biyografilerinden meydana gelmektedir. Her padişah döneminde yetişen âlimler ve şeyhler esas alınarak on tabaka olarak bölümlenen eserde 371 âlim ve 150 şeyh olmak üzere 521 kişinin biyografisine yer verilmiştir. Behcet Gönül

¹Emecen, F. M., (1999), “Osmanlı Kronikleri ve Biyografi”, *İslâm Araştırmaları Dergisi*, S. 3, s. 84.

(Necatigil)'ün de ifade ettiği gibi bir ulema ve meşâyih tezkiresi görünümü arz eden Şakaik-i Nu'mâniye, daha yazarı hayattayken büyük bir ün ve beğeni kazanmış, müteakiben birçok defa tercüme edilmiş ve esere birçok defa zeyil yazılmıştır.

Burada esas itibarıyla konu edilecek eser ise Şakaik-i Nu'mâniye zeyillerinden biri olan Vekâyi'ü'l-fuzalâ'dır. Üç ciltten oluşan Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın ilk iki cildi Şeyhî Mehmed Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Müellif, eserinin kısa mukaddimesinde "târih-i tahrîri" H. 1130 / M. 1718 olarak göstermektedir. Eserin faksimile neşrini yapan Abdülkadir Özcan'a göre de bu tarih ancak eserin telifinin tamamlandığı tarih olabilir. Eserin üçüncü cildi ise Şeyhî Mehmed Efendi'nin vefatı dolayısıyla onun müsveddelerinin oğlu tarafından temize çekilmesiyle oluşturulmuştur. Vekâyi'ü'l-fuzalâ, mukaddimesinde belirtildiği üzere Nev'î-zâde Atâyi'nin Edirneli Mehmed Mecdî'nin Şakaik-i Nu'mâniye tercümesi olan Hadâiku's-şakaik'ına zeyl olarak yazdığı, Hadâiku'l-hakaik fî Tekmiletî's-şakaik adlı eserine zeyl olarak yazılmıştır. Yine mukaddimeden de anlaşıldığı üzere eser, Uşşâkîzâde İbrahim Hasib Efendi'nin Atâyi zeyline zeyl olarak yazdığı eserinin itina ile yoksun, bilgi hususunda eksik ve birtakım hataları dahi barındırmasına tepkiden dolayı vücuda gelmiştir.

Eserin I. cildi Nev'î-zâde Atâyi'nin zeylinin nihayet bulduğu H. 1043 / M. 1633 yılından başlayarak H. 1043-1098 / M. 1633-1687 yılları arasını, kısmî olarak IV. Murad, Sultan İbrahim, IV. Mehmed devirlerini; II. cildi H. 1098-1130 / M. 1687-1718 yılları arasını, yani II. Süleyman, II. Ahmed, II. Mustafa ve kısmî olarak III. Ahmed devirlerini; III. cildi ise H. 1130-1142 / M. 1718-1730 yılları arasını, yani 1718'den III Ahmed devrinin sonuna kadar olan kısmı kapsamaktadır. "*Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın, müellifinin sağlığında tamamlanmış ilk iki cildi, III. Ahmed'in gözdesi ve damadı Nevşehirli İbrahim Paşa'ya sunulmuş; Hekimoğlu Ali Paşa'nın emriyle oğlunun temize çektiği üçüncü cilt ise oğlu tarafından devrin padişahı I. Mahmud'a takdim edilmiştir.*"²

Şeyhî Mehmed Efendi de selefleri "*gibi her padişah dönemine bir tabaka tahsis etmiş ve o dönemin 40 akçelik medreseden sonraki müderrisleri ve tarikat şeyhlerini, ölüm tarihlerine göre anlatmıştır. Ancak seleflerinden farklı olarak, her padişah döneminin sonunda, o devirde vazife yapmış Kırım hanlarından, veziriazamlardan da söz etmiş, ayrıca her padişah döneminin şeyhülislamları, kaptanıderyaları, Rumeli ve Anadolu kazaskerleri ile nakibüleşrafları, başta İstanbul olmak üzere Edirne, Bursa, Mekke, Medine, Mısır, Şam, Kudüs, Halep, Hemedan Tebriz, Selânik, Yenişehir-i Fener, Galata, İzmir, Filibe, Bağdat, Üsküdar, Eyüp, Diyarbekir, Revan, Gence, Kayseri, Manisa, Sofya, Bosna, Sakız, Erzurum, Trablusşam, Konya, Lefkoşe, Maraş, Kütahya, Tokat, Tire, Ankara gibi önemli kazâ merkezlerinin kadılarının listelerini de vermiş, daha da önemlisi bir şuarâ tezkiresi gibi, ihtiva ettiği dönemin şairlerinin de müstakil bendler halinde biyografilerini vermiştir.*"³ Böylelikle Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın ilk iki cildi 1822, ikinci cildi ise 236 kadar şahsın biyografisini ihtiva eder ki eser bu haliyle, "*XVII. ve XVIII. yüzyıllar edebiyatı, özellikle ilim ve tasavvuf tarihinin birinci elden kaynağı*"⁴ olmaktadır.

"*Yaklaşık bir asır gibi, uzun bir dönemin vefeyâtının tamamını içine alan Vekâyi'ü'l-fuzalâ, öteki Şakaik zeyilleri gibi çok okunmuş ve çok yazılmıştır. Bu bakımdan gerek İstanbul kütüphanelerinde gerekse yurt dışındaki kütüphanelerde birçok yazma nüshası vardır.*"⁵ Süleymaniye Kütüphanesi, Millet Kütüphanesi, Bayezid Kütüphanesi, Nuruosmaniye Kütüphanesi, Mısır Milli Kütüphanesi, Viyana Milli Kütüphanesi eserin yazma nüshalarının bulunduğu bazı kütüphanelerdir.⁶

Şakaik-i Nu'mâniye telif, tercüme ve zeyilleri ihtiva ettikleri şahısların edebiyatla ilgisi oranında şuarâ tezkirelerinden sonra edebiyat tarihimizin önemli kaynak eserleri arasında yer almaktadırlar. Vekâyi'ü'l-fuzalâ ise bu açıdan apayrı bir yere ve öneme sahiptir.

I. Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın Tezkire Kısım

Şakaik-i Nu'mâniye daha önce de ifade ettiğimiz gibi bir ulema ve meşâyih tezkiresi görünümü arz etmektedir. Vekâyi'ü'l-fuzalâ da bu tür bir biyografi geleneğini devam ettirmekle beraber Şakaik-i

²Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), *Şakaik-i Nu'mâniye ve Zeyilleri, Vekâyi'ü'l-Fuzalâ*, 3. Cilt, Nşr: Abdülkadir Özcan, Çağrı Yayınları, İstanbul, s. VIII.

³Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. IX.

⁴Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. VIII.

⁵Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. IX.

⁶Eserin yazma nüshaları hakkında daha fazla malumat için şu kaynaklara müracaat edilebilir: *İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Tarih-Coğrafya Yazmalar Kataloğu*, s. 743-747.; Gönül, B., (1945), "İstanbul Kütüphanelerinde Al-Şakâik Al-Nu'mâniye Tercüme Ve Zeyilleri", *Türkiyat Mecmuası*, VII-VIII / 2, İstanbul, s. 166-167.; Karatay, F. E., (1961), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, C. I, İstanbul, s. 389-391.; Babinger, F., (2000), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, Çevr.: Coşkun Üçok, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 294.; https://www.yazmalar.gov.tr/detayli_arama.php.

Nu'mâniye'den ve diğer zeyillerinden birtakım farklılıkları da bünyesinde barındırmaktadır. Bu farklılıklardan en önemlisi ise hiç şüphesiz eserin, şair biyografilerine yer verilen kısmının “şuarâ tezkiresi” görünümünde olmasıdır. Eserin edebiyat tarihimiz açısından en önemli ve dikkat çeken tarafı da bu olmaktadır. Benzer bir şekilde bir önceki asırda kaleme alınan ve umumî bir tarih eseri olan Gelibolulu Alî'nin Künhü'l-Ahbar'ındaki benzer bir durum için Mustafa İsen'in adlandırmasından hareketle biz de Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın bu kısmının Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın Tezkire Kısmı olarak adlandırılmasının yerinde olacağını düşünüyoruz.

I. 1. Şair Sayısı

Kısa bir mukaddimeden hemen sonra padişahlar esas alınarak tabakalandırılan eserde, önce âlimlerin akabinde şeyhlerin biyografileri ve birtakım şahısların dahi listesi verildikten sonra şi'r-âşinâ olan âlim ve şeyhlerden başka şuarâ-yı nâmdârın biyografileri “hurûf-ı teheccî” tertibi üzere beyan edilir.

Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın tezkire kısmında, padişah dönemlerine göre şu şairler yer almaktadır:

IV. Murad (1633-1640): Alimî, Ârifî, Bahşî, Beyâtî, Beyâzî, Beyâzî-i diğer, De'bi, Deştî, Emîr, Hâşimî, Haylî, Hayretî, Hüseyinî, Kavlı, Kerimî, Nâzûkî, Nef'î, Pendî, Râmî, Şerifî, Tab'î, Zârî.

Sultan İbrahim (1640-1648): Âlî, Âlî, Ârifî, Âzerî, Bâkî, Ceybî, Edâyî, Evcî, Fahrî, Fehîm, Fütûhî, Gınâyî, İdî, İlmî, Kelimî, Kesbî, Mahvî, Mevcî, Nutkî, Ref'etî, Rezmî, Sabrî, Sâmi, Sehmî, Şânî, Ülfetî, Vehbî, Visâlî, Zekâyî.

IV. Mehmed (1648-1687): Abdî, Adnî, Ârif, Ârif-i diğer, Âsımî, Avnî, Avnî-i diğer, Avnî-i diğer, Bahâyî, Behcetî, Bezmî, Bezmî-i diğer, Cem'î, Cevrî, Dâ'î, Dâniş, Dânişî, Edîb, Fârig, Fehmî, Feridî, Feridun, Fevzî, Fevzî-i diğer, Feyzî, Fikrî, Füzûnî, Gâzî Paşa, Gâzî-i diğer, Gencî, Güftî, Güftî-i diğer, Hâfiz, Hâkî, Hamdî, Harimî, Haylî, Hemdemî, İzzetî, Kadri, Kâmî, Kâmilî, Kâtibî, Kelâmî, Kelîm, Lafzî, Mahvî, Me'âlî, Medhî, Medihî, Mestî, Meşrebî, Meylî, Meylî-i diğer, Meyyâl, Mezâkî, Mezâkî-i diğer, Mîrî, Mûin, Musahib Mustafa Paşa, Münîfî, Na'tî, Nahlî, Nâilî, Nâmî, Nasîbî, Nazîrî, Nazmî, Nazmî-i diğer, Nazmî-i diğer, Neşît, Nevidî, Ni'metî, Nisârî, Nisârî-i diğer, Nûşî, Nûzhetî, Ömrî, Ömrî-i diğer, Pendî, Ragîb, Resmî, Resmî-i diğer, Rızâ, Rif'atî, Sa'idî, Sâdikî, Sadrî, Sâfî, Sâib, Sâmi, Sâmi'î, Sekrî, Sezâyî, Sıdkî Paşa, Sipâhî, Siyâhî, Subhî, Sûzî, Süleyman Beg, Şânî, Şefî'î, Şehdî, Şehdî-i diğer, Şehrî, Şekîbî, Şeyhî, Şifâyî, Şifâyî-i diğer, Şinâsî, Tâ'ib, Tab'î, Tab'î-i diğer, Tâhir, Tal'atî, Tal'atî-i diğer, Tâli'î, Tâlib, Tâlib-i diğer, Tarzî, Tayyibî, Tıflî, Uzletî, Va'dî, Va'dî-i diğer, Vahdetî, Vâhid, Vahyî, Vâsîf, Vecdî, Vecihî, Vezni, Vücûdî, Yümnî, Yümnî-i diğer, Zâkirî, Zârî, Zihnî, Zühdî.

II. Süleyman (1687-1691): Aklî, Ârif, Fâiz, Hâfiz, İdî, Muhlisî, Nikâtî, Selim Dede, Siyâhî, Subhî, Sükûnî, Şehrî, Şekîb, Şevkî, Tâib, Tâlib, Tecellî, Vuslatî, Zikrî.

II. Ahmed (1691-1695): Abdî Paşa (Müverrih), Emnî, Enîs, Fâsîhî, Feyzî, Gınâyî, Hâfiz, Hamdî, İzzî, Kânî, Mîrî, Nâmî, Nazîf, Nigâhî, Râzî, Reşîd, Rüşdî, Sıhhatî, Şîr, Şu'ûrî, Şûrî, Tayyib, Vâsîf, Zamîrî.

II. Mustafa (1695-1703): Ahmed Efendi, Bahrî Paşa, Emnî, Fasîh, Fethî, Hamdî, Hüseyin Can, Kâtib, Lebîb, Nahvî, Nâzım, Resmî, Reşkî, Rüşdî, Sırrî, Şehrî, Şeref, Şinâsî, Vehbî, Yakîn, Yümnî.

III. Ahmed (1703-1718): Ânî, Ârif, Âsım, Avnî, Bâhir, Belîg, Birrî, Emîn, Emîn-i diğer, Fâhir, Fâik, Fennî, Ferdî, Feyzî, Hamdî, Hâsib, İtrî, Künhî, Ledünnî, Lutfî, Lutfî-i diğer, Meylî, Münîrî, Na'tî, Nâbî, Nâimâ, Nâmık, Nâsib, Nâtık, Nâzım, Nazîf, Ni'metî, Nikâtî, Râgıb, Rahmî, Râsih, Ref'etî, Resîm, Sâkîb, Selîm Giray, Sıdkî, Şâhî, Şefîk, Şermî, Şühûdî, Tâ'ib, Tâ'ib-i diğer, Ülfetî, Vâsîf, Vâsık, Yümnî, Zarîf, Zekâyî, Zekî, Zihnî, Zihnî-i diğer.

III. Ahmed (1718-1730): Afîf, Belîg, Bezmî, Dürrî, Emîrî, Fâiz, Hâşim, Hayrî, Hilmî, Murtaza, Nazîm, Nigînî, Rahîmî, Reşîd, Reşkî, Rezmî, Rüşdî, Sabîh, Sâdik.

Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın tezkire kısmında ikisi kadın şair olmak üzere toplam 330 şairin⁷ biyografisine yer verilmiştir ki azımsanmayacak kadar mühim bir şair sayısına sahip olan eserin, nüshalarının karşılaştırılmasıyla da şair sayısında farklılık olması muhtemel olacaktır.

Vekâyi'ü'l-fuzalâ'da biyografisine yer verilen şair sayısı bu kadarla da kalmamaktadır. Eserin tezkire kısmının da dışında -ki Şakaik-i Nu'mâniye telif ve zeyilleri en ziyade bu yönleriyle edebiyat tarihimize kaynaklık etmektedir- ulema ve meşâyih zümresinden olmakla birlikte şiirle de işigal eden şahısların şairliklerinden bahsedilmekte ve biyografilerinden hemen sonra şiirlerinden örnekler verilmektedir. Padişah dönemlerine göre Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın tezkire kısmının haricinde, aralarında Nev'î-zâde Atâyî, Şeyhülislâm Yahyâ, Bosnalı Sâbit, Neşâtî gibi önemli şairlerin de yer aldığı, ulema ve meşâyih zümresinden olmakla birlikte şairlikleriyle de bilinen 229 kadar şahsın daha biyografisine yer verilmiştir. Bu durumda Vekâyi'ü'l-

⁷ Bu sayı eserin faksimilesi yapılan nüshasına göre dir.

fuzalâ, tezkire kısmıyla birlikte 559 kadar şairin biyografisini ihtiva eden önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.⁸

I. 2. Kaynakları

Şeyhî Mehmed Efendi'nin eseri için “kullandığı kaynaklar kitabî ve şifâhî olmak üzere ikiye ayrılabilir.”⁹ Bu hususta bizi aydınatabilecek önemli bir bilgiyi ise, müellifimizin çağdaşı olan Sâlim Efendi, tezkiresinde Şeyhî Mehmed Efendi'nin biyografisini verirken “...selikası tarih semtine düşmekle her şeyin sıhhatin bilmede azîm ihtimâm ve defâtîr-i kadîme-i sultâniyyelere ve şeyhülislâm defterlerine dest-resîde olmağa emr-i tevârihde sa'y-i tâm ve hidmet-i mâlâ-kalem edip belki umûrdan bazı emrin gereği gibi sıhhatine vukûf-ı tâm için ihtiyâr-ı meşakk-ı sefer ve itâb-ı vücûd edip terk-i huzûr etmekle elbette emr-i mühimmin sıhhatine zafer bulup eser-i mezkûrun iki cildini tamâm ve bundan sonra dahi makdûru mertebesine şedd-i nitâk-ı ihtimâm eylemişlerdi.”¹⁰ diyerek Şeyhî Mehmed Efendi'nin eseri için başvurduğu başlıca yazılı kaynakların sultanlara ait eski defterler ve şeyhülislâm defterleri olduğunu belirtmektedir. “Yazılı kaynakların en önemlisi şeyhülislâm defterleridir. Bilindiği gibi, XVII. yüzyıl ortalarından itibaren kazaskerlerin nüfuzu azalmış, kadıların, hatta kazaskerlerin tayinleri bile şeyhülislâmlara verilmiştir. Bu nüfuz ve yetkilerin artmasıyla birlikte Kazasker Ruznâmçeleriyle birlikte şeyhülislâm defterleri de önem kazanmıştır. İşte Şeyhî'nin ana kaynağı, özellikle tarih kayıtlarında müracaat ettiği resmî kaynaklardan biri bu şeyhülislâm defterleridir. Müellif, öteki kaynaklarını yer yer eserinde zikreder. Mesela Cemaleddin Mahmud Hulvî'nin (ö. 1654) Halvetî tarikatı şeyhlerinin biyografilerini veren Lemezât'ı (I, 65), Karaçelebizâde'nin (ö. 1658), başta Ravzatü'l-ebrâr'ı olmak üzere eserleri (I, 260), Şeyh Nazmî Mehmed'in (ö. 1700), yine Halvetî meşâyihine dair Hediyyetü'l-ihvânı (Vekayîü'l-fudalâ, I, 63, 549) ve Vak'anüvis Raşid'in (ö. 1735) Tarihi (Vekayîü'l-fudalâ, II-III, 676) ile Naima Tarihi'nin esasları olan Şârihü'l-Menarzâde'nin (ö. 1657) mechul tarihi (Vekayîü'l-fudalâ, I, 260), Şeyhî Mehmed Efendi tarafından kaynak olarak kullanılan eserlerin belli başlılarıdır. Açıkça belirtmemesine rağmen, eserlerinin listesini verdiği ve onlardan övgü ile bahsettiği Kâtip Çelebi'nin ilgili çalışmalarından da faydalanmamış olması da düşünülemez. Eserin kitabî kaynakları için müellif bazan, ‘kütüb-i tevârihde tafsil edildiği gibi’ ifadesini de kullanarak bunların adını vermez (I, 69). Ancak müellifimiz Şeyhî Mehmed, adını vermeden, sadece ‘nakl olunur ki’ (I, 278), ‘sikattan mervidir ki’ (I, 101, 337, 363; II-III, 178, 206), ‘sohbetlerinde bulundum’ (I, 50) diyerek öteki mechul kaynaklarını imâ ettiği gibi, bazan da ‘babamdan mesmû'um oldu’ (I, 549, 615, 616), ‘Şeyh Ahmed'den menkuldür’ (II-III, 201) gibi şifâhî kaynaklarını da tasrih eder. Ancak müellifimiz babasından sadece şifâhî nakillerde bulunmaz, ondan, başta tarih düşürmeler olmak üzere, başka bakımlardan da yararlanır. (I, 615-616). Burada şu da ilave edilmelidir ki, Şeyhî, her ne kadar Uşşâkî-zâde zeylini beğenirse de Vekâyîü'l-fudalâ'nın 1106'ya kadar gelen kısmı için, ondan, aynen denecek benzerlikte nakillerde bulunmaktan da kendini alamamıştır. Her ne kadar, Uşşâkîzâde ile Şeyhî zeyillerindeki ifade benzerliklerinin, her ikisinin de aynı resmî kayıt ve kaynakları kullanmış olmalarıyla izah edilebilirse de, müellifimizin, Uşşâkîzâde zeylinin, doğruluğundan emin olduğu kısımlarından da büyük ölçüde faydalanmış olmasını tabii karşılamak gerekir.”¹¹

Vekâyî'ü'l-fuzalâ'nın şair biyografilerinin kaynakları da büyük ölçüde bu kaynaklar olmakla birlikte bunlara ilave edebileceğimiz birkaç kaynak daha vardır. Bu kaynaklardan en önemlilerinden biri, Nev'î-zâde Atâyî'nin Şakaik-i Nu'mâniye zeylidir. “... tercemesi Zeyl-i Atâyî'de mestûr olan ...”, “... tercemesi Zeyl-i Atâyî'de sebki iden ...” diyerek Nev'î-zâde Atâyî'nin Şakaik zeylini zikreden müellif, bu eserden en ziyade şairlerin akrabalarıyla ilgili malumat hususunda faydalanmıştır. Benzer şekilde Riyâzî Mehmed Efendi'nin Tezkiretü's-Şuarâ'sı da kaynak olarak kullanılan eserlerdendir. Yine bu hususta Şeyhî Mehmed Efendi, “... tercemesi cild-i evvelde sebki iden ...”, “... âti't-terceme ...”, “... ânifen tercemesi sebki ...” diyerek kaynak olarak kendi eserine de göndermeler yapmaktadır.

Şeyhî Mehmed Efendi'nin biyografilerde dikkat çeken bir tarafı da biyografisi verilen şairin, vefatına tarih düşürülmüş ise onları da vermesidir ki, bu hususta şahısların vefatına başkaları tarafından düşürülen bir ya da birden fazla tarih, kaynak olarak biyografilerde yerini almaktadır. Bununla birlikte müellifin, birkaç şairin vefat tarihini vermede şahısların mezar taşındaki tarihleri esas aldığını da görmekteyiz.

Şeyhî Mehmed Efendi, bazı biyografilerde de birtakım şahısların ismini vererek bu şahısların, biyografisi verilen şahıslarla ilgili bir duruma, olaya tanıklık ettiklerini belirtmiş, bu durum ve olaylarla ilgili

⁸Bu eser tarafımızdan tez olarak da hazırlanmaktadır.

⁹Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. X.

¹⁰Ince, A., (2005), Tezkiretü's-Şuarâ, Sâlim Efendi, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s. 442.

¹¹Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. X-XI.

olarak söylediklerine de biyografilerde yer vermiştir. Bununla birlikte biyografilerde şahıslarla ilgili bazı menkıbelere, anekdotlara da biyografilerin kaynağı olarak yer verildiğini görmekteyiz.

Yine Şeyhî Mehmed Efendi, bazı şairlerin eserlerinden bahsederken ve yahut eserlerinden örnekler verirken kendinin bizzat eseri gördüğünü de kaydetmektedir ki bu açıdan bahsi geçen divanlar, mecmualar da şair biyografilerinin yazılı kaynaklarından bir kısmını oluşturmaktadır.

I. 3. Biyografik Malumat

Biyografik malumat açısından şair biyografilerinin niteliğine baktığımız zaman ise geleneğe uyulduğunu söylemek mümkündür. Buna göre şairin mahlası, adı, lakabı, doğum yeri, akrabalık ilişkileri, öğrenim durumu, hocaları, meslekî konumu, görev yaptığı yerler, ölümü, ölüm tarihi, mezarının bulunduğu yer, bazen de şairle ilgili bir anekdot, eserleri, bunlar üzerine kısmî değerlendirmeler ve şiirlerinden örnekler, biyografilerde karşılaştığımız malumatlardan olmaktadır. Bunlarla birlikte biyografilerde dikkat çeken bir husus da bazı şahısların yaş bilgilerinin verilmesidir ki şahısların doğum tarihleriyle ilgili malumatla hemen hiç karşılaşmadığımız bu dönemlere ait bu tür eserler arasında Vekâyi'ü'l-fuzalâ, bazı şahısların doğum tarihlerine de ulaşılma imkânını bizlere sunmaktadır. Tabi ki bu malumatlar biyografilerin kısalığına ya da uzunluğuna göre farklılık arz etmektedir. Bilhassa ulema ve meşâyih zümresinden olan şairlerde malumatlar hususunda daha fazla ayrıntıya girildiği de görülmektedir.

İstisnasız her şairin ölüm tarihini veren müellif, bununla da kalmayarak bu ölümlere eğer tarih düşürülmüş ise bunları da vermektedir.

I. 4. Bibliyografik Malumat

Vekâyi'ü'l-fuzalâ bibliyografik malumat açısından da önem arz eder. Bu açıdan eserde ulema ve meşâyih zümresinden olan şairler de dâhil olmak üzere “*mükemmel dîvân*”, “*mükemmel ve müretteb dîvân*”, “*müretteb divan*”, “*dîvân-ı belâgat-unvân*”, “*müretteb ve mükemmel dîvân-ı belâgat-unvân*”, “*dîvân-ı eş'âr-ı belâgat-şi'âr*” gibi bazı nitelendirmelerle 140 kadar şairin divanı olduğundan bahsedilmektedir. Müellif tarafından divanı olduğu kaydedilen şairler şunlardır:

Abdî (Himmat Efendi-zâde Şeyh Abdullah Efendi), Abdî (Müverrih Abdî Paşa), Abdî (Uzun Abdullah Efendi), Âlî (Edirnevî Hüseyin Efendi), Ârif (Abdülbâkî Ârif Efendi), Ârifî (Mehmed Ağa), Arzî (Arzî Mehmed Efendi), Âsım (Seyrek-zâde Seyyid Mehmed Âsım Efendi), Âsım (Yûsuf Efendi), Âsımî (Mehmed Efendi), Âşık (Müneccimbaşı Şeyh Ahmed Dede Efendi), Atâyi (Nev'î-zâde Atâyi Efendi), Atâyi (Nevâlî-zâde Atâyi Efendi), Âzım (Nefes-zâde es-Seyyid Mehmed Aziz Efendi), Bahâyî (Bahâyî Mehmed Efendi), Bâkî (Uşşâkî-zâde Seyyid Abdülbâkî Efendi), Bedrî (Bedrî Mehmed Efendi), Behcetî (Hüseyin Çelebi), Belîğ (es-Seyyid İsmail Efendi), Bezmî (Yasakçı-zâde İbrahim Çelebi), Birrî (Attâr Mehmed Çelebi), Cem'î (İstanbulî Mehmed Efendi), Cevrî (İstanbulî İbrahim Efendi), Cezmî (Cezmî Mehmed Abdülkerim Efendi), Dürri (Ahmed Efendi), Emînî (Emînî Mehmed Efendi), Emîr (Eyyubî), Evcî (İstanbulî Mehmed Efendi), Fâ'izî (Edirneli Börekçi-zâde Fâ'izî Mustafa Efendi), Fâ'izî (Sa'dî-zâde Seyyid Abdullah Efendi), Fâiz (Esad-zâde Fâiz es-Seyyid Abdurrahim Efendi), Fâsih (el-Mevlevî Ahmed Dede), Fasîhî (Uşşâkî-zâde Fasîhî Mehmed Efendi), Fehîm (İstanbulî Uncu-zâde Mustafa Çelebi), Fennî (Mehmed Dede Efendi), Feyzî (Feyzî Hasan Efendi), Feyzî (Mustafa Çelebi), Gavsî (Gavsî Ahmed Dede Efendi), Gınâyî (İstanbulî Sipâhî Ahmed Beğ), Güftî (Alî Efendi), Hakkî (Hakkî Şeyh İsmail Efendi), Hâsib (Hasib es-Seyyid Mehmed Efendi), Hâşimî (Burusevî Seyyid Mehmed Çelebi), Haylî (Ahmed Çelebi), Haylî (Ahmed Efendi), Hısâlî (Seyyid Hısâlî Efendi), İffetî (Sâatî Ahmed Efendi), İsmetî (İsmetî Mehmed Efendi), İzzetî (Vişne-zâde İzzetî Şeyh Mehmed Efendi), Kadîrî (Ayntabî Abdulkâdir Çelebi), Kâimî (Kâimî Şeyh Hasan Efendi), Kâmî (Kâmî Mehmed Efendi), Kâşif (Esad-zâde Kâşif Efendi), Kelîm (Eyyüb Çelebi), Kelîmî (Kefevî Seyyid Mûsâ Efendi), Lutfî (Riyâzî-zâde Abdullatif Efendi), Mâdih (Karabacak-zâde Mâdih Mustafa Efendi), Mâhir (Mâhir Abdullah Efendi), Mantıkî (Mantıkî Ahmed Efendi), Mecdî (Mecdî Mehmed Efendi), Mezâkî (Süleymân Efendi), Mısrî-Niyâzî (Mehmed el-Mısrî en-Niyâzî), Mîrî (Hüseyin Efendi), Nâbî (Yûsuf Efendi), Nâcî (Nâcî Ahmed Dede), Nâilî (İstanbulî Pîrî-zâde Mustafa Efendi), Naîm (Sarı Naîb Naîm İsmail Efendi), Nâmî (Nigdevî Mehmed Efendi), Nâzım (Mehmed Efendi), Nâzım (Mustafa Efendi), Nazîf (Mehmed Efendi), Nazîm (İstanbulî Yahya Çelebi), Nazmî (Bağdâdî), Nazmî (İstanbulî Mehmed Efendi), Nazmî (Nazmî Mehmed Efendi), Nâzûk (Nâzûk Abdullah Efendi), Nâzûkî (İstanbulî Mehmed Efendi), Necîb (Edirneli Necîb Mehmed Efendi), Nedîm (Nedîm Mehmed Efendi), Nef'î (Erzenü'r-rûmî Ömer Beğ), Neşâtî (Neşâtî Efendi), Nev'î-zâde Efendi Mahdumu Mehmed Efendi, Nevidî (Gelibolulu Mehmed Efendi), Ömrî (Ömer Efendi), Râgıb (İstanbulî Mehmed Efendi), Rahîmî (İstanbulî Abdurrahim Efendi), Rahmî (Abdurrahman Efendi), Râmî (Râmî Mehmed Paşa), Râsih (Yûsuf Efendi), Ref'etî (İstanbulî Mustafa Efendi), Refdî (Abdülkerim Refdî Mehmed Efendi), Refî' (Nefes-zâde es-Seyyid Mehmed Refî' Efendi), Resîm (el-Hâc Mustafa Çelebi), Rezmî, Rıfkî (Rıfkî Mehmed Efendi), Rızâ (Seyyid Mehmed Efendi), Rûhî

(Sadreddin-zâde Ruhullah Efendi), Rüşdî (Ahmed Efendi), Rüşdî (İstanbulî Ebûbekir Ağa-zâde Mehmed Çelebi), Sa'dî (Hafız-zâde Seyyid Mehmed Sa'dî Efendi), Sa'dî (Tosyavî Efendi-zâde Mehmed Emin Efendi), Sa'id (eş-Şeyh Sa'id), Sâbir (Parsa Mehmed Efendi), Sâbit (Sâbit Alâadin Efendi), Sabrî (Seyyid Mehmed Efendi), Sabûhî (Sabûhî Ahmed Dede), Sadrî (Şeyh Selâmî-zâde Seyyid Abdülbâkî Efendi), Safvetî (Safvetî Mehmed Efendi), Sâmî (İstanbulî Sipâhî Mustafa Beğ), Sâmî (Yunus Alay Beğ), Sâmî'î (Abdülkerim Efendi), Sâni (Sâni İbrahim Efendi), Sebzi (Sebzi Seyyid Mehmed Efendi), Sehmî (Bursavî Ahmed Çelebi), Selîm (Mehmed Selîm Efendi), Selîsî (Baldır-zâde Şeyh Mehmed Efendi), Sıdkî (Mustafa Paşa), Sıdkî (Emetullah Hatun), Siyâhî (Siyâhî Mustafa Dede), Sükkerî (Zekeriyâ Efendi), Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi), Şeyhî (Allâme Şeyhî Efendi), Şinâsî (Rûznâmçı-zâde Mehmed Çelebi), Şu'ûrî (Hasan Efendi), Tâib (İstanbulî Mehmed Çelebi), Tal'atî (Hüseyin Efendi), Tâlib (Burusavî Kürd-zâde Tâlib Mehmed Efendi), Tarzî (Mehmed Efendi), Tayyibî (İstanbulî Mehmed Çelebi), Tecellî (Zülfikâr Efendi), Tıflî (İstanbulî Ahmed Çelebi), Vahyî (Vahyî es-Seyyid Mehmed Efendi), Vâkîf (Burusevî Hoca-zâde Mahmud Efendi), Vâsîf (İstanbulî Seyyid Hüseyin Çelebi), Vâsık (Ahmed Çelebi), Vecdî (Boğuk Mustafa Ağa-zâde İstanbulî Abdülbâkî Beğ), Vecihî (İstanbulî Hasan Efendi), Yahyâ (Şeyhülislâm Yahyâ Efendi), Zârî (Mustafa Efendi), Zuhûrî (İshak-zâde Zuhurî Efendi).

Yine bununla beraber şairlere ait 160'tan fazla eser adı zikir edilmektedir ki çeşitli vesilelerle zikredilen eserler de azımsanmayacak kadar fazladır.

I. 5. Şair ve Eser Değerlendirmeleri

Döneminin bir takım vasıflara haiz şahıslarının biyografilerine yer veren eserler, dönemin şahıslarını ve eserlerini değerlendirme anlayışını da gözler önüne sermektedir. Bu anlayış büyük ölçüde geleneğin belirlediği çerçevede kendini göstermekle birlikte, nihayetinde başlı başına vücuda gelmiş olan bir esere göre de farklılıklar arz edebilmektedir. Şuarâ tezkiresi görünümündeki kısımları bünyesinde barındıran bir eser olması hasebiyle Vekâyi'ü'l-fuzalâ'yı şair ve eser değerlendirmeleri açısından irdelediğimizde, geleneğin belirlediği değerlendirme kalıplarının bu esere de sirayet ettiğini söylemek mümkündür.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın tezkire kısmında yer alan şair biyografileriyle ulema ve meşâyih zümresinden olan şairlerin biyografileri, niteliği ve niceliği açısından birbirinden farklıdır. Doğal olarak bu durum şair ve eserleri değerlendirme hususunda da aynıdır. Evvelen belirtmek gerekir ki biyografilerde yer alan değerlendirmeler, ziyadesiyle şairlerin kişiliklerine yönelik değerlendirmelerdir. Bu açıdan da şairin eseri ya da örnek verilen şiiri için kullanılan sıfatlar bir iki kelimeyi geçmezken, şairin kişiliği için kullanılan sıfatlar seci'den de istifadeyle birkaç cümleye kadar çıkabilmektedir. Eserin tezkire kısmında yer alan biyografilerdeki şair ve eser değerlendirmeleri, antoloji karakterindeki tezkirelerle benzer bir şekildedir. Şöyle ki, şairin eserinin yahut şiirinin varlığı büyük ölçüde hiçbir değerlendirme yapılmadan sunulduğu gibi kısmî olarak *"eş'âr-ı âbdâr"*, *"güftâr-ı dürrerbâr"* gibi birkaç kelimelik sıfatlarla da sunulabilmektedir. Şairlerin eserleri veya şiirleri için bu durum ulema ve meşâyih zümresinden olan şairler için de geçerlidir. Zira bu şahıslar esere ulema ve meşâyih olmaları dolayısıyla alınmışlardır ve değerlendirmeler en ziyade bu hususiyetlerine yöneliktir. Burada bir hususa daha değinmek yerinde olacaktır ki gerek biyografik malumat açısından olsun gerekse şairlerin kişiliklerine yönelik değerlendirmeler açısından olsun eserdeki ulema ve meşâyih zümresinden olan şair biyografileri, XVIII. asrın biyografi ağırlıklı tezkirelerine benzemektedir. Ki Vekâyi'ü'l-fuzalâ bu yönü itibarıyla Sâlim Tezkiresi'ni neşreden Adnan İnce'nin de tespitiyle Sâlim Tezkiresi'ni büyük oranda etkileyen eserlerden biri olmuştur.¹²

Birçok tezkirede karşılaştığımız, şairleri aşırı övme ya da yermeye, şairler hakkında olumlu ve olumsuz birtakım değerlendirmeler yapma, Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın tezkire kısmında hemen hiç karşılaşmadığımız hususlardandır.

Bunların akabinde de belirtmek gerekir ki Şeyhî Mehmed Efendi'nin hayatının bir döneminde müderrislik ve vefat edene kadar da yaklaşık kırk yıl şeyhlik yapmış olması dolayısıyla, ulema ve meşâyih zümresinden olan şair biyografilerinin niteliğinin ve niceliğinin tezkire kısmına göre farklılık arz etmesi tabi karşılanacaktır.

I. 6. Dil ve Üslup

Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın, bilhassa tezkire kısmının sade ve anlaşılır bir dili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Âdâb-ı Zurefâ isimli tezkiresinde Râmiz, Şeyhî Mehmed Efendi'nin bu eserinden bahsederken *"Egerçi ta'bîrât-ı berâ'a-i hâme-i münşiyânenen âzâde elfâz-ı sâde ile şeyhâne edâ olunmuş bir târîh-i*

¹²İnce, A., (2005), s. 7-9.

ra'nâdır."¹³ diyerek Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın münşiyâne olmadığını ve sade bir dille şeyhâne bir edâyla tahrir edildiğini belirtmektedir.

Biyografi geleneğimizin bir ürünü olarak vücut bulan Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın üslubunun da gelenek tarafından belirlendiğini söylemek mümkündür. Akıcı ve ahenkli bir üslupla kaleme alınan eserin tezkire kısmıyla ulema ve meşâyih biyografileri kısmının birbirinden farklı olduğu da yine dikkat çekmektedir. Ulema ve meşâyih biyografilerinde tezkire kısmına oranla dilin daha ağır ve üslubun daha ahenkli olduğunu, dönemin iki önemli şairlerinden tezkire kısmında anlatılan Nâbî ve ulema kısmında anlatılan Şeyhülislâm Yahyâ'nın biyografilerinden bazı kısımları vererek göstermek eserin dil ve üslup hususiyetinin anlaşılması için yeterli olacaktır:

NÂBÎ: *Yusuf Efendi Ruhavî'dir. Merhûm-ı cennet-mekân-ı huld-âşiyân Sultân Mehmed Hân-ı Gâzî Hazretleri'nin zamân-ı saltanatlarında dârü'l-mülk-i İstanbul'a gelüp musâhib-i şehîr-yârî olan Mustafa Paşa'nın âsitânesine intisâb ve kethüdâlıkları hizmetiyle şeref-yâb olmuş-idi. Bin toksan altı muharreminde pâşâ-yı mezkûr Mora cezîresine ser-asker tayin olundukda bile gidüp sene-i mezkûre zi'l-ka'desinde vezîr-i mezbûr Boğazhisârî'nda muhâfız iken cîsr-i fenâdan ubûr itmegin bunlar Hâcc-ı Beytullahu'l-harâm'a niyyet ve ziyâret ravza-i Resûl-i Ekrem sallallâhü aleyhi ve sellem azîmet eyleyüp ba'dehu edâ-i nesik Halebü's-şehbâ'da karâr itmiş idi... Merhûm-ı mezbûr ma'ârif ile meşhûr elsine-i selâse tekellümüne kâdir letâyîf-i muhâzarât-ı müstahîr târikü'l-külfeti lezîzü's-sohbet şî'r ü inşâda yegâne efrâd-ı ma'ârifde müfred-i zamâne be-tahsîs-i ilm-i Fûrde mâhîr fûnûn-ı edebîde hal-bend-i ukûdü'l-cevâhir seri'ü'l-intikâl bedî'ü'l-irticâl hulvü'l-muhâveret latîfî'l-mücâveret azbû'l-beyân müntalikü'l-lisân sinni seksen sâli mütecâviz belki akd-i tâsî'a mütenâhiz idi...*¹⁴

ŞEYHÜLİSLÂM YAHYÂ EFENDİ: *...Ulemâ-yı devlet-i Sultân Murâd Hân-ı Sâlis'den tercemeleri Zeyl-i Atâyî'de merkûm Şeyhülislâm Zekeriyâ Efendi merhûmun devha-i fazl u kemâl ve semere-i şecere-i ma'ârif u efdâlî ya'nî mahdûm-ı mihter-i mükerrrem pertev-i ser-levha-i neyyir-i a'zam Şeyhülislâm ibn Şeyhülislâm seyyidü'l-ulemayî'l-allâm Yahyâ Efendi hizmetleridir... Tokuz yüz altmış tokuz seferinde âlem-i lâhutdan müsâfir ve nûr-bahş-ı mülket-i anâsır olmuşlar idi. Serv-i âzâdları hîrâmân-ı çemen-i suffe-i istidâd oldukda vâlid-i vâlâ-güherleri himmetin ile tahsîl-i mukaddemât-ı ulûm ve tekmîl-i mebnî-nî mantûk u mefhûm kıldıkdan sonra fuzalâ-yı asrlarından Abdülcebbar-zâde Dervîş Mehmed Efendi'den dahi istifâze-i envâ'-i fûnûn ve istifâde-i ulûm-ı makrûz u mesnûn eyleyüp cem'i fûnûnda mü-şikâf-ı tedkik ve hidâyet-i tevfik ile vâsıl-ı ser-menzil-i tahkik olup tokuz yüz seksen sekiz rebî'ü'l-âhîrinde Ma'lûl-zâde Seyyid Mehmed Efendi'nin sadr-ı fetevâyâ teşriflerinden nuhustîn pâye-i izz ü alâ olan mülâzemetle ber-murâd ve ibtidâ kırk akçe ile Hocâ Hayrûddîn Medresesi'nde hizmet verâseti edâ itdikden sonra... Mevlânâ-yı sâlifü'l-beyân... ferâdisü'l-cinân-ı mefhâr-ı mehâdim-i Rûm mehâsin-i ef'âlîle mevsûm mecma'u'l-bahreyn-i şerîat u tarîkat mültekâyü'l-nehreyn-i fazl u ma'rifet mülk-i nezâhat fûlk-i nebâhat eyyâm-ı hükûmetlerinde hukûk-ı abâddan mütecârib tesviye-i umûr-ı enâma râgıb... idi.*¹⁵

I. 7. Şiir Örnekleri

Vekâyi'ü'l-fuzalâ'da Doğu biyografi geleneğinin bir devamı olarak şairlerin biyografilerinden sonra şiirlerinden örnekler verilmekte, şairlerin gazel, kaside, mesnevi ve rubailerinden seçilen bu şiir örnekleri ise hem dönemde hem de günümüzde değeri ve önemi üzerinde ortak bir kanaate varılan şairlerde yüz beyitten ziyade de olabilmektedir.

II. Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın Tezkire Kısmı'nın Dönem Tezkireleri Arasındaki Yeri

XVII. ve XVIII. yüzyıllar, biyografi geleneği açısından farklı bir görünüm arz etmektedir. Hem bir önceki dönemde hem de kendi döneminde yazılmış biyografik bir eseri kronolojik olarak yani kendinden öncekinin tamamlandığı tarihten itibaren kendi dönemine kadar olan kısmını tamamlayarak devam ettirmek, bu yüzyılların biyografi geleneğinin karakteristik bir özelliği olarak görülmektedir. 1586'da telif edilen Hasan Çelebi Tezkiresi'nden sonra kendi dönemine kadar yetişen şairleri ihtiva eden Riyâzü's-Şuarâ ve XVIII. asrın başlarında kendisine zeyl olarak yazılan Tezkire-i Mucîb, Kaf-zâde Fâizî'nin Zübdetü'l-Eş'âr'ına kendi döneminde zeyl olarak yazılan Yümnî Tezkiresi, Âsım'ın Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr'ı ve bir sonraki asırda Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr ve bu tezkireye zeyl olarak yazılan Silahdâr-zâde Mehmed Emîn'in Tezkire-i Şuarâ'sı, yine Rızâ Tezkiresi'ne zeyl olarak yazılan Safâyî Tezkiresi ve Sâlim

¹³ Erdem, S., (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurefâ'sı, İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks-Sözlük*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 177.

¹⁴ Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. 472.

¹⁵ Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. 110.

Tezkiresi'ne zeyl olarak yazılan Âdâb-ı Zurefâ, birçoğunun isimlerinden de anlaşılacağı üzere bu özelliğe sahip biyografik eserlerdendir.

Şakaik-i Nu'mâniye de bu özelliği haiz bir eserdir ki “*Müellif Taşköprülüzâde'nin daha çok Arap ilmi tarihçiliğinin etkisi altında, gayet sade ve basit Arapça ile kaleme aldığı Şakaik, Osmanlı dünyasında ilk önemli biyografi kitabı olmuş, tercüme ve zeyilleriyle başlı başına büyük bir külliyyâtın teşkiline zemin hazırlamıştır.*”¹⁶ Üç ciltlik bir eser olarak bu külliyyâtın önemli bir halkasını oluşturan Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın, biyografi geleneğinde başlı başına bir gelenek halini alan “Şuarâ Tezkireciliği”ne de ev sahipliği yapmış olması sebebiyle, eserin “tezkire kısmı” olarak adlandırdığımız bölümünün dönem tezkireleri arasındaki yerini tespit etmek yerinde olacaktır.

Padişah dönemlerine göre sekiz tabaka olarak bölümlendirilen eserdeki şair biyografilerinin sıralanmasında, tezkirecilik geleneğimizde Latîfî'nin öncülüğünü yapmış olduğu ve birkaç tezkire haricinde devam etmiş olan alfabetik sıralama esas alınmıştır.

1633-1730 yılları arasını kapsamakla yaklaşık bir asırlık bir dönemin önemli ve tanınmış simalarının biyografisine yer veren Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın, tezkire kısmında 330, tezkire kısmı haricinde ise ulema ve meşâyih zümresinden olmakla birlikte şairlikleriyle de bilinen 229 kadar şahsın daha biyografisine yer verilmiştir. Bu durumda eser, toplam 529 kadar şair biyografisini ihtiva eder ki bu haliyle XVII. ve XVIII. asırların şair sayısı da büyük önem arz eden Riyâzü's-Şuarâ, Zübdetü'l-Eş'âr, Safâyî ve Sâlim tezkireleriyle Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdetü'l-Eş'âr'dan üstün bir konumda bulunmaktadır. Yaklaşık bir asır gibi uzun bir dönemi kapsaması hasebiyle Vekâyi'ü'l-fuzalâ'da yer alan şairlerin birçoğu dönem tezkirelerinde de yer almaktadır. Bununla birlikte eserin tezkire kısmında, tek nüshadan yaptığımız çalışma üzerinde dönem tezkirelerinde yer almayan 29 kadar şair tespit edebildik. Bu şairleri şöyle sıralamak mümkündür:

Affî, Beyâtî, Beyâzî, Ceybî, De'bî, Gınâyî, Hüseyinî, İzzetî, Mestî, Musahib Mustafa Paşa, Münîrî, Nâmık, Nâmî, Nâsıb, Nazîf, Nâzûkî, Ömrî, Pendî, Reşkî, Sabîh, Sâdık, Sâib, Sekrî, Siyâhî, Süleyman Beg, Şânî, Şerîfî, Şeyhî, Vehbî.

XVII. ve XVIII. asır tezkireleri, biyografilerinin niceliği açısından da birbirinden farklı bir görünümde karşımıza çıkmaktadır. XVII. asrın hemen başlarında dönem tezkireleriyle ilgili yapılan çalışmalar itibariyle bir geçiş dönemi tezkiresi olarak adlandırılan Riyâzü's-Şuarâ'dan sonra, tezkirelerin çoğunluğu antoloji tipi tezkireler olarak adlandırılmaktadır. Yine yapılan çalışmalar itibariyle XVIII. asır tezkireleri üzerinde varılan ortak kanaat ise bu dönem tezkirelerinin çoğunluğunun XVI. asrın biyografi ağırlıklı tezkirelerine bir dönüş özelliği arz etmekte olduğudur. Bu açıdan bir karşılaştırma yaptığımızda Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın tezkire kısmı, XVIII. asrın biyografi ağırlıklı tezkireleri grubuna girmediği gibi antoloji karakteri de taşımamaktadır. Kanaatimizce Şeyhî Mehmed Efendi'nin doğru ve yeterli bilgi verme anlayışı ve de hem döneminde hem de günümüzde değeri ve önemi üzerinde ortak bir kanaate varılan şairler, biyografilerin kısa ya da uzun olmasında etkili olmuştur. Bununla birlikte Vekâyi'ül-fuzalâ'nın tezkire kısmında yer alan biyografilerin, ulema ve meşâyih biyografilerine göre daha kısa olduğunu da belirtmek gerekir. Bu durum, her ne kadar eserin tezkire kısmı, tam anlamıyla antolojik karakterde olmasa da bu anlayışın etkisi altında kalındığını gösteren bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın döneminde kendi nevinden eserler arasındaki önemli bir hususiyeti de bazı şair tezkirelerine kaynaklık etmiş olmasıdır. Döneminin tezkirecilerinden Sâlim Efendi, tezkiresinde Şeyhî Mehmed Efendi'nin biyografisini verirken “*Bu mecele-i celileyi esnâ-yı tahrîrimizde eserlerinden katı çok intifâ olunup ekser sıhhatine azm ü cezmimiz olmagla târîh-i vefeyâtı iktizâ eyleyen kimesnelerin tercemesin esnâ-yı tahrîrde istibâh etdikde enfâs-ı tayyibe-i şeyh ile istimdâd ve eser-i pâkine nazar eyleyip sahife-i bâlde mezkûr olan şühbeleri dâire-i derûndan ibâd ederdik.*”¹⁷ diyerek Vekâyi'ü'l-fuzalâ'dan kaynak olarak istifade ettiğini belirtmektedir. “*Aynı şekilde, Sâlim Tezkire'sine zeyl yazan Arabzade Hüseyin Râmiz de Âdâb-ı zuraşâ adlı şuarâ tezkiresi için Vekâyi'ü'l-fudalâ'dan faydalanmış olmalıdır. Zira o da müellifimiz için: 'Nev'îzade Efendi'nin Zeyl-i bî-adilini hâtime-i devlet Sultan Ahmed Hân-ı Sâlis'e değin cildeynde tezyîl ve tekmîl edüp, böyle bir eser-i bî-nâzîre muvaffak olmuşlardır. Egerçi, ta'birât berâ'a-i hâme-i münşiyâneden âzâde elfâz-ı sâde ile şeyhâne edâ olunmuşsa da sarf-ı himmet ü makderet birle sıhhati âşikâr hak bu ki eser-i zîbâdır' derken Vekâyi'ü'l-fudalâ'yı görmüş ve okumuş olduğunu îmâ etmektedir.*”¹⁸

¹⁶Şakaik-i Nu'maniye ve Zeyilleri, (1989), Nşr: Abdülkadir Özcan, Çağrı Yayınları, İstanbul, C. I-V.

¹⁷İnce, A., (2005), s. 442.

¹⁸Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), s. XII.

Yine dönemin önemli tezkirelerinden biri olan Safâyî Tezkiresi'nde, kaynak olarak istifade edildiği açıkça belirtilmemekle birlikte her iki eserde de müşterek olan bazı şair biyografilerinin neredeyse kelimesi kelimesine aynı olması ve aynı şiir örneklerinin seçilmesi, Safâyî Efendi'nin tezkiresi için Vekâyi'ü'l-fuzalâ'dan yararlandığını da açıkça göstermektedir. Esrar Dede ise tezkiresinde bazı şairlerin biyografisini verirken Şeyhî Mehmed Efendi'nin eserini zikredip, birtakım hususlarda Şeyhî Mehmed Efendi'nin şair için ne ifade ettiğini ve hangi şiirlerini örnek olarak verdiğini kaydeder.

III. Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın Tezkire Kısmı'nın Önemi

Tarih boyunca edebiyatımızı oluşturmada sadece eser vermekle kalmayan şahıslar, edebiyat tarihimize kaynaklık eden eserler vermeyi de hiçbir dönemde ihmal etmemişlerdir. Yaklaşık bir asır gibi bir dönemin önemli ve tanınmış şahsiyetlerinin biyografilerine yer veren Vekâyi'ü'l-fuzalâ, bu dönemlerde yaşamış ulema ve meşâyih zümresinden olan şahıslar için ilk aşamada başvurulabilecek önemli bir kaynak eser olmakla birlikte bilhassa “şuarâ tezkiresi” karakterinde kısımları bünyesinde barındırması itibariyle edebiyat tarihimiz için de dikkate şayan bir eserdir.

Elbette ki hem kendinden önce hem de kendi dönemindeki şuarâ tezkireciliği geleneğini iyi bilen Şeyhî Mehmed Efendi'nin Vekâyi'ü'l-fuzalâ'sının tezkire kısmı, görüldüğü üzere belli başlı özellikler itibariyle geleneksel şuarâ tezkirelerden hemen hiçbir farklılık arz etmemektedir.

Hem şair sayısı hem de dönem tezkirelerinde yer almayan 29 kadar şaire yer vermesi dolayısıyla önemli bir eser olarak karşımıza çıkan Vekâyi'ü'l-fuzalâ'da, istisnasız her şairin ölüm tarihi verilmiş ve bununla da kalınmayarak bu ölümlere tarih düşürülmüşse onlar da verilmiştir ki bu durum, eserin güvenilirliğini ve önemini artıran hususlardan olmaktadır.

Sonuç itibariyle, *Şeyhî'den sonra bazı zâtlar filân ve filân meslek erbâbına dair biyografik eserler kaleme almışlarsa da böyle etraflı bir eser vücuda getiren olmamıştır. Bu itibarla “Şeyhî”nin himmeti, “yektâ” vasfına layıktır.*¹⁹

Döneminde güvenilir bir eser olarak kabul ve itibar gören Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın, tezkire kısmı üzerine lisans tezleri ve bir de yüksek lisan tezi yapılmış olmakla birlikte gerek eserin bu kısmının gerekse eserin tamamının neşredilerek ilim âlemine sunulmamış olmasının önemli bir eksiklik olduğunu da belirtmek gerekir.

Kaynakça

- Abdülkadiroğlu, Abdülkerim, (1999), *İsmail Belîğ Nuhbetü'l-Âsâr Li-Zeyli Zübdetü'l-Eş'âr*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Babinger, Franz, (2000), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, Çevr.: Coşkun Üçok, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Coşkun, Ali Osman, (1985), *Seyrek-zâde Mehmed Âsım'ın Hayatı Ve Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr Adlı Eseri*, Gazi Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Çapan, Pervin, (2005), *Mustafa Safâyî Efendi, Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr Min Fevâ'idü'l-Eş'âr), İnceleme-Metin-İndeks*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Emecen, Feridun M., (1999), “Osmanlı Kronikleri ve Biyografisi”, *İslâm Araştırmaları Dergisi*, S. 3.
- Erdem, Sadık, (1994), *Râmîz ve Âdâb-ı Zurefâ'sı, İnceleme-Tenkitledir Metin-İndeks-Sözlük*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Genç, İlhan, (2000), *Esrar Dede, Tezkire-i Şuarâ-yı Mevlevîyye*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Gönül, Behcet, (1945), “İstanbul Kütüphanelerinde Al-Şakâik Al-Nu'mâniye Tercüme Ve Zeyilleri”, *Türkiyat Mecmuası*, VII-VIII / 2, İstanbul.
- https://www.yazmalar.gov.tr/detayli_arama.php
- İnce, Adnan, (2005), *Tezkiretü's-Şu'arâ, Sâlim Efendi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Tarih-Coğrafya Yazmalar Kataloğu*, s. 743-747.
- Kaf-zâde Fâ'izî, *Zübdetü'l-Eş'âr*, Selimiye Yazma Eser Ktp., Nr: 2201.
- Karakaya, Burcu, (2009), *Vekâyi'ü'l-fuzalâ'nın Tezkire Kısmı*, Ahi Evran Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mezuniyet Tezi, Kırşehir.
- Karatay, Fehmi Ethem, (1961), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, C. I, İstanbul, s. 389-391.
- Levend, Agah Sırrı, (1998), *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Riyâzi Efendi, *Tezkiretü's-Şuarâ*, Süleymaniye Ktp., Es'ad Efendi, Nr: 3871.
- Sevgi, Ahmet-Mustafa Özcan, (1996), “On Sekizinci Asra Ait Menba' ve Me'hazlardan: Vekâyi'ü'l-fuzalâ, Defter-dâr ve Silâh-dâr Tarihleri”, *Prof. Dr. Ali Cânîp Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı üzerine Makaleleri*, Sözlük Yayınları, İstanbul.
- Seyyid Rıza, (2002), *Rıza Tezkiresi*, Nşr: M. Sadık Erdağı, Türk Dili ve Edebiyatı Kitapları, Ankara.
- Şeyhî Mehmed Efendi, (1989), *Şakaik-i Nu'maniye ve Zeyilleri, Vekâyü'l-Fudalâ*, 2 Cilt, Nşr: Abdülkadir Özcan, Çağrı Yayınları, İstanbul, s. VIII.
- Yılmaz, Kaşif, (2001), *Güftü ve Teşrifâtü's-Şuarâsı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

¹⁹Sevgi A.; Özcan, M., (1996), s. 457.

İSLÂM ÖNCESİ VE İSLÂM ÇEVRESİNDE ORTAYA ÇIKAN OĞUZNÂMELERDE OĞUZ KAĞAN'IN EŞLERİNİN TASVİRİ

Neslihan ÇELİK

Yeditepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

ÖZET

İçinde bulunulan sosyal ve kültürel şartlar o dönemde kaleme alınan eserleri de etkilemiştir. Oğuz Kağan destanının farklı dönemlerde farklı varyantlarının karşımıza çıkması da bundan kaynaklanmaktadır. Oğuz Kağan destanının farklı dönemlerde farklı varyantları olmakla birlikte bu eserlerde kut kavramı hiç değişmeyen bir unsur olarak kendini göstermektedir. Kut kavramının eserler içerisinde kendini gösteriş biçimi farklı olsa da gerek İslamiyet öncesi Oğuz Kağan destanında gerekse İslâmî çevrede yazılan Reşideddin Oğuznâmesi ve Ebu'l Gazi Bahadır Han varyantında bu kavram yerini almıştır. Bu durum, Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağan'ın eşlerinin tasvirlerinde de dikkat çekmektedir.

Anahtar sözcükler: Oğuz Kağan destanı, Uygur varyantı, Reşideddin Oğuznâmesi, Ebu'l Gazi Bahadır Han nüshası, Oğuz Kağan'ın eşlerinin tasviri

ABSTRACT

Social and cultural conditions has affected the works written at that time. As a result, various types Oguz Kagan Sagas resurface at different times. As well as different types of Oguz Kagan Saga at different times, "kut" is a unchangeable and marked concept at these writing works. However, the kut is handled at many forms in these handworks writings, either in Oguz Kagan Saga written before Islam or Resideddin Oguzname written in Islamic Circle and also Variant of Ebu'l Gazi Bahadır Sultan the Kut Concept stands in many cases. This matter attracts notice in potraits of Oguz Kagan's wives in Oguz Kagan Saga. At this work, Potraits of Oguzs' wives in Oguznames(Saga of Oguz) which come out before Islam and Islamic circle will be handled and in this context, three variants of Oguz Kagan Sagas will be examine carefully.

Key Words: Oguz Kagan Saga, Variant of Uygur, Resideddin Oguznamesi(Saga of Oguz), Variant of Ebu'l Gazi Bahadır Sultan, Potraits of Oguz Kagan Wives

Evreni algılama kültürden kültüre değişkenlik göstermektedir. Her kültür kendi yaşadığı coğrafyada kendi kozmogonisini oluşturur. Buna bağlı olarak da her kültür kendine özgü bir evreni algılama biçimi ortaya koymuştur. Kültürlerin ortaya koydukları bu algılama biçimleri ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan kavramlar kendi içlerinde bir bütün teşkil etmektedir. Bunun somut örneklerinden biri de Türk kültür tarihinde görülen kut kavramıdır. Kut, Türklerde kağanlara Tanrı tarafından verilen ülkeyi yönetme yetkisi olarak ifade edilebilmektedir. Kut anlayışı Türk kültürü çerçevesinde ortaya konulan eserlerde kendini açıkça göstermektedir. Oğuz Kağan Destanında Oğuz Kağan'a atfedilen özellikler ve bu özelliklerin onun diğer insanlardan farklı olduğunu göstermesi kut anlayışını ifade etmeye yöneliktir. Diğer bir ifade ile o, Tanrı'nın yeryüzündeki ulaşı olarak kabul edilmiştir. Bunun en somut örneklerinden biri Oğuz Kağan destanının günümüze ulaşan Uygur varyantında yer alan

"Ay oğullar, kop men aşdum,
Uruşgular kop men kördüm;
Çıda birle ok kop atdum,
Aygır birle kop yürüdüm;
Düşmanlarını ılgagurdum,
Dostlarımın men küldürdüm,
Kök Tengriye men ötedim;
Senlerge bire men yurdum."¹ ifadeleridir.

Türkiye Türkçesine aktarımı "Ey oğullarım, ben çok aştım; çok vuruşmalar gördüm; çok kargı ve çok ok attım; atla çok yürüdüm; düşmanları ağılattım; dostlarımı güldürdüm. Ben Gök Tanrıya (borcumu) ödedim. Şimdi yurdumu size veriyorum."² olan bu ifadeler yukarıda da bahsedilmiş olduğu gibi kağan, Tanrının yeryüzündeki ulaşı olarak kabulünün somut birer örneğini teşkil etmektedir. Türk kültüründe Tanrıya borcunu

¹ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), *Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 29.

² Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 14.

ödemek Türk töresini yeryüzüne hâkim kılmak demektir. Diğer bir ifade ile Türk milletini diğer milletlerden farklı bir yere koymak demektir. Bu da karşımıza “biz ve ötekiler” kavramını çıkarmaktadır. Orhun Yazıtlarında “Türk Tengrisi” ifadesi sözünü etmekte olduğumuz “biz ve ötekiler” kavramının bir yansımasıdır.

“t(e)nri t(e)g : t(e)nri : ya(a)r(a)tm(ı)ş : türük : bilge : k(a)g(a)n : s(a)b(ı)m : [k](a)n(ı)m : türük : bilg[e] [k(a)g(a)n.....(a)l]tı sir : tok(u)z og(u)z : (e)ki (e)d(i)z k(e)r(e)kül(ü)g : b(e)gl(e)ri : bod(u)nı[.....tü]rük : t[(e)n]ri [.....]”³

Türkiye Türkçesine aktarımı “Tanrı gibi, Tanrı (hükümdar) yapmış, Türk Bilge Hakan, sözüm : Babam Türk Bilge (Hakan....) Altı Sir, Dokuz Oğuz, İki Ediz çadırı beyleri (ve) halkı.....(Türk) Tanrı.....”⁴ olarak Tekin tarafından verilmiştir.

Burada “Türk Tengrisi” ifadesi ile Türk Tanrısının diğer milletlerin tanrısından ayrı tutulması söz konusudur. Oğuz Kağan destanının Uygur varyantında yer alan “Kök Tengri’ye men ötedim” ibaresi de yukarıda sözünü ettiğimiz gibi kağana atfedilen kutsiyeti somutlaştırır niteliktedir. Toplumların yaşadıkları coğrafya ve içlerinde bulundukları sosyal çevre o toplumların edebi eserlerine yansımaktadır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Türklerde “kut” kavramı ve buna bağlı olarak ortaya çıkan bir takım kavramlar Orhun Yazıtlarından itibaren edebi eserlerde karşımıza çıkmaktadır. “Kut” kavramı Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağan’ın tasvirlerinde de karşımıza çıkan bir unsurdur.

“kene künlerdin bir kün ay kagannug közü yarıp bodadı, irkek ogul togurdi. oşul ogulnung öngluki cıragı kök irdi, ağızı ataş kızıl irdi, közleri al, saçları kaşları kara irdiler irdi. yakşı nepsikilerdin körtüklügrek irdi. oşul ogul anasının kögüzündün oguznu içip, mundın artıkrak içmedi. yig et, aş, sürme tiledi. tili kile başladı. kırık kündin song bedükledi, yürüdi, oynadı. adakı teg, billeri böri billere teg, yağı kiş yağı teg, kögüzü adug kögüzü teg irdi. bedenünung kamağı tüg tülüglü irdi. yılklar küteye turur irdi; atlarka mine turur irdi; kig av avlaya turur irdi. künlerdin song keçelerdin song igit boldı.”⁵

Türkiye Türkçesine “Yine günlerden bir gün Ay Kağanın gözü parladı. Doğum ağırları başladı ve bir erkek çocuk doğurdu. Bu çocuğun yüzü gök; ağzı ateş gibi kızıl; gözleri ela, saçları ve kaşları kara idi. Perilerden daha güzeldi. Bu çocuk anasının göğsünden ilk sütü emdi ve bir daha emmedi. Çiğ et, çorba ve şarap istedi. Dile gelmeğe başladı; kırk gün sonra büyüdü, yürüdü ve oynadı. Ayakları öküz ayağı gibi; beli kurt belli gibi; omuzları samur omuzu gibi; göğsü ayı göğsü gibi idi. Vücudu baştan aşağı tüylü idi. At sürüleri güder, ata biner ve av avlardı. Günlerden ve gecelerden sonra yiğit oldu.”⁶olarak aktarılmıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi Uygur varyantında Oğuz Kağan’ın dünyaya gelişi anlatılırken onun yüzünün gök gibi parlak olması, ağzının ateş kızılı olması, annesinden bir kere süt emmesi ve sonra çiğ et, aş ve şarap istemesi, dile gelmesi, kırk gün sonra oynaması, ayağının öküz ayağı gibi kuvvetli, belinin kurt beli gibi ince ve kıvrak, omuzlarının samur omuzu gibi ve göğsünün ayı göğsü gibi kılı olarak tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Bütün bunlar Oğuz Kağan’ın Tanrı tarafından gönderildiğini ifade eden benzetmelerdir. “Kut” kavramı Oğuz Kağan’ın tasvirlerinde dikkat çekmekle beraber Oğuz Kağan’ın eşlerinin tasvirlerinde de önemli bir yer teşkil etmektedir.

Bu çalışmamızda Oğuz Kağan destanının Uygur varyantı, 13. yüzyıldan günümüze gelen Reşideddin varyantı ve 17. yüzyıldan günümüze ulaşan Ebu’l Gazi Bahadır Han tarafından yazılan varyant baz alınarak Oğuz Kağan’ın eşlerinin tasvirleri üzerinde durulacak ve bu bağlamda kut anlayışının bu tasvirler üzerindeki etkisine yer verilecektir. Bununla birlikte, içinde bulunan sosyal ve kültürel şartlar o dönemde verilen eserleri etkilediği için, karşımıza çıkan farklı nüshalar İslam öncesi ve İslam çevresi olmak üzere değerlendirileceklerdir. Çalışmamızda en eski varyanttan günümüze doğru olmak üzere kronolojik bir sıra takip edilecektir. Buna bağlı olarak da ilk olarak Oğuz Kağan destanının Uygur varyantına bu çalışma kapsamında yer verilecek, daha sonra Oğuz Kağan destanının Reşideddin tarafından 13. yüzyılda yazılmış olan varyantı dikkate alınacak ve son olarak da Ebu’l Gazi Bahadır Han’ın 17. yüzyılda kaleme almış olduğu varyant değerlendirilecektir.

Oğuz Kağan destanının İslamiyet öncesi dönemde istinsah edilmiş olan Uygur varyantında üslup gayet açık ve nettir, fiziksel tasvirler yer verilmiştir, ifadelerde muğlaklık söz konusu değildir. Bu varyantta anlatım gayet somuttur. Tasvirlerde doğa unsurundan yararlanılmıştır. Bunun en açık örneklerinden birini Oğuz Kağan’ın ikinci eşi tasvir edilirken görebilmekteyiz.

“anung közü kökdün kökre irdi. anung saçı müren osuğı teg, anung tişi ünçü teg irdi.”⁷

³ Tekin, T., (2006), *Orhon Yazıtları*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 50.

⁴ Tekin, T., (2006), s. 51.

⁵ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 17.

⁶ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 1.

⁷ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 20.

Türkiye Türkçesine “Gözü gökten daha gök idi. Saçları ırmak gibi dalgalı idi; dişi inci gibi idi.”⁸ olarak aktarılan bu ifadede Oğuz Kağan'ın ikinci eşinin gözlerinin gökten daha gök olması, saçlarının dere gibi dalgalı olması bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bunun da en büyük nedeni yukarıda da bahsedildiği gibi yaşanan coğrafyanın ve içinde bulunulan sosyal ve kültürel şartların o toplumun hayat felsefesine etkisidir. Bu nedenle kut anlayışının izlerini bu varyantta daha açık bir şekilde görebilmekteyiz. İncelemekte olduğumuz bu varyantta Oğuz Kağan'ın eşlerinin tasvirleri açıkça yer almakta ve onlara atfedilen kutsiyet de bu bağlamda kendini açıkça göstermektedir.

Oğuz Kağan destanının Uygur varyantında Oğuz Kağan'ın eşi şu şekilde tasvir edilmiştir:

“kene künlerde bir kün oguz kagan bir yirde tengrini çalburguda irdi, karangguluk keldi. kökdün bir kök yarug tüşti. Kündün ay aydın kogulgulugrak irdi. oguz kagan yürüdi, kördi, kim: uşbu yarugnung arasında bir kız bar irdi, yalguz olturur irdi. yakşı körüklüg bir kız irdi. anung başında ataşlug yaruklug bir mengi bar irdi, altun kazuk teg irdi. oşul kız antag körüklü gırdı, kım: külse, kök tengri küle rurur; ılgasa, kök tengri ılgaya turur.”⁹

Türkiye Türkçesine aktarımı “Yine günlerden bir gün Oğuz Kağan bir yerde Tanrıya yalvarmakta idi. Karanlık bastı. Gökten bir gök ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. Oğuz Kağan oraya yürüdü ve gördü ki: O ışığın içinde bir kız var, yalnız oturuyor. Çok güzel bir kızdı. Başında (alnında?) ateşli ve parlak bir beni vardı, demir kazık (kutup yıldızı) gibi idi. O kız öyle güzeldi ki, gülse gök tanrı gülüyor; ağlasa, gök tanrı ağlıyordu.”¹⁰ şeklinde verilmiştir.

Bu varyantta Oğuz Kağan'ın birinci eşinin gökten mavi bir ışıkla gelmesi ve bu ışığın güneşten, aydan daha parlak olarak ifade edilmesi onun gökten Tanrı tarafından gönderildiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, Oğuz Kağan'ın bu eşinin başında ateşli ve parlak bir beninin olması da ona atfedilen kutsiyetin bir diğer göstergesi niteliğindedir. Nitekim ateş, soyun devamı anlamına gelmektedir ve bu da Oğuz Kağan'ın tasvirinde onun ateş olarak tasvir edilmesiyle örtüşmektedir. Oğuz Kağan'ın bu eşinin altın kazık yıldızına benzetilmesi de onun kutsiyeti bağlamında ele alınmalıdır. Demirkazık yıldızı göğün direği olarak nitelendirilmektedir ve burada altın kazık yıldızına benzetilmesi onun yer ile gök arasında bağlantı kurması bağlamında yer almıştır. Ayrıca, o gülünce mavi göğün gülmesi, o ağlayınca mavi göğün ağlaması onun gökten Tanrı tarafından gönderildiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda bahsedilmiş olan bu ifadeler Oğuz Kağan'ın birinci eşine atfedilen kutsiyetin vazıh bir şekilde Oğuz Kağan destanının Uygur varyantına yansımalarıdır.

Oğuz Kağan destanının Uygur varyantında Oğuz Kağan'ın eşinin tasviri aşağıda belirtilen şekilde vücut bulmuştur:

“bir köl arasında alındın bir ıgaç kördi. bu ıgaçnung kabučakında bir kız bar irdi, çalguz olturur irdi. yakşı körüklüg bir kız irdi. anung közü kökdün kökreğ irdi. anung saçı teg irdi.”¹¹

Türkiye Türkçesine “Önünde, bir göl ortasında, bir ağaç gördü. Bu ağacın kovuğunda bir kız vardı, yalnız oturuyordu. Çok güzel bir kızdı. Gözü gökten daha gök idi: saç ırmak gibi dalgalı idi; dişi inci gibi idi.”¹² olarak aktarılmıştır.

Oğuz Kağan destanının Uygur varyantında Oğuz Kağan'ın ikinci eşinin bir göl ortasında bir ağacın içinde olması Oğuz Kağan'ın bu eşine de kutsallık atfedildiğini göstermektedir. “Su” gök ile yerin birleşmesini ifade etmektedir ve su olmadan hayatın devamı düşünülemez. Bu nedenle, su, kutsallık bağlamında önemlidir. Bunun yanı sıra, Oğuz Kağan'ın sözünü ettiğimiz eşinin tasvirinde onun gözünün gökten daha gök olduğuna vurgu yapılmıştır. “Gök” motifinin burada kullanılmış olması, bu eşinin de Tanrı tarafından gönderildiğini göstermekte ve bu şekilde ona kutsiyet izafe edilmektedir.

Oğuz Kağan'ın çocuklarının adları da kutsallık bağlamında önemli bir yer teşkil etmektedir. Oğuz Kağan'ın çocuklarının adları Uygur varyantında;

“birinçisige kün ad koydılar, ikincisige ay ad koydılar, üçüncüsige yultuz at koydılar.”¹³ ve “birinçisige kök at koydılar, ikincisige tag at koydılar, üçüncüsige tengiz at koydılar.”¹⁴ ifadeleriyle yer almıştır.

Türkiye Türkçesine aktarımı ise “Birincisine Gün adını koydular; ikincisine Ay adını koydular; üçüncüsüne Yıldız adını koydular.”¹⁵ ve “Birincisine Gök adını koydular; ikincisine Dağ adını koydular; üçüncüsüne Deniz adını koydular.”¹⁶ olarak verilmiştir.

⁸ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 4.

⁹ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 19.

¹⁰ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 3 – 4.

¹¹ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 19 – 20.

¹² Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 4.

¹³ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 19.

¹⁴ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 20.

Birinci eşinden olan çocuklarının adları Gün, Ay, Yıldız ve ikinci eşinden olan çocuklarının adları da Gök, Dağ, Deniz'dir. Çocuklarının adları ile eşlerini gördüğü yer örtüşmektedir. Oğuz Kağan'ın birinci eşinin gökten mavi bir ışıkla gelmesi ve bu eşinden olan çocuklarının adlarının gökle ilgili olması söz konusudur. Benzer olarak, ikinci eşinin su içerisinde ağaç kovuğunda görmesi ve bu eşinden olan çocuklarının adlarının da yeryüzü ile ilgili motiflerin olması dikkat çekicidir. Bu durum, Oğuz Kağan'ın hem yere hem göğe hâkim olduğunun bir ifadesidir. Ele almış olduğumuz varyantta daha sonra Oğuz Kağan hâkimiyet kurduğu yeryüzünü ve gökyüzünü oğulları arasında üleştirmiştir.

Oğuz Kağan destanının 13. yüzyılda istinsah edilen Reşideddin nüshasında ise Oğuz Kağan'ın eşlerinin fiziksel tasvirlerine rastlanmamaktadır. Bunun en önemli nedeni ise Reşideddin Oğuznâmesinin yazıldığı dönemde İslamiyet'in etkisinin varlığıdır. İslamiyet'in etkisiyle bu eserde tasvirler yer verilmemiştir ancak aşağıda belirtilen İslami motifler metnin içerisinde verilerek Oğuz Kağan'ın eşlerine kutsiyet atfedilmiştir. Bu varyantta Oğuz Kağan'ın Müslüman olduğunu ilk olarak eşiyle paylaşması, ilk olarak eşine söylemesi İslamiyet'te Hz. Hatice ile örtüşmektedir. Hz. Muhammed de peygamber olduğunu ilk olarak eşi Hatice'ye söylemiştir. Oğuz Kağan'ın da ilk olarak eşine söylemesi incelemekte olduğumuz varyantın İslami unsurlar içerdiğini ve Oğuz Kağan'ın peygamber vasfı göstererek bu bağlamda Hz. Muhammed ile bu özellikler bakımından örtüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu nüshada düşündüklerini ilk olarak eşiyle paylaşması Oğuz Kağan'ın eşine Uygur varyantından farklı olarak, içinde bulunulan sosyal şartlar dâhilinde kutsiyet atfedildiğini kanıtlar niteliktedir. Bunun yanı sıra Oğuz Kağan'ın Müslüman olduğunu ilk önce gizliden gizliye söylemesi, açıktan söylememesi de İslamiyet'in ilk dönemlerinde Hz. Muhammed'in İslamiyet'i gizliden gizliye yaymaya çalışması ile örtüşmektedir. Reşideddin Oğuznâmesi Oğuz Kağan destanının İslami motifler içeren bir varyantıdır. Bu nedenle üslup olarak Uygur varyantı kadar açık değildir. Tasvirler yer verilmemesi, motiflerin kullanılması bunun en açık kanıtı niteliğindedir. Buna bağlı olarak da bu nüshada Oğuz Kağan'ın eşlerinin tasvirlerine açık bir şekilde yer verilmemiştir.

Oğuz Kağan destanının Ebu'l Gazi Bahadır Han tarafından kaleme alınmış olan Şecere-i Terakime adlı nüshası da İslami çevrede oluşturulduğu için Reşideddin nüshasında olduğu gibi İslami motifler içermektedir. Buna bağlı olarak tasvirler ve benzetmelere yer verilmediği için Uygur varyantındaki kadar açık bir üslup yoktur. Bu nüshada Reşideddin varyantında olduğu gibi Oğuz Kağan'ın Müslüman olduğun ilk olarak eşine söylemesi söz konusudur. Bu da yukarıda da ifade edildiği gibi İslamiyet'te Hz. Hatice ile bağdaşmaktadır. Bu varyantta da ilk olarak eşine söylemesi ona atfedilen kutsiyeti ifade eder ancak eşlerine atfedilen kutsiyet, Uygur varyantında olduğu kadar açık ve net değildir. Bunun da nedeni yukarıda da ifade edildiği gibi içinde bulunulan sosyal ve kültürel çevredir.

İslami çevrede karşımıza çıkan bu iki varyantta da Uygur varyantında olduğu gibi Oğuz Kağan'ın eşlerine kutsiyet izafe edilmiştir, ancak bu kutsiyet, Uygur varyantındaki kadar açık değildir. İncelemiş olduğumuz üç varyant da Oğuz Kağan'ın eşlerine atfedilen kutsiyet noktasında kendi içerisinde tutarlılık göstermektedir, sadece sözünü ettiğimiz bu kutsiyetin metin içinde verilmesi, içinde bulunulan sosyal çevre ile ilintili olarak farklılık arz etmektedir.

İçinde bulunulan şartlar Oğuz Kağan destanının farklı dönemlerde farklı biçimlerde karşımıza çıkmasına neden olmuştur. Oğuz Kağan destanının İslamiyet öncesi döneme ait olan varyantında Oğuz Kağan'ın eşlerinin fiziki tasvirleri göze çarparken diğer taraftan Oğuz Kağan destanının İslamiyet çevresinde yazılmış olan Reşideddin ve Ebu'l Gazi Bahadır Han varyantında Oğuz Kağan'ın eşlerinin fiziki tasvirlerine rastlanmamaktadır. Bu durum, içinde yaşanan sosyal ve kültürel hayatın dönem eserlerine yansımalarının somut bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bununla birlikte, kut kavramı gerek İslam öncesi gerekse İslam çevresi metinlerde içinde bulunulan sosyal çevre ile ilintili bir biçimde eserlerde kendini göstermektedir. Oğuz Kağan'ın eşlerine atfedilen bu kutsiyet Uygur varyantında kendini açık bir şekilde gösterirken İslam çevresinde ortaya konulan metinlerde bu kavram yukarıda bahsedilmiş olan motiflerle Oğuz Kağan'ın eşlerinin tasvirlerinde vücut bulmuştur.

Bu çalışmayla birlikte eserlerin kendi kültürleri çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği ortaya konulmuştur. Söz konusu bu durum için de her toplumun kendi kültür şablonu oluşturulmalı ve Türk kültür tarihini yansıtan bu eserler de Türk kültürü sınırları dâhilinde analiz edilerek incelenmelidir.

Kaynakça

- Bang, Willy; Arat, Rahmeti G. R., (1970), *Oğuz Kağan Destanı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
 Ergin, Muharrem, *Türklerin Soy Kütüğü (Şecere – i Terakime)*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
 Tekin, Talât, (2006), *Orhon Yazıtları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Togan, Ord. Prof. Dr. A. Zeki Velidî, (1972), *Oğuz Destanı Reşideddin Oğuznâmesi, tercüme ve Tahlili*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul.

¹⁵ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 4.

¹⁶ Bang, W. ; Rahmeti, G. R., (1970), s. 4.

EL-FEREC BA'DE'S-ŞİDDE'NİN I. CİLDİNDEKİ HİKÂYELERDE GEÇEN KİYAFET DEĞİŞTİRME MOTİFİ ÜZERİNE

Çetin YILDIZ

Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Ülkemizde motif çalışmaları yakın zamanda başlamış olup son yıllarda hız kazanmıştır. Motif üzerine yapılan ilk çalışmalara baktığımızda, çoğunlukla motiflerin tespit edilmeleri ve bu motiflerin mukayese edilmeleri üzerinde durulduğunu görmekteyiz. Fakat son zamanlarda araştırmacılar, artık motiflerin görünen kısımlarıyla değil yüklendikleri sembolik değerlere ve bu sembolik değerlerden elde edilecek mesajlara yönelmiştir. Böylelikle bir milletin kültürünün alelade bir şekilde oluşmadığı anlaşılmaktadır. Yapılacak olan motif çalışmalarının, kültürlerin arka planlarında yatan değerleri ortaya çıkararak insanlığa katkıda bulunacağı kanaatindeyiz.

Biz bu çalışmamızda, öncelikle inceleyeceğimiz motiflerin bulunduğu metin olan El-Ferec Ba'de's-Şidde hakkında genel bilgiler verdik. Daha sonra motif konusuna değinip kıyafet değiştirme motifi üzerinde durduk. Bu motifin El-Ferec Ba'de's-Şidde'nin I.cildindeki hikâyelerde geçtiği yerleri tespit ettik. Sonuç kısmında ise incelediğimiz metinlerde geçen kıyafet değiştirme motifinin mesajı üzerinde durduk.

ABSTRACT

The study on motif has begun and it has gained speed in recent years. Taking the first studies on motif into consideration, it can be seen that studies focus on that motifs are usually identified and are compared and contrasted with each other. However, researchers have begun to focus on not the motifs, itself but the symbolic values of them and the messages they get from these motifs in recent years. Therefore, it can be said that the culture of a nation did not come up arbitrarily. Future studies on motifs will reveal the values lying behind cultures and contribute to humanity.

At first, this study gives information about 'El-Ferec Ba'de's-Şidde' in which there are motifs examined in the study. Secondly, the study focuses on the change of clothes motifs. In the study, the place of motifs in the first volume of 'El-Ferec Ba'de's-Şidde' was determined. The messages behind change of clothes motifs were emphasized in the conclusion part.

İslami-Türk edebiyatında geçiş dönemi diyebileceğimiz 13., 14. ve 15. yüzyıllarda ortaya konan eserlerin en karakteristik özelliği dini içerikli olmalarıdır. Bu dönemlerde Türk halkını İslâm'ın harikalar diyarına sürüklemeyi amaçlayan misyoner nitelikli faaliyetlerde, edebiyat bir araç olarak kullanılmış, bu çerçevede pek çok eser vücuda getirilmiştir.¹

Bizim ele alacağımız hikâyelerin geçtiği El-Ferec Ba'de's-Şidde 15. yüzyılda yazılmış olup bu dönemde vücuda getirilen eserlerin özelliklerini taşımaktadır.

1. EL-FEREC BA'DE'S-ŞİDDE

Arapça bir tabir olan ““Ferec Ba'de's-Şidde” zorluklardan sonra gelen kolaylık; kederden, darlıktan sonra gelen sevinç” anlamına gelmektedir. Bu tabiri ilk olarak Ebu'l-Hasan Ali b. Muhammed el-Medayini kullanmıştır. Fakat günümüzde bilinen El-Ferec Ba'de's-Şidde hikâyelerinin yazarı Hanefî kadısı Ebu Ali et-Tenuhi'dir. Erken dönem Arap edebiyatının gözde ürünlerinden olan bu hikâyelerdeki amaç; İslam topluluğunda var olan, kişinin bu hayatta birçok sıkıntıyla sınanacağı fakat bu sıkıntıları atlattıktan sonra huzura kavuşacağı, düşüncesini vermektir. Dolayısıyla hikâyelerin kuruluş felsefesi İslami zemine oturtulmuştur. Bu yüzden bu hikâyeler, kısa sürede diğer Müslüman topluluklarda yaygınlık kazanmış ve Türk hikâye geleneğinde de yerini bulmuştur. Türk toplumunun sosyal yapısını içerisinde barındıran Türkçe 42 hikayelik El-Ferec Ba'de's-Şidde külliyyatının, tercüme mi yoksa telif mi olduğu hakkında henüz elimizde kesin bir bilgi bulunmamaktadır.³

¹ Aslan, N., (2000), “Manzum Dini Hikâyeler ve Kirdecî Ali'ye Ait Olduğu Söylenen İki Hikaye Metni (Güvercin ve Geyik Destanları)”, *Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Sayı: 20, s.198–190.

² Devellioğlu, F., (2005), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, F-E, Yeniden Gözden Geçirilmiş 22. Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.

³ Kavruk, H., vd., (2000), *El-Ferec Ba'de's-Şidde (Karşılaştırma Metin) I*, Kubbealtı Yayıncılık, Malatya, s.vii-xvii.

15. yüzyılda kaleme alınan bu hikâyelerde, bazen gerçek hayattan alınmış olaylardan bazen de olağan üstü olaylardan bahsedilmektedir. Bu hikâyelerin dili, Arapça ve Farsça terkiplerin yoğun olmasına rağmen akıcı ve anlaşılırdır. Hikâyeler okunduğunda bilhassa terkiplerin yoğun kullanıldığı yerler, ölçüyle yazılmış gibi ahenkli ve kulağı okşayıcıdır.

İncelediğimiz hikâyelerin genel çerçevesi hakkında bir fikir sahibi olmak için El-Ferec Ba'de's-Şidde hakkında genel malumatları vermeyi gerekli gördük.

2. MOTİF NEDİR

Bugün halk bilimi araştırmacılarının üzerine en çok yoğunlaştıkları konulardan biri motiftir. Bu konuda yapılan çalışmalarda dikkat edilmesi gereken husus motifin ne olup ne olmadığıdır.

Bu alanda ilk ve önemli çalışmayı yapan Stith Thompson “motif” i şöyle tarif etmektedir; “masalın, gelenekte ısrarcı güce sahip en küçük unsurudur. Bu gücün yanı sıra, alışılmamış ve göze çarpıcı oluşuyla da dikkati çeker.”⁴ Biz bu tanımdan ele alınan ögenin motif olabilmesi için; gelenekte sürekli tekrar edilen ve olağan dışı oluşuyla da dikkati çeken bir niteliğe sahip olması gerektiğini anlıyoruz. Ancak Stith Thompson bu tanımda sadece masallardaki motiflerden bahsetmiştir. Hâlbuki motifler, bütün sözlü ve yazılı gelenek ürünlerinin yanı sıra süsleme sanatlarında, güzel sanatlarda, müzikte kısacası halka ait bütün ürünlerde vardır. Doğan Kaya motifi “ mitoloji, masal, efsane, destan ve halk hikâyesi gibi türlerde yaşama gücüne sahip en küçük ögeye verilen ad,” olarak tanımlar ve ekler; motifin varlığını sürdürmesi, taşıdığı olağanüstü nitelikler sayesinde”⁵ der. Cahide Keskiner, *Turkish Motifs* adlı eserde motifi; “çoğunlukla kültür ve sanat alanlarında toplumun geleneklerinin, göreneklerinin, üsluplarının, anlayışlarının ve inançlarının ifadesi”⁶ olarak tanımlar. Demek ki motifler aynı zamanda milletlerin tarihin başlangıcından itibaren oluşmaya başlayan kültürel kodlarının taşıyıcısı ve sembolik ifadesidir. Bu konuda N.Sami Banarlı *Resimli Türk Edebiyatında* destanlar üzerinden motiflerin sembolik değerine dair şunları söyler. Halk edebiyatı ürünlerinden olan destanlarda tarihin dış vakalarından ziyade iç vakalarını incelemek daha faydalı olacaktır. Çünkü destan motiflerinde milletlerin ruh hayatı; duyuş, düşünüş, inanış ve hayal kuruşları, varlıkların faydasız maddelerini faydalı hale getiren yaratışları; güzel sanatları; aşk, aile, yurt ve devlet anlayışları vardır.”⁷ Bunlar, diğer halk edebiyatı ürünlerinde olduğu gibi destanlarda da motiflerin yüklendikleri sembolik ifadeler aracılığıyla verilmiştir. Bu noktada asıl önemli olan motifin sembolik karşılığını bulduktan sonra iletmek istediği mesajı kavramak ve yorumlayabilmektir.

Bunu yapabilmek için birbiriyle mükemmel bir şekilde uyum içerisinde olan motifin, şu üç kısmının farkında olmak gerekir.

Birincisi; sözlü ve yazılı gelenek ürünlerinde, müzikte, güzel sanatlarda, süsleme sanatlarında kısacası bütün kültürel ve sanatsal ürünlerde motifin görülen kısmıdır. Bu, sözlü ve yazılı metinlerde bahsedilen bir kuş, tezhip sanatında çizilen güneş, dokumalarda işlenen bir koçboynuzu olabilir. İkinci kısım; bunların motif olmasını sağlayan, yüklendikleri manalardır. Diğer bir ifadeyle bu objelerin sembol değerleridir. Kuş hafifliğiyle ruhu⁸, “güneş bir merkezden yönetilen kâinat düşüncesiyle”⁹ merkeziyetçiliği “koçboynuzu velüdiyet, kahramanlık, kudret ve erkekliği”¹⁰ temsil eder. Üçüncü kısım ise artık bir obje olmaktan çıkan ve motif değeri kazanan bu sembollerin verdiği mesajlardır. Bu mesajlar çoğunlukla okuyucunun ya da dinleyicinin kendi bilgi ve tecrübeleriyle birleşip bir yorum niteliği kazanır.

Motif konusuna kısaca değindikten sonra “ kıyafet değiştirme “ motifi üzerinde durup El-Ferec Ba'de's-Şidde'nin I.cildindeki hikâyelerde bulduğumuz kıyafet değiştirme motiflerini göstermek istiyoruz.

3. KIYAFET DEĞİŞTİRME MOTİFİ

“Kıyafet değiştirme, hikâye ve masallarda sık görülen, anlatmanın akışına yön veren bir motiftir.”¹¹ Temelinde çoğunlukla problemleri çözenin, sıkıntılardan kurtulmanın var olduğu bu motifi “don değiştirme” motifi ile karıştırmamak gerekir. Don değiştirme; metamorphos denilen, bir varlığın başka bir varlığın şekline bürünmesidir. Buna cinnilerin insan veya hayvan kılığına girmesi, cadıların büyü ile başka

⁴ Thompson, S., (1946), *The Folktale*, New York, 415-416'dan Esmâ ŞİMŞEK, Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması I.Cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 156.

⁵ Kaya, D., (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimler Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara, s.532.

⁶ Keskiner, C., (1995), *Turkish Motifs*, Temel Matbaacılık, 4. Baskı, İstanbul, s. 8-9.

⁷ Banarlı, N. S., (1987), *Resimli Türk Edebiyatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s.30.

⁸ Ersoy, N., (2007), *Semboller ve Yorumları*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul, s.285.

⁹ Mülâyim, S., (1999), *Değişimin Tanıkları*, Orta Çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi, Kaknüs, İstanbul, 182'den Okuyucu, C., *Divan Edebiyatı Estetiği*, L&M Yayınları, I.Baskı, İstanbul, 2004, s.40.

¹⁰ Oğuz, B., (2004), *Türkiye Halkının Kültür ve Kökenleri*, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 396.

¹¹ Sakaoğlu, S., (1998), *Bey Böyrek Hikâyesindeki Kıyafet Değiştirme Motifi İle Diğer Bazı Motiflerin Anadolu Masallarında Görülmesi*, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, Ankara, s.132.

bir varlığın kılığına girmesi, dervişlerin, velilerin kuş olması ya da insanların öldükten sonra ruhlarının başka canlıların bedenlerinde yaşaması inancı örnek olarak verilebilir. Kıyafet değiştirme ise; kişinin gerçeği öğrenme, bir durumu düzeltmeye çalışma, insanları kandırmayı isteme, zor bir durumdan kurtulma, bir yerde olup bitenleri anlama gibi pek çok nedenden ötürü kıyafetlerini değiştirip tanınmamaya çalıştığı durumdur.

Kıyafet değiştirecek olan kahraman, metindeki rolüne göre zeki ya da kurnaz olmalıdır. Çünkü bir olay karşısında ya da bir durumda kıyafet değiştirmek, bir düşünme fonksiyonunu gerektirir. Bunun yanı sıra kahraman, tanınmamak için ustalıklı rol yapabilmelidir. Yani bir padişah halktan birinin kılığına bürünmüşse, padişahlığını unutmamalı ve bu doğrultuda hareket etmelidir. Aynı zamanda kıyafet değiştirmenin inandırıcı olabilmesi için uygun aksesuarların seçilmesi gerekir. Sözelimi, erkek kılığına girmiş bir kız, sadece kıyafet değiştirmekle kalmamalı aynı zamanda yüzüne uygun makyajı yapabilmeli, saçlarına uygun şekli verebilmelidir. Kısacası, kıyafet değiştirme çok kapsamlı bir durum olup metinlerde sıradan kimselere yaptırılmaz. Bunu yapacak olan kişinin bazı vasıflara sahip olması gerekir.

Stith Thompson'un hazırladığı Motif Index Of Folk-Literature'da bu motife oldukça geniş bir yer ayrılmıştır. Deceptions/Hileler-Aldatmalar başlığı altında verilen bölümün K1800-1899 numaralı alt bölümü, Deceptions by disguise or illusion adını taşımaktadır.¹²⁷

Bu bilgiler ışığında El-Ferec Ba'deş-Şidde'nin I.cildindeki hikâyelerde geçen kıyafet değiştirme motiflerinin sebeplerini ve yerlerini şöyle sıralamak mümkündür:

3.1 Bir Olayın Aslını Öğrenme

Bu gruba giren kıyafet değiştirmelerin sebebi, çoğunlukla söylenen bir sözün doğruluğunun incelenerek öğrenilmek istenmesidir. Padişahlar, halifeler gibi devrin büyükleri bir olayın aslını öğrenmek istediklerinde kıyafet değişikliği yapıp halkın arasına karışırlar. Bu kişiler bazen âlim, bilgin olan vezirinin veya nediminin sözüne güvenmez ya da başkaları tarafından bu şekilde yönlendirilirler. Böyle durumlarda kızgınlıkla yapılan bu kıyafet değişiklikleri, padişah ya da halifenin gerçeği öğrenmesiyle tatlıya bağlanır. Bu sayede yöneticiler, yardımcılarının kendileri için tamamlayıcı kişiler olduklarını anlarlar.

3.1.1 Hikâyet-i Evvel

Harun Reşid, halifelik kendisine geldiğinde çok ihsanda bulunup herkese iyilik yapar. Ancak halifenin bir kusuru vardır. O da her yerde kendini övmesidir. Halifenin bir de âlim olan bir veziri vardır. Vezir halifenin bu yanlış davranışını bir gün kendisine söyler. Fakat halife bu duruma kızar. Vezirine kendisi gibi dünyada bir başkasının olup olmadığını sorar. Vezir, Basra Şehrinde B'ul-Kasım adında birinin olduğunu söyler. Halife gerçeği öğrenmek üzere kıyafet değişikliği yaparak yola çıkar.

“yarındasu gün ton değşürdi, silahlandı, bir yıl ayaklu ata bindi...”(s.7)

3.1.2 Hikâyet-i Yazdehüm

Eski zamanlarda halkına zulmeden bir padişah vardır. Bu padişah yaptığı zulümler ile bilinir. Padişahın iyi huylu bir veziri vardır. Vezirin de çok güzel bir kızı vardır. Padişah bu kıza taliptir. Ancak vezir kızını vermek istemez. Zaten kendisine sürekli telkinlerde bulunan vezirini sevmeyen padişah, vezirin kızını da vermek istememesi üzerine vezire kötülük yapmak için bahane arar. Bir gün vezir padişaha; kendisinden muzdarip olduğunu söyler ve ekler; “zaten insanoğlu gamsız olmaz.” Vezire kötülük yapmak isteyen padişah, âlemde gamsız insanların olduğuna dair iddiada bulunur. Vezir de bulunamayacağını söyleyince padişah adamlarını hükmettiği ülkesine gönderip gamsız birisini buldurtmak ister. Fakat padişahın adamları kimseyi bulamaz. Bunun üzerine padişah kendisi yollara düşer. Ama o da kimseyi bulamaz. Tam döneceği sırada gamsız bir padişah olduğunu işitir, tekrar geri döner. Onun yanına giderken kendisini padişah olarak tanıtmak istemez. Bu yüzden bir takım değişiklikler yapar.

“Ol padişah-ı hurremün tahtgâhına yakın varıcak yüki yepi kârvân gibi yüklettiler. Andan şehre bir kişi viribidi ki uş bir ulu bâzırgân gelür.H'oca Müşî dirler. Çok ahmâli eşkâli var diyü haber vireler ve ...”(215)

3.1.3 Hikâyet-i Çehardehüm

Harun Reşid çok sevdiği nedimlerinden olan, musiki ve şiirden iyi anlayan İshak-ı Mevsili'yi her gece uyku vaktine kadar bırakmayıp sohbet edermiş. Bir gece İshak-ı Mevsili uyumaya giderken süslü kıyafetler giymiş biri dikkatini çeker ve onu takip eder. Takip ettiği adam bir köşkün dibine gelince yukarıdan zenbil indirilir ve adam yukarı çekilir. İshak ertesi gün bu durumu halifeye söyler. Halife; o adamın yaptıklarını yapıp eve gir, der.İshak aynı şekilde eve girer. Girdiği evde bulunan kızlar İshak'ı yedirip içirip, üç gün üç gece ağırlarlar. Sonrasında İshak müsaade isteyince İshak'a kıyafetler ve altınlar verirler. İshak evine gelir. Ertesi gün bunları halifeye anlatınca halife kıyafet değişikliğiyle İshak'ın kölesi(kullıkçı) olur ve bu şekilde o köşke giderler.

¹² Sakaoğlu, S., (1988), s.137.

“Halife kullıkçı tonın geydi, taşra geldi.”(s.262)

3.2 Zor Bir Durumdan Kurtulmak

Olayların kahramanı kendisinin pek de aktif olmadığı çeşitli sebeplerden dolayı zor durumda kalır. Ama her defasında bir vesileyle bu durumlardan kurtulmayı bilir. Kurtulmayı sağlayan vesileler ortaya çıktıktan sonra olayların devamını sağlamak ve biraz da mantık çerçevesine oturtmak için kıyafet değiştirme motifi kullanılır. Bazen bu motif zor durumlardan kurtulmanın ana vesilesi de olabilir.

3.2.1 Hikâyet-i Dövüm

a) Mevsil’da varlıklı bir reisin oğlu olmamaktadır. Edilen dualar ve yapılan iyilikler neticesinde Allah, bu adama bir oğlan verir. İsmi Fazlullah koyarlar. Fazlullah büyür eğitimini tamamlar, evlenme yaşı gelir. Ailesi onun evlenmesini ister. Ama onun gönlü yaşadığı şehrin kızlarına meyletmez. Babasından müsaade isteyip sefere çıkar. Bir konakta konaklarlar. Haramiler baskın yapar ve Fazlullah’ı esir alırlar. Fazlullah’ı öldürmeyi düşünürlerken bir yerde kervan konduğu haberi gelir ve giderler. Fazlullah’a harami başının hatunu acır ve onu serbest bırakır. Serbest bırakırken yeniden tanınmaması için kıyafetlerini de değiştirir.

“Derhal ol hatun kişi Fazlullah’ın bendini şeşti, bir eski kürk geydirdi, eline bir ağaç virdi, koynuna birkaç etme koydı, bir incecik yola iletirdi.”(s.29)

b) Bu’l-Hasan ile Fazlullah zindana düşerler. Bu’l-Hasan zindancıya, kendisinin suçlu olduğunu, Fazlullah’ın masum olduğunu, onu öldürmekle eline bir şey geçmeyeceğini söyler. Fazlullah’ı bırakması için ricada bulunur. Zindancı Bu’l-Hasan’ın bu sözlerini beğenir ve Fazlullah’ı serbest bırakır. Bırakırken Fazlullah’a kıyafetlerini değiştirmesini söyler.

“Kaftanunu, takyeni bırak, şol palas-paresini(kilim, çul parçasını) egnüne bırak, var git.” (s.36)

3.3 Birini Kandırmak

Bu grupta yapılan kıyafet değişikliklerinin amacı birilerine farklı görünerek onları kandırmaktır. Aslında yapılan bütün kıyafet değişikliklerinde kişinin kimliğini gizleyerek gerçekleri gizlemesi, karşısındakini kandırma anlamına gelir. Ancak bu, bütün kıyafet değişikliklerinin arka planındaki temel anlayıştır. Biz bu başlık altında, yapılan kıyafet değişikliğinin görünürdeki sebebini belirttik. Yani bu hikâyelerdeki kişiler, karşısındakine farklı görünerek onu kandırmak istediğini açıkça belirtmektedir.

3.3.1 Hikâyet-i Sivüm

Bem şehrinde üstat olan bir Bennâ var imiş. Hanımı ile birlikte yaşar ama hiçbir iş yapmazmış. Bir gün hanımı ona çalışması gerektiğini söyleyince Bennâ, bu şehirdeki işler hamalların işidir. Hamallar bu işleri gidermeye yeter. Benim işim başka şehirdedir ama seni bırakıp gidemiyorum, der. Hanımı ona gönlünü ferah tutmasını söyler. Bennâ gitmeye karar verir. Yol hazırlıkları yapılırken Bennâ’nın hanımı Bennâ’ya taze bir şimşad destesi verir ve der ki; bu benden sana yadigâr olsun, sakla. Her ne zaman bunu solmuş görürsen bil ki ben vefa dairesinin dışına çıkmışımdır. Bennâ yola çıkar ve Kevaşir şehrine varır. Bu şehrin bennaları padişahın istediği köşkü, sarayı yapamadıklarından dolayı padişah bunları zindana attırmıştır. Benna bunlarla görüşür ve padişahın istediği köşkü, sarayı yapar. Padişahın takdirini kazanır. Padişah kendisine veziri olmasını teklif edince padişahın üç veziri Benna’ya düşman olur. Onu padişahın gözünden düşürmek için başına çeşitli musibetler getirirler ama Benna hepsinden kurtulur. Sonra Benna’ya içki içirip onun hakkında bütün bilgilere sahip olan vezirler Benna’nın karısına kötü yola düştüğüne dair iftira atarlar. Ama Benna inanmaz. Çünkü karısının ona verdiği şimşad destesi hala tazedir. Bunun üzerine Benna gitmek istese de onu çok seven padişah, bir daha geri dönmeyeceğini düşünerek gitmesine izin vermez. Vezirlerinden birini gönderir. Tezgâhı hazırlayan vezirler için bu bulunmaz bir fırsattır. Vezir Bem şehrine varır. Kendisini şöyle tarif eder.

“İy ana, ben garip kişiyem bu şehre birkaç gün turmağa geldim.”(s.61)

3.3.2 Hikâyet-i Pencum

Pars ikliminde bir padişah vardır. Padişahın Ferruh-şad isminde bir oğlu vardır. Bir gün Ferruh-şad yataklara düşer. Tabipler hastalığının sebebini bulamazlar. Onun hastalığını ancak yakını olan birine söyleyebileceğini söylerler. Bunun üzerine padişah Ferruh-şad’ın küçükken beraber büyüdüğü Ferruh-ruz’u çağırır. Ferruh-şad rüyasında âşık olduğunu söyler. Padişahın müsaade istenir ve iki arkadaş rüyadaki kıza bulmak üzere sefere çıkarlar. Gaznin şehrinin yakınlarında konaklarlar. Bu şehrin şahı bunları karşılar ve ağırlar. Onun da oğlu Ferruh-şad’ın rüyasında gördüğü kıza âşık olmuş ama kız Gaznin şehrinin oğluna varmamış. Bu kız Kışmır melikinin kızıymış ve kimseye varmamış. Sebebi ise; kız bir gece rüyasında bir avcının geyik avlamak için tuzak kurduğunu ve erkek geyiğin tuzağa düştüğünü görür. Daha sonra dişi geyik gelir, erkek geyiği kurtarır. Bu olay üç kez tekrarlanır. Dördüncü seferde dişi geyik tuzağa yakalanır. Ama erkek geyik gelip kurtarmaz. Bunun üzerine avcı gelir ve dişi geyiği boğazlar. Bu rüya üzerine Kışmır melikinin kızı, erkeklere güvenilmeyeceğini düşünerek hiçbirisiyle evlenmek istemez. Bu haber Gaznin

şahının oğluna yetişir ve şahın oğlu kederden ölür. Ferruh-ruz, Ferruh-şad'ı şahın yanında bırakıp kızı bir hileyle kandırıp Ferruh-ruz'a getirmek üzere yola çıkar. Ferruh-ruz yolda bir konağa denk gelir. Konakta dilberler vardır ve onu içeri davet ederler. Ferruh-ruz getirilen yemeklerden bir lokma yer yemez geyik olur. Bir süre öylece ortalıkta dolaşır. Sonra oradan geçmekte olan Kışmır melikinin kızının atasının vezirinin kızı olan Mihr-efza tarafından kurtarılır. Bunlar birbirlerini beğenir ve birbirlerine yar olurlar. Daha sonra Mihr-efza, Ferruh-ruz'un istediğini elde etmesi için gerekli kıyafetleri ve malzemeleri getirir.

“Tonunu çıkar, bu yagdan dürtin. Andan bu ruhbân tonını gey, bilüne zünnâr bağla ve bu ak toprakdan biraz kağıdla bilünde sakla ve bu efsûnı okı.”(s.112)

3.4 Yapılan Hatayı Düzeltmek

El-Ferec Ba'de's-Şidde'de incelediğimiz metinlerin 19. hikâyesindeki olayların kahramanı Kışmır melikinin kızıdır. Kışmır melikinin kızını kıyafet değiştirmeye iten sebep, onun pişman olup hatasını düzeltmek istemesidir.

3.4.1 Hikâyet-i Nüvazdehüm

Merv şehrinde Bihruz adında bir bezirgân varmış. Bihruz Bağdat'a gider. Pazarda gezerken bir dükkâna girer ve Bağdatlı biriyle çok sıkı arkadaş olur. Bihruz'un gitme vakti geldiğinde Bağdatlı dostuna, Hindistan tarafından ne istersen bana ilet, der. O da bir cariyeye niyaz eder. Bunun üzerine Bihruz cariyeye pazarlarını gezer. Ama hiçbirini beğenmez. Bir gün Hindistan tarafından bir hocanın pek çok cariyeye getirip sattığını duyar. Bihruz hocayı bulur. Ama elindeki cariyeleri beğenmez. Bunun üzerine cariyeleri satan hoca elinde Kışmırlı bir cariyeye olduğunu, onun güzellikte, kemalde, letafetde... dünyanın hiçbir yerinde eşinin olmadığını ama sadece gönlünün meylettiği kişiye vereceğine dair söz verdiğini söyler. Cariye Bihruz'u beğenir ve Bihruz da onu satın alır. Ama ona asla ilişmez. Cariye de sabırla beklemektedir. Hac mevsimi gelince Bihruz cariyeyi alır ve Bağdat'a doğru yola çıkar. Yolda cariyeye Bihruz'a hikâyesini anlatır. Cariye aslında Kışmır melikinin güzelliği dillere destan olan kızıdır. Pek çok talibi olur ama kibrinden ve güzelliğine olan güveninden dolayı bütün taliplerini geri çevirmiştir. Anne babası da onu zorla evlendiremezmiş. Çünkü o yörede kızlar gönüllerinin meylettiklerine varırmış. Böylelikle kız ilerde anne babasına beni niye buna verdiniz diyemezmiş. Bu yüzden onu zorla kimseye vermeyip kendi rızasını alırlar. Bir gün bu güzele Kinnevc melikinin oğlunun gönlü düşer. Onu ister. Kızın babası kızın fikrini sorunca kız da onu görmek istediğini söyler. Bunun üzerine Kinnevc melikinin oğluna yemek verilir. Kız Kinnevc melikinin oğluna da varmak istemez. Oğlanı Kinnevc'e geri gönderdikten birkaç gün sonra kız, rüyasında Kinnevc melikinin oğlunu görür ve ona aşık olur. Uyandığında yaptıklarına pişmandır. Müsaade isteyip kıyafet değişikliği yaparak hatasını düzeltmek üzere yola çıkar.

“Yol yaragın düzdüm. Bir gice gendüzümü er süretinde düzdim, sacum iki şav eyledim, silah-süm, enfâs-düm, rûh-şîret, rîh-serîret, sabâ-tek, sabî reg, münevver-rüy, mu'anber-müy, efser-efsâr, şâre-mismâr, ra'becebîn, zerîn-zîn ata bindim.”(s.329)

El-Ferec Ba'de's-Şidde'nin I. cildindeki hikâyelerde tespit ettiğimiz kıyafet değiştirme motiflerini amaçlarına göre tasnif ettik. Cinsiyete göre yapılan kıyafet değişikliklerine baktığımızda sadece 3.4.1.'inci maddedeki hikâyede, olayların kahramanı kendi cinsiyetinin dışında bir kıyafet giymiştir. Bu hikâyede yaptığı hatayı düzeltmek amacıyla Kışmır melikinin kızı erkek kıyafeti giyerek yollara düşmüştür. Diğer hikâyelerde kahramanlar erkektir ve kıyafet değişikliği için giydikleri kıyafetler yine erkek kıyafetleridir.

Kıyafet değişikliği motifi çoğunlukla kısa cümlelerle anlatılmıştır. Bilhassa halife ve padişahların kıyafet değiştirmesi “Halife kullıkçı tonın geydi, taşra geldi.”, “Yarıdasu gün ton değşürdi, silahlandı, bir yıl ayaklu ata bindi...” gibi cümlelerle kısa tutulmuştur. Buna karşılık “Tonunu çıkar, bu yagdan dürtin. Andan bu ruhbân tonını gey, bilüne zünnâr bağla ve bu ak toprakdan biraz kağıdla bilünde sakla ve bu efsûnı okı” gibi biraz daha uzun cümlelerle kıyafet değiştirme motifinin tasvir edildiği de olmuştur.

Bu hikâyelerde kıyafet değiştirme motifi bazen “ton değşürdi”, ... “tonın geydi” gibi açık ifadelerle verilirken bazen de vezir olan birinin “İy ana, ben garip kişiyem bu şehre birkaç gün turmağa geldim.” gibi bizim anlamamızı gerektiren dolaylı ifadelerle verilmiştir.

Bizim tespit ettiğimiz 3.3.1. maddedeki kıyafet değiştirme motifi hariç diğer maddelerdeki kıyafet değiştirme motiflerini iyi karakterler yapar. Bu karakterlerin iyi olmasında, hikâyelerde temsil ettikleri roller temel alınmıştır. Yani olayların kahramanları başta art niyetli olarak kıyafet değişikliği yapmış olabilir. Fakat hikâyenin sonunda gerçeği öğrendiklerinde pişman olurlar. Bu tipler bu yüzden yazar tarafından cezalandırılmaz. Buna karşılık 3. maddedeki kıyafet değişikliğini yapan kişi, tamamen kötüdür ve hikâyenin sonunda cezalandırılmıştır.

SONUÇ

Biz bu motifin insanoğlunun sürekli dikkatli olması gerektiği mesajını vermeye çalıştığımız kanaatindeyiz. Yani halk bir şey yaparken padişah kıyafet değişikliği yaparak onları izliyor olabilir ya da size iftira atmak isteyen biri kıyafet değişikliği yaparak sizi gafil avlamak isteyebilir. Tabi buradaki “padişah” ya da “size iftira atmak isteyen kişi” semboliktir. Bu hikâyelerin yazıldığı dönemi de göz önünde bulundurursak hikâyelerde geçen kıyafet değiştirme motifinin asıl manasının “insanoğlunun yaptığı her işte adeta birinin onu her an izliyormuşçasına dikkatli ve dosdoğru olması gerektiğini” anlıyoruz.

Kaynakça

- Aslan, Namık, (2006/1), *Manzum Dini Hikâyeler ve Kirdecî Ali'ye Ait Olduğu Söylenen İki Hikaye Metni* (Güvercin ve Geyik Destanları), Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 20.
- Banarlı, Nihat Sami, (1987), *Resimli Türk Edebiyatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit, (2005), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, F-E, Yeniden Gözden Geçirilmiş 22. Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Ersoy, Necmettin, (2007), *Semboller ve Yorumları*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul.
- Keskiner, Cahide, (1995), *Turkish Motifs*, Temel Matbaacılık, 4. Baskı, İstanbul.
- Kavruk, Hasan, Çaldak, Süleyman, Yoldaş, Kazım, (2000), *El-Ferec Ba'de's-Sidde (Karşılaştırma Metin) I*, Kubbealtı Yayıncılık, Malatya.
- Kaya, Doğan, (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimler Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mülayim, Selçuk, (1999), *Değişimin Tanıkları, Orta Çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, Kaknüs, İstanbul.
- 182'den Okuyucu, Cihan, (2004), *Divan Edebiyatı Estetiği*, L&M Yayınları, I. Baskı, İstanbul.
- Oğuz, Burhan, (2004), *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri*, Anadolu Aydınlatma Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Sakaoğlu, Saim, (1998), *Bey Böyrek Hikâyesindeki Kıyafet Değiştirme Motifi İle Diğer Bazı Motiflerin Anadolu Masallarında Görülmesi*, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, Ankara.
- Thompson, Stith (1946) *The Folktale*, New York, 415-416'dan, Şimşek, Esma, (2001), *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması I. Cilt*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

TÜRK HALK İNANIŞLARI VE HALK DANSLARINDA KARTAL MOTİFİ

Hüseyin AKSOY

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Türk kültüründe daha çok “güneşi, gücü, ümidi” simgeleyen, hatta ilk Şaman’ın atası olarak kabul edilen kartal, maddi-manevi halk kültürü unsurlarında sıkça karşımıza çıkan motiflerdendir.

Halk inanışları, kartal motifinin sıkça yer aldığı halk kültürü unsurlarından biridir. İlk Şaman’ın kartaldan türediğine inanılması, kartalın koruyucu ruh olarak kabul edilmesi, mevsimlerin değişmesinin kartalın kanatlarını sallaması neticesinde gerçekleştiğinin düşünülmesi, Yakut Türklerinde kartalın Tanrı’nın güç ve kudretini simgelediğine inanılması, yine aynı toplumda kartalın Tanrısal buyrukları insanlara bildiren bir aracı olarak görülmesi bunlardan sadece birkaçıdır.

Bu motifin kendine yer bulduğu halk kültürü unsurlarından biri de halk danslarıdır. Bingöl ve Yozgat’ta kartal halayı, Nevşehir’de kartal semahı, Eskişehir’in Sivrihisar ilçesinde karakuş oyunu, Urfa’da kartalo-kartal adıyla bilinen danslar, ülkemizde ilk bakışta göze çarpan kartal merkezli halk danslarıdır. Bunlardan başka, adında kartal kelimesi geçmeyen ancak bünyesinde kartal motiflerini barındıran danslar (zeybek vd.) da vardır.

Bildirimizde, Türk halk inanışlarında ve halk danslarında kartala yüklenen anlamlar ve bu motifin maddi-manevi halk kültürü unsurlarında yer alış biçimleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halk inanışı, Kartal dansı, Kartal ikonografisi

ABSTRACT

Eagle, which symbolizes “sun, power, hope”, moreover accepted as the first Shaman’s ancestor is one of the frequent motif in material and spiritual elements of the Turkish folk culture.

Folk believes is one of the elements of folk culture in which eagle motif is used often. These can be stated as it follows. It is believed that first Shaman sprang up from an eagle and eagle is a protecting spirit. It is believed that changing of the seasons is because eagle flaps its wings. Yakut Turks believe that it symbolizes God’s power and it is the messenger of God.

Folk dances are one of the another cultural elements in which eagle took place. There is some folk dances related to eagle in Bingöl and Yozgat, eagle whirl in Nevşehir, *karakuş* dance in Sivrihisar in Eskişehir, *kartalo-kartal* dance in Urfa. Beside of this there are some dances which include eagle figures but doesn’t have “eagle” word at their names (zeybek etc.)

In our paper, we focus upon the meanings with which the figure of eagle is associated with Turkish folk believes and folk dance and also on various occurrences of this motif in aspects of material and spiritual folklore.

Key Words: Folk Belief, Eagle Dance, Eagle Iconography

GİRİŞ

Türk kültüründe daha çok “güneşi, gücü, ümidi” simgeleyen, hatta ilk Şaman’ın atası olarak kabul edilen kartal, maddi-manevi halk kültürü unsurlarında sıkça karşımıza çıkan motiflerdendir.

Kartal motifi ve kartala yüklenen anlam değeri, tarihsel süreçte birçok farklı toplulukta ve çok farklı sanat türünde (mimari, halk oyunları, iç ve dış süslemeler vd.) karşımıza çıkmaktadır. Kartal motifinin inanç sisteminde kendisine sıkça yer bulmasının başlıca sebepleri; kartalın atak ve çevik olması, asil duruşu, göklerin hâkimi ve kuşların kralı olarak görülmesidir. Bunun yanında zamanla topluluklar da ona bu özelliklerinden dolayı bir kutsiyet yüklemişlerdir. Kartalın gökyüzündeki bu hâkimiyeti, doğal olarak ilkel/primitif insan zihninde onun Tanrı’nın elçisi ve Şaman’ın ilk atası olduğu inancını doğurmuştur.

Farklı topluluklarda kendisine çokça yer bulan kartal ikonografisinin kaynağını, konu sınırlamamız ve başlığımız dolayısıyla Orta-Asya inanışlarında ve mitolojilerinde aramak doğru olacaktır. Özellikle Yakut Türklerinde kartal oldukça önemli bir yere sahiptir. Konu ile ilgili olarak Bahaeddin Ögel ve Abdulkadir İnan’ın çok önemli tespitleri bulunmaktadır. Bildirimizde de bu anlam yüküne değinildikten ve kartal motifinin tarihsel süreçte hangi şekillerde kendisine yer bulduğu belirtildikten sonra inancın somutlaşmış biçimlerinden olan danstaki şekli tespit edilmeye çalışılacaktır.

Bu bağlamda danslarda yer alış biçimine geçmeden önce kartal motifinin Türk topluluklarında ne şekilde yer aldıklarına değinmek konuyu aydınlatacaktır.

Yakut inanç sisteminde kartal önemli bir yere sahiptir. Yakutlarda rüyada kartal görmek kötüye işarettir. Yakutlar yakınlarında bir kartal gördüklerinde hemen bir dana kesip bir kısmını bu kartala verirler. Bunu

yaparken iki duyguyla yönlendirilirler. Kartalın daha fazla önem verdikleri bir şeyi almasından duydukları kaygı ve kartalın memnun kalıp aldığına eşit bir hizmet sunmak isteyeceği umudu. Kartal olmadığında, kesilmiş hayvanın kalbini onun için avludaki bir masanın üzerine yerleştirirler. Bu durumda da iki niyet söz konusudur: kartalın, kalbin bulunduğu yere doğru gelmesi umudu ya da kartalın görünmez ruhunun bundan besleneceği inancıdır.¹

Yakutlar için şöyle bir inanıştan da bahsedilir: “İnsanların dualarını aktaran, Tanrısal buyrukları insanlara bildiren, Tanrı ile insan arasındaki aracı Erskhit (Ayısüt = Umay) adını taşımaktadır. Bu Umay beyaz dudaklı, uzun kıllı beyaz bir tay, bir karga ya da kartal biçimini almaktadır. Ve bu hayvanın eti yenmez.”²

Kartal, Sibirya folklorunda da Tanrıların habercisi olarak karşımıza çıkar; hatta Yakutlarda üstün varlıkla bile karıştırılabilir.³ Okçular Kroniği’nde “Bir meleğin Tanrı’nın buyruğuyla (Moğollara) tüyleri yıldızlı bir kartal olarak gözüktüğü ve Cengiz Han adlı şefleriyle onların dilinde konuştuğu, Cengiz Han’ın kartal görünümünü meleğin önünde bir ok atımlık mesafede dikildiği; Kartal’ın ona Tanrı’nın buyruğunu söylediği ve halkına emredeceği *yasak* adlı yasaları bildirdiği” anlatılır.⁴

Türk ırkına ait Şamanistlerde çok yaygın olarak kullanılan tözlerden biri Bürküt (kartal)’tür. Bürküt aynı zamanda Kazaklar tarafından milli bir arma olarak da kullanılmakta, ayrıca her yıl Bürküt adına düzenlenen av merasimleri tertip edilmektedir.

En eski Türk inançları izlerini devam ettiren Doğu Sibir’deki Sahalar ile Altaylılar’ın, Kam (Şaman) dinine göre, güneş, ay ve bütün gökyüzünün yaratıcısı olan iyilik ilâhı Ülgen’in yedi oğlundan beşincisi, gökyüzünde yaşayan Kartal’dır. Kırgızların Er-Töştük Destanı’nda ise, Alp-Karakuş (Kartal), dünyanın ortasındaki Kaf Dağı’nda bulunan ve başı göklere ulaşan Uluçınar’ın tepesindeki yuvasında yaşamaktadır. Başkır/Başkurtların inancında, “Semrük” adlı çiftbaşlı kuşun, bir başı insan gibi olup insan dilince konuşur. Semrük, âb-ı hayât içtiğinden, hiç ölmez; Kaf Dağı’nın tepesinde yaşar; göllerde bulunan, insanlara zarar veren ejderhaları kaparak getirip, Kaf Dağı’na atar, öldürür.⁵

Bu örneklerde genellikle kartalın eski Türk topluluklarında yüklendiği, Tanrı ile insan arasında elçi olma vasfından bahsedilmektedir. Bu vasfın detaylandırılması, dolayısıyla kartalın Türk inanç sistemindeki yerinin anlaşılması amacıyla Şamanizm’deki yeri ve anlam değerinden bahsetmek gerekmektedir.

Şamanizm’de Kartal

Kartal, canlı avları çelik gibi pençeleri ve güçlü, kıvrık gagasıyla yakalayan, mükemmel uçuşu, büyük, yırtıcı bir kuş türüdür. Bu büyük gündüz yırtıcısı, kuzu, maymun gibi iri avlara bile saldırabilmektedir. Hayvanlar âleminin en keskin gözlüsü olan ve fevkalade süratli uçan kartal, avına sinerek yaklaşmaz, aksine bulunduğu yüksek yerden bir kuş görünce, kaçıp kurtulması için kuvvetli bir ses çıkarır. Kuşların hükümdarı sayılan kartalın⁶ eski Türk inanışlarında çok önemli bir yeri olmasının ve bu önemin günümüze kadar taşınmasının sebeplerinden biri de bu asil duruştur.

Kartal, şahin, atmaca ve doğan gibi kuşlar Türk mitolojisinde türeyişle ilgili önemli simgesel hayvanlardır. Bunlar kendilerinden türetildiğine inanılan bir hayvan-ata ya da hayvan-anadır. Bu nedenle bu avcı kuşlar aynı zamanda birer tözdür.⁷

Kartal, Şamanizm’de daha Şaman’ın doğumundan itibaren etkin bir rol oynar. Şaman’ın doğumunda kartalın işlevini belirlemek için din tarihçisi Eliade’nin bahsettiği bir Buryat efsanesine özetle yer verecek olursak: başlangıçta doğudaki kötü ruhlar ve batıdaki ilahlar vardır. Tanrılar insanı yaratır. Önceleri mutlu bir şekilde yaşayan insanlar, kötü ruhların hastalık ve ölüm yaymaya başlaması üzerine kötü duruma düşerler. Bunun üzerine ilahlar ölüm ve hastalıkla savaşması ve insanlara yardım etmesi için, onlara bir Şaman göndermeye karar verirler. Ancak Şaman olarak gönderilen kartalın dilinden anlamayan insanlar ona güvenemezler. Bunun üzerine kartal ilahlara dönerek, kendisine insanlarla konuşma yeteneğinin verilmesini ya da Buryatlara kendi cinslerinden bir kam gönderilmesini söyler. Böylece ikinci dileği kabul edilen kartal

¹ Roux, J. P., (2005), *Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, s. 189.

² Roux, J. P., (2005), s. 375.

³ Çoruhlu, Y., (2002), *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, s. 87.

⁴ Roux, J. P., (2005), s. 146.

⁵ İnan, A., (1987), Makaleler ve İncelemeler, Akara, TTK Yayınları, s. 412.

⁶ Çoruhlu, Y., (2010), “Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar”, <http://www.nuveforum.net/1503-turk-dili-edebiyati/59642>.

⁷ Oğuz destanlarına göre, her boyun bir kuş sembolü vardır. Bu kuşlar da genel olarak yırtıcı kuşlardan seçilmiştir. Bir Moğol tarihçisi olan Reşideddin, bu kuşlara Ongon deyimini kullanmış ve bu suretle deyim günümüze kadar ulaşmıştır. Aslında Ongun sözü Moğolcadır. Bunun Türkçesi “Töz”dür. Töz Türkçede “kök-menşe” anlamına gelir. (Ögel, B., (1998), *Türk Mitolojisi I / (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara, TTK Yayınları, s. 32)

insan şeklinde tekrar dünyaya gönderilir. Geri dönen kartal bir ağacın altında uyuya dalmış bir kadın görür. Bu kadın ile kartalın beraberliği sonucunda ilk Şaman olarak nitelenen bir çocuk doğar.⁸

Bu anlatıda da görülüyor ki inanışa göre Şaman'ın ilk atası bir kartaldır. Şamanizm'de kartalın bu kadar önemli olması, don değiştirme⁹ diye adlandırılan şekil değiştirmede en yüksek değere kartalın sahip olması, ancak onunla göklerin aşılabiliyor olması bu ilk doğum inancıyla desteklenmiştir.

Yaşar Çoruhlu ise Şaman'ın doğuşu sırasında gelişen olaylara, benzer bir inanışı anlatarak destek verir. Çoruhlu'nun anlattığına göre Şaman'ın doğuşu esnasında demir tüylü ve çelik pençeli bir kartal karaçam ağacına konarak bir yumurta bırakır. Kartal yüksek rütbeli Şamanlarda üç yıl, alçak dereceli Şamanlardaysa bir yıl süresince kuluçkaya yatar. Şaman'ın hayvan-anası olan yırtıcı kuş, ikinci kez, bedeninin parçalanması ve kurban edilmesi esnasında, üçüncü kez ise ölümü sırasında Şaman'a görünecektir. Yakut rivayetinde ise kuş-ana, Şaman'ın ruhunu alarak yeraltına götürür ve diğerleriyle birlikte onu bir çam ağacının dallarında kuş biçimini almış olarak olgunlaşmaya kadar bırakır. Ruh olgunluk haline eriştiği zaman kuş onu yere indirir.¹⁰

Kartalın Şaman'ın doğumundaki etkinliğinden bahsettikten sonra, kartal üzerine var olan inançlardan ve kartala yüklenen kutsiyetten de kısaca bahsetmek gerekirse; çeşitli Türk topluluklarında olduğu gibi Yakutlarda da koruyucu ruh düşüncesi vardır. Eliade'ye göre her Şaman'ın saklı tuttuğu hayvan-anası, onun koruyucu ruhudur. Güçlü Şamanlarda bu koruyucu ruh kartal, boğa, boz ayı, sığın ya da tay gibi hayvanlar olabilirken, güçsüz Şamanların koruyucu ruhu bir köpektir.¹¹

Yakut inançlarına göre, karların ve buzların erimesi, ilkbaharın gelmesi kartalın kanatlarını sallamasına bağlıdır. Bazı Yakut ana soyları kartalı koruyucu ruh sayarlar. Yakutlar'dan biri yanlışlıkla kartal öldürürse, ancak Şaman çağırarak törenle bu kartalı gömdürebilir. Anadolu'da yaşayan Kazaklarda güvercin, kartal, kumru, kırlangıç, leylek vurmanın günah olduğuna inanılır. Yine Anadolu'ya yakın zamanlarda yerleşen Kırgızlarda güvercin, atmaca, baykuş, kartal öldürmek günahıdır; kartalı öldürmek bir insanı öldürmekle eş değerdir; bilmeden kartal öldüren birisi bir günlük oruç tutar.

Buna ek olarak Yakut Türkleri, kartal adına ant içerler ve yalan olarak ant içenin başına bir felaket geleceğine inanırlar. Çocuğu olmayan kadınlar da kartala yalvarırlar.¹²

Hastaya çağırılan Şaman, hastanın kartal öldürdüğü için hastalandığını ruhlarından öğrenirse, çürük ağaçtan bir kartal sureti yapar, güne doğuya açılan pencereye karşı döner. Kartal adına, kürek kemikleri üzerinde beyaz leke bulunan yağız at kurban kesilir. Şaman hazırladığı suret üzerine kurbanın yürek kanıyla göz, ağız gibi resimler çizer. Dualarında hastanın kartala saygı göstereceğine dair söz verir. Şaman tarafından yapılan kartal sureti, içine hastanın öldürdüğü kartalın ruhu konulup, evin bir köşesine asılır. Ayın tamam olduktan sonra bu suret ormana götürülüp bırakılır.

Radlof'un anlattığına göre Şaman töreninde Şaman, törenin başında kendisine hizmet edecek ruhları çağırır. Sonra yurttan çıkar ve kaz biçimli koltuğa biner. Uçuyormuş gibi ellerini çırpır. Gerçekten de kazla birlikte uçar, göğe yükselir. Bir ata biner ve yolculuğu sırasında karşılaştığı tüm ruhlardan yardım alır, bunlar ona rehberlik yapar.

Orta Asya Türk Lehçelerinde Burkut ya da Bürgüt diye bilinen kartaldan adını alan Şaman Burkut Ata, bazı Türkmenler tarafından bir peygamber olarak kabul edilir. Türkmenlerde Burkut Ata, gökyüzünde yaşayan, ara sıra yeryüzüne inen, elindeki tokmağı ile bulutları dövdüp, istediği tarafa süren, yağmur yağdıran biridir.

Burkut Ata bünyesinde İslamiyet öncesi Türklere ait unsurları barındırır. Onun kim olduğunu açıklamada, eski Türk inançları ile ilişkisini incelemek çeşitli ipuçları sağlayacaktır. Zira kartal, gökyüzü, yağmur kavramları Burkut Ata'nın şahsında birleşmiştir. Burkut Ata'da olduğu üzere aynı ortak kavramlar Türklerin inanışlarında kartal için geçerlidir. Türk mitolojisinde kartal kutsal hayvanlardanır. O, gökyüzüyle ilgili olaylarından sorumlu bir varlık olarak kabul edilir. Özellikle çift başlı kartal bunun en açık simgesidir. Çift başlı kartal hakkında Yakut Türklerinde şöyle bir inanış vardır: "Yakutlara göre göğün en üst katında ve

⁸ Eliade, M., (2000), *Şamanizm*, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, s. 95.

⁹ Şamanın gökyüzü seyahatinin gerçekleştirebilmek için en çok tercih ettiği don olan kuş donuna girmeye ve uçmaya meyilli oldukları göze çarpar. Bu nedenledir ki, başta güvercinler olmak üzere kahramanın şekline girdiği "atmaca, saksağan, ağaçkakan, turaç, turna, şahin, kartal, balıkçıl, kaz, laçın, serçe, bülbül, çaylak, karakuş, karga, dudu kuşu vb." sayısız kuştan bahsedilir. (Türkan, K., (2008), "Türk Masallarında Kahramanın ve Şaman'ın Don Değiştirmesi Arasındaki Benzerlikler", *Türkbilgi*, S. 15, s. 136-154)

¹⁰ Çoruhlu, Y., (2002), s. 65.

¹¹ Çoruhlu, Y., (2002), s. 58.

¹² Uraz, M., (1994), *Türk Mitolojisi*, İstanbul, Düşünen Adam Yayınları, s. 114.

göğün yere açılan kapısında, yeri göğü bağlayan Dünya Ağacı'nın tepesinde, çift başlı bir kartal otururdu. Göklerin korunması bu kartalın vazifesi idi".¹³



Çifte Minareli Medrese
(Hayat ağacı üzerinde kartal resmi)
Erzurum

Çifteminareli Medrese
Taçkapısı yanındaki Hayat Ağacı
üzerinde Çiftbaşlı Kartal

Kartal, aynı zamanda eski Türklerde kuşların hakanıdır ve büyük bir öneme sahiptir. Bu fonksiyonundan ötürü kağanlık sembolü olarak da kullanılmıştır. "Eski Türklerce totem olan kartal, kuşların da hakanı idi. Kartal mevsimleri değiştirir. Kanatlarını bir çırparsa buzlar erir, iki çırparsa ilkbahar gelir. Yakutlardan bir takımı analarının kartaldan geldiğine inanırlardı."¹⁴ Türk mitlerinde gökyüzü olaylarından sorumlu olan kartalın yağmur, yıldırım ve şimşekle de bağlantısı vardır. Altay Türklerinde adı verilme de yıldırım ve şimşekle ilgili bir kuştan bahsedilir. "Göğün on ikinci katında oturan bu kuş kutsal bir varlıktı. Birçok şey gibi yıldırım ve şimşekleri de meydana getiren yine bu kuştur."¹⁵

Kartal üzerine var olan inançları ve kartala yüklenen kutsiyeti bu şekilde özetledikten sonra, Şamanların kartalı kullanma biçimleri üzerinde de kısaca duralım.

Etnografya araştırmaları, gerçeğine en yakın biçimde kuş ya da başka hayvanların kılıklarına giren sayısız Şaman örneği vermiştir. Kuş kostümü en temel Şaman kostümlerindendir. Tunguzlar, bunun öte dünyaya uçmak için vazgeçilmez olduğunu söylemiştir. Oysa özellikle Şaman giysilerinin giderek basitleştiği günümüzde hayvanın bir iki sıfatı, hayvanın taklit edilen bir hareketi büyücü-hekime yeni kimliğini vermek için yeterlidir. Bu olguyla ilgili kanıtlar oldukça yakın tarihli olmasına karşın hayvan kılığına bürünme oldukça eskilere dayanmaktadır.¹⁶

Şaman'ın "manyak" diye adlandırılan giysisi de onun, ayin esnasında hangi hayvanın şekline büründüğüne dair bilgi veren önemli bir materyaldir. Çünkü giysi, Şaman'ın seans esnasında dönüştüğü hayvanın şekli dikkate alınarak hazırlanır. B. Ögel'in aktardığı gibi, Orta Asya ve Sibirya'da Şaman giysileri, "hayvan ata" dikkate alınarak 'kuş, geyik ve ayı' tipinde yapılmaktadır. Örneğin; ancak kuş tipi elbiseye sahip Şamanlar göğe uçabilir.¹⁷ Bu da Şaman'ın giydiği elbisenin, temsil ettiği hayvanın şekline büründüğü ve gücünden yararlandığı anlamını taşır.



¹³ Ögel, B., (1998), *Türk Mitolojisi I / (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara, TTK Yayınları, s. 289.

¹⁴ Uraz, M., (1994), s. 155.

¹⁵ Ögel, B., (1998), s. 291.

¹⁶ Roux, J. P., (2005), s. 237.

¹⁷ Ögel, B., (1998), s. 37.

Kartalın eski Türk topluluklarında Tanrı ile insan arasında elçi olma vasfını, Şaman'ın ilk atası olmasını, Türk inanç sistemindeki yerini bu şekilde izah ettikten sonra, şimdi bu anlam yükünün Türk halk danslarındaki devamlılığını tespit etmeye çalışacağız.

Halk Danslarında Kartal

Dans sosyal ve dini bağlamlardaki kültürel anlamlı sembollerle yaratılır. Dans bilgiyi ve anlamı ritüel, tören ve eğlence olarak nakleder. İnançların somutlaşmış biçimleri vardır. Danslar da dini ayinlerden, Şaman ayinlerinden izler taşır. Kartal dansı da içinde Şaman ayinlerinden izler taşıyan bir dandır.

Kartal dansında iki dansçı karşı karşıya oynarlar, biri avcı kuşu taklit eder ve ötekine, yani kurban olan kuşa dönerek yaklaşır. Bu danslarda açık bir şekilde Orta Asya motiflerini, bozkır hayvan sanatını ayinsel hayvan dövüşlerini, hayvanların kendi aralarındaki ayinsel çiftleşme motiflerini görmekteyiz.¹⁸

Yırtıcı gagası, güçlü pençeleriyle hem korktuğumuz hem de hayretle ve hayranlıkla seyrettiğimiz zaman zaman onunla bütünleştiğimiz büyük bir kuş olan kartal halk danslarında Anadolu'da kendisini Şamanizm'deki ayinsel dansların da bir kalıntısı olarak sürdürmektedir.

Kartal dansının nasıl başladığıyla ilgili şöyle bir inanış vardır:

Bingöl dolaylarında ava çıkan avcılar, avlarını bir merkezde toplarlarmış böylesi bir günde iri, geniş kanatlarını açarak bir kartal avlardan birini kaçırmış. Avcılar da düşmüşler peşine. Bir yalçın kayanın tepesinde görmüşler kartalı. Onun da avını diğer kartallara kaptırmamak için verdiği uğraşı, savaşı da görmüşler. Sonra da köylerine dönüp o gün bu gündür bu yaşam kavgasını yansılayarak yaşatmışlar.

Anadolu'da kartal motifli danslar, genellikle bu hikâyeye dayanır. Ancak yukarıdaki tespitlerimiz de gösteriyor ki kartal motifli dansların asıl kaynağı, tarihsel süreçte kartala yüklenen derin anlamdan gelmektedir.

Kartal motifli halk danslarını ve bölgelerini Gazimihal'in Türk Halk Oyunları Kataloğu'ndan (I,II,III) faydalanarak şu şekilde sıralayabiliriz:

Karakuş: Eskişehir'in Sivrihisar ilçesinin Kığıllec köyünden düğün, dernek ve bayramlarda tef, ut ve kemanla iki kişi tarafından oynanır. Kadın erkek ayrı ayrı kendi meclislerinde oynadıkları gibi, karma halde birleşik oyuna kalkıldığı da olur.

Tortum türkülleri arasında bir "Karakuş Havası" vardır.

Yozgat oyunları arasında def, zillimaşa ile yürütülen türkülü halayları yanında Ağırılama, Gelin Halayı, Kol Oyunu ve Karakuş Oyun Havası başlıca danslardandır. Ayrıca, Yozgat'ın Sorgun ilçesinde yaşayan halaylar arasında Kartal Halayı da bulunur.¹⁹

Hayvan adı taşıyan halk danslarına Anadolu'nun muhtelif semtlerinde rastlanır. Bingöl'de kartal halayı, Nevşehir'de kartal semahı, Eskişehir'in Sivrihisar ilçesinde karakuş oyunu, Urfa'da kartalo-kartal adıyla bilinen danslar, ülkemizde ilk bakışta göze çarpan diğer kartal merkezli halk danslarıdır.

Zeybek (Bengi) Oyununda Manalı Hareketler:

Yaptığımız inceleme bize zeybek oyununun bir yırtıcı kuş yansılamasından oluşturulmuş olduğu düşüncesini vermektedir. Bu düşüncemizi destekleyen buluş ve açıklamaları adına Cemil Demirsipahi'nin *Türk Halk Oyunları* kitabına bakmak faydalı olacaktır.

Zeybek sözcüğünün kökeni üzerinde yapılan incelemeler, bize bu kelimenin Oğuz Türklerine ait olduğunu göstermiştir. Göçler neticesinde Batı Anadolu'ya ve kıyılara inerek denizlere açılan Oğuzların gemilerde ve karada oynadıkları oyunlar zeybek oyunlarıdır.

Dikkat edilirse zeybek oyunları, özellikle tek oynanan zeybek oyunları; Aydın, İzmir, Muğla illeri ve yörelerinde daha çok oynanan oyunlardır. Bu düşünceden hareketle oyunların oynanış biçimlerinin doğuşunu da şu şekilde açıklamak mümkündür; Oğuz boyları genellikle kutsal olarak yırtıcı kuşları seçmişlerdir. İşte zeybekler, oyunlarını seçtikleri ve kutsal saydıkları bu kuşların hareketlerinden esinlenerek oluşturmuşlardır. İyice incelendiğinde, şahin ya da kartalın hareketleri ile zeybek oyunlarındaki tavırların tıpatıp benzerliği görülür.

Geçmişte, mitolojide yırtıcı kuşların güç ve nitelikleri insanları ve toplumları etkilemiştir. Onların yeteneklerini, güçlerini kendinde bulmak istemişler; bunu gösteren heykelcilikler, Tanrılar yapmışlar; bunlar Tanrı gibi sayılmış, ilkel toplumlarda ongun sayılmış, toplumun ondan türediği sanılarak kutlu tutulan

¹⁸ Roux, J. P., (2005), s. 240.

¹⁹ Gazimihal, M. R., (1991), *Türk Halk Oyunları Kataloğu I-II-III*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

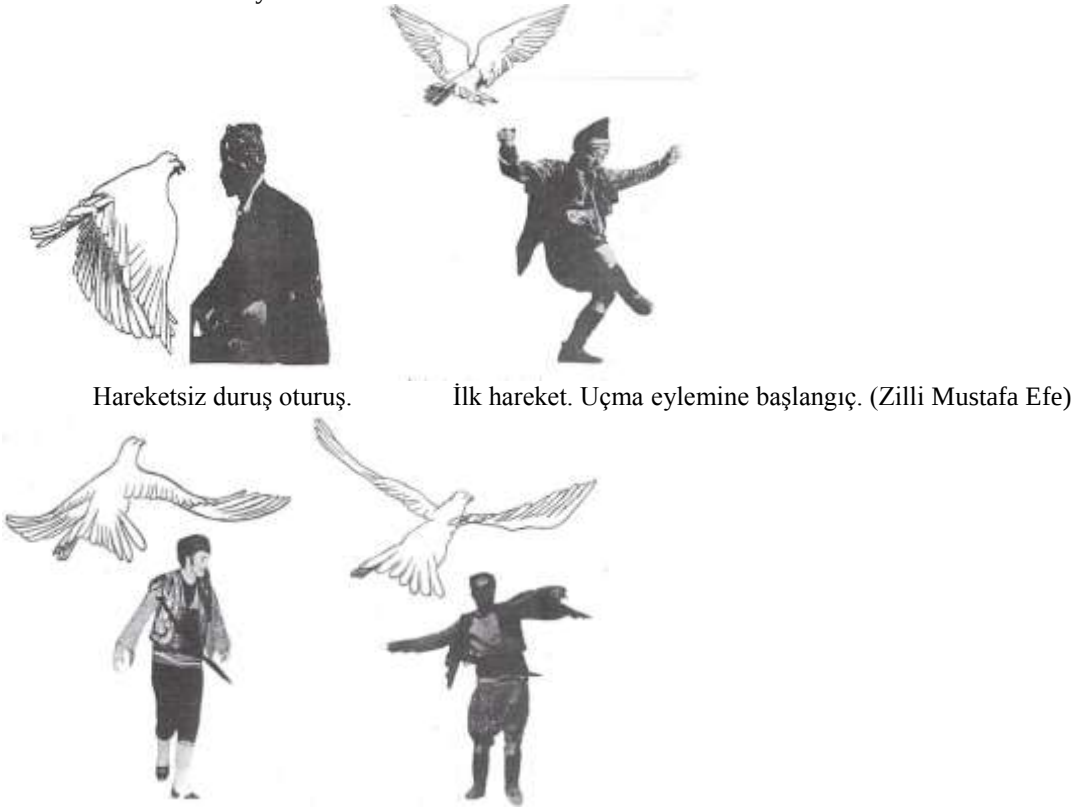
hayvanlardan kabul edilmişlerdir. Ayinlerinde onların hareketleri yansılanmıştır. M.Ö 10'uncu yüzyılda bronzdan yapılmış heykelle, efe duruşu arasındaki benzerliğe bakınız:²⁰



Asur Tanrısı. M.Ö.10. yy(resimli bilgi ans.) b. Zeybek.

Cemil Demirsipahi eserinde bu olayı şu şekilde açıklamaktadır; Kartal'ın uçuşundaki kanat açışı, konuşundaki bacak ve gövde ile kanat hareketlerini, sekişindeki sıçramaları ve kaya üzerine konduktan sonra meydan okurcasına dikleşmesi, zeybeğin kollarını indirdikten sonra 1 tartımlık dikleşip uzaklara ve yukarıya bakması, oyunda 5 tartımlık yürüyüş ve figürlerle kollarını yan yukarıya açışı ve figürlerini yaparken duygusal görünümü, diz çöküşü ve vurmaları oyun boyunca başını öne eğip yere bakması, yükseklerde uçan kartal'ın sürekli aşağıyı, yeri gözlemesini canlandığı benzerlik dikkati çekmektedir.

Şimdi yırtıcı bir kuş olan kartalın hareketleriyle zeybek oyununun figürlerini yan yana gösterelim. Resimdeki hareketleri inceleyiniz:



Hareketsiz duruş oturuş.

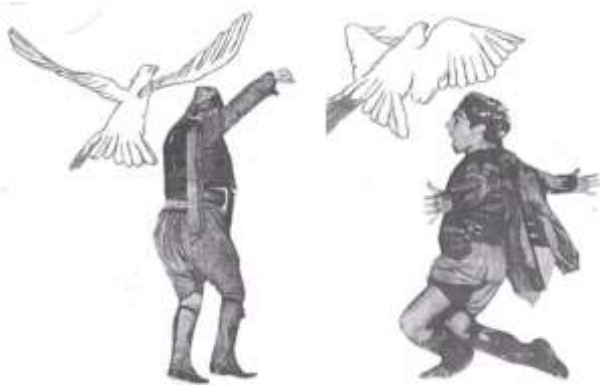
İlk hareket. Uçma eylemine başlangıç. (Zilli Mustafa Efe)



İkinci hareket. Yükselmek için havayı sıkıştırma eylemi. (Barbaros Gören)

Üçüncü hareket. Uçuş hareketi(Mustafa Efe) Kızan giysileri ile.

²⁰ Demirsipahi, C., (1975), *Türk Halk Oyunları*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 358.



Dördüncü hareket. Konmaya hazırlık

Beşinci hareket. Konma eylemi.

Buradaki hareketler gösteriyor ki tek ve toplu zeybeklerde bir yırtıcı kuşun uçuşa hazırlık yapması, zeybek oyununda kollar aşağıda bir gezinme ve yapılacak hareketi vücuda alma biçiminde gözükme'dir. Kalkış anında kuşun kanatlarını açışı gibi, kollar ağır ağır havalanır, bu bölüm oyunda başlangıç olur. Kollar oyun süresince kanat hareketlerinde olduğu gibi bir yukarı bir aşağı iner ve kalkar. Eller havada hareketsiz heykelleşmeler, kuşun havadaki süzülüşünü yansıtar. Ani olarak kuşun bir yere konma hareketinde kanatlar öne doğru rüzgâra karşı koyan bir biçimde tutulur. Çömelmelerde bu aynen uygulanır. Oyun katılmayanlar uçmayan bir kartalı yansılayan bir biçimde otururlar. Naralar ise, yırtıcı kuş seslerinin yerine kullanılır ve tiz sestten başlayarak atılır. Halka biçiminde oynanan zeybeklerde bir av üzerine üşüşen kartal sürüşünü yansıtır. Bu yönüyle zeybekler. Tokat, Sivas ve diğer yörelerde oynanan kartal halaylarına benzerler. Bunu iki fotoğrafla görelim:



Bengi Zeybeği (Balıkesir)



Kartal Halayı (Sivas Ortaoyunu)

Ani sıçrayışlar, yere diz vurmalar, el vurmalar, kartalın ya da herhangi bir yırtıcı kuşun kanadının avına saldırdığı andaki kanat, ayak ve göğüs darbelerini yansılamaktadır.²¹

Ayrıca oyunda yırtıcı kuşların heybetli görünüşleri, bakışlardaki acımasız güç, kendine güvenme duygusu zeybeklerde sergilenmiştir.

Zeybeklerin çoğunlukla dağda yaşamaları düşüncelerimizi güçlendirmektedir. Oyunun ağırlığı ve ciddiliği kutsallık düşüncesinden doğmaktadır. Belli bir yetişme noktasına kadar kişi gözleri ile gördüklerini belleğine alır. Belleklerine aldığı şuur altına alır. Yine şuur altı çalışması ile ortaya koyar. Görmediği, bilmediği konuyu düşüncesinde oluşturarak yeni bir yaratma ortamına alışık değildir. Düşüncesini yormaz. Daha çok gördüklerinin uygulayıcısıdır. Zeybekler ister denizci, isterse dağda yaşayan kişi olsunlar gözlemleri, korkuları hep yırtıcı kuş üstünedir. Onun gücüne imrenme, onun niteliklerini kendinde bulma isteği zeybek oyununu kurdurmuştur.²²

²¹ Demirsipahi, C., (1975), s. 360.

²² Demirsipahi, C., (1975), s. 361.

Tüm bunlar açık bir şekilde göstermektedir ki zeybek oyununda yer alan hareketler, kartal motifinden esinlenilerek, kartalın hareketleri yansıtılarak oluşturulmuştur.

Çalışmamızın bu bölümünde içinde kartal geçen türkü örneklerine yer vermek istiyoruz:

Kartal Türküsü

Koca kartal ne gezirsen
Dağlar koynunda koynunda
Bala gördüm anasının
Ağlar koynunda koynunda
Niye kelbin karalıdır
Gül üstünü xar alepder
Şamamalar saralıdır
Tağlar koynunda koynunda
Azaflı yaz dile gelmez
Uçdu bülbül güle gelmez
Geçcen geçdi ele gelmez
Çağlar koynunda koynunda

Mikayıl Azaflı (Azerbaycan)

Göklerde kartal gibiydim
Kanatlarımdan vuruldum
Mor çiçekli dal gibiydim
Bahar vaktinde kırıldım
Yar olmadı bana devir
Yer günüm bir başka zehir
Hapishanelerde demir
Parmaklıklara sarıldım
Coşkundum pınarlar gibi
Sarhoşum rüzgarlar gibi
İhtiyar çınarlar gibi
Bir gün içinde devrildim

Ekmeğim bahtımdan katı
Bahtım düşmanımdan kötü
Böyle kepaze hayatı
Sürüklemekten yoruldum
Kimseye sormadığım
Doyunca saramadığım
Görmesem duramadığım
Nazlı yarımından ayrıldım

Sabahattin Ali (Sinop Yöresi)

Gökyüzünde kartal uçar
Kanağından arpa saçar
Ağ gelinin duvağını Mehmet açar nenni nenni
Ağ başı devletli gelin neni nenni
Düğünü şenlikli Mehmet nenni
Gaynanası aslan başlı
Gaynatası altın dişli
Ağ gelinin nişanlısı siyah kaşlı nenni nenni
Ağ başı devletli gelin neni nenni
Düğünü şenlikli Mehmet nenni

Ali Fettah (Bilecik)

Kartal (Ne Bakarsın)

Ne bakarsın melül melül yüzüme
Yüreğime koydun veremi kartal
Kanat çaldın pervaz ettin uçağa

Zalim gülle kesti aranı kartal
Zehmin ağır yapın aslan yapısı
Gören kuşlar seni titrer hepisi
Öldürürdün ele geçen hapisi
Atardın karanlık yere mi kartal
Yüksek yüksek yığınlara çıkardın
Uzak uzak menzillere bakardın
Yüz sıçanı bir deliğe sokardın
Keserdin ağzını hara mı kartal
Sarıdır gözlerin yekedir başın
Çaynaklıdır pençen keskindir dişin
İnsafsız zulümkar zabıt yoldaşın
Öldürmektir seni meramı kartal
Sefil Şenlik zulüm eyledi sana
Çalardın çırpardın batardın kana
Derdin hadden aştı gelmez hesaba
Lokman Hekim sarmaz yaranı kartal

Aşık Şenlik - Çıldır

Kartal Yuvası

Kartal yuvasında vurdular beni
Ölmeden mezara koydular beni
Kalmaya kalmaya ahım kalmaya
Bize sebep olan murat almaya
Altundiş dediğin büyük bir ağa
Alsın çadırını çıksın dağlara
Bu nasıl ağa ki kızını boğa
Kızını boğa da Fırat'a ata
İndim de dereye çağırdım ana
Üç bölük saçlarım boyandı kana
Kalmaya kalmaya ahım kalmaya
Bize sebep olan murat almaya
Perteg'in başında yeşil ot biter
O otun kokusu aleme yeter
Benim çektiklerim ölümden beter
Kalmaya kalmaya ahım kalmaya
Bize sebep olan murat almaya

Anonim

Gün karası gön karası
Boş beşiğim gam karası
Kanağı kırılınsın kara kartal
Tohumun kurusun kara kartal
Bebeğim bebeğim bebeğim
Sana ninniler söyleyecektim
Kanağı kırılınsın kara kartal
Beşiğim elimde kanlı partal
Bebeğim bebeğim bebeğim bebeğim
Sana ninniler söyleyecektim
Of bu değil ki gün karası gön karası
Boş beşiğimde gam karası
Of bu derdim değil gün karası gön karası
Boş beşiğimde gam ve kalp yarası
Bölük eldim yün beledim

Boş beşiğe can döşedim
 Kanadın kırılısın kara kartal
 Beşiğim elimde kanlı partal
 Bebeğim bebeğim bebeğim
 Sana ninniler söyleyecektim
 Kanadın kırılısın kara kartal
 Tohumun kurusun kara kartal
 Bebeğim bebeğim bebeğim bebeğim
 Sana ninniler söyleyecektim
 Yoz dünya gam konağı

Sonuç

Çalışmamızda kartalın eski Türk topluluklarında Tanrı ile insan arasında elçi olma vasfını, Türk inanç sistemindeki yerini, kartalın hareketlerinin Türk halk danslarında bir motif olarak ne şekilde kullanıldığını ortaya koyduk.

Kartal motifi, yalnız Türkler tarafından kullanılmamıştır. İlk ve orta çağlardan itibaren çok yaygın görülen ve doğu menşeli olduğu kabul edilen hâkimiyet timsali kartal tasvirinin Türk menşinden geldiği ileri sürülmüştür.

Bingöl ve Yozgat'ta kartal halayı, Nevşehir'de kartal semahı, Eskişehir'in Sivrihisar ilçesinde karakuş oyunu, Urfa'da kartalo-kartal adıyla bilinen danslar, ülkemizde ilk bakışta göze çarpan kartal merkezli halk danslarıdır. Bunlardan başka, adında kartal kelimesi geçmeyen ancak bünyesinde kartal motiflerini barındıran danslar da vardır. Bu danslardan birisi olan zeybek dansının temel figürlerinden biri kartal duruşudur ve diğer figürlerin de kartalın hareketlerine benzetildiği bilinmektedir.

Bu çalışmamızda şüphesiz ki konuyla ilgili tüm kaynaklara ulaştığımızı iddia edemeyiz. Ancak ulaşabildiğimiz kaynaklardan hareketle kartal motifine halk inançlarında, Şamanizm'de ve diğer Türk boylarında yüklenen anlama kısaca değinilmiş; bununla birlikte halk danslarında kartal motifinin kullanılışının sebepleri üzerine durulmuş, tespitlerde bulunulmuştur.

Kaynakça

- Çoruhlu, Yaşar, (2002), *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
 Çoruhlu, Yaşar, (2010), "Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar".
<http://www.nuveforum.net/1503-turk-dili-edebiyati/59642>.
 Demirsipahi, Cemil, (1975), *Türk Halk Oyunları*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları.
 Eliade, Mircea, (2000), *Şamanizm*, Çev.: İsmet Birkan, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları.
 Gazimihal, Mahmut Ragıp, (1991), *Türk Halk Oyunları Kataloğu I-II-III*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
 İnan, Abdulkadir, (1987), *Makaleler ve İncelemeler*, Akara, TTK Yayınları.
 Ögel, Bahaeddin, (1998), *Türk Mitolojisi I / (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara, TTK Yayınları.
 Roux, Jean Paul, (2005), *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
 Türkan, Kadriye, (2008), "Türk Masallarında Kahramanın ve Şamanın Don Değiştirmesi Arasındaki Benzerlikler", *Türkbilig*, S. 15.
 Uraz, Murat, (1994), *Türk Mitolojisi*, İstanbul, Düşünen Adam Yayınları.

Boş beşiğim kan çanağı
 Kanadın kırılısın kara kartal
 Tohumun kurusun kara kartal
 Bebeğim bebeğim bebeğim bebeğim
 Sana ninniler söyleyecektim
 Kanadın kırılısın kara kartal
 Beşiğim elimde kanlı partal
 Bebeğim bebeğim bebeğim bebeğim
 Sana ninniler söyleyecektim
Ergüder Yoldaş

TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE YENİK BİR DÜŞMAN: PİRE

Hidayet AYDIN

Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Türk kültüründe halk şairleri tarafından mizah, abartı, yalanlama amacıyla yazılan hayvan konulu şiirler bulunmaktadır. Halkbilimi literatüründe bu şiirler “hayvan destanları” olarak isimlendirilirler. Bunların bir kısmında hayvanlarla insanlar arasında geçen türlü olaylar anlatılırken, bazılarında da hayvanların hayatları sembolik bir dille anlatılır. Günümüzde pek fazla önemsenmeyen bir haşere olan pire’yi konu alan şiirler de, bu tür destanlar içinde “şikâyet” unsurunu ön plâna çıkaran şiirler olarak dikkati çekmektedir. Ulaşabildiğimiz en eski örnekleri, XVI. yüzyıla ait “pire” konulu şiirler, hece vezni ile koşma tipinde yazıldıkları gibi gazel nazım biçimiyle de kaleme alınmışlardır. Günümüz toplum hayatında azımsama ve küçümseme ifadelerinde kullanılıyor olsa da “pire”nin, eski dünyada kendisinden sakınılan ve yakınılan bir haşere olarak halk kültürü ürünlerine kullanılması dikkat çekicidir. Bildirimizde manilerde, tekerlemelerde, bilmeceelerde, masallarda, deyim ve atasözlerinde pirenin ele alınış biçimi değerlendirilecek, ayrıca daha önce yayımlanmamış “pire” konulu üç şiir neşredilecektir.

ABSTRACT

There are poems about animals which are written by folk poets for humor, exaggeration, contradiction in Turkish culture. In folk science literature this kind of poems name as “animal epics”. In some part of these poems talks about many events that happen between human being and animals, other part of them talks about animals’s lifes in a semboic form. Poems talks about “flea” which is not noticed today are significant as poems which highlight the “ignorance” element. Poems that talk about flea which we found oldest sample of it in XVIth century are also written with ghazel form and folk poetry form with syllabic meter. It’s a significant point that old world flea was an insect which people are frighten and cautious from it in works of folk culture, though is used to be underestimated and smeer nowadays. In our communique it will be evaluated that use of flea in folk poems, nursery rhymes, tales, idioms and gnomes and two flea ghazels that is non-published will be published.

GİRİŞ

Destan kavramı, genellikle epik tür ile âşık edebiyatında özel bir türün adı olarak anılmaktadır. Türk halk şiirinin gerek ferdî, gerekse anonim metinleri arasında destan türünün içinde sürrealist / gerçeküstü nitelik gösteren metinler de yer almaktadır. Bugüne kadar daha ziyade güldürücü, mizahî destanlar, hayvan destanları, destan parodileri, hafif mevzular gibi değişik isimlerle anılan bu metinlerin, en önemli yanlarının yalan, düş veya hayal, tezat, abartı ve olağanüstülük gibi anlatma tarzlarıyla gerçeküstü nitelik taşımalarıdır. Çünkü bu destanlar ele aldıkları konular ya da işlevleriyle farklılaştıkları gibi konuları işleyiş tarzlarıyla da diğer metinlerden ayrılmaktadırlar.¹

Âşık tarzı şiir geleneğinde büyük çoğunluğu 11 ve 8 heceli koşma, çok az bir kısmı mani ve pek nadir olarak da divani şeklindeki örneklerine rastlanılan, 5 ve 7 dörtlükten aşağı olmamak şartıyla 130 hatta 150 kıta hacmindeki örnekleri mevcut olan, konu sınırlaması olmaksızın âşık tarafından destan yapmaya değer bulunan bir vakayı, bir cismi veya kavramı hikâyeye ederek anlatan ve sözlü kültür ortamında, âşığın ele aldığı konuyu anlatım tutumuna bağlı olarak geleneksel âşık havaları eşliğinde icra ettiği nazım türüne destan denir.²

Âşık edebiyatı türlerinden olan destan türü her araştırmacı tarafından farklı şekilde tasnif edilmiştir. Hayvanlar arasında geçen münasebetleri konu alan veya hayvanların hayatlarını sembolik olarak anlatan manzum anlatıları Fuad Köprülü, “Mizahî yahut hiciv âmiz destanlar”³; Ahmet Talat Onay, saz şairleri garip ve güldürücü konuları işleyerek pek çok destan meydana getirmişlerdir.” diyerek bu tür destanları “nitelikleri bakımından şathiyat türünde” kabul etmektedir. Onay, bu tür destanlara örnek olarak Öksüz Âşık’ın “Pire

¹ Duymaz, A., (2002), “Türk Halk Şiirinde Gerçeküstü Destanlar Üzerine Bir Değerlendirme”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 5, Sayı 8, s. 107.

² Çobanoğlu, Ö., (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ, Yayınları, Ankara, s. 3.

³ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 39.

Destanı”nı, Hengâmî'nin “Hayvanlarla Harb”, Lezizî'nin “Dilberler Destanı” ve Niyazi'nin “Baskın Destanı”nı verir.⁴ Edmond Saussey de Fransız edebiyatındaki “batrachomyachi” edebiyat şekline benzetilen “hayvanlar arasındaki dövüşleri” ve “ferdi maceraları konu alan güldürücü destanları”, “hafif mevzular”⁵ başlığı altında ele alır. Pertev Naili Boratav, “mizahi destanlar”⁶, İlhan Başgöz ise “Güldürücü destanlar”⁷ başlığı altında bu destan türünü ele almışlardır. Hikmet Dizdaroğlu “Güldürücü Destanlar” ile “Hayvan Destanları”⁸, Cem Dilçin “Mizahi Destanlar”⁹, Sabri Koz, “Güldürücü Destanlar” ile “Hayvan Destanları”¹⁰; Ali Balım “Güldürücü ve İğneleyici Destanlar”¹¹; Fuad Özdemir “Güldürücü destanlar”¹² başlıkları altında benzer tasnifler yapmışlardır. Ali Yakıcı'nın tasnifinde de “Hayvanlarla ilgili destanlar”¹³ başlığı kullanılmıştır. Özkul Çobanoğlu da yapmış olduğu destan tasnifinde söz konusu metinleri “Hayvanlarla İlgili Destanlar”¹⁴ ile “Güldürmeye/Eğlendirmeye Yönelik İşleyiş (Mizah)”¹⁵ başlıkları altında ele almıştır.

İnsanoğlu yaşamında sevgisini, acısını nasıl yazılı veya sözlü bir şekilde anlatmışsa, hayatında yer edinen, yaşamını olumlu ya da olumsuz etkileyen bazı nesne ve canlıları da anlatma ihtiyacı hissetmiştir. Bu anlatılar içerisinde hayvanlar önemli bir yer tutar. Hayvanların kimisinden şikâyet edilmiş, kimisinden alay edilmiş, kimisinden abartıyla bahsedilmiş, kimisine duyulan sevgi dile getirilmiştir.

Hayvan destanları içerisinde en fazla bahsi geçen pire'dir. Pire ile ilgili şiirlerin bilinen en eski örneklerine 16. yüzyılda rastlamaktayız. 16. yüzyıl şairlerinden Füturi'nin “Pire Manzumesi”¹⁶ ilk pire destanı olarak kabul edilebilir.

Pire, zararlı haşerelerdendir. Arapça'da adına “Berğus” denir. Birgus veya Bürğüs dedikleri de görülmüştür. Araplar arasında pirenin lakaplarına da rastlanmaktadır. Ebu Zarif, Ebu Adiyy, Ebül Vesab bunlardan bazılarıdır.

Cahız'a göre pire uçma yeteneğini sonradan alır. Tıpkı karıncanın sonradan kanatlanıp uçma yeteneğine de sahip olması gibi. Pire cinsel güç yönünden de haşerelerin en güçlüsüdür. Çifileşme sırasında uzun süre erkek-dişi birlikte kalırlar. Neslini, yumurtlamak suretiyle devam ettirir. Karanlık yerleri ve toprağı sever. Erkek beyleri, ilkbahar pireleri arasından çıkar.

*Pirenin arkası yan tarafıdır. Genel yapısı file çok benzer. Kendine has azı dişi vardır, onunla ısırır. Hortumu vardır, onunla da sokar. Yok edilmesi müstehaptır.*¹⁷

ŞİİRLERDE PİRE

Azerbaycanlı âşık Elesker'in Bire (Pire)¹⁸ isimli destanında, olağanüstülük veya abartıdan ziyade bir sitem, yaşamın bir parçası anlatılmaktadır. Şiirde tamamen abartı yok diyemeyiz, fakat pirenin şairi rahatsız edici mısralara dökülmüştür:

*Ganlı'da, gonag galanda,
Canıma sataşdı bire;
Bedenimi ele yandırdı,
Deyesen ataşdı bire;
Günümü ah! Vah! Eledi,
Gözümü gan, yaşdı bire.
El atdım, birni tutam,
Bacarmadım geçdi, bire.*

...

Çıldırılı Âşık Şenlik, sicillemesinde¹⁹ pireden şikâyetini dile getirmektedir. Şiirine biraz da abartı katarak diğer hayvanlarla pirenin mukayeseni yapmaktadır:

⁴ Duymaz, A., (2002), a.g.m., s. 108.

⁵ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 41.

⁶ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 42.

⁷ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 43.

⁸ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 46.

⁹ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 48.

¹⁰ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 49.

¹¹ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 44.

¹² Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 49.

¹³ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 52.

¹⁴ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 88.

¹⁵ Çobanoğlu, Ö., (2000), s. 92.

¹⁶ Levend, A. S., (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 152.

¹⁷ Kemâleddin Emîrî, (2001), *Hayâtü'l-Hevân (Havas ve Esrarı)*, (Çev; Rahmi Serin), Pamuk Yayıncılık, İstanbul, s. 611.

¹⁸ Onk, N.;İslam E., *Göğçeli Âşık Elesker*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 204-205.

...

Şenlik der bu gahpe pire meni saldı Nuh Tufan'a
İsterem her erze yazam gönderem adil divana
Bilmem kime şekva edem baş eğmez sultana hana
İngiliz goşunu kimi gelir Purusya'dan yana
Aslanlar şerrinden gaçar sataşar her bir hayvana
Fillere mancılık verir dönderir oyan bu yana
Sığircık sürüsü kimi ürküp daraşır yorgana
Gâh olur girer kulağa çalar davul mehterhana
Çekip geifle gatrını benzemez hiçbir kervana
Sükutî'nin Pire Destanı²⁰ adlı şiirinde hem pireye beddua edilmekte hem de pireden şikâyet edilmektedir.

Sükutî de Âşık Şenlik gibi pirenin elinden çektiği sıkıntıya değinmiş ve pirenin diğer hayvanlardan çok daha yaman olduğunu dile getirmektedir:

*Yine bu lisanım destan söylesin
Ehibbâlar sefa ile dinlesin
Dilerim Mevlâ'dan kökü kurusun
Yamandır akrepten eşed yılandan
Yandım Allah bu pirenin elinden*

...

*İnsana cevri eder dâim hıyânet
Bir parça uyutmaz bizleri rahat
Sükutî pireden etti şikâyet
Yamandır akrepten eşed yılandan
Yandım Allah bu pirenin elinden*

Âşık Mehmet Yakıcı, Pire Destanı²¹ adlı şiirinde pireden şikâyetini hikâye etmektedir. Yakıcı destanını örerken yalanlama, abartı gibi öğeleri de kullanarak pireyi adeta bir dev gibi tasavvur etmektedir:

*Dinleyin efendiler şikâyetim var
Yandı canım pirenin elinden
Size de bir güzel hikâyetim var
Yandı canım pirenin elinden*

...

*Akşam olur sağa sola bakardı
Kalgiyıp gözüme basar çıkardı
Yatağa yatınca canım yakardı
Yandı canım pirenin elinden*

...

XVII. yüzyıl şairlerinden Âşık Ömer'in Pire Destanı²² abartıya ve hayale dayanan bir şiirdir. Dönemin yaşamında insanları canından bezdiren bir haşere olan pire, Âşık Ömer tarafından abartı unsurları da katılarak şikâyet edilmiştir. Şairin söylediklerine inanmakta kendisinin bile güçlük çektiğini dile getirmesi hem mizahın, yalanlamanın hem de sitemin bir arada olduğunun göstergesidir:

*Uyurken uyandım anı bekledim
Kollarım sığadım karşı dayandım
Ocaklara düşüp küle bulandım
Dahi gözüme açılacak hal değil*

*Âşık Ömer eder bunu söylerim
Aşk elinden dünüğü inlerim
Durmayıp pirenin medhin eylerim
Akıl verip inanacak hal değil*

¹⁹ Aslan, E., (1975), *Çıldır Aşık Şenlik (Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri)*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Sevinç Matbaası, Ankara, s. 224-225.

²⁰ Duymaz, A., s. 371-372.

²¹ Duymaz, A., s. 373-374.

²² Ergun, N. S., *Âşık Ömer (Hayatı ve Şiirleri)*, Semih Lütfi Matbaası ve Kitabevi, Yayın Yeri ve Tarihi Yok, s.18-19.

XV. yüzyıl şairlerinden olduğu bilinen Kaygusuz Abdal'ın bir şiirinde pire ve sinek şu şekilde geçmektedir:

*Pireden incinmesek
Kar ve yağmur olmasa
Sinek hey vızlamasa
Ona hem yasağ olsa²³*

Kaygusuz Abdal hayvan destanı olarak nitelendirebileceğimiz başka bir şiirinde ise, pire, kaplumbağa, kertenkele, karınca, çekirge, sivrisinek ve balıkçılı mizahi unsurlarla anlatmıştır. Şiirin sonunda ise bunların yalan olduğunu söylemiştir. Bu gazelde şikâyet unsuru olmadığı gibi tamamen abartı ve yalanlama unsurlarıyla yazılmıştır. Pirenin geçtiği beyit;

*Bir pire bir mud tuzu yüklenmiş gider yola
Geh at olup yorgalar geh kuş olup uçmağa*

XIV. yüzyıl şairlerinden Hoca Mesut, Süheyl ü Nevbahâr adlı eserinde şöyle bir beyit söylenmiştir:

*Koca iken ol dem olmasın yiğit
Büre incidüben ısırmaya bit²⁴*

Süleyman Çelebi'nin Mevlid'inde de içinde pire geçen şu beyit vardır:

*Yemedi nazik bedenün bit ü püre
Görmedi hiç kimse ana kelp üre²⁵*

Ali Duymaz, Dini Bayram ve Törenlerle İlgili Tekerlemeler²⁶ ana başlığı altında Ramazan Bekçi Manileri yan başlığında uzunca bir “Pire Faslı”²⁷ şiiri vermiştir. Ramazan bekçilerinin söyledikleri maniler içinde de tekerlemeyi andıran sözler bulunmaktadır. Bu hususta 120 fasıl ve 1500 maniden oluşan bir eser hazırlayan Âmil Çelebioğlu, Ramazannâme'deki manileri mevzuları ifade bakımından ikiye ayırmakta ve ikinci kısma “Altı Kişi, Paçacı, Pireler” gibi fasılları dâhil ederek bunlarda tamamen bir mizah ve mübalağa hatta yer yer birçok mısralarda bir anlamsızlık mevcut olduğunu ifade etmektedir. Bazı maniler ise hayvanlar üzerine kurulmuştur. Kediler, Pireler vb. fasıllar böyledir. Bu manilerde alay ve latife, yani mizah unsurları da güçlüdür.

On bir kıtadan oluşan şiirde ağırlıklı olarak mizahi unsurlar işlenmiştir. Mani şeklinde oluşturulan fasılda mizahi unsurların yanında şikâyet unsuru da göz ardı edilmeyecek kadar fazladır:

*Sözlerim ermez gayete
Başlayalım hikâyete
Bu gece geldim sizlere
Pirelerden şikâyete*

...

*Düştü peşime bir pire
Dilerim ki yere gire
Bir lûubla tuttum anı
Pireyi vurdum zincire*

Dursun Mantar isimli şairin internet ortamında yayımlanan Pire²⁸ başlıklı 6 kıtadan oluşan şiiri pireden usanma teması üzerine kurulmuştur. Günümüz şairlerinden olan Mantar, şiirinde pireye sitem ederken beddua etmeyi de unutmamıştır:

*Uyuz gibi kaşınıyom
Kaşındıkça aşınıyom
Yeter gari taşınıyom
Bıktım artık pire senden*

²³ Balkar, T. A., “Kaygusuz Abdal”, www.bachibouzouck.com.

²⁴ <http://www.tdkterim.gov.tr/tarama/>

²⁵ <http://www.tdkterim.gov.tr/tarama/>

²⁶ Duymaz, A., s. 205.

²⁷ Duymaz, A., s. 212-213.

²⁸ <http://www.siirkolik.com/siirler/>

*Küçüksün ama sinsisin
Pire değil sanki cinsin
Allah belanı versin
Bıktım artık pire senden*

...

Pire gibi kemirici bir haşere de tahtakurusudur. Tahtakurusu da insan yaşamını olumsuz etkileyen bir haşeredir. Pire destanları yazıldığı gibi tahtakurusu destanları da yazılmıştır. Bunlardan birisi Âşık Müdamî'nin Tahtakurusu Destanı²⁹'dir. Pire destanlarında olduğu gibi bu destanda da mizahi, abartı, hayal unsurlarıyla beraber şikâyet dile getirilmiştir. Müdamî'nin canını yakmış olmalı ki, Allah'ın hikmetine sığınarak bu haşerenin neden yaratıldığı yaratıcıya sorulmaktadır. "Sağ yanım kaşırım, sol yanım dişler" diyerek medet dilemektedir:

*On beş gün tirende, esnayı rahda,
Cana çengel attı, tahta kusuru,
Üzdü damar kanım, bu cins-i sahda,
İmanım gevretti, tahtakurusu.*

*Hikmetin sorulmaz, cenâb-ı gani,
Bilmem ki ne sebep, yarattın anı,
Neşter verüb alır, damardan kanı,
Damağına tattı, tahtakurusu.*

...

Kayseri Develi yöresine ait tekerleme edası taşıyan mizahi bir Tahtakurusu Türküsü³⁰ de şikâyet, keder, sitem havası taşımaktadır:

*Ağşam olunca kederim artar
Zalım tahta kuru su ettiğin yeter
Ufacık iğnesi zehirden betir
Usandım elinden tahta kuru su*

*Varamam yatağa canım sıkılır
Ne kadar teklifsiz gelir sokulur
Yukardan aşağı tek tek dökülür
Yaktın vücudumu tahta kuru su*

Milli Kütüphane'de bulunan 06 Mil Yz Cönk 131 numaraya kayıtlı bir cönkte üç pire destanı tespit ettik. Tespit ettiğimiz şiirleri, Gazel I, Gazel II ve Gazel III olarak numaralandırdık. Müellifinin kim olduğunu tespit edemediğimiz cönk muhtemelen XIX. Yüzyılda yazılmıştır. Destân-ı Berâğuş gazelindeki 1282 Hicri yılının 1865 senesine tekabül etmesinden yola çıkacak olursak cönkün bu tarihten önce yazılması mümkün değildir. Diğer gazellerin de XIX. yüzyılda yazılması muhtemeldir.

Vezinlerin tam uymadığı gazellerin birincisinde mahlas bulunmamaktadır. Gazel II ve Gazel III, Rüşdî mahlaslı bir şaire aittir.

Şair gazeline Destân-ı Berâğuş (Pire Destanı) başlığını koymuştur. Şairin hayaliyle perçinlenmiş duyguları, pireyi katline ferman yazdıracak şekilde anlatmasını sağlamıştır. Şiirde pirenin yaptıklarından şikâyet edilmektedir:

Gazel I³¹

*Destân-ı Berâğuş
Sene bin iki yüz seksen ikide
Günün dönümünde azdı pireler*

*İçerilerde çokdur illâ sekide
Ar nâmus kalmadı bozdu pireler*

²⁹ Aslan, E., (1978), *Doğu Anadolu Saz Şairleri*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, s. 214.

³⁰ Duymaz, A., s. 286-287.

³¹ 06 Mil Yz Cönk 131-14

Pirenin çokluğu sulara vardır
Münasibi katırdır nalı da vardır

Ellerinde vardur ...
Gerdânıma güller düzdi pireler

Korkumdan câmi'e gidemez oldum
Cemâ'atün yüzün göremez oldum

Hiçbir murâdına eremez oldum
Katlime fermânlar yazdı pireler

12 beyitten oluşan gazel, şairin hayalini katıp abartılı bir dille pirenin marifetlerini, yer yer fizyolojik özelliklerini dile getirdiği bir gazeldir. Yalvarmaktan, yakarmaktan hiç ama hiç anlamayan bir düşman şairin dilinden şöyle anlatılmıştır:

Gazel II³²

Yorganın beyazı görünmez kandan
Pirenin elinden usandım cândan

Ne kadar yalvarsam bilmez amândan
Cânımı cesetden üzdi pireler

Sureten bakarsan bir zaif hayvan
Çok cehd itdüm amma bulmadım dermân

Varmayan
Çok yire kuyular kazdı pireler

Yaz gelince pire kum gibi kaynar
Eger yirde yatsan zil alır oynar

Okuma bağlama pireye neyler
Hiç birin dinlemez azdı pireler

Böğrümde sokup da kaçdı birisi
Dutamadum karşıldı sürüsü

Beni kınayan ölsün dirisi
Bu günlerde yegin kızdı pireler

Evlere girilmez oldı pireden
Büyüğe küçüğe hiç koymazlar sıradan

Gövdem şerhâ şerhâ bütün yaradan
Beni oka nişâna düzdi pireler

Rûşdî hiç görmedin böyle mihneti
Sabreyle bulursun sen selâmeti

.... eylemiş bütün ülfeti
Dirimizi derde düzdi pireler

Rûşdî mahlaslı şairin 10 beyitten oluşan bu gazeli de diğerinde olduğu gibi pirenin elinden usancın dile getirmektedir:

Gazel III³³

Yorganın beyâzı görünmez kandan
Pirenin elinden usandım cândan

³²06 Mil Yz Cönk 131-15

³³06 Mil Yz Cönk 131-16

Ne kadar yalvarsan bilmez amândan
Âkibet gâlib olurlar bilmiyor amân pire

Gice gündüz rahatım yok uykular oldu harâm
Böyle olursa helâk eyler elinde fermân pire

Günde yüz binini kırsan eksilmez bir dânesi
Elif kaddim dâl eyledi hâlimi yaman pire

Kim bu derdin dermânını bulur ise âferîn
Arasam bulunur mı ola derdime dermân pire

Ne oturak ne durak var elinizden el-âmân
Kimse kurtulamaz elinden olsa kahramân pire

Gice gündüz yalvarıram kurtarırsa zülcelâl
Kurtulursam eyleyeyim bir kuzu kurbân pire

No'la idi gelmeyeydim bu pireli köve ben
Bir elinde yalın kılıç birinde kalkan pire

Merhamet itmez çocuğa sanasın cîn aslıdır
Halk iden göndere size ziyâde kıran pire

Rûşdî'yi hem tâbiini kurtar şerrinden anın
Âlimin ... hem mu'allim okutmaz Kur'ân pire

DiĞER TÜRLERDE PİRE

Birçok halk edebiyatı türüne konu olan pire, şimdiki toplum hayatında küçümseme olarak ifade edilse de eski dünyada elinden şikâyet edilen, kendisinden yakınılan bir haşeredir. Pirenin konu olduğu anlatıların ekseriyeti şikâyet üzerine kurulmuştur. Bunun dışında küçümseme, azımsama, abartı, yalanma, sıfat olarak da kullanıldığını söyleyebiliriz.

Kemaleddin Emiri, Hayatü'l-Heyavan adlı eserinde pireyi tanımladıktan sonra peygamber efendimizden pireye sövülmemesi yönünde bir hadise yer vermiştir:

*Pireye sövmek caiz değildir. Allah resulü (s.a.v), bir kimsenin pireye sövdüğünü duyunca şöyle buyurdu: "Pireye sövmeyiniz. O, peygamberi bile namaz için uyandırır."*³⁴

Aynı eserde Hz. Ali'ye ait olduğu rivayet olunan bir söze yer verilmiştir. Kafilenin pireden şikayet edip, pire hakkında uygunsuz sözler sarf edilmesi üzerine Hz. Ali şu sözleri söyler:

Taberanî'nin Mu'cem'inde Hazreti Ali (r.a) naklen şöyle bir rivayet vardır. Hazreti Ali diyor ki:

"Bir yolculuk sırasında bir yerde konakladık. Oradaki pireler bizi çok rahatsız etti. Pire hakkında uygunsuz konuşmalar oldu. Bunun üzerine Allah Resulü şöyle buyurdu:

"Pirelere sövmeyiniz. O, ne iyi bir yaratıktır. Allah'ı zikretmeniz için sizi uyandırmaktadır."

Toplumda nazar duası, karınca duası gibi duaları yazılmaktadır. İnanç sisteminin bir parçası olan dua, dara düşünce mutlaka başvurulana tesellidir. Yine Kemaleddin Emiri'nin eserinde naklettiği bilgi şöyledir:

İbni Ebid Dünya, "Kitab-ı Tevekküf" adlı eserinde şöyle anlatıyor:

Halife Ömer b. Abdülaziz Hazretlerinin halifelik döneminde, Endülüs'e yakın Afrika eyalet valilerinden biri; pire, akrep, sivri sinek ve benzeri haşerelerden şikâyet içeren bir mektubu halife hazretlerine yolladı. O da cevap olarak, sabah akşam şu ayet-i kerimeyi okumalarıyla, o haşerelerin şerrinden korunmaları için yeterli olacağını bildirdi.

Ve mâ lenâ ellâ netevækkele alellâhi ve kad hedânâ sübülenâ ve le masbirene alâ mâ âzeytümünâ ve alellâhi fel yetevekkelil mütevekkilûn

Yüce mealî: "Bize yollarımızı gösteren Allah'a niçin güvenmeyelim? Bize ettiğimiz eziyete elbette katlanacağız. Güvenenler ancak Allah'a güvensinler." (İbrahim Suresi/12)

İmam-ı Müstağfirî'nin, "Kitabü'd-devatâr" adlı eserinde, Ebüd Derda (r.a)!dan rivayet edilmektedir. Diyor ki: Ve mâ lenâ ellâ netevækkele alellâh

³⁴ Kemâleddin Emîrî, (2001), *Hayâtü'l-Heyvân (Havas ve Esrarı)*, (Çev; Rahmi Serin), Pamuk Yayıncılık, İstanbul, s. 611.

“Eğer pirelerden sıkıntıya düşersen, bir bardak suya (yukarıdaki ayeti) yedi defa sonuna kadar okuduktan sonra yatacağın yerin etrafına saçiver. Daha sonra da şöyle söyle: “Ey pireler, eğer Müslüman iseniz kötülüklerinizi bizlerden uzaklaştırın.”

Böyle yaptıktan sonra pire ve haşerelerin bir daha rahatsız etmedikleri görülecektir.

Rüyada pire görmek, çenesi düşük ve güçsüz bir düşmana işaret eder. Rüyasında kendisini pire ısırıldığını gören kimsenin eline servet geçer, zengin olur.³⁵

Hakkında hadisler söylenen bir haşere olan pire edebi sahada diğer hayvanlardan daha meşhurdur. İnsan yaşamını olumlu ya da olumsuz etkileyen olaylar, insan hayatında yer edinen canlı ve cansızlar, yine insanlar tarafından sözlü ve yazılı literatürde yerlerini almışlardır. Pire, mani, tekerleme, masal, destan, bilmece, deyim, atasözü gibi halk anlatılarına konu olmuştur.

Manilerde pirenin fizyolojik özelliklerinden bahsedildiği görülmektedir. Şiirlerdeki abartı unsurlarının çok fazla olmadığını söyleyebiliriz. Pirenin kemiriciliği, zıplaması, insanları rahatsız edici gibi özellikleri manilerde de yerini alır:

Yük üstünde kümeler
Tombul beyaz memeler
İstedim de vermedi
Goy yesin de pireler³⁶

Yüklü üstünde pire
Atladı gitti yere
Beni alan çocuklar
Vursun şak diye yere³⁷

Bitkimdir
Ayrıkotları senin
Güller benim bitkimdir
K.çlarda pire sensen
Başlardaki bit kimdir?³⁸

Tekerlemelerde pire genelde sıfat olarak kullanılmıştır. Örnekteki tekerlemelerde de gördüğümüz gibi; pire, Bekir ve peynirin sıfatı rolünü üstlenmiştir. Masal tekerlemelerinde ise pireler berber olarak karşımıza çıkmaktadır:

Bakir beldenin bükümlü bostanında bel bel bakıp duran bön bön bakıp duran bastonlu boz bornozlu bitli pireli Bekir Benjamin'in babası bekar Belen'de belli belirsiz görmüş.³⁹

Pireli peyniri, perhizli pireler tepelerse, pireli peynirler de, pır pır pervaz ederler.⁴⁰

Bilmecelerde pirenin benzetme unsuru olarak kullanılmaktadır. Küçüklüğü, siyahlığı ve zıplama yeteneği ile bilmecelere konu olmuştur. Bilmecelerde genelde renk sıfatı olarak kullanılmaktadır.

Salyangozun gözleri boynuz, pire karabibere, kaplumbağanın başı ise eriğe benzetilmiştir:

Gözleri boynuz (salyangoz)
Ben bir karabiberim (pire)
Başı benzer eriğe (kaplumbağa)⁴¹

Yine uçan hayvanlardan olan baykuş, saksağan ve leylek kara renkte iken, sürüngenlerden sülük ve pire de karadır:

Karası katran gibi (baykuş)
Bir yeri var kazandan kara (saksağan)
Hekim derman tek satan

³⁵ Kemâleddin Emîrî, (2001), s. 611.

³⁶ Elitok, N., (2006), *Muş İlinden Derlenmiş Maniler Üzerine Bir İnceleme*, Fırat Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, s. 221.

³⁷ Artun, E., “Tekirdağ'da Mani Söyleme Geleneği”, <http://turkoloji.cu.edu.tr/>

³⁸ <http://www.antoloji.com/cinasli-maniler>

³⁹ Göktaş, G., (2006), *Oyun Tekerlemelerinin Araştırılması ve İncelenmesi*, Muğla Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Muğla, s. 158.

⁴⁰ Göktaş, G., (2006), s. 186.

⁴¹ İçel, H., (2005), *Batı Türklerinin Dörtlülüklerden Kurulu Bilmeceleri Üzerinde Bir Araştırma*, Selçuk Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Konya, s. 181.

Gara zencirim nedi (leylek)

Kapkaracık

Küpküçücük (pire, bit)⁴²

Ara renklerden olup bilmecelerimizde pirenin renk sıfatı olarak kullanılmıştır:

Bir kuşum var kahverengi (pire)⁴³

Benim bir kuşum var kahverengi

Kahvelerde çıkar rengi (pire)⁴⁴

Deveden büyük

Pireden küçük

Baldan tatlı

Zehirden acı (iğde)⁴⁵

Âşıklık geleneğinin vazgeçilmez bir parçası olan atışmalarda Çırağı ile Çerkezoğlu'nun atışmalarında pirenin kandırmasından bahsedilmektedir. Çırağı'nın kıtasında pirenin elinden yorgan yakmak değimi de kullanılmıştır:

Çırağı:

Hani akıllıydın yani

Niye ayırdın insanı

Yakarsın dösek yorganı

Pire mi kandırdı seni

Çerkezoğlu:

İnanmayan geçmez candan

Gerçek ayrılmaz vicdandan

Korkum asalak insandan

Pire kandıramaz beni⁴⁶

Masallarda giriş (başlangıç) formellerinde tekerlemeler içerisinde geçen pire tamamen gerçeküstülük ve mizahi bir anlatımla kullanılmıştır. Bunun dışında hayvan masalları olarak çoğu yörede rastladığımız pire diğer hayvan masallarında geçen hayvanlar gibi bir vasıf üstlenmiştir. Masallarda pire dalaması, pire ısırması gibi kavramların kullanıldığı söyleyebiliriz:

"Bu gece hiç yatmadım pire daladı."⁴⁷

Dede Korkut Hikayeleri'nin Kam Pürenin Oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nda Deli Karçar'ın kız kardeşini Beyrek'e isterlerken, Deli Karçar dişi deve görmemiş bin erkek deve, hiç kısırakla çiftleşmemiş bin aygır, bin kuyruksuz kulaksız köpek ve bin pire getirilmesi şartıyla kız kardeşini Beyrek'e vereceğini söyler. Dede Korkut ve Beyrek tarafından Deli Karçar'ın istekleri yerine getirilir. Deli Karçar, develere, aygırlara, köpeklere bakar ama pireleri göremez ve pirelerim nerde diye sorar. Bunun üzerine Dede Korkut; *"Hay oğul Karçar insan için tıpkı sığır sineği gibi tehlikelidir, o bir müthiş canavardır, hep bir yerde toplamışındır, gel gidelim, semizini al zayıfını bırak."*⁴⁸ der. Deli Karçar'ı çırlı çıplak soyarak ağıla sokarlar, bütün pireler Karçar'ın canına üşüşür. Dede Korkut'tan aman dileyen Karçar kendini suya atarak pirelerden kurtulur ve isteklerinden vazgeçer.

Dede Korkut hikâyelerinde görülüyor ki bulunulamayacağı düşünülen bir haşeredir. Evlilik sınavında damadı zor durama düşürmek için öne sürülen bir istek olmuştur. Yine Dede Korkut'un dilinden tehlikeli ve zararlı bir hayvan olduğu dile getirilmiştir.

⁴² İçel, H., (2005), s. 221.

⁴³ İçel, H., (2005), s. 237.

⁴⁴ Artun, E., *"Tekirdağ'da Bilmece Sorma Geleneği", Tekirdağ Halk Kültürü Araştırmaları I*", Tekirdağ Genç İşadamları Kültür Derneği Yayınları, Tekirdağ, 1998, s. 117-139.

⁴⁵ İçel, H., (2005), s. 377.

⁴⁶ Özdemir, O. U., (2009), *Âşık Nuri Çırağı'nın Hayatı, Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, Kocaeli Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, s. 363.

⁴⁷ Bozlak, Ü. G., (2007), *Erdemli Masalları*, Selçuk Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Konya, s. 254.

⁴⁸ Ergin, M., (2008), *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, s. 44.

Şiirlere, manilere, tekerlemelere, bilmecelere vb.ne konu olan pire, atasözü ve deyimlerde de yerini almıştır. Atasözleri ve deyimlerde de olumsuz bir durumu anlatmak için, tedirginlik, hareketlilik bildiren ifadeleri bildirmek için kullanılmıştır:

Köpekle yatan pire ile kalkan; uygunsuz kişilerle ilişkide bulunanın sonu kötü olur.

Mart içeri, pire dışarı; tedirgin edici biri geldiğinde gitmeye kalkan kimseler için kullanılan bir söz.

Pire gibi; çok hareketli, yerinde duramayan.

Pire için yorgan yakmak; pireye kızıp yorganı yakmak; önemsiz bir durum karşısında kızarak kendisine daha büyük zarar verecek davranışta bulunmak.

Pireyi deve yapmak; önemsiz bir olayı büyütme.

*Pireyi gözünden vurmak; keskin bir nişancı olmak.*⁴⁹

Sonuç

Sonuç olarak hayvan destanları ya da mizahî destan olarak tanımladığımız destanlar hayal, abartı, yalan gibi unsurların katılmasıyla gerçeküstü özelliklere bürünürler. Aklın ve mantığın zorlandığı bu tür sözlü veya yazılı halk edebiyatı ürünleri sosyal hayatın bir yansımasıdır. Toplum yaşamına etki eden olayların mizahî bir biçimde gerek hayvanlar gerek nesneler üzerinden anlatılması halk şiirinde sık rastlanılan bir durumdur. Hayvan destanlarının mizahî, yalan, tezat gibi ifadelerin yanında toplumsal şikâyeti dile getiren anlatılar da mevcuttur. Bunların en önemlileri pire destanlarıdır. Pire konulu anlatılarda abartı, yalan ve mizahın yanında şikâyet olgusuna dikkat çekmeye çalıştık.

Kaynakça

- Artun, Erman, (1998), “*Tekirdağ’da Bilmecce Sorma Geleneği*”, *Tekirdağ Halk Kültürü Araştırmaları I*, Tekirdağ Genç İşadamları Kültür Derneği Yayınları, Tekirdağ.
- Artun, Erman, “*Tekirdağ’da Mani Söyleme Geleneği*”, <http://turkoloji.cu.edu.tr/>
- Aslan, E.nsar, (1975), *Çıldır Aşık Şenlik (Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri)*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Sevinç Matbaası, Ankara.
- Aslan, Ensar, (1978), *Doğu Anadolu Saz Şairleri*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- Balkar, Tuğrul Asi, “*Kaygusuz Abdal*”, www.bachibouzouck.com.
- Bozlak, Ümmü Gülsüm, (2007), *Erdemli Masalları*, Selçuk Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Çobanoğlu, Özkul, (2000), *Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ, Yayınları, Ankara.
- Duymaz, Ali, (2002), *Türk Halk Şiirinde Gerçeküstü Destanlar Üzerine Bir Değerlendirme*, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 5, Sayı 8.
- Duymaz, Ali, *İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Elitok, Nevin, (2006), *Muş İlinden Derlenmiş Maniler Üzerine Bir İnceleme*, Fırat Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- Ergin, M., (2008), *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergun, Nüzhet Sadettin, *Aşık Ömer (Hayatı ve Şiirleri)*, Semih Lütfi Matbaası ve Kitabevi, Yayın Yeri ve Tarihi Yok.
- Göktaş, Gülşah, (2006), *Oyun Tekerlemelerinin Araştırılması ve İncelenmesi*, Muğla Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Muğla.
- İçel, Hatice, (2005), *Batı Türklerinin Dörtlülüklerden Kurulu Bilmeceleri Üzerinde Bir Araştırma*, Selçuk Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Konya.
- Kemâleddin Emîri, (2001), *Hayâtü'l-Heyevân (Havas ve Esrarı)*, (Çev; Rahmi Serin), Pamuk Yayıncılık, İstanbul.
- Levend, Agah Sırrı, (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Onk, Nizamettin.-İslam Eleskerzâde, (1987), *Göğçeli Aşık Elesker*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Özdemir, Orhan Utku, (2009), *Aşık Nuri Çırağı'nın Hayatı, Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, Kocaeli Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.
- <http://tdkterim.gov.tr/atasoz/>
- <http://www.siirkolik.com/siirler/>
- <http://www.tdkterim.gov.tr/tarama/>
- [ttp://www.antoloji.com/cinasli-maniler](http://www.antoloji.com/cinasli-maniler)

⁴⁹ <http://tdkterim.gov.tr/atasoz/>

BİR OSMANLI ŞAİRİNİN ELEŞTİRİSİ

Adnan OKTAY

Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi

ÖZET

Divan Edebiyatı ile ilgili olarak, haklı ya da haksız da olsa, sürekli eleştiriler yapılmaktadır. Yapılan eleştirilerin haklılık ya da haksızlık dereceleri elbette ki, tartışılabilir. Bu bildirimizde bu eleştirilere hiç takılmadan bir tespite yer vermeye çalışacağız. Çalışmamızda bir şairin, saray cenahından yapılan bir eyleme karşı tavrını, dik duruşunu inceleyeceğiz. Bunun sonucunda göreceğiz ki, aslında eleştiri yapan şair, o kadar ileri gitmiştir ki, adeta kellesi koltuktur. Yaptığı tenkit modern zamanların muharrirlerinin yaptığı tenkitten daha ötede bir şeydir.

ABSTRACT

Divan Literature is constantly criticized. This criticism may be justified or unjustified. Justice or injustice of their degree course, can be discussed. In this study, we will try to give a determination before these criticisms. In this study, we presented that: Palace, has made a mistake. The poet, was opposed to this situation. And the poet, has agreed to any danger. The criticism of the poet is very heavy and very effective. These criticisms, is more effective than modern poet's, author's criticism.

Bu yazıda anlatacağımız şair, hayatında hep büyük badireler atlatmış, coşkun bir kişiliği ve sanat tarzı olan Nefî (Ömer - 1572-1635)'dir. 17. yüzyıl Dîvân şairi olan Nefî, 17. yüzyıl ve bütün Türk edebiyatının en büyük kaside şairi olarak tanınır. Bu yüzyılın başında yaşamış olan Nefî, kasidede gerçek bir varlık göstermiş ve gerek kendi zamanında, gerekse sonraki yüzyıllarda kaside yazan bütün şairlere etki etmiş bir şairdir. İyi bir eğitim alan şairin ilk mahlası Zarrî "zararlı"dır. Daha sonra da bu genç şair, şu ana kadar gelmiş ve bu haliyle şöhret salmış Nefî "nâfi, yararlı" mahlasını kullanmıştır.

Padişah 1. Ahmet zamanında İstanbul'da devlet işlerinde çalışmaya başlayan şairin, sonradan 2. Osman ve 4. Murad dönemlerinde şöhrete kavuştu, saray cenahından birçok kişiyle ilişkisi oldu. Derken Nefî, artık bir saray şairidir. Hicviyeleri ile tanınır olmuştur. Bu yüzden birçok insanın düşmanlığını edinmiştir.

4. Murad tarafından himaye edildi. Sultanın kendisine hiciv yazmamasını tembihlemesine rağmen bir süre sonra tekrar yazmaya başladı. Bir hicviyesinden dolayı, 1635'te, kementle boğularak öldürüldü. Naaşı, İstanbul Boğazı'na atıldı. Nefî, bütün hayatını, ust kademelerde bulunmaya tenezzul etmeyen bir devlet memuru konumunda geçirir. Nefî'yi, yukarıda anlatılanları bir kenara bırakarak aşağıya aldığımız hicviyeden bakarak anlamaya çalıştığımızda hakikaten yergiyi en uç noktadan başlatan bir şair olarak görürüz. Yerginin dozu o kadar yüksektir ki, modern zamanların insanları olarak bizler, bu durum karşısında şaşkınlığımızı gizleyememekteyiz. "Hınzır, köpek, samsun, denî, düşmen-i devlet, ehl-i dil düşmeni, din yoksulu, mel'un, kâfir-i mübhem, cîfe-i murdarın, sencileyin dîv-i mücessem, fâhişe kişikirdiğin, har, harsın, ayu, edebsiz, soysuz, soysuz eşek..." gibi ifadeleri gördükçe Nefî'nin hicvettiği kişiye ne kadar öfkeli olduğunu görmekteyiz. Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi hiciv şu hususlar ekseninde yapılmıştır: Hayvan isimlerini kullanma, ahlaksızlık izlerini yakalama, dinî kurallara uygunsuzluk. Nitekim bu hususlar, günümüzde de ağırlıklı olarak etkilerini devam ettirmektedir.

Günümüzde bu tür ifadeleri içeren yayınlar "muzır neşriyat" olarak addedilmekte, ebeveynler çocuklarını bu tür yaynlardan uzak tutmak için çaba sarfetmektedir. Okunması hakikaten belli bir birikimi olan günümüz insanının büyük kısmına rahatsızlık verebilir. Çünkü ifadeler Gibb'in de dediği gibi "tikinti verici ve kaba"dır. Bir taraftan yerilen kişinin ahlaksızlığı, bir taraftan her türlü hayvanla boy ölçüşebilir olması, bir taraftan da dine aykırı davrandığı üzerinde durulmaktadır. Öyle ki, sistemle ilişkili ise, ki yerilen kişiler ağırlıklı olarak devlet kademelerinden birinde görevlidir, sistem açısından en fazla dikkat çekecek argümanlara yer verilmektedir. Rahatlıkla "hanlığı sattın, hain" gibi ifadeler kullanılabilir.

Günümüzde muhatabını böyle çok yönlü bir şekilde, bu ifadelerle tenkit edecek ve makamını da muhafaza edecek hiçbir yazar yoktur. Böyle bir yazar olsa bile günümüz tiraj olayı göz önünde bulundurulduğunda durumun yazar açısından çok da iç açıcı olmayacağı aşikardır.

Yukarıdaki küfürleri savuran hangi yazar gazetesinde kalabilir, kalsa bile acaba bu şekilde bu durum kaç gün devam edebilir ya da hangi danışman görevine devam edebilir ya da hangi yazar kitaplarını sattırabilir?

17.yy’da makamını uzun yıllar koruyan, meşhur şair, Nef’î’dir... Gerçi o zamanlarda “tiraj, bestseller, prime time” gibi kavramlar yok. Ama bunlardan daha önemlisi “Sultanın desteği” var. Patron sultandır. Patronu sultan olan bir şairin sırtı yere gelir mi? Gelmez. Gelmesi için sultanın patronluk yapmaması gerekir. İşte o zaman şairin ölümüdür¹.

Şöyle bir düşünün: Saraydasınız. Saygın bir konumunuz var. Sizi sevenler kadar sevmeyenleriniz de var. Tarzınız oldukça sert. Nice veziriazamın, vezirin, şehzadenin ölüm emri hemen yanınızdaki sultanın iki dudağı arasından çıkmış. Ve siz ordasınız, bunların çoğuna şahitlik etmişsiniz. Tarsınızdan asla ödün vermiyorsunuz. Düşmanlarınız her gün daha da artıyor. Buna mukabil dostlarınız da gün geçtikçe azalıyor. Davranışlarınız sultan tarafından görülüyor, izleniyor. Hicvettiğiniz kişiler öyle ayak takımından, sokaktakilerden falan değil. Sadrazamlar, vezirler, şeyhülislam, belki de çaktırmadan da sultanlardır muhataplarınız... Kalemınız, söz söylemedeki maharetiniz dillere destan... Sizden çekinmeyen bürokrasideki insan sayısı belki de bir elin parmaklarını geçmez. Cesaretlisiniz... Aşırı doğrucusunuz... Elinizde olan olan söz gücünü sonuna kadar kullanıyorsunuz. Her an idam edilebilirsiniz. Ama korkmuyorsunuz... Zekisiniz... Sözlerinizi iyi ölçüyorsunuz...

Nef’î, işte böyle bir kişiliği olan bir şahsiyet... “Hiçbir şair Nef’î kadar, ulaştığı haklı yerinde, hayatı pahasına üslubuna bağlı kalmamıştır.” (Gibb, 1999, s.182.) Buna ek olarak şöyle bir soruyu da sormak gerekir: Acaba elindeki söz gücünü bu kadar pervasızca kullanan bu niteliklere haiz başka bir şair daha var mıdır? Yüce, kutsal olarak addedilen bir devletin “2. adamına” bu kadar cesaretle hem de içerden, saraydan biri olarak saldıran başka hangi şair olabilir ki? Bunu anlamak için o dönemin sosyolojisi kadar sanırım psikolojisini de iyi kavramak gerekir.

Sözle yaralanmış olan sadrazam neler yaptı? Gerçekten hain miydi? Gerçekten memleketi sattı mı? Şairin dediği gibi “âlem bunu biliyor” muydu? Aralarındaki husumet acaba sebep-sonuç ilişkisi olan ve herkesçe bilinen bir husumet miydi? Yoksa Nef’î bir kalem tetikçisi miydi? Gündümlü mü saldırıyordu? Çok güçlü destekler mi almıştı? Dönemin sultanı bu işin içinde miydi? Bu soruları arttırmak elbette ki, mümkündür. Ancak bu sorulara cevaplar vermek için de biraz “Sihâm-ı Kazâ”nın sayfalarını aralamak gerekir. Orada, iyi inceleme yapılırsa kimbilir belki bu sorulardan bazılarına sağlıklı cevaplar alınabilir.

HİCVİYE²

1. *Gürc-i³ hınzırı a samsun-ı muazzam a köpek*

Kanda sen kanda nıgehbâni-i âlem a köpek

“(Ey) Gürcü domuzu, ey büyük savaş köpeği, ey köpek! Sen nerde, âlemin bekçisi (olmak) nerde, ey köpek.” Şair belli ki epeyce öfkeli. Daha birinci beyitten itibaren en galiz küfürlerle muhatabına saldırı halindedir. Muhatabı “âlemin bekçisi” olmaya soyunmuş olmalı ki, şair, onu bu haliyle hafife aldığını dile getirmektedir.

2. *Vây ol devlete kim ola mürebbsi ânun*

Bir senin gibi denî cehl-i mücessem a köpek

“Ey köpek! Yazık o devlete ki, onun terbiyecisi senin gibi alçak cisimli bir cahil olmuştur.” Alaya alma durumu bu beyitte de devam etmektedir. Muhatap alçak bir cahil olarak değerlendirilmektedir.

3. *Ne güne kaldı meded devlet-i Âl-i Osman*

Hey yazık hey ne musibet bu ne mâtem a köpek

“Ey köpek! İmdat! Ne güne kaldı Büyük Osmanlı Devleti? Hey yazık! Hey nasıl (bir) musibet(tir)? Bu ne yastır?” Bu beyitte şair, muhatabının göreve gelişle devletin başına büyük musibetin geldiğini beyan etmektedir.

4. *Ne ihânetdür o sadra bu zamanda ki ânun*

¹ Detaylı bilgi için, İnalçık, H., (2003), *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları eseri incelenebilir.

² Bu hicviyenin 1-30. beyitlerinin kaynağı: Dilçin, C., (2000), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 264. 31-35. beyitlerin kaynağı: Selamoğlu, N., (2010), <http://www.sayhadergi.com/811/gecdi-siham-i-kaza>.

³ (Gürcü) Hadım Mehmet Paşa IV. Murat saltanatının devlet idaresinin annesi Kösem Sultan'ın elinde olduğu ilk dönemlerinde 21 Eylül 1622-5 Şubat 1623 tarihleri arasında dört ay on gün sadrazamlık yapmış bir Osmanlı devlet adamıdır. ..., (2010), http://tr.wikipedia.org/wiki/Gürcü_Hadım_Mehmed_Paşa.

Olmaya sâhibi bir Âsaf-ı kerem a köpek

“Ey köpek! Bu zamanda o başkana (önde gelene, reise) nasıl ihanettir (bu) ki, onun bir kerem sahibi Asaf’ı (Hz. Süleyman’ın veziri) olmasın.” Muhatap burada ihanetle suçlanmış, ihanete uğrayan sultandır. O da Hz. Süleyman’a benzetilmiş. Bu beyit karşısında elbette sultanın şairi cezalandırması mümkün değildir. Sultana ayrıca bir uyarı da yapılmaktadır. “Bak senin getirdiğin sadrazam aslında iyi biri değildir. Sen Hz. Süleyman gibi Asaf’lara lâîk olan bir sultansın. Ama böyle olmasına rağmen hâlâ bir sadrazam bile seçemiyorsun.” der gibidir. Ayrıca bu beyitle şair muhatabının sadrazam olduğunu ima etmektedir. Çünkü Âsaf, Hz. Süleyman’ın en önemli veziridir.

5.Pây-mâl eylediniz saltanatın ırzını hem

Yok yere oldı telef ol kadar âdem a köpek

“Ey köpek! Saltanatın namusunu ayaklar altına aldınız, o kadar insan yok yere öldü.” Bu beyitte en hassas hususlardan birine, namus kavramına vurgu yapılmıştır. Yok yere öldürülen kişiler dolayısıyla namus kavramı ilişkilendirilmiştir.

6.Sen kadar düşmen-i devlet mi olur a hınzır

Ne turur saltanatun sâhibi bilsem a köpek

“Ey domuz! Ey köpek! Senin gibi devlet düşmanı mı olur? Bilsem (acaba) niçin durur devletin sahibi (olan sultan)?” Muhataba başta söylenen küfür “hınzır” ifadesi burada da tekrarlanmış, buna karşılık sultanı adeta azarlarcaasına “ne turur saltanatın sahibi” ifadesini kullanmakta, ancak “bilsem” sözüyle ifadenin sertliğini yumuşatmaktadır. Aslında derinden derine bir “sultan” eleştirisi yapılmaktadır. Ancak şair, sözcükleri seçerken öyle hassas davranmaktadır ki, adeta sultanı suçlu gösteren hiçbir delil bırakmamaktadır.

7.Add olunsa eğer esbâb-ı nizâm-ı devlet

Seni katl eylemedir cümleden akdem a köpek

“Ey köpek! Devletin düzeninin (bozulmasının) sebepleri eğer sayılsa hepsinden önce seni öldürmek (gelir).” Muhatap tüm düzensizliklerin ana sorumlusudur. Belki de mesaj yine sultanadır. “Sultansan sultanlığını bil, bak memleket elden gidiyor, bu adamı hemen öldür.”

8.Ehl-i dil düşmeni din yoksulu bir mel’unsun

Öldürürlerse eğer cân-be-cehennem a köpek

“Ey köpek! Gönül ehlinin düşmanı, dinin yoksulu bir lanetlisin sen. Eğer (seni) öldürürlerse canın cehenneme!” Muhatabın çok kötü özellikleri vardır: Gönül ehline düşman, din bilgilerinden yoksun, lanetli. Bu yüzden böyle birinin devlet yönetiminde bulunması lanetin tüm memlekete sirayet etmesine vesiledir.

9.Sende İslâm eseri olsa eğer zerre kadar

Eylemezdin Alaman-zâdeyi hem-dem a köpek

“Ey köpek! Eğer sende zerre kadar İslâm alameti olsa (idi), Alaman-zâde’yi can ciğer arkadaş etmezdin (kendine).” Alaman-zade kimdir, bir çocuk mu, bir yetişkin mi? Muhtemelen beraber olunması dinen uygun olmayan biridir ki, şair bu ifadeleri kullanmaktadır.

10.Bu kadar cürm ile sen sağ olasın da yine ben

Vâcibü’l-katl olam ey bahtek-i azlem a köpek

“Ey köpek! Bu kadar suç(un) ile yine sen sağ olasın da ben katli vacip (olanlardan) ola(yı)m ey çok zalim fena talih!” Olur ki, bir gün kılıçlar, kementler şairin boynuna doğru gelirse aslında masumiyetini beyan için hazırlık ifadeleridir bunlar. Bu kadar suç işlemiş olan biri sağ kalacak da ben öleceğim. İşte muhatabın kurduğu düzenin gerçek adaletsizliği budur.

11.Hele bu hükme gâvur kadısı olmaz râî

Kanda kaldı ki Müselmân-ı müselleme a köpek

“Ey köpek! Hele bu hükme gâvur kadısı (bile) razı olmaz, nerde kaldı ki doğruluğu herkesçe kabul edilen Müslüman (razı olsun).” Şair kendisinin öldürülmesine gayr-i Müslimlerin mahkemelerinin bile karşı çıkacağını dolayısıyla Müslüman mahkemelerinin kendisinin ölüm hükmünü vermeyeceğini savunmaktadır.

12.Seni hicv etmek ile katle neden istihkak

Sen nesin bilmem eyâ kâfir-i mübhem a köpek

“Ey köpek! Seni eleştirmekle neden öldürülmek hak edilir? Ey gizli kâfir! Sen nesin (ki)? Bilmem.” Aslında şair suçunu biliyor, ayrıca kendisine verilecek olan cezayı da biliyor. Yalnız bu olayın kişisel olmaktan ziyade bir memleket meselesi olduğunu, cezalandırıldığı takdirde bir gizli kâfir yüzünden cezalandırılacağını beyan ederek işin içinden çıkmaya çalışıyor.

13.Sana şetm eylemek olursa eğer katle sebeb

Katl-i âm eyle heman durma dem-â-dem a köpek

“Ey köpek! Sana sövmek eğer öldürülmeye sebep olursa hemen durma, sürekli katliam eyle.” Sadece kendisinin değil kamuda birçok kişinin sadrazama sövdüğünü dolayısıyla sadece kendisinin cezalandırılmasıyla meselenin çözülmeceğini iddia etmektedir.

14. *Bî-güneh katle rızâ var mı şeriatte sor â*

Gör ne der hazret-i müftü-i mükerrem a köpek

“Ey köpek! Günahsız öldürmeye şeriatte rıza var mı(dır), sorsan a! (O zaman) gör, muhterem müftü hazretleri ne der?” Muhtemelen müftü efendiyi de şair ayarlamıştır ki, kendisinin günahsız olduğunu beyan için müftüye danışılması gerektiğini söylüyor. Yani anlaşılan şair, tüm bürokratik, politik kanalları kullanmaya çalışıyor.

15. *Tutalım müftü sükût eylese hak söylemede*

Yok mu bir dâd-ger ü a'del ü ahkem a köpek

“Ey köpek! Varsayalım, müftü doğruyu söylemede sussa, insaflı ve çok adil ve en iyi hükmeden akıllı biri yok mu (bu dünyada)?” Devlet düzeninin nasıl işlediğini muhtemeldir ki, iyi bilen şair, müftünün “susturulabileceği” imasında bulunarak bir yandan muhatabının baskıcı gücünü yansıtmaya çalışırken diğer yandan baskılar sonucunda susması muhtemel olan/olacak müftüyü de dolaylı olarak eleştiriyor. Susması halinde elbette başka adil kişilerin çıkabileceğini belirtiyor.

16. *Hak götürdü Arabı gitti hele dünyâdan*

Kim götürse akâbince seni bilsem a köpek

“Ey köpek! Arabı, Allah götürdü, (o) hele dünyadan gitti, ardından seni kim götürse, (bir) bilsem.” “Arab” muhtemelen bürokraside görev yapmış, görevdeyken ölmüş biridir. Şair, muhatabının da bir gün öldürüleceğini belirtiyor. Bunu özellikle de sanki bir cinayete kurban gidecekmiş şeklinde beyan ediyor.

17. *Fillere nâ-çâr meğer yükledeler tâbutun*

Çekemez cîfe-i murdarını âdem a köpek

“Ey köpek! Çaresizce ancak fillere yükleteler senin tabutunu. İnsan, senin kirli leşini çekemez.” Şair hakarete devam ediyor. Yapılan hakaretler günümüzde çirkin, adi, bayağı hakaret olarak değerlendirilir. Şairin muhatabı, cüsse olarak ağır olmalı ki, ancak bu cüssenin filler tarafından çekilebileceğini beyan ediyor.

18. *Fil de çekemezse ne aceb i'âşeni kim*

Var mı bir sencileyin dîv-i mücessem a köpek

“Ey köpek! Fil de çekemezse geçimini ne acaip ki, senin gibi bir cismi olan dev var mı?” Dikkat edilirse hakaretler hayvan isimleriyle hız kesmeden devam ediyor.

19. *Çâk çâk etmiş iken tiğ-i zebânımla seni*

Kanda buldun bu kadar yâreye merhem a köpek

“Ey köpek! Seni lisan kılıcımla (hayli) yaralamış iken bu kadar yaraya merhem(i) nereden buldun?” Şair, tek saldırı gücünün “söz” olduğunu beyan ediyor. Buna rağmen muhatabının durumunu iyi görüyor.

20. *Ki ferâmûş edip ol mertebe zahmın acısın*

Kudurup yine ısırдын beni muhkem a köpek

“Ey köpek! O kadar yaranın acısını unutup kudurup yine beni kötü ısırдын.” Saldırıyı yapanın sadece şair olmadığını hakaretlerin karşılıklı olarak yapıldığı burada belirtiliyor. Acaba bu galiz küfürler karşısında şairin muhatabının karşılığı nedir?

21. *Sonra duydum seni ol fâhişe kişikirdiğini*

Hak belâsın vere ol fâhişeye hem a köpek

“Ey köpek! Sonra, seni(n) o fahişe ile kışkırtıldığını duydum, Hak belasını o fahişeye de versin.” Yergi burada “ahlaksızlık” kavramı çerçevesinde devam ediyor. Dönemin sosyal hayatı açısından önemli bir ipucu sayılabilir. Şer’i hükümlerle idare edilen bir devlet ve “fahişeler”...

22. *Andan a'lâ bilir olmazdı benim kadrime hiç*

Yalnız ben demezem der bunu âlem a köpek

“Ey köpek! Benim kıymetimi ondan daha iyi bilen hiç olmazdı. Bunu ben yalnız demem, bunu âlem der.” Nef’î’nin söz savaşında en büyük oyunlarından biri. Aslında demek istediği yukarıda belirttiğimiz şekliyle. Ancak beyit yukarıdaki gibi anlaşıldığı takdirde, şairin başı şer’i hükümlerle belaya giriyor. Dolayısıyla şair muhataplarına rahatlıkla şu cevabı verebilir: Doğrudur. Bu kadın beni tanır. Benim kıymetimi bilir. Nasıl üstün bir kişiliğe sahip olduğumu söyler. Ancak, “Benim kıymetimi ondan daha iyi bilen hiç olmazdı.” ifadesini ben söylemiyorum, bunu elalem söylüyor. Yoksa benim bu kadınla farklı bir ilişkim asla söz konusu değildir.

Ayrıca “Benim kıymetimi ondan daha iyi bilen hiç olmazdı.” ifadesini söyleyen söz konusu hayat kadını olarak alırsak da şairin muhatabının başı belaya giriyor. Şair her ihtimal karşısında da kendini kurtarmış oluyor.

23. *Garazım cehlini tahkiktir anın yohsa*⁴

Sen kadar har olayım kendim öğersem a köpek

“Ey köpek! Kastım, senin cehaletini araştırmaktır (incelemektir). Aksi takdirde, kendimi översen sen(in) kadar ahmak (eşek) olayım.” “garaz” kelimesi, “maksat, niyet, gaye” anlamlarının yanında “kötü niyet, kin” manalarına da gelir. Şair kelimenin her iki manasını da kullanıp tevriye sanatına başvurarak başta sanki masumane bir duygu içerisinde olduğunu beyan etmeye çalışırken akabinde muhatabına karşı aslında derin bir öfke ve kin beslediğini beyan etmektedir.

24. *Sana nisbetle har-ender-har iken Veysî'ye*

*Yaraşır dense har-ı İî-i Meryem*⁵ a köpek

“Ey köpek! Senden ziyade eşeklerin en nadiri iken Veysi⁶’ye Meryem (oğlu) İsa’nın eşiği(sin) dense (daha) yakışır.” Hakaret üstüne hakaret... Aslında eşeklerin en nadirattan olanı Veysi’dir. Dolayısıyla “İsa’nın eşiği” payesini sana vermiyorum, senden bir ayar daha âlâ derecede olan Veysi’ye veriyorum. Şimdi sadrazam bu hakaretlere mi öfkelenisin, İsa’nın eşiği olamadığına mı üzülün, yapacaklarını sıralamakta perişan vaziyettedir. Aynı durum Veysi için bir nebze de olsa daha ferahlık vericidir. Çünkü en azından İsa’nın eşiği payesini kapmıştır, sadrazam gibi sıradan bir eşek değildir. Öyle anlaşıyor ki, Nef’î, Veysî ile sadrazamın ilişkisinden oldukça rahatsızdır.

25. *Sen kadar har da olur mu acaba dünyâda*

Harsın ammâ har-ı Deccâl’ ile tev'em a köpek

“Ey köpek! Sen(in) kadar eşek de olur mu acaba dünyada? Eşeksin, ama Deccal’in eşiği ile ikiz(sin, benzersin).” Sadrazamın durumu şimdi daha kötü bir mecraya kayıyor. Eşek olmak yetmedi, elan Deccal’in eşiği oldu. Sadrazam şu anda öyle bir noktaya çekilmek istenmektedir ki adeta savaştaki mağlubiyeti kabul edip “Tamam, bari düz eşek olayım, ne olursun beni Deccal’in eşiği yapma!” demesi beklenmektedir.

26. *Kâfirim ger seni hicv ettiğime nâdim isem*

Hak huzurunda ya senden utanırsam a köpek

“Ey köpek! Seni eğer eleştirdiğime pişman isem kâfir olayım, ya Allah’ın huzurunda senden utanırsam (o zaman ben ne yaparım)?” Şair muhatabına savurduğu hakaretler yüzünden asla pişman değildir. Sadece bu mesele yüzünden Hak katında mahcup olmak, utanmak istememektedir. Yoksa muhatabın muhtemelen kendisine dediği “kâfir” sözüne asla takılmamaktadır. Utandığı şey aslında Allah’ın kendisine “Utanmadın mı, bu eşiği muhatap aldın.” sözüdür.

27. *İtikâdımca gaza eyledim inşâ-allâh*

Hak sözü söylemeden hiç usan(ı)mam a köpek

“Ey köpek! İtikadıma göre, Allah’ın izniyle, ben gaza eyledim, (şunu unutma ki,) doğru sözü söylemekten hiç bıkmam.” Şair, kendi yaptığı hakaretlere adeta dinden kılıflar giydirmeye gayreti içerisinde. Ona göre doğruyu söylemek, gazada savaşmak gibidir. Bir de doğruyu söylemekten asla çekinmeyeceğini söylemesi kendinden ne kadar emin olduğunu göstermektedir.

28. *Haşre dek sağ kalırsam da sana şetm ederim*

*Hak sözü söylemeden hiç usan(ı)mam a köpek*⁸

⁴ Bu mısra, vezne uymamaktadır.

⁵ “İncil’e göre Hz. İsa, bir eşiğin sırtında olduğu halde Kudüs’e girmiş, halk hurma dalları alarak onu karşılamıştır. (Yuhanna, 12:12-16; Matta, 21:1-11; Markos, 11:2; Luka:19:30). Eşek; klasik şiirde nefis-i emmâreyi, aynı zamanda âşığın sevgiliye ulaşmasına engel olan rakibi temsil eder. Şeyh Gâlib, Hak yolunda her zaman aklın Mesîhi, nefsin ise eşiği rehber edindiğini söyler: Dâ’im tarîk-i Hakda budur akl u nefse kâr / Biri Mesîhi reh-ber eder âharı harı (Kalkışım 1994: 421). Necâti Beg ise "har"ın bir diğer kullanımına atıfta bulunur: "Neylersin eşiğinde rakib ile dostum / Çıkmadı göğe çünkü Mesîhâ harı ile" (Dostum, sen sevgilinin eşiğinde rakible ne edersin? Zira Hz. İsa, göğe eşiği ile çıkmamıştır.) [Tarlan 1992b: 356]. Hamdullah Hamdî de aynı benzetmeyi kullanır: "Görsem seg-i rakibi firâkı düşer dile / Zirâ har-ı Mesîh kıyâmet nişânıdır." (Özyıldırım 1999: s.154). Bazen Hz. İsa’nın eşiği, Ashâb-ı Kehf’in köpeği (Kıtmîr) ile birlikte zikredilir: "Seg-i Ashâb-ı Kehf ululug eyler / Har-ı İsa görürsün gökde uçar." (Mesîhi/Mengi 1995: 173)

Nutk ile Mesîhâ geçinir her biri ammâ Hâsiyyet-i sohbetleri insânı har eyler (Nefî/Akkuş 1993: 79)”

okumuş, Ö, Kalkışım, M, (2009), “Klasik Türk Şiirinde Hazret-İ İsa Mazmunu”, *Yağmur, Dil, Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 44 Temmuz - Ağustos - Eylül.

⁶ Eğer burada kastedilen 17. yy. nâsirlerinden Veysi (1561-1627) ise şair, kendine bir düşman daha kazanmış oldu.

⁷ Deccal, ahir zamanda farklı inançlara göre Mesih’in veya Mehdi’nin ikinci kez yeryüzüne gelmesinden önce insanlığın dini inançlarını kullanıp sapıtılarak kötülüğe ve sapıklığa yönelteceğine inanılan düşünce ya da varlık. ... , (2010), Deccal, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Deccal>.

“Ey köpek! Kıyamete kadar sağ kalırsam da sana söverim, doğru sözü söylemekten ben hiç usanmam.” Şairin kişiliği sürekli hareket halinde, herhangi bir husus üzerinde karar alamayacak durumdadır. Bu beyitte şair, yaptığı tekliften anlaşılan istediğini elde edememiştir ki, kıyamete kadar muhatabına söveceğini, doğruyu söylemekten de asla çekinmeyeceğini belirtmektedir. Buradan anlaşıldığı kadarıyla muhatap bu hicviyenin bir anda değil de belli bir süreç içerisinde yazıldığından, kullanılan ifadelerden haberdardır.

29.Hâtır-ı devlet için yâ taleb-i cennet için

Terk olur mu bu kadar ma'ni-i mülhem a köpek

“Ey köpek! Devletin hatırı (mutluluk) için ya (da) cennet isteği için bu kadar kalbe doğmuş olan mana terk edilir mi?” Bu beyitte de sanki yaptığı hatanın farkına varmış da geri adım atmak istemektedir. Ancak ikinci mısradan bundan vazgeçmiştir. Belki de bu sözleri kendisi için değil de muhatapları için sadrazam ve Veysî için kullanmaktadır. Çünkü onlar basit menfaatler uğruna güzel hasletlelerden vaz geçmişlerdir.

30.Beni incitmeyeceksen yine bu hicv-i cedid

Olmamıştı dahi vallâhi musammem a köpek

“Ey köpek! Beni yine incitmeyeceksen bu yeni hiciv, yemin ederim, kesin olarak üzerinde dahi karar verilen olmamıştı.” Burada şair, muhatabıyla pazarlık masasına oturmak istemektedir. Eğer kendisine zarar verilmeyecekse şair, bu hicviyeden vazgeçmeye hazırdır.

31.Hidmet-i devlete sâir vüzerâdan göreler

Bir fûrûmâyê koca ayıyı akdem a köpek⁹

“Ey köpek! Devletin hizmetine diğer vezirlerden daha önce bir sütü bozuk koca ayıyı uygun göreler (bu olacak iş mi yani)?” Burada kelime oyunları ile karşı karşıyayız. “Vezirler sanki bir ayı sürüşüymüş de bu aylardan bir sütü bozuk olan ayı seçilmiş, ne olurdu, bir sütü bozuk değil de normal bir ayı seçilseydi?” anlamı çıkar gibidir. Ancak ortada şair delil bırakmamış, diğer vezirleri karşısına almamış, yeni cepheler açmamıştır. Sadrazamla bu kadar uğraşan şairin korkusunu vezirlerde ve diğer bürokratik birimlerde varın siz düşünün. Ayrıca sultanın yaptığı idarî tasarrufların eleştirisinin dozunun ne kadar şiddetli olduğunu bu beyitten de anlamak mümkündür.

32.Bu mahallerdeki Bağdâdı ala şâh-ı Acem

Arz-ı Rûmu ede teshîr Abaza hem a köpek

“Ey köpek! Buralardaki Bağdat’ı Acem (İran) şâhi ala, hem (o) Abaza (da) Rum toprağını etkileye.” Bu dönemde Bağdat’ı İran Şah’ı tarafından ele geçirilmiş, bunun etkisi Anadolu da hissedilmeye başlamıştır.

33.Hiç hanlık satılır mı hey edepsiz hain

Tutalım olmamış ol fitne muazzam a köpek

“Ey köpek! Hiç hanlık satılır mı, hey edepsiz hain. Varsay (ki) o fitne muazzam olmamış.” Bugün de sık rastladığımız “Memleketi satıyorlar, ülke topraklarının bir karışığı bile yabancılara satılamaz!” söylemlerinin daha gerçekleşmesi halinde oluşan tepkinin daha eski dönemlere ait sloganı: “Hanlığı sattınız!” Bu bağlamda bu eylemi gerçekleştiren de “hain” ilan edilecek. Burada dikkat edilmesi gereken tepkinin zamanlar arasındaki sürekliliğidir.

34.Böyle kalur mu soysuzlar elinde devlet

Noldu ya gayret-i şahenşeh-i a'zam a köpek

“Ey köpek! Soysuzların elinde devlet böyle kalır mı? En büyük şahların şahının gayreti ya ne oldu?” Memleket soysuzların elindedir. Bunun farkında değil midir, büyük azimetli sultan?

35.Sen soysuz eşek ol kirli orospu yaraşur

Bindürüp sırtına teşhir eder(i)sem a köpek

“Ey köpek! Sen soysuz eşeksin. O kirli hayat kadını senin sırtına bindirip teşhir edersem (bu sana yakışır.” Muhtemelen şair, Genç Osman’ın şehirde eşek üstünde dolaştırılışını görmüş, ona vurgu yapmaktadır. Ancak, burada gösterdiği tepkiyi acaba Genç Osman’ı halledenlere göstermiş midir? Veya o zaman şair nerdeydi. Bunu başka bir yazımızda dile getireceğiz. Aslında bu ifadelerle muhatabına; “Yok, yok seni değil, üstünde dolaştırdığın hayat kadını rezil etmektir amacım.” demek istemektedir. Aslında böyle bir şeyin günümüzde ayyuka çıkması “skandal, komplo, özel hayatın ihlali” olarak değerlendirilmektedir. Acaba o dönemlerde bu tür durumlara da bugünkü şekliyle yaklaşıyor muydu?

⁸ Nef’î, (2010), <http://nedir.antoloji.com/nefi/>

⁹ 31-35. beyitler, Selamoğlu, N, (2010), <http://www.sayhadergi.com/811/gecdi-siham-i-kaza> sayfasından alınmıştır.

SONUÇ

Küfurlü sözler söylemek, muhatabını sınır tanımadan, engel koymadan adeta kontrolden çıkmış kalemin egemen duruşuna kendini teslim ederek yazıp çizmek, “hicviye” olarak adlandırılıyorsa evet bir hicviyeyi inceledik. Burada şair adeta küfretti, içini iyice boşalttı. Muhatabına karşı söylemesi gereken ne varsa hepsini söyledi. Daha sayılacak hiçbir şey bırakmadı.

Kontrolsüz olmak, sağa sola çatmak, pervasızca, argo laflar söylemek, hezeyan irad etmek, insanları en hassas kavramlar etrafında dolanarak vurmak, vururken de iz bırakmamaya çalışmak, kelimeleri yerli yerine koymak, sistem eleştirisi yaparken sistemin başındaki sultana sürekli sahip çıkmak, bir yandan da hissettirmemeye çalışarak en ağır yergiyi bizzat sultanın kendisine yapmak, yukarıda açıklamaya çalıştığımız hicviyenin hemen hemen her mısrasında mevcuttur.

İlginç bir ruh hali... Tamamen bir skandal... Ancak bakıyoruz böyle bir mesele yüzünden saray fazla çalkalanmıyor. Daha doğrusu çalakalandığını gösteren hiçbir emare yok... Aksine bu duygu ve düşüncelerin bütün bir kamuoyunun düşüncesi olduğu söyleniyor... Saray böyle bir argoyu taşıyacak kadar tahammülkâr demek ki... Böyle bir ruh hali içerisinde olan herhangi bir kişiyi günümüzde olsa tımarhaneye tahminimce kapatırlar. Ancak sebebini hâlâ tespit edemedik, ama o dönemde bu duyguda olan bir şairi demek ki, sultanın en yakınında bile bulmak mümkün...

Acaba, şairimiz Nef’î, bu tür herzeleri yüzünden dikkate alınmayan biri midir? “Ne olacak, Nef’î işte!” denilecek kadar bayağı biri midir? Olur ya insanlar belki bazen etraflarında böyle tipleri görmek isterler... Bazen bağırıp çağırırsın, bazen küfretsin, bazen güzel güzel sözler, şiirler söylesin, etrafındakileri eğlendirsin. Belki Nef’î, bu özellikleri bakımından birazcık da olsa Türk sinemasındaki “Gafur” tipine benzer.

Kaynakça

- ..., (2010), *Deccal*, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Deccal>.
- ..., (2010), *Sadrazamlar*, http://tr.wikipedia.org/wiki/Gürcü_Hadim_Mehmed_Paşa.
- Dilçin, C. (2000), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 264.
- Gibb, E.J.W. (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi: A History Of Ottoman Poetry*, Terc: Ali Çavuşoğlu, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 18.
- İnalcık, H. (2003), *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- Okumuş, Ö., Kalkışım, M. (2009), “Klasik Türk Şiirinde Hazret-i İsmâ Mazmunu”, *Yağmur, Dil, Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 44, Temmuz - Ağustos - Eylül.
- Selamoğlu, N. (2010), <http://www.sayhadergi.com/811/gecdi-siham-i-kaza>.
- Steingass, F. (2005), *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, İstanbul, Çağrı Yayınları.
- Şemseddin Sami, (2007), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul, Çağrı Yayınları.

SÜRELİ YAYINLAR BAĞLAMINDA KLASİK TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARININ SEYRİ

İbrahim KOLUNSAĞ

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Bilimsel ve özgün bir çalışma ortaya koyarak çalışılan alana katkıda bulunmak yetenek, çalışkanlık, sabır gibi birçok meziyetin yanında, ilgili alanda daha önce yapılmış çalışmalara hakim olmayı da gerektirir. Bu ise ortak bir veri tabanını oluşturacak sistematik çalışmalarla mümkündür. Herhangi bir alanda ilerlemeden söz edilecekse muhakkak ki geçmişin birikiminden faydalanmak gerekir.

Bu bildiride, süreli yayınlardaki Klasik Türk Edebiyatı alanında yayımlanmış makalelerin bir kısmı, geneli yansıtmayı amaçlayarak, taranıp tasnif edilmiştir. Böylelikle araştırmaların nasıl bir yol izlediği, hangi çalışmaların ağırlıkta olduğu gibi konularda araştırmacılara fikir vermek amaçlanmıştır.

Abstract

In this study, part of articles from periodical publications have been categorized to show general studies which is related area of classical Turkish literature. In this way, giving information about articles' subject and what sort of works have been done before is intended by the writer.

I.Giriş

Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarını üniversitelerde lisansüstü tezleri, bilimsel kongrelerde sunulan bildiriler, çeşitli katalog çalışmaları, bibliyografik çalışmalar ve süreli yayınlarda yayımlanmış makaleler olmak üzere oldukça geniş bir kapsamda incelemek mümkündür. Bunların yanında konuya ilgi duyan araştırmacıların da “popüler” dergilerdeki yayım ve tanıtımlarını not etmeliyiz. Ancak, bu bildiride araştırmamızın sınırını 1950-2009 arasında yayımlanmış süreli yayınlar oluşturmaktadır. Bu yayınlardan kastımız ise üniversitelerin edebiyat, fen-edebiyat, ilahiyat ve eğitim fakülteleri; sosyal bilimler ve Türkiyat araştırmaları enstitülerinin çıkarmış olduğu dergilerdeki yayınlar ile Türk Dil Kurumunun süreli yayınları gibi kurumsal ve Türk Kültürü gibi uzun ömürlü yayınlardır. Daha önce konuyla ilgili yapılmış bibliyografik çalışmalar (Aynur, 2005) ve internet üzerinde Türkiye Makaleler Bibliyografyası veritabanı mevcuttur. Ayrıca, hazırlamış olduğumuz mezuniyet tezinde (Kolunsağ, 2010) 100’den fazla süreli yayın taranarak 3419 adet makale künyesi tespit edilmiştir. Bu bibliyografik çalışmalardan hem geneli yansıtmak hem de bildiri sınırları içinde kalabilmek amacıyla Türkiyat Mecmuası, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten ve Turkish Studies dergileri seçilmiş ve buradan 396 makale elde edilmiştir. Bu makaleler belli başlıklar altında tasnif edilerek incelenmiştir. Çalışma alanlarına göre yapılan tablo, araştırmaların seyrine dair fikir vermek amacıyla hazırlanmıştır. Son olarak elde edilen veriler değerlendirilerek çalışma tamamlanmıştır.

II.Tasnif

Eser Merkezli Çalışmalar

Bu tür çalışmaların başında metin neşri ve neşredilen metinlerin incelenmesi gelmektedir. Bilim dünyasına ilk defa tanıtılan bu metinler “bilinmeyen” veya “yayımlanmamış” başlıklarıyla kimi zaman orijinal metinlerle¹ çeviriyazı olarak verilmekte kimi zaman da notlar ve dizinle² çalışmalar incelenmektedir. Bazı çalışmalarda ise inceleme çalışmaları eser neşredildikten sonra dil yönünden de olabilmektedir³.

Eser tanıtımı ve tanıtılan eserin incelenmesi/tahlili çalışmalarında da yayımlanmamış/bilinmeyen bir metin söz konusu olabilmektedir. Fakat, burada eser tam olarak verilmemekte bazı bölümleri alıntılanarak

¹ Buluç, S.,(1969), “Şeyyâd Hamza’nın Bilinmeyen Bir Mesnevisi”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XV, s. 247-257.

² Tören, H.,(1997), “Ta’bir-name”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XX, s. 416-452.

³ Eraslan, K.,(1997), “Baba İlyâs-i Horâsânî’ye Âit Halvetle İlgili Manzum Bir Risale”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XX, s. 131-194.

içerik, biçim gibi yönlerinden tanıtılmaktadır⁴. Yayımlanmış eserlerde ise belli bir eser, örneğin bir divan, belli bir kavram⁵ veya unsur⁶ yönünden incelenebilmektedir.

Eser merkezli çalışmalara son olarak eserdeki karakterlerin incelenmesi veya tip/şahıs kadrolarının ele alınmasını örnek verebiliriz.

b. Şair Merkezli Çalışmalar

Bir şairin hayat hikayesinin anlatıldığı çalışmaların yanında şairleri birlikte ele alan eserlere de rastlamaktayız⁷. Bu çalışmalara şairlerle edebi kişiliğinin ve eserlerinin birlikte incelendiği makaleleri de eklemeliyiz.⁸

c. Şerh/Tahlil Çalışmaları

Şerh eserlerinin tanıtımı⁹, şerhin yöntem açısından ele alındığı çalışmalar¹⁰, bir eserden yola çıkarak şerh kaynaklarını incelemek¹¹ bu alandaki makalelere örnek gösterilebilir.

d. Belli Bir Problem Merkezli Alan Çalışmaları

Araştırmacıların ele aldığı konuya göre farklılık gösteren bu çalışmalara birçok örnek gösterilebilir: Maziçoğlu¹² bir yazar isminin nasıl yazıldığı problemini ele alırken Zülfe¹³ bir gazelin Fuzuli'ye ait olup olmadığını incelemiştir. Aydemir¹⁴ makalesinde; mecmuaların edebiyat araştırmacılarına sunduğu imkanları, metin teşkilindeki önemini, mecmualardan faydalanırken metin tenkidinde karşılaşılabilecek problemleri ve bu konudaki önerilerini sunmuştur. Çeltik¹⁵ çalışmasında nazım şekillerini kısaca tanıttıktan sonra divan tertibinde nazım şekillerinin bulunduğu yerlerle ilgili sorunun kaynaklarını incelemiştir.

e. Tasavvuf

Tasavvuf alanında yayımlanan müstakil dergiler (Tasavvuf: İlmive akademik araştırma dergisi) ve ilahiyat fakültelerinin dergilerinde de bu alanda çokça makale yer almaktadır. Bunun dışında çalışmamızda da tasavvufun edebiyatla kesiştiği makalelere rastladık. Bir divandaki tasavvufi unsurların incelenmesi¹⁶, tasavvuf şiirindeki istiarelerin incelenmesi¹⁷, tasavvufta sık rastlanan motiflerin eserlerdeki izleri¹⁸ gibi çalışmalar bu konuya örnek olabilir.

f. Tema

Bu başlıkla belli bir konunun incelemenin merkezine alındığı çalışmaları kastediyoruz. Çeşitli örnekler vermek gerekirse; Çetinkaya¹⁹ makalesinde divan şairlerinin metinlerini inceleyerek burada kadının divan şiirindeki konumunu incelemiştir. Kazan²⁰, divan şairlerinin çeşitli durumlarda ettiği bedduaları şiirlerden yola çıkarak göstermiştir. Savran²¹, divan şiirinde harflerin şekil özelliklerinin gerek sevgili gerekse aşığın

⁴Buluç, S.,(1980), “Elvan Çelebi'nin Menâkıb-nâmesi”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XIX, s. 1-6.

⁵Yazar,İ.,(2009), “Necâî Bey'in Gazellerinde Açan Çiçeklerin Sultanı ‘Gül’”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 8, s. 2369-2382.

⁶Güfta, H.,(2009), “Bâkî Divanı'nda Siyah Renkli Unsurlar”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 8, s. 1314-1373.

⁷Kaya, R.,(2009), “Tuhfe-i Nâîlî'de Şair Kimlikleri”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 2, s. 727-743.

⁸Şanlı,İ.; Tümer, M. F., (2009), “XVI. Yüzyıl Divan Şairi Ubeydî'nin Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divanı'ndaki Tasavvufi Unsurlar”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 3, s. 2037-2071.

⁹Kılıç,A.,(2006), “Manzum Sözlüklerimizden Sübha-i Sıbyân Şerhi “Hediiyetü'l-İlhân””, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. I, S. 1, s. 13-23.

¹⁰Avşar, Z.,(2007), “Rûhu'l- Mesnevi'de Mesnevi'nin İlk 18 Beytinin Şerh Yöntemi”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 59-72.

¹¹Dağlar, A.,(2007), “Vassâf Tarihi Şerhinden Hareketle Şerh Kaynakları Meselesi”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 4, s. 293-307.

¹²Maziçoğlu, H.,(2003), “Yûsuf u Züleyhâ Yazarı Sultî Fakih'in Adı Sorunu”, *TDAY-Belleten*, C. I-II, S. 42, s. 169-176.

¹³Zülfe, Ö.,(2006), “Türkçe Divân'daki LXVI. Gazel Fuzulî'nin Mi?”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. I, S. 2, s. 249-258.

¹⁴Aydemir, Y.,(2007), “Metin Neşrinde Mecmuaların Rolü ve Karşılaşılan Problemler”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 122-137.

¹⁵Çeltik, H.,(2007), “Tenkitli Divan Neşirlerinde Nazım Şekli Problemleri”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 189-199.

¹⁶Şanlı,İ.; Tümer, M. F., (2009), “XVI. Yüzyıl Divan Şairi Ubeydî'nin Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divanı'ndaki Tasavvufi Unsurlar”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 3, s. 2037-2071.

¹⁷Çetin, K.,(2008), “Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. III, S. 2, s. 194-208.

¹⁸Özkan,Ö.,(2009), “Tasavvufi Mesnevîlerde Sıklıkla İşlenen Bir Motif: Sefer/Seyahat”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 3, s. 1755-1778.

¹⁹Çetinkaya, Ü.,(2008), “Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. III, S. 4, s. 279-334.

²⁰Kazan, Ş.,(2009), “Klâsik Türk Şairlerinin Dilinden Beddualar”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 2, s. 744-788.

²¹Savran, Ö.,(2009), “Klâsik Türk Şiirinde Bedenin Harflere Yansıması”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 2, s. 896-905.

bedensel özellikleriyle ilgili yüklendikleri anlamları (mazmunları) harfleri tek tek ele alarak seçtiği metinlerle örneklendirmiştir.

g. Kütüphane/Katalog/Yazma Eserler

Bu tip çalışmalar aslında bu bildiride de gerekliliği savunulan sistematik çalışmaların bireysel plandaki izleridir. Örnekler incelendiğinde Klasik Türk Edebiyatı'na dair araştırma yapacak biri için bu çalışmaların ne kadar faydalı olduğu görülecektir. Ahmet Kut²² yeryüzüne yayılmış Türkçe yazmaları ülke bazında belirleyerek oldukça hacimli bir çalışma ortaya koymuştur. Yazar²³, Klasik Türk Edebiyatı ile ilgili çalışmalarda bilişim teknolojilerinin nasıl kullanıldığını, ortaya konulan metin bankası, Osmanlı metinleri arşiv projesi, tarihi Osmanlıca sözlük gibi projeleri ve e-kütüphane uygulamalarını incelemiş ve bireysel veya birkaç kurumun ortaya koyduğu çalışmaların ulusal düzeye erişmesi gerekliliği sonucuna varmıştır.

h. Atasözü/Deyim

Bu çalışmalar genel olarak belli bir şairin eserindeki atasözü ve deyimlerin incelenmesini içerir²⁴. Türk edebiyatında bu konunun genel olarak araştırıldığı bir makaleyi de örnek olarak verelim²⁵.

i. Sosyal Hayat

Metin neşri çalışmalarından sonra ortaya konulan metinlerin tahlili sürecinde- özellikle Klasik Türk Edebiyatı'nın halktan kopuk olduğu tezini çürütmek amacıyla sosyal hayat çalışmaları ağırlık kazanmıştır. Bu tip çalışmalar bir şairin eserindeki sosyal hayat unsurları²⁶ olabildiği gibi nazım şekillerinden yola (nazım şekillerinde işlenen konulardan) çıkarak²⁷ bu unsurların irdelenmesi olabilmektedir.

j. Etki

Bir şairin başka bir şaire²⁸, bir konunun genel anlayışa²⁹, bir edebiyatın başka bir edebiyata etkisi bu başlık altında toplanmıştır.

k. Tür

Divan edebiyatında hikaye³⁰, şiir türünün XIII. Yüzyılda Anadolu'daki gelişimi³¹, divan edebiyatında hezl – hecv³² ve manzum arz-ı haller³³, siyasetnameler³⁴ gibi çalışmalar tür çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. Burada özellikle Agah Sırrı'nın çalışmalarının öne çıktığını belirtmeliyiz.

l. Teorik Çalışmalar

Müstezat³⁵, musammat gibi nazım şekilleriyle ilgili çalışmalar, kafiye –redif³⁶-seci³⁷- aruz ölçüsü³⁸ çalışmalarıyla edebi sanatlarla³⁹ ilgili çalışmaları teorik çalışmalar başlığında toplamak mümkün. Ayrıca, daha genel bir bakışla tür çalışmaları da bu başlığa eklenebilir.

m. Karşılaştırma

İki şairin eserlerinin karşılaştırılması⁴⁰, bir şairin şiirleriyle genel anlayışın karşılaştırılması⁴¹ ve farklı dillerin karşılaştırılması⁴² çalışmaları örnek olarak verilebilir.

²²Kut, A. T.,(1973), “Türkçe Yazma Eserler Katalogları Repertuarı”, *TDAY-Belleten*, [1973] 1972, s. 183-240.

²³Yazar, İ.,(2007), “Klasik Türk Edebiyatı Çalışmalarında Bilişim Teknolojisinden Yararlanma ve E-Kütüphane Uygulamaları”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 573-585.

²⁴Kaplan, Y.,(2009), “Sâbit'in Şiirlerinde Atasözleri, Deyimler Ve Halk Söyleyişleri”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 4, s. 599-635.

²⁵Levend, A. S.,(1962), “Türk Edebiyatında Manzum Atasözleri ve Deyimler”, *TDAY-Belleten*, [1962] 1961, s. 137-146.

²⁶Güngör, Ş.,(1997), “Fuzulî'nin Türkçe Gazelerinde Çağın Sosyal Hayatı ve Manevî Özellikleri”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XX, s. 255-272.

²⁷Kılıç, Z.,(2009), “Klasik Türk Şiirinde Nazım Şekillerinden Sosyal Hayatın Yansımaları”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 2, s. 802-830.

²⁸Kaya, İ. G.,(2009), “Dukagin-zade Taşlıcalı Yahya Bey'in Eserlerinde Mevlana Celâleddin”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 7, s. 353-369.

²⁹Gökaltın, H.,(2009), “İntihar Kültürü ve Ferhad'ın İntiharı'nın Divan Şiiri Aşk Anlayışına Etkileri”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 2, s. 460-484.

³⁰Levend, A. S.,(1968), “Divan Edebiyatında Hikâye I”, *TDAY-Belleten*, [1968] 1967, s. 71-117.

³¹Kut, G.,(1994), “13. Yüzyılda Anadolu'da Şiir Türünün Gelişmesi”, *TDAY-Belleten*, [1994] 1991, s. 127-136.

³²Levend, A. S.,(1971), “Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi (Hezl ve Hecv)”, *TDAY-Belleten*, [1971] 1970, s. 37-45.

³³Batıslam, H. D.,(2008), “Divanlardaki Manzum ‘Arz-ı Hâller’”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. III, S. 1, s. 209-218.

³⁴Levend, A. S.,(1963), “Siyaset-nameler”, *TDAY-Belleten*, [1963] 1962, s. 167-194.

³⁵Deligönlü, M.,(1973), “Müstezat”, *TDAY-Belleten*, [1973] 1972, s. 93-102.

³⁶Aydemir, Y.; Çeltik, H., (2009), “Gazelde İkileme Redif ve İkileme Kafiye”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 2, s. 79-118.

³⁷Yıldız, A.,(2007), “Bazı Belâgat Kitaplarına Göre Secinin Tanım ve Tasnifi Üzerine Düşünceler”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 4, s. 1055-1065.

³⁸İsen, M.,(1994), “Aruzun Anadolu'daki Gelişme Çizgisi”, *TDAY-Belleten*, [1994] 1991, s. 119-125.

³⁹Coşkun, M.,(2007), “Tevriye ve Çeşitleri Üzerine Düşünceler”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 4, s. 248-261.

⁴⁰Kazan, Ş.,(2003), “Şeyhî ve Hâmidî-zâde Celîlî'nin Husrev ü Şîrîn'lerinin Bir Mukayesesi”, *TDAY-Belleten*, C. I-II, S. 44, s. 182-191.

n. Kavram İncelemeleri

Çeşitli kavramların incelenmesine Selami Turan'ın Zevrak⁴³ etrafında oluşan benzetmeleri, Mehtap Erdoğan'ın mahallileşme⁴⁴ kavramını, Abdullah Eren'in Hüsn ü Aşk'ta Acz⁴⁵ kavramını incelemesi örnek gösterilebilir.

o. Gelenek

Tarih düşürme⁴⁶, Temsil getirme⁴⁷ gibi geleneklerin incelenmesi ve genel olarak geleneğin “yeni” şiiri etkilemesiyle⁴⁸ ilgili çalışmalar bu başlık altına alınabilir.

p. “Yenilikçi” Çalışmalar

Her ne kadar Kasık Türk Edebiyatı'na dair araştırmaların ağırlıklı kısmını metin neşri ve tahlili çalışmaları oluştursa ve bu durum artık bir kısırdöngü izlenimi verse de özellikle son yıllarda alana yeni yaklaşım denemeleri belirmektedir. Bu çalışmaların klasik çalışmalar içindeki yerinin müsbet veya menfi oluşunun değerlendirilmesini ilgililere bırakarak bu yeni çabaların varlığını belirtmek istiyoruz. Bu çalışmalardan belki biraz zorlama ama enteresan bir örnek⁴⁹ Muhammet Kuzubaş'ın makalesi verilebilir. Yenilikçi çalışmaların özellikle metin çözümlemelerinde⁵⁰ klasik metinlere yaklaşıma biçiminde olduğunu söylemeliyiz.

r. Diğer Çalışmalar

Genel çalışmalar, dönemlerin incelendiği çalışmalar, tercüme çalışmaları, mecmualar tezkirelerle ilgili çalışmalar, edebi eser ve müzik ilişkisini inceleyen çalışmalar bu incelemede daha az sayıda olsa da incelemenin dışındaki çalışmalar arasında zikredilmelidir.

⁴¹Çınar, B.,(2009), “Edirneli Nazmî'nin Türkî-i Basît Şiirlerinin Teşbihler Sistemi Açısından Genel Anlayışla Mukayesesi”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 5, s. 76-98.

⁴²Abik, A. D.,(2003), “Nevâyi'nin Eserlerindeki Deyimlerin Farsça İle Karşılaştırılması”, *TDAY-Belleten*, C. I, s. 1-10.

⁴³Turan, S.,(2009), “Divan Şâirlerinin “Zevrak” Etrafında Oluşturdıkları Benzetme Dünyası”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 2, s. 1007-1039.

⁴⁴Erdoğan,M.,(2009), “Divan Şiirinde Mahallileşme Kavramı ve Bâkî Divanı'nda Bazı Mahallî Unsurlar”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 5, s. 114-165.

⁴⁵Eren, A.,(2009), “Hüsn ü Aşk'ın Kurgusunda Belirleyici Faktörlerden Biri Olarak Acz”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. IV, S. 7, s. 239-252.

⁴⁶Oğraş, R.,(2007), “Türk Edebiyatında Kitap Yazımına ve Basımına Tarih Düşürme Geleneği”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 4, s. 647-670.

⁴⁷Balkaya, A.,(2007), “Türk Toplumunda Temsil Getirme Geleneği ve Mevlana'nın Gelenek İçerisindeki Yeri”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 4, s. 201-208.

⁴⁸Şengül, A.,(2004), “Kendi Gök Kubbemiz'de Klasik Şiirin Etkisi”, *TDAY-Belleten*, C. I, s. 107-128.

⁴⁹Kuzubas, M.,(2007), “Orhan Gencebay'ın Şarkılarında Klâsik Şiir Etkisi”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 392-406.

⁵⁰Tökel, D. A.,(2007), “Divan Şiiri'ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 535-555.

Üst, S.,(2007), “Fuzûlî'nin “Usanmaz mı” Redifli Gazelinin Yapısalcılık Açısından İncelenmesi”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 556-572.

Genç, İ.,(2007), “Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 4, s. 393-404.

III. TABLO

TABLO			
TASNİF	MAKALELER	MAKALE SAYISI	MAKALE YÜZDESİ
ESER MERKEZLİ ÇALIŞMALAR	Eser inceleme/Tahlili/Tanıtımı	122	24
	Metin Neşri/İncelemesi	63	12,4
	Eser/Karakter İncelemesi	4	0,78
	Eser Araştırması	1	0,19
	Genel Toplam	190	37,37
ŞERH/TAHLİL ÇALIŞMALARI	Tahlil	4	0,78
	Şerh	36	7,08
	Şerh Metodu	5	0,97
	Genel Toplam	45	8,83
BELLİ BİR PROBLEMİ MERKEZE ALAN ÇALIŞMALAR		43	8,46
TASAVVUF		7	1,37
Tema		50	9,84
Kütüphane, Katalog, Yazma Eserler		9	1,77
Atasözü/Deyim		7	1,37
ŞAİR MERKEZLİ ÇALIŞMALAR	Şair Tanıtımı/Biyografi	4	0,78
	Şair/Eser Tanıtımı (İncelemesi)	17	3,32
	Genel Toplam	21	4,1
Sosyal Hayat, Sosyal İçerik		8	1,57
Etki		9	1,77
Tür		38	7,48
Teorik Çalışmalar		15	2,95
Karşılaştırma		13	2,55
Gelenek		9	1,77
Yenilikçi Çalışmalar		16	3,14
DİĞER	Akım	4	0,78
	Edebiyat-Tarih	1	0,19
	Sözlük Çalışması	1	0,19
	Çocuk Edebiyatı	1	0,19
	Kavram	11	2,16
	Tercüme, Diliçi çeviri	3	0,59
	Genel Tarama/ Genel İnceleme	3	0,59
	Dönem Çalışmaları/ Tarihi gelişim	2	0,39
	Müzik	2	0,39
	Mecmualar	1	0,19
	Genel Toplam	29	5,66

IV. Değerlendirme (Sonuç)

Tablo İncelendiğinde;

1- İncelenen makale sayısı ile tablodaki makale sayısı arasındaki farkın sebebi bazı makalelerin birkaç başlıkla tasnif edilmesidir. Örneğin bir çalışma hem metin neşri hem de şair/eser tanıtımı başlıklarını içerebilmektedir.

2- Makaleler içinde en ağırlıklı oran (% 37,37) eser merkezli çalışmalardır. Bu da metin neşrinin Klasik Türk Edebiyatı çalışmalarının temeli olmasının doğal sonucudur.

3- Şerh ve tahlil çalışmaları %8,83 ile neşredilen metinleri takip eder. Tematik çalışmalar ise geniş bir başlık olduğundan %9,84 oranını bulmuştur.

4- “Yenilikçi” çalışmalar %3,14 ile aslında Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarının aynı şekilde sürmediğini alana farklı yaklaşma çabalarının varlığını göstermektedir.

5- Tabloda küçük oranlarla birçok başlık görmektediriz. Aslen bu tablodaki tasnif biçimi daha genel başlıklar altında incelenebilir. Ancak, amacımız Klasik Türk Edebiyatı çalışmalarıyla ilgili fikir vermek olduğundan bu şekilde ayrıntılı bir tasnif yapılmıştır.

6- Bu çalışmadaki oranların mutlak doğru olduğu söylenemez. Biz küçük bir örneklem seçerek tümevarma denemesi yaptık. Tekraren söylemeliyiz ki burada asıl amaç araştırmaları tanıtmaktır.

7- Araştırmalar yıllara göre değerlendirildiğinde geçmişte ve her zaman Eser Merkezli çalışmaların ağırlıkta olduğunu görmekteyiz. Ancak, özellikle son yıllarda Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarında yukarıda da bahsettiğimiz farklı denemelerin giderek arttığını belirtmeliyiz.

8- Son olarak, bu bildirimizde alanda yapılmış çalışmalara dair fikir vermek amacının aslında çok daha büyük çapta -ülke genelinde- gerçekleşmesi gerekliliğini belirtmek isteriz. Klasik Türk Edebiyatı araştırmaları için ulusal bir veri tabanına ulaşmak birbirini tekrar eden çalışmaların engellenmesi ve dolayısıyla alana orijinal katkıların yapılabilmesini sağlayacaktır.

Kaynakça

Aydemir, Y., (2007), “Metin Neşrinde Mecmuaların Rolü ve Karşılaşılan Problemler”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 122-137.

Aynur, H., (2005), *Üniversitelerde Eski Türk Edebiyatı çalışmaları: tezler, yayınlar, haberler: toplu sayı 1990-2005*, İstanbul, 783 s.

<http://makale.mkutup.gov.tr/>

<http://www.istanbul.edu.tr/enstituler/turkiyat/kutuphane/?sayfam=turkiyat>

<http://www.tdkdergi.gov.tr/>

<http://www.turkishstudies.net/Anasayfa.aspx>

Kolunsağ, İ., (2010), *Klasik Türk Edebiyatı Makaleler Bibliyografyası 1950-2009 (basılmamış mezuniyet tezi)*, İstanbul, 265 s.

Kut, A. T., (1973), “Türkçe Yazma Eserler Katalogları Repertuarı”, *TDAY-Belleten*, [1973] 1972, s. 183-240.

Yazar, İ., (2007), “Klâsik Türk Edebiyatı Çalışmalarında Bilişim Teknolojisinden Yararlanma ve E-Kütüphane Uygulamaları”, *Turkish Studies: Türkoloji Araştırmaları*, C. II, S. 3, s. 573-585.

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMACILARININ KONU TESPİTİNDE KARŞILAŞTIKLARI GÜÇLÜKLER VE BAZI ÖNERİLER

Soner TULUM

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ÖZET

Bilindiği üzere Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalına akademik anlamda henüz giriş yapmış bulunan öğrenciler, özellikle lisans ve yüksek lisans düzeyinde tez yazma dönemlerinde konu tespiti bakımından birtakım güçlüklerle karşılaşmaktadırlar. Bildiride öncelikle bu güçlüklerin tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Daha sonraki aşamada bu güçlüklerin sebepleri ile mevcut çalışma ortamlarının ve şartlarının yeterlilikleri üzerinde durulmuştur. Bildiride ayrıca yüksek lisans düzeyinde çalışılmış eserlerin genel hatları üzerinde yapılmış bazı tespitlere de yer verilecektir. Böylece yeni konu tespitinde nelere dikkat edilmesi gerektiği noktasında birtakım ipuçlarının elde edilmesi amaçlanmaktadır. Bildirinin daha sonraki aşamasında ise tez konusu bulma ve belirleme sürecinde izlenmesi gereken temel stratejiler hakkında bazı değerlendirmelerin yapılması ve çözüm önerilerinin tartışılması planlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler : Tez Konuları, Tedirginlikler, Stratejiler.

ABSTRACT

As known to the ancient Turkish Literature Department students who have already logged in academic terms, especially in undergraduate and graduate-level thesis writing period determined in terms of issues are faced with some difficulties. The paper primarily aims to identify these difficulties. At a later stage because of difficulties with the current work is focused on the adequacy of environments and conditions. The paper also studied at the graduate level, some work has been done on the general lines of the lot will be determined also. So that new issues should be considered in determining what the point is aimed at obtaining some clues. Reported in the later stages of the thesis topic should be followed in the process of finding and identifying the key strategies and suggestions about how to make some assessment is planned to be discussed.

Keywords: Thesis Topics, Nervousness, Strategy.

Bir çok bilim araştırmacılarının ve özellikle Yüksek Lisans aşamasındaki araştırmacıların tez aşamasına geldiklerinde, tez konusu tespit edebilmek için çabaladıkları süreçte meydana gelen kaygı; veya güzel bir tez konusu bulamadıklarına dair hissiyatlarının verdiği burukluk duygusu ortak bir duygudur. Bu tür duygulara yol açan mevzuu çözümlmeye çalışmak ve üstesinden gelebilmek amacıyla yaptığımız bir takım araştırma ve tetkiklerimizi paylaşmak ve istişare etmek çabamızın faydalı olacağı kanaati ile araştırma konusu bulmaktaki güçlükleri ve çözüm metotlarını inceleyeceğiz. Bu incelemeyi Eski Türk Edebiyatı çerçevesinde yapmakla birlikte genel araştırma teknik ve yöntemleri ile de mukayeseli bilgiler aktaracağız.

Ülkemizde Cumhuriyetin kuruluşunun ardından kıymetli ilim ve bilim adamlarının araştırma teknik ve yöntemleri ve ayrıca batı kaynaklı yeni çalışma usulleriyle gelişen ve yeni yeni araştırma kollarıyla cazibe merkezi olmaya başlayan Eski Türk Edebiyatı bilim dalı çerçevesi üzerinden yola çıkacağımız için, diğer taraftan her araştırma bir konu tespiti başlangıcı ile ilerleyen mevzu olması hasebiyle, bu bilim dalının gelişimi aşamasında - konumuza katkı sağlaması açısından - üzerinde çalışılmış umûmî konular ve araştırma yöntemleri sunulmuş belirgin konular hakkında kısaca bilgi aktarımı faydalı olacaktır :

Türk Edebiyatı çalışmalarının duayeni ve edebiyatın diğer bilim dallarına katkısı kadar Eski Türk Türk Edebiyatı bilim dalına da katkısıyla kabul gören ve hatta bu alanın da kurucusu olarak kabul edilen Ord. Prof. Dr. Fuad Köprülü¹ (4 Aralık 1890- 28 Haziran 1966)’ ye atfen şu söz zikredilmiştir: “Köprülü kendi edebiyat, tarih ve kültürümüzü yabancı bilim adamlarından öğrenme geleneğine son vermiştir.”² O, kütüphanelerimizde bulunan ve kıymetleri hakkıyla iade edilemeyen bir çok el yazması eserin gün ışığına çıkarılmasına vesile olmuş, ayrıca batılı metotları uygulayarak yerli malzeme ile edebiyat tarihi ve Eski Türk Edebiyatı çalışmalarının yürütülmesine zemin hazırlamıştır.

¹Hayatı hakkında bkz. Köprülü, O. F., (1987),*Fuad Köprülü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

²Kılıç, A., (2001),*Eski Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*, Kayseri, Laçın Yay. S.185

Köprülü' nün açtığı çığırın ardından yaptığı çalışmalar ve incelemeler ile bu alanın temellerini sağlamlaştıran ve disiplin çatısını kuran Ali Nihad Tarlan (1898-1978)' ın Eski Türk Edebiyatı çalışmalarında getirdiği yeniliklerin bir kısmını Atabey Kılıç' ın “Cumhuriyet Döneminde Eski Türk Edebiyatı Çalışmalarına Genel Bir Bakış”³ adlı makalesindeki açıklamalarından yola çıkarak hatırlayacak olur isek;

Metin açıklamalarında şairin psikolojisinin, hayatının, çevresinin, bilgisinin ve bu bilgi sınırının göz önünde bulundurulmasını ön plana koymuş, Türk şairlerinin divanlarının tenkitli basımını hazırlama yolunu açmış - Hayalî Beğ, Necatî Beğ, Ahmet Paşa ve Zatî divanları da bu gayretin eseridir - ve metin neşri ile birlikte metin tahlili de yapılması gerektiğini iddia etmiş ayrıca Farsça yazar Türk şairlerinin divanlarına da ilk kez el atan yine Tarlan olmuştur. Nabi ve Nedim'in Farsça şiirlerini, Ali Şîr Nevai'nin Fani mahlasıyla yazdığı Farsça divanı ve Molla Camî' nin Yusuf u Züleyha mesnevisini Türkçe'ye çevirmiştir.

Eski Türk Edebiyatı çalışmalarının kuruluşunda önemli rol oynayan isimlerden biri de modern anlamda metin neşri metodunu ortaya atan ve uygulayan Ahmet Ateş'tir. Ünlü Alman Şarkiyatçı Helmuth Ritter (1892-1971)' ın talebelerinden olan Ahmet Ateş, Nihat Sami Banarlı'nın yayınladığı bir çalışma vesilesiyle kaleme aldığı “ Metin Tenkidi Hakkında (Dâsîtân-ı Tevârih-i Mülûk-i Al-i Osmân Münasebetleri ile) “ adlı yazısıyla (Türkiye Mecmuası, VII-VIII, I, 1942, s.253-267) bu gün bile edebiyat araştırmacılarının pek çoğunun kullandığı, tenkitli metin neşrinde uygulanması gereken esasları tespit etmiştir.

Bahsi geçen alanda yapılan çalışmaları toplu olarak listeleyen Prof. Dr. Hatice Aynur' un “Eski Türk Edebiyatı Alanında Yapılan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri Üzerine, 1992-2005”⁴ adlı makalesinde belirttiği üzere 2005 yılına kadar tamamlanmış olan 143 adet, 2004 yılı itibarıyla devam eden ise 51 doktora tezi mevcuttur. Doçentlik tezlerinin ise 1982 tarihinden sonra hazırlanma zorunluluğu ortadan kalktığı için sayısal değerlendirmesi olmamakla birlikte 1982' ye kadar 20 adet mevcuttur. Yine 2005 yılına kadar Eski Türk Edebiyatı uzmanlarının hazırlattıkları yüksek lisans tezleri 622 olup, devam eden 170 tez ile birlikte toplamda 892' ye tekabül eder.

Konumuzun gelişim seyri ile ilgili olan kısa gelişim evresi ve teknik verileri gözden geçirdikten sonra araştırmacılarımızın belirli bir disiplin içerisine koymaya çalıştıkları ve bu gün bir çok yönüyle biz Eski Türk Edebiyatı araştırmacılarımıza, bu ilmi, yöntemleri neredeyse tamamlanmış – ki halen çeşitli fikirlerle eksiklerin giderilmesine çalışılmaktadır - olarak ve daha kolay imkanlarla çalışmak yolları büyük ölçüde belirlenmiş haliyle sunmaktadırlar. Bizler de mevcut imkanlar dahilinde çalışmalarımızı sürdürürken bir çok araştırmacının ortak sıkıntısı olan “Konu Tespiti” aşamasında yaşanan güçlükler meselesi, sebepleri ve çözüm önerileri üzerinde duracağız.

Güçlüklerle umûmî açıdan başlayarak ferdî açıya kadar tespit edebildiklerimizi şöyle sıralayabiliriz :

Konunun kısa seyrinde üzerinde durduğumuz üzere bu alan üzerine çalışmalar yakın tarihte başlamış ve bir çok bilim dalında olduğu gibi bu alana da genel manada devletin desteği yetersiz kalmıştır. Kabul edilmelidir ki araştırmacılar maddi ve manevi destekler ile güç kazanmakta ve çalışmalarını sürdürebilmektedirler. Elbette göz ardı edemeyeceğimiz önemli diğer bir husus ise günümüzde bu açıdan imkanların biraz daha iyimser halde olmasıdır. Devlet ve şahıslar bazında destekler daha da artmıştır.

Devlet bazında politik bazı sıkıntılara değinecek olur isek; bu gün Vatikan Gizli Arşiv ve Kütüphanesi⁵, A. B. D' nin çeşitli kütüphanelerinde⁶, yine İngiltere, Mısır, Suriye vb. gibi bir çok ülkede bize ait olup da bizim ulaşmakta çok güçlükler çektiğimiz, bu güçlüklerin yanında maddi ve manevi zorluklar yaşadığımız ve nihayet olarak o eserlerin ancak mikrofilmlerini gayet yüksek meblalar ile ancak satın alabildiğimiz – ki kendi ülkemizde de güç yetiremeyecek araştırmacılarımız kütüphanelerimizdeki mikrofilmler pahalı addediliyor - gerçeğidir. Devletin ve Üniversite, Sendika, Vakıf gibi kurumların, bu şartların kolaylaştırılmasına katkı sağlamaları ve bu konuya da dikkatleri çekmeleri temennimizdir. Çünkü bahsettiğimiz bu şartlar olgunluğa ermediği müddetçe çalışma yapmak isteyen araştırmacılar ellerinde imkan olmadığında daha kaliteli çalışmalara güç yetiremeyeceklerdir. Sevindirici gelişmelerden biri de Kağıthane

³Ayrıntılı bilgi için bakz. Kılıç, A., (2001).

⁴Aynur, H.,(2007), “Eski Türk Edebiyatı Alanında Yapılan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri Üzerine, 1992-2005”, *Türkiyat Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 5, Sayı 10, S.631-678

⁵Araştırmacı-yazar Rinaldo Marmara, “Vatikan'ın Gizli Arşiv ve Kütüphanesi'nde Bulunan Osmanlıca Eserler ve İstanbul Konulu El Yazmaları” başlıklı makalesi, 1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi'nde yayımlandı. Vatikan Kütüphanesi'nde takriben 70 bin el yazması, 100 bin öz geçmiş, bir milyon basılı kitap, 100 bin harita ve çizim bulunduğunu belirten Marmara, Vatikan Gizli Arşivi'nde ise dünyanın birçok devletinin tarihi ile ilgili çoğu gün ışığına çıkmayan yüz binlerce tarihi evrak olduğunu kaydetmiştir.

⁶Bu konuda bkz. Serin, M., “Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Bazı Kütüphanelerde Bulunan İslam El Yazma Eserleri ve Michigan Üniversitesi II. Abdülhamid Koleksiyonu ”*Akademik Araştırmalar Dergisi ' Özel Osmanlı Sayısı'*

seminde kurulması planlanan dünyanın en büyük arşivi olma özelliğini taşıyacak olan Osmanlı Arşivi Sitesi gibi devlet destekli ciddi çalışmalardır.

Bu gün Süleymaniye Kütüphanesi'nde bir çok eser mevcut lakin sürekli olarak orada araştırma yapmak için şartları müsait araştırmacılarımızın sayısı fazla değildir. Milli Kütüphane'nin bizlere sunduğu online olarak eserleri inceleme yahut satın alma imkanı; ülkemizdeki Konya, Tokat gibi diğer illerimizde de uygulamaya geçirilmesi konu tespiti aşamasında Eski Türk Edebiyatı araştırmacılarımızın işlerini kolaylaştıracaktır. Dolayısıyla çalışılacak güzel bir konunun tespiti için elbette kütüphanelerde fazlaca vakit geçirmek gerektiği konusunda araştırmacılar hemfikirlerdir.

Latin alfabesine geçtiğimiz yılların ardından, Osmanlı Türkçesi ile yazılmış eserlerin Transkribe edilmesi – İnceleme Metin vs. – ağırlıklı konu tercihi olmuştur. Lakin bu da görülüyor ki çalışmanın bilimsel değerini azaltmaktadır. Tahlil çalışmasına ağırlık verilmesi, en azından transkribe edilen eser, ardından orijinal bir ek çalışma ile desteklenirse bunun daha isabetli bir tercih olacağı kanaatindeyiz.

Elbette bu aşamada, bir çok çeşitli üniversitelerde çalışmalarını sürdüren kıymetli Öğretim Görevlisi Hocalarımızın biz araştırmacıları bilinçli şekilde yetiştirmeleri ve verimli konulara yönlendirebilecek kabiliyetle olmaları gelişmeleri kolaylaştıracaktır. Ayrıca Hocalarımızın bir kısım teknolojik ve güncel gelişmelerden eksik kaldığı noktalar da – bilgisayar kullanımının pratikliği gibi - biz araştırmacılara çalışmalar aşamasında olumsuz yansımaktadır.

Karşılaşılan diğer bir güçlük ise söz gelimi Kütüphane'den seçmiş olduğumuz el yazması bir eserin; yahut Metin Tahlili açısından belirlediğimiz bir konunun üzerinde çalışılma yapıp yapılmadığını araştırırken Hatice Aynur' un bu alandaki çalışmaları topladığı "Üniversitelerde Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları : Tezler, Yayınlar, Haberler" adlı eserini incelemek istediğimizde – şu an mevcut bulunan çalışmaların en kapsamlı halidir - kütüphanelerde ve kitapçılarda 2005 yılına değin yapılmış çalışmaları kapsayan baskıyı görebiliyoruz. Bu da 2010 yılına değin meydana gelen yeni gelişmelerden haberdar olamamamıza sebebiyet veriyor. Elbette İnternet üzerinden yahut YÖK' ün sitesinden yaptığımız tez taramaları imkanları da mevcut lakin bu çalışmalarda da ya internete ulaşmamış çalışmalar ya da YÖK' ün standartlarına uygun görülmemiş veya başka sebeplerle YÖK' e verilmemiş çalışmaları da göz önünde bulundurduğumuzda yine tamamen çalışmalardan yeterli bilgiyi sağlayabilmiş olamıyoruz.

Diğer taraftan tüm bu yönler açısından yeterli incelemeyi yapıp çalışmalara başladığımızda, çalışmalar sürerken, aynı eserin bir başka araştırmacı tarafından aynı dönemlerde çalışılıyor olduğuna da şahit olan araştırmacılarımız olmuştur. Bu sıkıntının giderilebilmesi adına güncel çalışmaları sürekli olarak paylaşabileceğimiz ve daha hızlıca bu mevzuyu çözümlenebileceğimiz bir internet sitesi - ortak ağ - çalışmasının fayda sağlayacağı kanaatindeyiz.

Eser yahut konu araştırmaları sırasında kütüphane sorumlularının – bir kısmının – ilgisiz tavırları - ki bazı kütüphane görevlilerinin kitaptan veya ilmi konulardan yana ilgisizliği de aşıkardır – araştırmacılar açısından diğer bir sıkıntıdır. Kimi zamanlar bir esere ulaşma ve inceleme imkanı mevcut iken görevlilerin şahsi inisiyatiflerini çalışmacının aleyhinde kullanarak onu oyalaması gibi haller karşılaşılan bir durumdur.

Genel hatları ile bu ve benzeri sıkıntılar mevcut olmakla birlikte, asıl olan elbette biz araştırmacıların şahsi olarak gayretlerinin yeterli olup olmaması, konu tespiti sürecinde de bir takım sıkıntıları beraberinde getirmektedir. Biz de bu süreci yaşamak durumuna niçin geldiğimiz ve bu sürece karşı güçsüz kaldığımız durumların sebepleri üzerinde duracağız. Böylece hem sürecin sıkıntıları hem de çözüm fikirlerinin iç içe olacağı bir takım maddelerimiz olacaktır.

Konuya dikkatimizi verdiğimizde şu maddeleri sıralayabiliriz:

1)Çalışılabilecek konu genişliği müsait ve hatta bir çok açıdan bakir bir alan olmasına rağmen, öğrencilerin ekseriyeti Eski Türk Edebiyatı bilim dalının dahilindeki konuları ve bu konuların kapsamlarını bilememektedir. Dolayısıyla zihinlerde iskeleti oluşmamış bir yapının dokusunu oluşturmak ve o dokuya belirli bir kompozisyon vermek mümkün olmamaktadır.

Çavuşoğlu' nun belirttiği üzere "Türk edebiyatı hemen hemen hiç dokunulmamış bir araştırma ve inceleme alanıdır." sözüyle giriş yaparak bu madde üzerinde şu bilgilerden yararlanabiliriz.

Konuların kapsamının geçmişine değinerek devam edecek olursak Hatice Aynur⁷ bu maddeye ışık tutacak teknik verileri saptamıştır. İlk kez Avrupa' da ortaya çıkan, ardından dünyada kurulan ulus devletlerin kurulma ideolojisiyle yakından ilişkili olan bir ulusa ait edebi şahsiyet ile şaheserleri ortaya çıkarma etkisini erken dönem tez konularının seçiminde ve diğer çalışmalarda görmek mümkündür. Dolayısıyla bu alanda çalışma yapan araştırmacılarımızın ilk ve etkin tercih edilen konularından biri, bu

⁷ Aynur, H.,(2007), S. 631-678

edebiyatın önemli eserleri ile yazar ve şairlerini ortaya koymak olmuştur. Bu sebeple Yüksek Lisans düzeyinde genel olarak tercihler daha önce üzerinde çalışılmamış bir divan veya mesnevi metni bulmak ve bunun transkriptli metnini ortaya koymak olup; doktora aşamasında ise yine bu tür bir metnin transkriptinin yanı sıra metinle ilgili tahlil çalışmasına gitmek olmuştur. Genel hatlarıyla bu şekilde devam edegelen çalışmaların ardından 80’li yıllarda konu seçiminde çeşitliliğin arttığı görülür. Bunun bariz sebebi ise çalışılacak büyük eser/yazar kalmadığı için edebi hiyerarside alt sıralarda olan konuların seçilmeye başlanmasıdır. Böylece büyük eser ve şahsiyetler üzerine yapılan çalışmalar tamamlandıkça İstanbul dışında yaşamış olan kişiler ve eserler gündeme gelmeye başlamıştır. Anadolu şehirlerinde mevcut olan üniversitelerin araştırmacıları o şehrin kaynaklarına yönelmişlerdir. Devam eden süreçte mecmulara olan ilgi artmıştır. Mecmuaların yanı sıra önemli bir çalışma konusu ise edisyon-kritiği yapılmış bir divanın tahlilinin yapılmasıdır. Ayrıca Osmanlı edebiyatında gündelik hayatın varlığını araştıran yazılar – Osmanlı edebiyatının Türk edebiyatından kopuk olduğu nazariyelerine karşı- kaleme alınmaya başlanmıştır. Yine Hatice Aynur’ un dikkati çektiği diğer önemli husus; 80’lere değin kaliteli ve akademik değeri yüksek tezler yayınlandığı halde, 80 sonrası tez sayıları artmakla birlikte konular sığ kalmıştır. İncelemelerde yeni tez konuları bulmaktan ziyade kendilerinden önceki hocaların benzer yöntemlerini uygulayarak ve yeni sahalara açmadan, sadece “kendini tekrar” konumunda kalan araştırmalar artmıştır.

Şu halde Eski Türk Edebiyatında mevcut çalışma alanlarını şöyle göz gezdirdiğimizde genel hatları ile Metin Neşri, Metin Şerhi, Metin Tahlili*, dil ve üslup incelemeleri, tarih ve kültür tarihi unsurları, edebiyat tarihi... vs. alanları kapsamaktadır. Ayrıca Ansiklopedik veya Antoloji gibi çalışmalar yanında Popüler-akademik dilden ziyade şahsi üslup ile- çalışmalar da yapılmaktadır.

Araştırmalarda henüz ilginin ve çalışmaların az olduğu alanlar arasında Eski Türk Edebiyatının-buna bağlı olarak kültürel ve edebi değerlerimizi de içerisine katarak- İran ve Arap Edebiyatları ile, Halk Edebiyatı ile modern edebiyat ile ilişkilerinin ve etkileşimlerinin inceleneyeceği karşılaştırmalı edebiyat; ayrıca neşri yapılmış olan bir çok eserin tenkitli metin çalışması veya tahlil çalışmaları gibi örnekler verebileceğimiz bir çok müsait alan vardır.

2) Araştırmacı, kendini tanıyamaması, ilgi alanları ve eğilimlerini nazar-ı dikkate almaması neticesinde sağlıklı konu tercihi yapamamaktadır.

Araştırmacı kendini tanıyorsa seçeceği konuyu da bu yönde belirlemesi neticesinde kendisi için daha anlamlı olduğu kadar, yapılan işin de daha verimli olacağı malumdur. Dolayısıyla karakter özelliklerimize göre hareket etmek durumundayız. Örneğin; ayrıntılara dikkat etmek icâb eden tenkidli bir inceleme konusunu verimli çalışabilmek için araştırmacının sabırlı ve sebatlı bir karakter ile konunun üstesinden ancak gelebileceğini düşünmesi gerekir. Seçilecek konu ve problemin kişinin şahsiyet özelliklerine uygun olmasında büyük fayda vardır. Şöyle ki, bir araştırmacı “ancak çok iyi anladığı ve gerçek olarak bildiği alanda çalışabilir.”⁸

Hatice Aynur ile Tunca Kortantamer⁹ in dikkatleri çekmek istedikleri benzer bir husus vardır ki o da araştırmacıların bir konuyu neden seçtiğini inandırıcı bir şekilde açıklamak zorunda olmaları ve neye ulaşmak maksadında olduklarını bu alanın öncülleri misali açıklayabilmeliler ki böylece çalışmalarının önemi artmış olabilsin.

3) Belirli bir plan dahilinde hareket etmemek konu tespiti ve devam eden süreçte bir takım problemlere sebebiyet vermektedir.

Planlama yapmadan icrâate geçmemeli. Biz öğrencilerin ilk anket yapma çalışmalarımızdaki aceleciliğimiz sebebi ile ortaya amacından uzak veya sonuca ulaşamamış anketler çıkması plansızlığın tipik bir örneğidir.

Bir araştırmacının dört büyük kısmı vardır : Planlama, uygulama, karar, rapor.

“Herkes aklına esen bir yol tutarsa çabalar boşa gider ve çoğu zaman gerçeğe varılamaz. Bunun için en uygun yolların neler olduğunun belirlenmesi gerekir. İyi bir metot zihnin düzenli çalışmasını sağlar. Çok bilgi sahibi olmak yetmez, bunları iyi bir şekilde kullanmak ve uygulamak da lazımdır.”¹⁰

Araştırmacının hazırlık safhasında şu işlerin sırasıyla eksiksiz ve dikkatli bir şekilde yapılması gerekir :

“1) Konu seçimi 2) Konuyla ilgili çalışmaların tesbiti 3) Bilgi kaynaklarının tespiti

* Metin Neşri, Tahlili ve Edebiyat Tarihi hakkında bkz. Kurnaz, C.,(1997), *Divan Edebiyatı Yazıları, ‘Divan Edebiyatının Bütün Cephelelerini Yoklayan Bilim Adamı : Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu’*, Ankara, Akçağ Yay., S. 317.

⁸ Kaptan, S.,(1973),*Bilimsel Araştırma Teknikleri*, Ankara. Rehber Yay.Evi, s. 94,95

⁹Aynur, H.,(2007), S. 646 ve Kortantamer, T., “Genç Edebiyat Araştırmacısının Yanlışları”. *MÜFEF Türklük Araştırmaları Dergisi: Amil Çelebioğlu Armağanı*, 1991-1992, 1993, Sayı 7, S. 360

¹⁰Arslantürk, Z.,*Araştırma Metot ve Teknikleri*, S. 48

4) Proje hazırlamak”¹¹

Zaten araştırmanın tanımı da “Bir amaca yönelik, belirli aşamalar içerisinde ve bir yöntem dahilinde yapılan bilimsel çalışmalar” olarak belirtildiğine göre planlı hareket etmenin önemi daha belirgin olmaktadır. Bu konuda C. Binbaşoğlu “gerçek şu ki; herhangi bir bilgi alanını bilim yapan şey, onun kullandığı yöntemler ve bu yöntemlerin sağlamlığıdır.”¹² tanımını yapmaktadır.

Deneme yanılma yoluyla sonuca ulaşmaya çalışmak ve bu süreçte yaşanan emek ve zaman kaybı kişide yılgınlığa sebep olur. Dolayısıyla plansızlık mevzuu konu tespitinde problemleri de beraberinde getiren hususlardan bir tanesidir. Bu maddemizi Bacon’ un şu sözleriyle sonlandıralım : “Doğru yolda ilerleyen bir topal, yoldan çıkan iyi bir koşucuyu geçer”.

4) A) Temelde öğrencilerin okuma eğilimlerindeki düşüklük, mevcut konuya vakıf olamamaya ve doğal olarak konu tespitinde de güçlüğe sebep olmaktadır.

Araştırmacının araştırma problemi ile ilgili geçmişte yaşanan hata ve başarıları bilmesi gerekmektedir. Bu bilgilere sahip olan kişi geçmişte düşülen hatalara düşmeyerek, daha pratik ve hızlı olarak araştırmasının ilk aşamasını iletir. Zihninde şekillenmiş bulunan belirli konular sayesinde zihnen rahat olarak konuya eğilir. Eğer geçmişin tecrübelerinden haberdar olamaz ise çalışmalarında geçmişte yaşanan aşamasında dahi aynı hataları – konu tespiti açısından da - tekrar edebileceğinden emek ve zaman kaybı olur. Bu da kişi de zamanla yılgınlık duygusunu artırır. Ayrıca her araştırmacı, araştırma problemi ile ilgili araştırmaları, deneme tekniklerini, teori ve prensipleri önceden öğrenmiş olarak araştırmasına başlamalıdır. Bu da düzenli okumakla mümkün olabilecek konudur. Böylece Saim Kaptan’ ın şu sözü bizi aydınlatmaktadır : “ İlgili duyduğu alandaki literatürü dikkatle izleyen bir kimse, o alanda mevcut önemli araştırma konularını kolaylıkla görebilecektir.”

B) Temelde kütüphanelere olan ilgi yoksunluğu; çalışılacak alanın faaliyetleri (kongre, sempozyum, konferans, dergi, mecmua vs.) yakından takip etmeme; ilgili araştırmacılarla iletişim kurmama gibi sebepler de tecrübe eksikliğini doğurmakta ve dolayısıyla araştırma konusu tespit etmekte güçlüğe sebep olmaktadır.

Bu konuda yine Saim Kaptan kısa ve özlü olarak, “1) ilgili literatürü yakından izlemek 2) Araştırmacılara yaklaşmak, araştırmacı çevresi içine girmek 3) not almak ” maddelerini sıralamaktadır.

Şu halde bize düşen iş, bu mesleğin ilgilileriyle görüşmek, konferans türü programları takip etmek, yayımlanan eserleri incelemek ve bütün bu süreç dahilinde araştırma konusu olabileceğini düşündüğümüz mevzuları veya fikirleri hemen kağıda not almaktır. Bu süreç araştırmacının seçeceği konu hakkında ipuçları yakalamasına yardımcı olacaktır. Kütüphane ve diğer çalışmalar yanına bu konularla ilgili olan öğretim üyeleri ve hatta uzmanlar ile de görüşebilir. Yine araştırmacı “araştıracağı konu sebebiyle zaman kaybı ve maddi israfı önleyebilmek amacıyla ilgili konu ile ilgili birkaç temel nitelikteki çalışmayı okuyup ön bilgi sahibi olması gerekir. Buna hazırlık okuması da denmektedir. Böylece araştırmacı tez konusunun kapsamını zihninde belirginleştirmiş olacağı gibi tez cümlesini de saptamış olur.”¹³

Temel gördüğümüz beş maddenin ardından konu seçimi ile ilgili diğer küçük hususlar ve seçildikten sonraki aşama ile ilgili şu bilgileri aktarabiliriz :

***Seçilecek konunun kapsamını, alacağı zamanı iyi tayin etmek ve şu sorulara cevap vermiş olarak araştırmaya başlamak**

1- Konu, bilgi kaynakları bakımından araştırılmaya müsait mi ? 2 - Gereken verileri toplamak mümkün mü ? “3 - Araştırma sonunda elde edilecek sonuçlar şimdiki bilgilere yeni bilgiler ekleyecek mi ?”¹⁴ 4 - İhtiyaç duyduğumda yararlanabileceğim kişiler ve kaynaklar var mı ? 5 - Ele alınan konu daha önce çalışılmış ise üzerinde tekrar çalışmaya ihtiyaç var mı ? 6 - Problemi çözmek için lüzumlu bilgi ve beceriye sahip miyim ? 7 – “Sonuçlar bilime katkı sağlayacak mı ?”¹⁵ 7 - Nihayet olarak ne kadar zaman alacak ?

Bu soruların cevaplandırılması önemlidir. Bu soruları cevaplandırmadan işe koyulan bir araştırmacı, örneğin günün modası olabileceğini düşündüğü bir konuyu seçip altından kalkamamak gibi bir sıkıntıyla karşılaşabilir. Ayrıca konu, belirli bir sürede içerisinde çıkılamayacak kadar fazla kapsamlı olmamalıdır. Çünkü bir öğrenci mezuniyet tezi ya da bitirme tezi için en fazla iki ile üç ay zaman ayırayabilecekken, bu süre yüksek lisans tezi için iki ile dört yarı dönem, doktora tezi için ise altı ile sekiz yarı dönem civarındadır.

¹¹ Cebeci, S.,(1997), *Bilimsel Araştırma ve Yazma teknikleri*, İstanbul, Alfa Yay., s. 11.

¹²Binbaşoğlu,C.,*Eğitime Giriş*, s.19.

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Dinler, Z.,(2000), *Bilimsel Araştırma ve İnternete Bağlı Bilgi Merkezleri*, Bursa, Ekin Kitabevi Yay., s. 29-32

¹⁴Rummel, J. F.,(1968), *Eğitimde Araştırma Teknikleri*, Çev. Rezan Taşçıoğlu, s.19 vd.

¹⁵Rummel, J. F.,(1968), s. 19.

*** Kısa, öz ve kapsamlı bir konu başlığı bulmak**

Makalede veya bilimsel diğer çalışmalarda başlığın önemi gereğiyle düşünülmesi icâb eden bir konudur. Çünkü başlık binlerce kişi tarafından; içerik ise çok az kişi tarafından okunacaktır. Bir çok bilim adamının şahsi bilgi ve kıymetinden ziyade, eserlerine bakılarak değerlendirme yapılmaktadır. Eserleri ile ilgili de ilk göz gezdirilen bilgiler çalışmalarının başlıklarıdır.

Sıraladığımız maddelerin ardından daha umumi açıdan biz araştırmacıların neler yapması lazım geldiği konusunda çeşitli araştırmacılarımızın bu konulardaki tavsiyelerini aktaralım :

Köprülü, “Edebiyat tarihçisinin büyük ve doğuştan gelen bir isti’dâda muhtaç olduğunu ve bir günlük terki için senelerce tahlil lazım geldiğini ifade eder.”¹⁶ Diğer bir önemli tavsiye ise “Mesut Çetintaş’ın Prof. Dr. Hasibe Mazioğlu ile yaptığı söyleşi”¹⁷sinde yönelttiği “ Genç bilim adamlarına Türkoloji alanının özellikleriyle ilgili olarak ne gibi bilgi donanımlarını önerirsiniz ? Türkologlar hangi tür yan bilgi alanları ve dallarıyla yüklü olmalıdırlar ? ” sorusuna verdiği cevapta; uzmanlık alanı ile ilgili en az bir dil – Arapça, Farsça, Moğolca gibi – ve batı dillerinden en az birini iyi bilmelerini tavsiye etmiştir. Burada bizim konumuzu ilgilendiren taraf ise dil öğrenimi ile yurt dışındaki mevcut eserleri bizzat yerinde müşahade etmek yahut karşılaştırmalı edebiyat çalışması için kaynakları rahat taramak gibi işimizi kolaylaştıracı etkenler tamamlanmış olmaktadır.

Konumuzu nihayete erdirirken biz araştırmacıların her türlü öneri ve tavsiyeleri dahi dinlediğimizde yine de doğal olarak güçlüklerle karşılaşacağımız şüphesizdir. O halde, bir adım daha öteye gitmek mümkün değilmiş gibi fikre vardığımız bir anda elimizdeki son koz “gayreti elden bırakmamak” meselesi olacaktır. Bilinir ki bir çok Yüksek Lisans öğrencisi eğitim yılının ardından konu tespiti aşamasına geldiklerinde veya devam eden süreçte çalışmalarını mühim bir seviyeye getirdiği bir sırada ümidini yıpratın son birkaç tane olumsuzluk ile karşılaştıklarında çalışmasını yarıda kesiyor veya bir adım daha ilerleme gayreti ile sonlandırabileceği çalışmasını geriye dönme imkanı az bir ihtimal ile sonlandırıyor. Şu halde biz öğrencilere düşen mühim görev, çalışmalarda gayreti elden bırakmamaktır.

Kaynakça

- Açıkgöz, Namık, “Klasik Türk Edebiyatı Çalışmaları: Metotlar ve Ekoller” *Türkiyat Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 5, Sayı 9, 2007.
- Arslantürk, Z., *Araştırma Metot ve Teknikleri*.
- Aynur, Hatice, (2007), “Eski Türk Edebiyatı Alanında Yapılan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri Üzerine, 1992-2005”. *Türkiyat Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 5, Sayı 10.
- Binbaşoğlu, C., “Eğitime Giriş”
- Cebeci, Suat, (1997), *Bilimsel Araştırma ve Yazma teknikleri*, İstanbul, Alfa Yay.,
- Çetintaş, Mesut, (Ağustos 2004), “Prof. Dr. Hasibe Mazioğlu ile Söyleşi”, *Türk Dili Dergisi Söyleşi Dizisi Özel Sayısı*, Sayı: 632.
- Dinler, Zeynel, (2000), *Bilimsel Araştırma ve İnternete Bağlı Bilgi Merkezleri*, Bursa, Ekin Kitabevi Yay.
- Kaptan, Saim, (1973), *Bilimsel Araştırma Teknikleri*, Ankara, Rehber Yay.Evi
- Kılıç, Atabey, (2001), *Eski Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*, Kayseri, Laçın Yay.
- Köprülü, O. Fuad, (1987), *Fuad Köprülü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Kortantamer, Tunca, “Genç Edebiyat Araştırmacısının Yanlışları”, *MÜFEF Türklük Araştırmaları Dergisi: Amil Çelebioğlu Armağanı*, 1991-1992, 1993, Sayı 7.
- Kortantamer, Tunca, (1993), *Eski Türk Edebiyatı ‘Makaleler’ 1*, Akçağ Yay. Ankara
- Kurnaz, Cemal, (1997), *Divan Edebiyatı Yazıları, ‘Divan Edebiyatının Bütün Cephelerini Yoklayan Bilim Adamı : Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu’*, Ankara, Akçağ Yay.
- Rummel, J. Francis, (1968), *Eğitimde Araştırma Teknikleri*, Çev. Rezan Taşçıoğlu.

¹⁶ “Bilgi Mecmuası”, (1913), I, S.3-52.

¹⁷ Çetintaş, M., (Ağustos 2004), “Prof. Dr. Hasibe Mazioğlu ile Söyleşi”, *Türk Dili Dergisi Söyleşi Dizisi Özel Sayısı*, , sayı: 632, s.149-166 .

ÇAĞDAŞ UYGURCA'DAKİ AD ÇEKİMİ EKLERİ İLE TÜRKÇE'DEKİ AD ÇEKİMİ EKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI VE ESKİ UYGURCA'DAKİ İZLERİ

Zemire AHMET

TC Yıldız Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Eski Uygur Türkçesinin devamı olan Karahanlı Türkçesi temelinde meydana gelerek 15.yüzyıldan 19.yüzyıl sonlarına kadar kullanılan Çağatay Türkçesinden farklılaşarak 1930'lu yıllardan sonra ortaya çıkan Uygur Türkçesi bu uzun tarihi süreç sonunda bir çok özelliklerini korumakla birlikte çeşitli gelişme ve değişimlere bağlı kalmıştır. Çağdaş Uygur Türkçesi bugün çok geniş coğrafyada özellikle Çin Halk Cumhuriyeti Xin Jiang Uygur Özerk bölgesinde yaşamakta olan 15 milyon civarındaki Uygur Türkleri tarafından yazı ve konuşma dili olarak kullanılmaktadır.

Çağdaş Uygurca hakkında gerek Uygur bölgesinde gerekse yurt dışında hayli çok araştırma yapılmıştır. Türkiye'de de Uygur Türkçesi üzerine yapılan çalışmalar gün geçtikçe artmaktadır. Ancak Uygur Türkçesi gramerine yönelik araştırmalarda bazı konularda farklılıklar dolayı doğruya ulaşmak güçtür. Bu kısa çalışmada Uygur Türkçesinde asıl var olan ad çekimi eklerini ortaya koymak, Türkiye Türkçesiyle karşılaştırmak ve Eski Uygurcadaki izlerini göstermek amaçlandı.

ABSTRACT

Modern Uygur Turkish is from Chagatai Turkish that used from 15th century to end of 19th century and unlikely becoming after the 1930s which occurred basis in Karakhan Turkish that continuation of Old Uygur Turkish. Uygur Turkish in this long historical process, not only kept many features, but also depending various developments and changes. Today in a large geography Turkish people, especially by the 15million Uighur Turkish who live Xin Jiang Uighur Autonomous region of China, using this language as writing and speaking.

About the Modern Uighur have made quite a lot of research in both of Uighur region and abroad. In Turkey, the studies on the Uygur Turkish is increasing day by day. However, some issues in the investigation of grammatical differences are difficult to reach due to right. In this short work added to reveal actually existing additional cases of name in Uygur Turkish, compare with Turkish and to show the traces of ancient Uygur.

Çağdaş Uygur Türkçesi Türkiye Türkçesi ile her ne kadar aynı kökten gelmiş ve bir çok yönde benzerlik gösterse de bazı yönlerde göze çarpan özellikleri ile Türkçeden farklılaşır, çalışmamızın konusu olan Ad Çekimi ekleri ve onların kullanılış biçiminde de aynı durum söz konusudur; örneğin:

sor- fiili Türkçede Yönelme durumu eki alan adlarla kullanılıyor, Uygur Türkçesinde ise Çıkma durumu eki alan adlarla birleşiyor:

Tr.	Uy.
Bana sordu.	Mendin soridi
Kim sordun?	Kimdin soridin?

bin- fiili Türkçede adlarla birleşirken hep Yönelme durumu eki gerektiriyor, Uygur Türkçesinde ise bazı adlarla kullanıldığında hem Yönelme durumu eki hem de Yükleme durumu eki alabiliyor:

Tr. Ata bineceğim.
Uy. Atka minimen. / Atni minimen.

Çağdaş Uygurcada eskiden Ad Çekimi Ekleri genellikle Baş keliş “Yalın durumu”, Eğilik keliş “İlgi durumu”, Çüşüm keliş “Yükleme durumu”, Yöniliş keliş “Yönelme durumu”, Orun keliş “Bulunma durumu”, Çıqış keliş “Çıkma durumu” olarak biliniyordu. Bazı gramer kitaplarında Vasıta durumu (bilen/bille “ile”) ve Sebep durumu (üçün “için”) gibi biçimler de yer alıyor¹. Hemit Tömür tarafından yazılan “Hazırqı Zaman Uygur tili Gramatikisi (Çağdaş Uygur Dili Grameri)” adlı kitapta ad çekimi ekleri on çeşit olarak belirlenmiştir ve yüksek kurumlarca kabul edilmiş ve Uygur Dili Gramerinde yerini almıştır. Bunlar şunlardan ibarettir (“isminin keliş katégorisi” başlığı altında) :

Baş keliş / Yalın durumu.

¹Öztük, R., (1994), *Yeni Uygur Türkçesi Grameri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 53.

bala “çocuk” qollar “eller” apam “annem”

Yaz keldi “Yaz geldi”. Dadam uçquçı “Babam pilot”

Qasim sorigan kitap muşu “kasımın sorduğu kitap şu”.

Eski Uygurcada da yalın durumu aynı şekildedir:

...Bunda kalgānlār köp köp, bunda uçqanlar kūs köp köp. “Burada yaban hayvanlar çoktu, burada uçar kuşlar çoktu”².

Alp ertōña öldimu, esiz ajun kaldımu “Kağan Afrasyap öldümü, vafasız dünya kaldımı?”³.

Ėgilik kēliš +niñ / İlgi durumu +nIn, +nUn

Akamniñ çapini “Abimin ceketi”

Qazanıñ tuviqi “Kazanın duvağı/kapağı”

Çonlarnıñ sözini aqlay “Büyüklerin sözünü dinleyin”.

Bu silerniñ mektepmu? “Bu sizin okulunuzmu?”.

Eski Uygurcada ilgi durumu çoğunlukla +nIñ, +nUñbiçimindedir:

beş yüz ärānniñ “beş yüz askerin”⁴.

barşun, irbizniñ manunıñ arslannıñ bōriniñ tilküniniñ aşı ärsär “kaplanın, vaşağ ın, aslanın, kurdun,yabani hayvanın tilkinin yemeği ise”⁵.

tüşemiş ol tülümniñ “gördüğüm o rüyanın”⁶.

Yöniliş klış +ğa, +qa, +ge, +ke / Yönelme durumu +(y)A

Görülüğü gibi Uygurca ve Türkçe’deki yönelme durum eklerinde şeklen fark vardır:

Mektepkē yēqın “Okula yakın”.

Qegezqe yēziğ “Kağıta yazın”.

Bu orunduqqa olturunıñ “Bu sandalyaya oturun”.

İniñizğa het yazdıñizmu? “Kardeşinize mektup yazdınız mı”.

Eski Uygurcadaki Yönelme durumu +ka, +kū, +ğa, nadiren +a,+ä biçimlerindedir, bunların dışında +garu,+kärü, nadiren de +karu, +kärü ekleriyle de yön ifade ediliyor:

Eçisi teginkä “Abisi prene”⁷

Adınaguka “Başkalarına”⁸

Orton inisiñä “Ortanca kardeşine”⁹.

Arıg içintä takı içgärü kirtilär “Orman içinden daha içeri girdiler”¹⁰.

Çüşüm kēliš +ni / Yükleme durumu +(y)I, +(y)U

Oqutquçumni hörmetleymen “Öğretmenime saygı duyarım”.

Bu atni sen minemsen? “Bu ata sen mi bineceksin?”

Çağdaş Uygurcada Yükleme durumu eki bazen düşüyor ve belirsizlik ifade ediyor.

Kino körmek “Film seyretmek”, Het yazmaq “Yazı yazmak”, Tamaq yimek “Yemek yemek”

Eski Uygurcadaki Yükleme durumu ekleri +(I)g, nadiren +(In(I) olarak rastlanır.

Ülgüsüz sansız mün kağaglarıg kartıg bāziq yiriñiq kanıg iğıq ağırıgıg korkıñıg ayıñıg barçanı “Sayısız günah-ları, çibanı, irini, kanı, hastalığı, korkuyu, hepsini”¹¹.

Anıñ işin keçürdüm, eşiñ yämä kaçurdım “Onun işini bitirdim(öldürdüm), arkadaşını da kovaladım”¹².

5. Orun kēliš +dA, +tA / Bulunma durumu +Da

İstanbulda yaşaymen “İstanbul’da yaşıyorum”.

Öyde kim bar? “Evde kim var?”

Yiğinda menmu sözlidim “Toplantıda ben de konuştum”.

Ular çüşte kēlidu. “Onlar öğlen gelecek”.

² Ayup, T., (1998), *Qedimqi Uygur Tili Oquşluqi*, Milliyetler Yayınevi, Pekin, s.120.

³ *Türki Tillar Divanı, Tekst*, (2008), XinJiang Helq Yayınevi, Ürümçi, s.43.

⁴ A., Von G., (Çev. Akalın, M, 2003), *Eski Türkçenin Grameri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.251.

⁵ Ahmet, Z., (2009), *Eski Uygurca Altun Yaruk Sudur’dan Aç Bars Öyküsü (metin-açıklama-dizin)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi.

⁶ Ahmet, Z., (2009).

⁷ Kaya, C., (1994), *Uygurca Altun Yaruk (giriş-metin-dizin)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s.320-327.

⁸ Kaya, C., (1994), s.320-327.

⁹ Kaya, C., (1994), s.320-327.

¹⁰ Kaya, C., (1994), s.320-327.

¹¹ Kaya, C., (1994), s.323.

¹² *Türki Tillar Divanı, Tekst*, (2008), s.47.

Eski Uygurcada Bulunma durumu ekleri **+tA**, **+dA** biçimleridir, fakat Eski Uygurcada Çıkma durumu da bazen bu biçimdedir:

Artuç söğüt altında, akar suvlu~~kt~~a “Ardıç ağaçları altında, akar sular boyunda”¹³

6. Çıkış keliş **+din**, **+tin** / Çıkma durumu **+DAn**

Bu kitapni kütüphanidin aldım “Bu kitabı kütüphanedini aldım”

Şundaq qilip çoñ bir gëmdin qutulduñ “Böylece büyük bir gamdan kurtuldum”.

Bu orunduq bambu~~kt~~in yasalgan “Bu sandalye bambodan yapılmıştır”.

Yette yaştın yetmiş yaşqıce hemmeylen keldi “Yediden yetmişe kadar her kez geldi”.

Eski Uygurcada Çıkma durumu ekleri **+dAn**, **+tAn**, **+tA**, **+Da** biçimlerindedir.

İlig hannıñ uluğı hatunı~~ta~~ tuğmış...üç oğlanı bar ärti “Hükümdarın büyük eşinde/kraliçesinden olan ..3 oğlu vardı”¹⁴.

Üç ağı öze bulğanmış, üç osuğluğ kılı~~kt~~ın “Üç zehir ile bulanmış, üç aile kılığından”¹⁵.

Ol mendin bu işta eymendin “O benden bu işte çekindi”¹⁶.

Ol andın öpkilädi “o ona öfkeleni”¹⁷.

7. Orun-Belge keliş **+diki**, **+diki**, **+tiki** “Orun-Belge durumu **+dAki**, **+tAki**”.

Uygurcada bu çeşit çekimdeki isimler cümlede belirteç olarak kullanılır ve belirlenicinin yer ve vakit cehetteki belgesini ifade eder. İsimin Orun-Belge durumu Türkçe ad çekim ekleri içinde (henüz) yer almıyor.

Bağçidiki gül “Bağçedeki gül”

Köñüldiki gep “Gönüldeki söz”

1997-yilidiki veqe “1997.yılındaki vaka/olay”

Bu qoğun bizniñ étizdiki~~kt~~in çoñ iken “Bu kavun bizim bağdakiden büyükmüş”.

Eski Uygurcada Orun-Belge durumu **+dAki**, **+tAki**, **+da~~kt~~a**, **+ta~~kt~~a** ekleriyle görülür:

Neçükin meniñ balı~~kt~~ı~~kt~~ı uluşumta~~kt~~ı ig toğa ketmäz? “Neden benim memleketimdeki bela bitmez”¹⁸.

Ya~~kt~~ada~~kt~~ı yalga~~kt~~alı elki~~kt~~ideki içgıñur “Yakasındaki yalayayım derken, elindekini kaybeder”¹⁹.

8. Çek keliş **+giçe**, **+qıçe**, **+giçe**, **+kiçe** “Sınırlama durumu **+A kadar**”

Bu durum ekiyle gelen isimler cümlede fiile bağlı olarak durum bildirir. Sınırlama durumu eki, Yönelme durumu eki ile Eşitlik durumu ekinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Uygurcadaki bu Ad çekimi eki Türkçede Ad Çekimi ekleri arasında yoktur.

Yüzi qulıqı~~giçe~~ qızarmaq “Yüzü kulağına kadar kızarmak” (utanma hali).

Qeşqergı~~giçe~~ barmaq “Kağıra kadar gitmek”.

2001-yilidin 2006.yili~~giçe~~ Beijing’da oquğantım “2001.yılından 2006.yılına kadar Pekin’de okumuştum.”

Uygurcadaki bu Çek keliş “sınırlama durumu” Türkiye Türkçesindeki ad çekimi ekleri arasında yoktur, bu ek Orhon abidelerinde **+Ka tūgi** biçiminde kullanılmıştır;

Tāmir Kapı~~gı~~ka tūgi sūlādımız “Demir Kapı’ya kadar savaştık”²⁰.

9. Ohşatma keliş **+dek**, **+tek** “Benzetme durumu **+ gibi**”

Benzetme durumu alan isimler cümlede eylem veya sıfatın benzetilme derecesini bildirir.

Özi muştum~~dek~~, quyrı~~qi~~ noğıu~~tek~~ “Kendi yumruk kadar (gibi), kuyruğu oklava kadar (gibi)”. Uygur Atasözü.

Hava otte~~kt~~ qızıp ketti “Hava ateş gibi yanıyor”.

Türkiye Türkçesinde benzetme durumu diye ad çekimi yoktur. Eski Uygurcada ise **+DeK** biçimi mevcuttur:

Sansarta irinç mini te~~g~~, sa~~kt~~ınsar ärti kim mä yo~~kt~~ “Samsāra’da benim gibi bir cefakarı, düşünöcek bir kimse bile yok”²¹.

Bođum ärdi ok~~te~~g egildi boğum “Boyum ok gibi idi, büküldü”²².

¹³ Tekin, T., (1986), *Eski Türk Şiiri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, s.67.

¹⁴ A., Von, G., s.242.

¹⁵ Tekin, T., (1986), *Eski Türk Şiiri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, s.174.

¹⁶ Türki Tillar Divani, Tekst, (2008), s.209.

¹⁷ Ayup, T., (1998), s.120.

¹⁸ Türki Tillar Divani, Tekst, (2008), s.243.

¹⁹ Türki Tillar Divani, Tekst, (2008), s.198.

²⁰ Tekin, T., (1991), Tunyukuk Yazıtı, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi-5. Simrug Yayınları, Ankara, s.19.

²¹ Tekin, T., (1986), s.174.

²² Arat, R., (2007), *Kutadgu Bilig, Metin*, TDK, Ankara, s. 127; *Çeviri*, s.90.

10. Teğleştürme keliş +çilik, +çe / Eşitlik durumu +CA

Eşitlik durumu, eklendiği ad ile fiil veya cümlelerin başka bir ögesi arasında karşılaştırmaya dayanan farklı niteliklerde eşitlik ilişkisi kurarak, fiil veya sıfatın miktar, ölçü ya da derece bakımındaki benzetilme durumunu bildirir.

Ehmeqlerçe külmek “Ahmaklarca gülmek”

Alqañçe yermu boş emes “Avuç kadar/ avuçça yer de boş değil”.

Künlerçe yolunğa qaridim “Günlerce yolunu gözledim”.

Sen şu balıçılıkmu bolalmidiñ “Sen şu çocuk kadar da olamadın”.

Bir bakımdan Prof.Dr. Rıdvan Öztürk’ün kitabında yazdığı gibi²³, Uygurcadaki Benzetme durumu ile Eşitlik durumu bazen aynı anlamı bildiriyor, Türkçeye çevirdiğimizde de hemen hemen aynı durum söz konusudur:

Balıçılık “Çocuk kadar”

Balıdek “Çocuk gibi”

Türkçini Tursunçılık sözleymen “Türkçeyi Dursun kadar konuşurum”.

Eski Uygurcadaki Eşitlik durumu eki Türkçede olduğu gibi +ça, +çā’ dir:

Köni nomça törüçe “Doğru öğreti ve kanunlarca/ile”²⁴.

Öztä tuğmuş ogulça kızça “Kendi doğmuş oğul kızca/ gibi”²⁵.

Yukarıda bahsettiğim gibi Uygurcada olup Türkçede olmayan Ad Çekimi ekleri ise Orun-Belge durumu ve Benzetme durumu eklerinden ibarettir. Türkçede olup da Uygurcada olmayan ad çekimi eki ise Vasıta durumu “+(y)la” eki olup, Türkçedeki Vasıta durumu adın belirttiği varlık veya nesnenin fiildeki harekette “aracı” olarak kullanıldığını yahut “birliktelik” bildirdiğini gösteren durumdur²⁶. Bugün Türkiye Türkçesinde yaz-ın, kış-ın, güz-ün, ilk-in gibi kalplaşmış bazı zarflarda rastlanan ve artık ölü bir ek durumunda olan bu durum eki Eski Türkçede +(I)n / +(U)n biçimlerinde:

Bo köziñür üçde tuğmaķın tuğğalı umazlar “bu görünür zamanda doğmakla doğmuş olamazlar”²⁷.

Uygur diline ait bazı gramer kitaplarında Uygur dilindeki Ad Çekimi ekleri altı çeşitten ibarettir denilip, Hemit Tömür’ün kitabına yer verdiği Orun-Belge durumu, Sınırlama durumu, Benzetme durumu ve Eşitlik durumu eklerine yer verilmemiştir. Hamit Tömür’ün çalışması bir çok eleştiri ve tartışmalara yol açmış ve araştırmacılarca karşı fikirdeki esaslar içeren yazılar da yayınlanmıştır. Birkaç sene devam eden munakaşalardan sonra Hamit Tömür’ün yaptığı Ad Çekimi ekleri çalışması kabul edilmiştir. Hamit Tömür’ün bunları Ad Çekimi ekleri olarak anmasının sebepleri çalışmasında şöyle ifade edilmiştir²⁸:

1. Bu ekler diğer altı çeşit durum ekleri gibi kendi eklendiği isimin cümledeki başka sözcüklerle olan ilişkisini bildirmektedir;

2. Kabul görülen altı türlü ad çekimi ekleri isimin hangi şekillerine eklenebiliyorlarsa , bu ekler de aynı şekilde eklenebiliyor ve diğer ad çekimi ekleriyle nevbetteşebiliyorlar. Demekki, bu ad çekimi ekleri gerek işlevleri bakımından gerek eklenme durumu bakımından olsun diğer Ad Çekimi ekleriyle aynı özelliklere sahiptir.

Kaynakça

- A, Von Gabain, Çev. Akalın, M., (2003), *Eski Türkçenin Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
 Ahmet, Z., (2009), *Eski Uygurca Altun Yaruk Sudur’dan Aç Bars Öyküsü (metin-açıklama-dizin)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi.
 Arat, R., R., (2007), *Kutadgu Bilig, Metin*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
 Arat, R., R., (1988), *Kutadgu BiligÇeviri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
 Ayup, T., (1998), *Qedimqi Uygur Tili Oquşluqi*, Milliyetler Yayınevi, Pekin.
 Kaya, C., (1994), *Uygurca Altun Yaruk (giriş-metin-dizin)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
 Korkmaz, Z., (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
 Ölmez, M., (1991), *Altun Yaruk III.kitap (5.bölüm)*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 1, Ankara.
 Öztürk, R., (1994), *Yeni Uygur Türkçesi Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
 Tekin, T., (1986), *Eski Türk Şiiri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
 Tekin, T., (1991), *Tunyukuk Yazıtı*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi-5. Simrug Yayınları, Ankara.
 Tömür, H., (1987), *Hazırqi Zaman Uygur Tili Grameri*, Pekin, Milliyetler yayınevi.
Türki Tıllar Divanı 1,II. (2008), Ürtümçi, Xin Jiang Helq Neşiriyati.

²³ Öztürk, R., *Yeni Uygurcanın Grameri* adlı kitabının ad çekimi ekleri kısmında “Eşitlik ve Benzerlik halı” olarak birleşik veriyor, s.52.

²⁴ Ahmet, Z., (2009).

²⁵ Ahmet, Z., (2009).

²⁶ Korkmaz, Z., (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara, TDK, s. 25.

²⁷ Ölmez, M., (1991), *Altun Yaruk III.kitap (5.bölüm)*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 1, Ankara, s. 38.

²⁸ Tömür, H., (1987), *Hazırqi Zaman Uygur Tili Grameri*, Pekin, s. 69.

BİR KARŞILIKLI ANLAŞILABİLİRLİK PROBLEMİ:TÜRKİYE TÜRKÇESİ İLE AZERBAYCAN TÜRKÇESİ ARASINDA YALANCI EŞ DEĞER KELİMELER

Abdullah ELCAN

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Karşılıklı anlaşılabilirlik bağlamında kelime eş değeri ve yalancı eş değeri konuları Türk lehçelerinin temas noktasında önemli bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi arasında karşılıklı anlaşılabilirlikte bir problem olarak ortaya çıkan yalancı eş değeri kelimeler ele alınmaktadır. Bu amaçla *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*'nden tespit edilen Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi arasında yalancı eş değeri kelimeler incelenmiştir. Sözlük düzeyinde yalancı eş değeri araştırıldığı bu çalışmada kontrol için Seyfettin Altaylı'nın hazırladığı *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü* adlı eser kullanılmıştır. Böylece Türk dünyasının ortak geleceği çerçevesinde karşılıklı anlaşılabilirlikte ortaya çıkan bu ve benzeri problemlerin ele alınması ve çözüm yolları üzerinde düşünülmesi gereğine işaret edilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi, Karşılıklı Anlaşılabilirlik, Yalancı Eş Değeri Kelimeler

ABSTRACT

We encounter lexical equivalence and false cognates issues in the context of mutual intelligibility as an important matter in the contact point of Turkish dialects. In this study, false cognates occurring as a problem in the mutual intelligibility between Turkey Turkish and Azerbaijani Turkish are handled. For this purpose, false cognates between Turkey Turkish and Azerbaijani Turkish determined from Comparative Dictionary of Turkish Dialects are examined. In this study, in which false cognates are searched on the dictionary scale, Dictionary of Azerbaijani Turkish prepared by Seyfettin Altaylı is used to check information. Consequently, handling of false cognates and similar problems occurring on the mutual intelligibility in the concept of common future of Turkish world, and obligation of considering on solution ways of these problems are wanted to be addressed.

Key Words: Turkey Turkish, Azerbaijani Turkish, Mutual Intelligibility, False Cognates

GİRİŞ

Dillerin ortaya çıkışı, ilk dilin hangisi olduğu gibi sorular bugüne kadar cevaplanamamıştır. Bundan sonra cevaplanması da psiko-noroloji ve dil bilim alanlarında yapılmakta olan çalışmalar ışığında belki ancak yeni bir yön kazanacaktır.

Dilin kaynağı sorunu aydınlatılamamakla birlikte bugün dünyada konuşulan diller, yapılarına ve kökenlerine göre sınıflandırılmaktadır. Diller kökenlerine göre sınıflandırıldığında karşımıza dil akrabalığı olgusu çıkmaktadır. Bir ana dilden türeyen diller arasındaki bağlantıya dil akrabalığı, aralarında akrabalık bulunan dillere ise akraba diller adı verilir.¹

Türkiye Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesi aynı ana dilden gelen iki en yakın akraba dildir.² Her ikisi de Batı Türkçesine dayanmaktadır. Eski Anadolu Türkçesi döneminde küçük ağız farklılıkları zamanla belli doğrultularda gelişmiş veya körelmiş, buna coğrafi ve siyasi bazı faktörler de eklenince iki ayrı yazı dili olarak ortaya çıkmışlardır.³

KARŞILIKLI ANLAŞILABİLİRLİK SORUNU

Karşılıklı anlaşılabilirlik (mutual intelligibility) en az iki konuşurun iletileri karşılıklı olarak algılayabilmeleridir. Bu yolla dil, lehçe, ağız vb. ayrımlar üzerine yorum yapabilecek bilgiler elde edilebilir. % 0 ile % 100 arasında değişen karşılıklı anlaşılabilirlik oranı en basit yöntemle her iki konuşurun diline ilişkin belli sayıdaki tümcelerın anlaşılma, algılanma derecesinin ölçümüyle saptanabilir. Aslında yüzde yüz

¹ Özkan, M., (2001), *Yüksek Öğretimde Türk Dili Yazılı ve Sözlü Anlatım*, İstanbul, Filiz Kitabevi, s. 53.

² Türk dil ve lehçelerinin adlandırılmasıyla ilgili tartışmalar için bkz. Demir, N., (2006), "Türkiye'de Dil-Lehçe-Şive-Ağız Tartışmaları", *Türkiye'de Dil Tartışmaları*, (Der. Astrid Menz-Cristoph Schroeder), İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 119-146.

³ Buran, A., (2008), "Yazı Dilinin Tarihi Gelişimi İçinde Türk Şivelerinin Ortaya Çıkışı ve Azeri Türkçesi Örneği", *Makaleler*, Ankara, Turkish Studies, s.67.

oranında bir karşılıklı anlaşılabilirlik oranından söz etmek imkânsızdır. Dillere, dilin farklı görünüşleri, konu, konuların eğitim düzeyleri vb. hususlara bağlı olarak karşılıklı anlaşılabilirlik oranı değişir.⁴

Türk dili ailesini sınıflandırırken Azerbaycan, Kazak, Kırgız, Türkmen ve Özbek Türkçelerini akraba fakat bağımsız birer dil olarak kabul eden Talat Tekin, bu görüşünü desteklemek için karşılıklı anlaşılabilirlik ölçütünden faydalanmaktadır. Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi arasında karşılıklı anlaşılabilirlik deneyi yapan Tekin bu iki lehçe arasında kesin bir anlaşılabilirlik oranı vermez.⁵

Karşılıklı anlaşılabilirlik sorunu üzerinde duran bir diğer önemli dilci, Ahmet Bican Ercilasun'dur. Ercilasun'a göre bir Azeri Türkü ile bir Türkiye Türkü daha ilk karşılaşmalarında yüzde seksen-doksan oranında anlaşılabilirler. Türkiye'ye gelen bir Azeri veya Azerbaycan'a giden bir Türkiye Türkü en geç bir hafta içinde yüzde yüze yakın bir anlaşma seviyesine ulaşır.⁶

Bu çalışmada Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi arasında karşılıklı anlaşılabilirlikte bir problem olarak ortaya çıkan yalancı eş değer kelimeler ele alınmaktadır.

YALANCI EŞ DEĞER KELİMELER SORUNU

Yalancı eş değerler konusunun daha iyi anlaşılması için önce *kelime eş değeri* üzerinde durulacaktır.

Kelime Eş Değeri

Kelime eş değeri terimi ile kaynak anlaşma birliğindeki bir kelimenin kavram alanıyla hedef anlaşma birliğindeki bir kelimenin kavram alanının birbirlerine eş değer veya denk olma durumu; bir başka deyişle örtüşmesi ifade edilmektedir. Bu terim ile tam eş değeriğin yanı sıra kabul edilebilir eş değeri de kastedilmektedir.⁷

Tam eş değeriğin kaynak anlaşma birliğinde bir kelimenin bütünüyle yani ses, düz anlam, çağrışım, metin türüne uygunluk, kullanım şekli vb. yönlerden hedef anlaşma birliğinde bir eş değeriğin olmasıyla mümkündür. İki ayrı anlaşma birliğinde sözlük karşılıkları aynı olan iki kelimenin belirtilen yönlerden tamamen örtüşmesine normal şartlarda sıkça rastlanmaz. Kabul edilebilir eş değeriğin ise kaynak anlaşma birliğinde bir kelimenin hedef anlaşma birliğinde bir kelimeye düz anlamı, metin bağlamında kullanılışı, yarattığı etki vb. yönlerden benzer olma durumudur.⁸

Türk lehçeleri arasındaki kelime eş değeriği konusu bu lehçelerin temelde tek bir dile dayanmalarına rağmen kelime hazinelerinin yüzde yüz örtüşmemesi sebebiyle sanılandan daha karmaşıktır. Türk lehçelerinin kelime hazinelerinin örtüşme oranı lehçelerin aynı temel lehçeye dayanıp dayanmamasıyla yakından ilgilidir. Aynı temel lehçeye dayanan lehçelerin kelime hazinelerinin örtüşme oranı farklı temel lehçeye dayananlarınkinden daha çoktur. Ancak örtüşme oranını toplulukların tarih boyunca birbirleriyle girdikleri kültürel, iktisadi, idari vb. ilişkiler ve etkisinde kaldıkları farklı yabancı kültürler de olumlu veya olumsuz yönde etkiler.⁹

Aynı temel lehçeye dayanan lehçelerin kelime hazineleri temel lehçe düzeyinde, farklı temel lehçeye dayanan lehçelerin kelime hazineleri de Genel Türkçe düzeyinde örtüşür.¹⁰ Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi aynı temel lehçeye dayanmaları sebebiyle kelime hazinelerinin örtüşme oranı yüksektir. Ancak Türkiye Türkçesinin Batı dillerinin, Azerbaycan Türkçesinin ise daha çok Rusçanın etkisinde kalması bu iki lehçe arasındaki kelime hazinelerinin örtüşme oranının düşmesine yol açmıştır.

Mustafa Uğurlu Türk lehçeleri arasındaki eş değer kelimeleri üç bölümde incelemektedir:

Kaynak lehçedeki bir kelimeye hedef lehçede bir kelime eş değer olabilir

Kaynak lehçedeki bir kelimeye hedef lehçede birden fazla kelime eş değer olabilir

Kaynak lehçedeki bir kelimeye hedef lehçede hiçbir kelime eş değer olmayabilir.¹¹

Bu durumu Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi arasında şöyle örneklendirebiliriz:

TT: ad ≡ AT: ad (TLS1, s.4), TT: yıldız ≡ AT: ulduz (TLS1, s.988), TT: küçük ≡ AT: kiçik (TLS1, s.526)

⁴Eker, S., (2005), *Çağdaş Türk Dili*, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 54-55.

⁵Tekin, T., (1997), "Türk Dilleri Ailesi: III", *Türkoloji Eleştirileri*, Ankara, Simurg Yayınları, s. 363.

⁶Ercilasun, A. B., (1997), "Türk Dilinin Bugünkü Durumu ve Yayılma Alanları", *Türk Dünyası Üzerine İncelemeler*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 57.

⁷Uğurlu, M., (2004), "Türk Lehçeleri Arasında Kelime Eş Değeriği", *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S.29, s. 32.

⁸Uğurlu, M., (2004), s. 32.

⁹Karadoğan, A., (2004), *Türk Lehçeleri Arasında Aktarma Sorunları (Türkmen Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Üzerine Bir İnceleme)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale, s. 90.

¹⁰Karadoğan, A., (2004), s. 90.

¹¹Uğurlu, M., (2004), s. 37.

TT: acıtmak ≡ AT: incitmek, ağrıtmak (TLS1, s.4), TT: eşik ≡ AT: eşik, kander, astana (TLS1, s.224), TT: yalın ≡ AT: yalın, bezeksiz (TLS1, s.960)

TT: yalıtkan için AT: cereyan keçirmeyen (TLS1, s.960), TT: karnıyarık için AT: badımcandan hazırlanan hörek növü (TLS1, s.444), TT: tuş (güreşte) için AT: güleşde küreği yere değme, basılma (TLS1, s.904)

Yalancı Eş Değer Kelimeler

Bu çalışmanın asıl konusunu Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi arasındaki yalancı eş değer kelimeler oluşturmaktadır.

Yalancı eş değerler adından da anlaşılacağı gibi sözde eş değer olup gerçekte eş değer olmayan kelimelerdir. Çeviri biliminde yalancı eş değer terimi ile kaynak dildeki bir kelime ile amaç dildeki bir kelimenin köken, yazılış ve söylenişlerinin aynı, anlamlarının ayrı olması durumu ifade edilmektedir.¹²

Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi arasındaki yalancı eş değer kelimeleri değişik alfabeler kullanımdan kaynaklanan yazılış ve söyleniş farklarını dikkate almadan üç grupta toplamak mümkündür. Birinci gruba eş adlı (homonim, sesteş) kelimeler girer. Bilindiği gibi eş adlılık bir kelimenin (biçimin) değişik kavramlara (içeriklere) karşılık gelmesidir. Başka bir deyişle eş adlı sözcükler yazılış ve söylenişleri aynı, köken ve anlamları ayrı olan kelimelerdir. Örneğin Türkiye Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesinde birbirinden tamamen farklı anlamlarda kullanılan gar, çelik, katık, aktarmak, banka vb. sözcükler birer yalancı eş değerlerdir. Her iki dilde değişik kavramların aynı bu sözcüklerle rastlantısal bir ses benzerliğidir. Sadece bu kavramların köken ve anlam bakımından birbirleriyle hiçbir bağlantısı ve yakınlığı yoktur.¹³

İkinci gruba giren yalancı eş değerler ise yazılış ve söylenişleriyle beraber kökenleri de aynı olan fakat değişik anlamlarda kullanılan kelimelerdir. Örneğin *hala*, *baba*, *derslik*, *balet* vb. sözcükler hem ses (biçim) benzerliği hem de köken ortaklığına rağmen Türkiye Türkçesi Azerbaycan Türkçesinde farklı kavramları ifade etmektedir.¹⁴

Üçüncü grupta yer alan yalancı eş değerler yazılış, söyleniş bakımından aynı olup anlamlarından biri ya da birkaçı her iki dilde örtüşen fakat bu dillerden birinde öteki dildekinden farklı anlam ve üsluplarda da kullanılan kelimelerdir: *kapı*, *kalp*, *erkek*, *yenge*, *kardeş* vb.¹⁵

Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi arasında yalancı eş değer kelimelerin ortaya çıkma nedenlerinin başında bu dillerin ana dili sayılan Türk dilinin çok uzun tarihsel gelişim ve değişim dönemleri içinde çeşitli kollara, gruplara ve birimlere ayrılması gelmektedir. Anadolu Türkleri ile Azeri Türkleri çok ayrı ve değişik siyasal-toplumsal birlikler ve devletler kurmaları, özellikle son yüzyıllarda bir bayrak altında yaşamamış ve dolayısıyla dilin gelişimi için önemli olan ortak kültürü paylaşmamış olmaları nedeniyle Türkçe ve Azerice'nin ses dizgesi, söz dağarcığı ve gramer yapısında birtakım ayrılıklar ortaya çıkarmıştır. 15. yüzyıldan itibaren Osmanlıca dönemine giren yazı Türkçesi sonraki asırlarda Batı dilleri ile yakın ilişkiler kurmuş, 20. yüzyılın başlarında özellikle de Cumhuriyet döneminde sadeleşme ve özleşme reformları ile değişik bir gelişim seyri izlemiştir. Azerice ise daha çok Rusçadan etkilenmiştir. Bu uzun tarihsel süreçte Türkçe ve Azerice'nin ortak ana dilden gelen kelimeleri dış etkilerin yanı sıra bir de dilin iç gelişimi sonucunda (sözcükte anlam kayması, genişlemesi veya daralması, genel geçer bir kelimenin terimleşmesi vb.) değişik anlam ve üslup özellikleri kazanarak yalancı eş değerlere dönüşmüşlerdir.¹⁶

Yalancı eş değerlerin ortaya çıkışının bir başka nedeni de her iki dilde yabancı dilden giren bir kelimenin bu dillerde değişik kavramlara karşılık olarak kabul edilmesi ve yazı dilinde de bu şekilde resmileştirilmesidir.¹⁷

Bir diğer sebep de ana dilden gelen bazı kelimelerin bu dillerden birinde yazı diline alınmaması sonucu bu kelimelerin konuşma dilinde kalarak zamanla ilkin anlamından ve dolayısıyla öteki dildeki anlamından farklı bir mana ve üslupta kullanılmasıdır.¹⁸

Konuyla ilgilenen bir diğer araştırmacı Suzan Tokatlı yalancı eş değerleri Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi arasındaki eş sesli kelimeler olarak ele alır ve değerlendirir. Tokatlı'ya göre eş sesliliğin üç kaynağı vardır:

Ses değişimlerinin (sound change) yol açtığı eş seslilik

¹²Resulov, A., (1995), "Akraba Diller ve Yalancı Eş Değerler Sorunu", *Türk Dili*, S. 524, s. 916.

¹³Resulov, A., (1995), s. 917.

¹⁴Resulov, A., (1995), s. 917.

¹⁵Resulov, A., (1995), s. 917.

¹⁶Resulov, A., (1995), s. 917.

¹⁷Resulov, A., (1995), s. 918.

¹⁸Resulov, A., (1995), s. 918.

Çok anlamlılığın (polysemy) yol açtığı eş seslilik

Alıntı kelimelerin (borrowing) yol açtığı eş seslilik.¹⁹

Yalancı eş değer kelimeler anlam alanlarının örtüşüp örtüşmeme durumuna ve örtüşme oranlarına göre tam yalancı eş değer kelimeler ve kısmi yalancı eş değer kelimeler olmak üzere iki bölümde incelenebilir:

Tam Yalancı Eş Değer Kelimeler

Tam yalancı eş değer kelimeler aynı kaynaktan gelen veya aynı kaynaktan geldikleri düşünülen ve anlam alanları hiç örtüşmeyen kelimelerdir.²⁰

Arapçadan Türk diline giren “hala” kelimesi aslında “annenin kız kardeşi” demektir. Azerbaycan Türkçesinde de sözcük bu anlamdadır, fakat Türkiye Türkçesinde hala kelimesi anlam değişmesi ile “babanın kız kardeşi” anlamında kullanılmaktadır.²¹ Dolayısıyla “hala” kelimesi tam yalancı eş değer kelimedir. Bu durumu şöyle gösterebiliriz:

Hala:

TT: babanın kız kardeşi

AT: annenin kız kardeşi

Aynı şekilde “banka” kelimesinin anlam alanı da Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesinde örtüşmez. Banka kelimesi de tam yalancı eş değerdir.

TT: banka

AT: kavanoz

Kısmi Yalancı Eş Değer Kelimeler

Kısmi yalancı eş değerlik kaynak lehçedeki bir kelimenin ses ve yapı bakımından aynı olan veya lehçeler arası düzenli ses denklikleriyle aynı kaynaktan geldikleri bilinen şeklinin hedef lehçede bulunması ancak bu iki kelimenin anlam alanlarının tam olarak değil de kısmi oranda örtüşmesidir.²²

Kısmi yalancı kelimeler iki şekilde olur:

1- Aynı kaynaktan gelen bazı kelimeler iki lehçede de zamanla temel anlamların yanında farklı anlamlar kazanabilir. Bu durumda kelimeler anlam alanları kabul edilebilir oranda örtüşmeyeceği için kısmi yalancı eş değer olurlar.²³ Mesela “temkinlilik” kelimesi her iki lehçeye Arapçadan girmiştir. Her iki lehçede de “ağırbaşlılık” anlamı ortaktır. Bununla beraber Azerbaycan Türkçesinde “soğukkanlılık, kararlılık” (ATS2, s.1123) gibi anlamlarda, Türkiye Türkçesinde ise “ihtiyatlı olma, tedbirli davranma” (TS.1949) anlamında kullanılmaktadır. Bu durumu şu şekilde gösterebiliriz:

AT: kararlılık soğukkanlılık	
	vakar ağırbaşlılık
	TT: tedbirli olma durumu

2- Genel Türkçede aynı kaynaktan gelen bazı kelimeler zamanla lehçelerden birinde anlam daralmasına veya genişlemesine uğrayabilirler; bunun sonucunda da kelimelerin anlam alanları tam olarak örtüşmez.²⁴ Mesela her iki lehçede “kapı” kelimesi vardır ve düz anlamı da bildiğimiz “açılıp kapanma düzeni olan nesne”dir. Fakat aynı sözcükten türetilen kapıcı kelimesi Azerbaycan Türkçesinde Türkiye Türkçesinden

¹⁹Tokatlı, S., (2004), “Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesindeki Eş Sesli Kelimeler Üzerine”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.16, s. 141.

²⁰Karadoğan, A., (2004), s. 111.

²¹Resulov, A., (1995), s. 918.

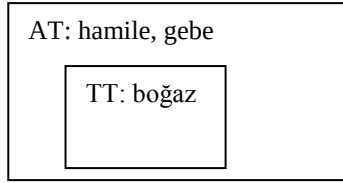
²²Karadoğan, A., (2004), s. 104.

²³Karadoğan, A., (2004), s. 105.

²⁴Karadoğan, A., (2004), s. 105.

farklı bir kavramı ifade eder ve Azerbaycan Türkçesinde “kaleci” demektir. Nitekim “kapı” kelimesinin Azerbaycan Türkçesindeki anlam birimlerinden biri “kale”dir.²⁵

Boğaz kelimesinin yalancı eş değerlik durumunu şu şekilde gösterebiliriz:



Yalancı eş değer kelimelerin kısmi yalancı eş değer ve tam yalancı eş değer biçiminde ikiye ayrılması kaynak lehçe ve hedef lehçenin karşılıklı olarak dikkate alınması şartına bağlıdır. Eğer lehçelerden bir tanesi merkeze alınarak meseleye bakılırsa farklı durumlar ortaya çıkar. Mesela aynı kaynaktan gelen ve iki farklı lehçede de bulunan farazi bir x kelimesinin anlam alanına bu açıdan bakılabilir. A lehçesindeki x kelimesinin anlam alanı ile B lehçesindeki x kelimesinin anlam alanı kısmi oranda örtüşüyor olabilir. Eğer A lehçesindeki kelimenin anlam alanı B lehçesindekinin anlam alanını içine alıyorsa meseleye B lehçesi merkezli bakıldığında eş değerlik söz konusudur. Ancak A lehçesi merkeze alınarak ya da her ikisi birden dikkate alınarak bakılırsa bu kelimeler yalancı eş değerdir. Çünkü B lehçesindeki x kelimesinin kullanıldığı her yerde A lehçesinde de x kelimesi kullanılabilir; fakat A lehçesinde x kelimesinin kullanıldığı her yerde B lehçesinde de x kelimesi kullanılamaz.²⁶ Yukarıda verilen “boğaz” kelimesi bu durum için uygun bir örnektir.

Kısmi yalancı eş değer kelimeler kullanıldıkları duruma göre bazen eş değer bazen de yalancı eş değer olabilirler. Anlam alanlarının kısmen örtüşüyor olması bu kelimelere böyle bir özellik vermektedir. Zaten bu tür kelimelerin tam yalancı eş değer kelimelerden ayrılan tek yönü de budur.²⁷

Yalancı eş değer kelimelerin kısmi yalancı eş değer kelimeler ve tam yalancı eş değer kelimeler biçiminde ikiye ayrılması bu kelimelerin genel kullanımları içindir. Bir cümlede geçen yalancı eş değer kelimenin kısmi yalancı eş değer ya da tam yalancı eş değer olması arasında hiçbir fark yoktur. Çünkü her iki durumda da kelimelerin hedef lehçedeki eş değeri farklıdır. Yukarıda da söylendiği gibi bu iki tür yalancı eş değer kelime arasındaki tek fark kısmi yalancı eş değer kelimelerin bazı durumlarda yalancı eş değer olmasıdır. Bunun dışında aralarında hiçbir fark yoktur.²⁸

SONUÇ

Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi arasındaki yalancı eş değerler sorunu iletişimde sık sık gülüş doğuran, fıkralar üretilmesine neden olan “*düşmek, gol çekmek, don, sümük, erkek, ahır, kişi, kabak*” gibi beş on kelimeyle sınırlı değildir. Resulov’un tespitlerine göre çağdaş Türkçe ve Azericede kullanılan yalancı eş değerlerin sayısı iki bin kadardır. Üstelik bu kelimelerin büyük çoğunluğu dilin söz dağarcığının işlek diye nitelenen kelimeleridir.²⁹

Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri I³⁰adlı eser tarafımızdan taranarak Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi arasında 256 tane yalancı eş değer kelime tespit edilmiştir. Bu kelimelerden 83 tanesi tam yalancı eş değer, 173 tanesi ise kısmi yalancı eş değer kelimedir.

Buna göre sözlük düzeyinde;

ses değişimlerinin yol açtığı tam yalancı eş değer kelimelerin sayısı 15,
çok anlamlılığın yol açtığı tam yalancı eş değer kelimelerin sayısı 27,
alıntı kelimelerin yol açtığı tam yalancı eş değer kelimelerin sayısı 41;
ses değişimlerinin yol açtığı kısmi yalancı eş değer kelimelerin sayısı 9,
çok anlamlılığın yol açtığı kısmi yalancı eş değer kelimelerin sayısı 141,
alıntı kelimelerin yol açtığı kısmi yalancı eş değer kelimelerin sayısı 23 olarak tespit edilmiştir.

Bu kelimelerin belirlenmesinde karşılaşılan güçlükleri gidermede kullanılan *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü* I-II den³¹ tespit edilen yalancı eş değer kelimelerin sayısı ise 136’dır.

²⁵Resulov, A., (1995), s. 919.

²⁶Karadoğan, A., (2004), s. 106.

²⁷Karadoğan, A., (2004), s. 106.

²⁸Karadoğan, A., (2004), s. 106-107.

²⁹Resulov, A., (1995), s. 924.

³⁰*Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*, (1992), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

³¹Altaylı, S., (1994), *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü I,II*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Doğu Akdeniz Üniversitesi öğretim üyelerinden Vügar Sultanzade, Türkiye Türkçesiyle Azerbaycan Türkçesi arasındaki yalancı eş değer kelimelerin sözlüğünü³² hazırlayarak bu alanda önemli bir boşluğu doldurmuştur.

Aslında uygulamada, karşılıklı iletişimde ve çeviride yalancı eş değerler sorunundan kurtulmak o kadar da zor değildir. Yeter ki iki dilde de var olan eş sesli sözcüklerin aynı kavramları karşılayıp karşılamadığı, aynı bağlamda, aynı anlamda kullanılıp kullanılamayacağı durumu dikkate alınsın, yalancı eş değerlerin akraba diller için tuzak olduğu unutulmasın.³³

Sonuç olarak denilebilir ki Türk lehçeleri arasındaki yalancı eş değerler sorunu Dünya Türklüğünün birbirini daha iyi anlayabilmesi için üzerinde durulması ve çözümler üretilmesi gereken bir karşılıklı anlaşılabilirlik sorunudur.

Kaynakça

- Altaylı, Seyfettin, (1994), *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü I,II*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Buran, Ahmet, (2008), “Yazı Dilinin Tarihi Gelişimi İçinde Türk Şivelerinin Ortaya Çıkışı ve Azeri Türkçesi Örneği”, *Makaleler*, Ankara, Turkish Studies.
- Demir, Nurettin, (2006), “Türkiye’de Dil-Lehçe-Şive-Ağız Tartışmaları”, *Türkiye’de Dil Tartışmaları*, (Der. Astrid Menz-Cristoph Schroeder), İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eker, Süer, (2005), *Çağdaş Türk Dili*, Ankara, Grafiker Yayınları.
- Ercilasun, Ahmet. Bican, (1997), “Türk Dilinin Bugünkü Durumu ve Yayılma Alanları”, *Türk Dünyası Üzerine İncelemeler*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Karadoğan, Ahmet, (2004), *Türk Lehçeleri Arasında Aktarma Sorunları (Türkmen Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Üzerine Bir İnceleme)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale
- Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*, (1992), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, Mustafa, (2001), *Yüksek Öğretimde Türk Dili Yazılı ve Sözlü Anlatım*, İstanbul, Filiz Kitabevi.
- Resulov, Asker, (1995), “Akraba Diller ve Yalancı Eş Değerler Sorunu”, *Türk Dili*, S. 524.
- Tekin, Tekin, (1997), “Türk Dilleri Ailesi: III”, *Türkoloji Eleştirileri*, Ankara, Simurg Yayınları.
- Tokatlı, Suzan, (2004), “Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesindeki Eş Sesli Kelimeler Üzerine”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.16.
- Uğurlu, Mustafa, (2004), “Türk Lehçeleri Arasında Kelime Eş Değerliği”, *Bilgi Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S.29.
- Sultanzade, Vügar (2009). *Turkish- Azerbaijani Dictionary of Interlingual Homonyms and Paronyms*, LINCOM Studies in Asian Linguistics.

KISALTMALAR

- AT: Azerbaycan Türkçesi
ATS: Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü
bkz.: bakınız
TLS: Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü
TS: Türkçe Sözlük
TT: Türkiye Türkçesi

³² Sultanzade, V., (2009), *Turkish- Azerbaijani Dictionary of Interlingual Homonyms and Paronyms*, LINCOM Studies in Asian Linguistics. 184 pp.

³³ Resulov, A., (1995), s. 919.

YALANCI EŞ DEĞER KELİMELER LİSTESİ

1.1. Tam Yalancı Eş Değer Kelimeler

1.1.1. Ses Değişmelerinin Yol Açtığı Tam Yalancı Eş Değer Kelimeler

Türkiye Türkçesi	Azerbaycan Türkçesi
acı- (TLSI, s.2)	ac-
çabala- (TLSI, s.110)	çapala-
elmas (TLSI, s.210)	almaz
keci (TLSI, s.462)	pişik
kelebek (TLSI, s.464)	kepenek
kemik (TLSI, s.464)	sümük
konuk (TLSI, s.498)	gonag
misafir (TLSI, s.596)	gonag
oda (TLSI, s.656)	otag
sars- (TLSI, s.748)	sirkele-
selam (TLSI, s.7558)	salam
sene (TLSI, s.760)	il
tangırda- (TLSI, s.848)	gurulda-
yıl (TLSI, s.988)	il
yılan (TLSI, s.988)	ilan

1.1.2. Çok Anlamlılığın Yol Açtığı Tam Yalancı Eş Değer Kelimeler

Türkiye Türkçesi	Azerbaycan Türkçesi
baba (TLSI, s.42)	ata
bekâr (TLSI, s.58)	subay
bul- (TLSI, s.84)	tap-
denk (yük) (TLSI, s.162)	tay
destek (TLSI, s.166)	dayag
dışarı (TLSI, s.170)	bayır
ek (gramer) (TLSI, s.206)	şekilçi
eriş- (TLSI, s.210)	çat-
eş (çiftlerden biri) (TLSI, s.224)	tay
eşit (TLSI, s.226)	tay
gider (TLSI, s.272)	çıhar
ıkın- (TLSI, s.356)	gücen-
iade (TLSI, s.362)	gaytarma
kayısı (TLSI, s.458)	erik
konuskan (TLSI, s.498)	danişgan
konus- (TLSI, s.498)	daniş-
kovuk (TLSI, s.504)	koğuş
kötü (TLSI, s.508)	pis
kötüle- (TLSI, s.508)	pisle-
kura çek- (TLSI, s.516)	çöp at-
payla- (TLSI, s.696)	acıla-
sorgulama (TLSI, s.790)	dindirme
şike (TLSI, s.824)	sözleşme
ulaş- (TLSI, s.914)	çat-
uyuş- (anlaş-) (TLSI, s.922)	yola get-
yer- (TLSI, s.984)	pisle-
yet- (TLSI, s.988)	çat-

1.1.3. Alıntı Kelimelerin Yol Açtığı Tam Yalancı Eş Değer Kelimeler

Türkiye Türkçesi	Azerbaycan Türkçesi
adres (TLSI, s.6)	unvan
aşiret (TLSI, s.30)	tayfa
badana (TLSI, s.42)	aheng

bakır (TLSI, s.46)	mis
bezelye (TLSI, s.64)	nohud
büyü (TLSI, s.88)	cadu
civciv (TLSI, s.106)	cüce
duvar (bahçe vb.) (TLSI, s.192)	hasar
duy (elektrik) (TLSI, s.192)	patron
fıkra (TLSI, s.244)	latife
fişek (kurşun) (TLSI, s.248)	patron
füze (TLSI, s.252)	raket
halat (TLSI, s.304)	kanat
hisar (TLSI, s.342)	hasar
hizip (TLSI, s.344)	tayfa
hörgüç (TLSI, s.348)	güven
kafadar (TLSI, s.422)	meslekdaş
kantar (TLSI, s.432)	gapan
kargı (TLSI, s.440)	gamiş
kavanoz (TLSI, s.454)	banka
köy (TLSI, s.510)	kend
köylü (TLSI, s.510)	kendli
kurdele (TLSI, s.516)	bant
nesne (TLSI, s.646)	zad
orman (TLSI, s.664)	meşe
oymak (aşiret) (TLSI, s.668)	tayfa
övgü (TLSI, s.682)	tarif
öv- (TLSI, s.682)	tarifle-
rahle (TLSI, s.716)	dayag, destek
sedasız (gramer) (TLSI, s.754)	kâr
seyis (TLSI, s.768)	mehter
sur (TLSI, s.798)	hasar
şaka (TLSI, s.810)	zarafat
şakadan, şakacıktan (TLSI, s.810)	zarafatla
tef (TLSI, s.864)	gaval
teyze (TLSI, s.884)	hala
tiz (ses) (TLSI, s.892)	zil (ses)
toplu iğne (TLSI, s.896)	sancag
tost (TLSI, s.898)	sağlık
vida (TLSI, s.948)	şurup
yelek (TLSI, s.982)	jilet

1.2. Kısmi Yalancı Eş Değer Kelimeler

1.2.1. Ses Değişmelerinin Yol Açtığı Kısmi Yalancı Eş Değer Kelimeler

Türkiye Türkçesi	Azerbaycan Türkçesi
ağıt (TLSI, s.8)	ağı
altın (TLSI, s.18)	gızıl
çarp- (elbise vb.) (TLSI, s.130)	çarp-
is (TLSI, s.398)	his
şu (TLSI, s.828)	bu
şura (TLSI, s.828)	bura
tıkın- (TLSI, s.888)	tihan-
zanaat (TLSI, s.1008)	sanat
zanaatkâr (TLSI, s.1008)	sanatkâr

1.2.2. Çok Anlamlılığın Yol Açtığı Kısmi Yalancı Eş Değer Kelimeler

Türkiye Türkçesi	Azerbaycan Türkçesi
abart- (TLSI, s.2)	artır-

açı (TLSI, s.4)	bucag
amatör (TLSI, s.18)	heveskâr
ambalaj (TLSI, s.18)	bağlama
arızalan- (TLSI, s.24)	sın-
atla- (TLSI, s.32)	atlan-
avlu (TLSI, s.34)	hayat
babacan (TLSI, s.42)	sevimli
başak (TLSI, s.52)	sünbül
bedava (TLSI, s.58)	pulsuz
beleş (TLSI, s.60)	pulsuz
belge (TLSI, s.60)	sened
beste (TLSI, s.62)	hava
birim (TLSI, s.72)	vahid
blöf (TLSI, s.74)	uydurma
bordro (TLSI, s.76)	cedvel
boyut (TLSI, s.78)	ölçü
bozkır (TLSI, s.80)	çöl
büklüm (TLSI, s.88)	burug
bünye (TLSI, s.88)	guruluş
büyükbaba (TLSI, s.90)	baba
caba (TLSI, s.92)	üstelik
camia (TLSI, s.92)	birleşme
canavar (TLSI, s.92)	ejdeha, div
cay- (TLSI, s.94)	daşın-
çarpma (matematik) (TLSI, s.118)	vurma
çatal (yemek için) (TLSI, s.118)	çengel
çatış- (TLSI, s.118)	sözleş-
çırp (yumurta vb.) (TLSI, s.130)	çal-
çiçek (TLSI, s.130)	gül
daire (apartmanda) (TLSI, s.1449)	menzil
dayı (arka) (TLSI, s.152)	havadar
dede (TLSI, s.152)	baba
değın- (TLSI, s.154)	tohun-
denk (TLSI, s.162)	ten
dik- (direk) (TLSI, s.172)	basdır-
dipçik (TLSI, s.174)	gundag
divan (oturmak için) (TLSI, s.176)	taht
diz- (TLSI, s.178)	düz-
dön- (bir yere) (TLSI, s.188)	burul-
dur- (TLSI, s.190)	dayan-
dünür, dünürçü (TLSI, s.194)	elçi
ek (TLSI, s.206)	goşma
ekle- (TLSI, s.206)	goş-
eksen (TLSI, s.206)	oh
enik (TLSI, s.218)	küçük
er (erkek) (TLSI, s.218)	kişi
evrak (TLSI, s.230)	sened
fıkırda- (cilvelen-) (TLSI, s.244)	gımıl-da-
gaga (TLSI, s.254)	dimdik
gamze (TLSI, s.256)	batıg
gebe (hayvan) (TLSI, s.258)	boğaz
geçim (TLSI, s.260)	dolanma
geçin- (TLSI, s.260)	dolan-
geçişli (fiil) (TLSI, s.262)	tesirli
geçişsiz (fiil) (TLSI, s.262)	tesirsiz
gelgit (coğrafya) (TLSI, s.262)	gabartma

gibi (TLSI, s.272)	kimi
göm- (ölü) (TLSI, s.278)	basdır-
göm- (genel) (TLSI, s.278)	basdır-
görüçü (TLSI, s.282)	elçi
görümce (TLSI, s.282)	baldız
gövde (gramer) (TLSI, s.284)	esas
grev (TLSI, s.288)	tatıl
havuç (TLSI, s.324)	kök
hırla- (TLSI, s.338)	mırıl-da-
homurdan- (TLSI, s.344)	mırıldan-
homurtu (TLSI, s.346)	mırıldı
hüsrân (TLSI, s.354)	ziyan, zarar
ikramiye (TLSI, s.376)	mükâfat
in (TLSI, s.388)	yuva
in- (TLSI, s.392)	düş-
kadar (TLSI, s.420)	kimi
kafatası (TLSI, s.422)	kelle
kara (toprak) (TLSI, s.436)	guru (yer)
karma (TLSI, s.444)	yığma
kar- (TLSI, s.444)	garışdır-
kas- (TLSI, s.448)	gısalt-
kaval (TLSI, s.454)	düdük
kavun (TLSI, s.454)	yemiş
kesit (TLSI, s.470)	kesik
kes- (durdur-) (TLSI, s.470)	dayandır-
kıvrân- (TLSI, s.482)	gıvrıl-
kızıl (TLSI, s.484)	gırmızı
kibrit (TLSI, s.486)	alışgan
konut (TLSI, s.498)	menzil
koşu (spor) (TLSI, s.502)	gaçış
kotar- (TLSI, s.502)	boşalt-
kozalak (TLSI, s.504)	şiş
kukla (TLSI, s.512)	gelin
kule (TLSI, s.512)	gülle
kulübe (TLSI, s.514)	köşk
kurşun (TLSI, s.518)	gülle
mevzi (askeri) (TLSI, s.586)	duruş
moral (TLSI, s.598)	ahlag
muhteva (TLSI, s.606)	mazmun
muska (TLSI, s.610)	dua
ortam (TLSI, s.664)	ara
oval- (TLSI, s.666)	sürt-
oya (TLSI, s.666)	şebeke
olumlu (gramer) (TLSI, s.660)	tasdig
olumsuz (gramer) (TLSI, s.660)	inkâr
oturaklı (TLSI, s.666)	sabit, ağır
ökçe (TLSI, s.674)	daban
öncü (TLSI, s.678)	birinci
patron (TLSI, s.694)	ağa
pespaye (TLSI, s.702)	alçag
piknik (TLSI, s.706)	seyr, seyre çıhma
propaganda (TLSI, s.712)	tegligat, tebliğ etme
pul (TLSI, s.712)	marka
rozet (TLSI, s.726)	nişan
sabah (TLSI, s.728)	seher
sark- (TLSI, s.748)	sallan-
sedir (divan) (TLSI, s.756)	taht
sekte (TLSI, s.758)	duruş

sırtla- (TLSI, s.776)	yükle-
sıtma (TLSI, s.776)	gızdırma
sıvı (TLSI, s. 776)	durur
şısko, şişman (TLSI, s. 826)	kök
tamlayan (gramer) (TLSI, s. 846)	tayin
tarif (TLSI, s. 850)	tayin etme
teras (TLSI, s.874)	artırma
tifo (TLSI, s.890)	yatalag
tomar (TLSI, s.894)	top
tosun (TLSI, s.898)	burug
tutukla- (TLSI, s.906)	tut-
tüket- (TLSI, s.906)	gurtar-
uslan- (TLSI, s.918)	düzel-
vızıl-da- (TLSI, s.948)	sızla-
vuslat (TLSI, s.952)	görüş
yalı (TLSI, s.960)	sahil
yap- (TLSI, s.966)	düzelt-
yarın (TLSI, s.970)	sabah
yatırım (TLSI, s.974)	maya (koy-)
yavuklu (TLSI, s.976)	sevimli
yazı (TLSI, s.978)	mektub
yazıt (TLSI, s.978)	hatıra (yazılı)
yele (TLSI, s.982)	yal (atta)
yıl- (TLSI, s.990)	gorh-
yoğurt (TLSI, s.992)	gatıg
yönetici (TLSI, s.996)	rehber
zangırda- (TLSI, s.1008)	titre-

1.2.3. Alıntı Kelimelerin Yol Açtığı Kısmi Yalancı Eş Değer Kelimeler

Türkiye Türkçesi	Azerbaycan Türkçesi
bucak (TLSI, s.82)	gasaba
cüret (TLSI, s.108)	ağılsız
çat- (TLSI, s.118)	hücum et-
direksiyon (TLSI, s.176)	rol
fasulye (TLSI, s.236)	pahla
fiş (elektrik) (TLSI, s.248)	çengel
fiş (alışveriş) (TLSI, s.248)	çek
gelincik (çiçek) (TLSI, s.262)	lale
küllie (TLSI, s.528)	kompleks
maden (TLSI, s.548)	metal, mineral
mahzen (TLSI, s.554)	anbar
melez (TLSI, s.574)	gibrid
mertebe (TLSI, s.580)	san
mevduat (TLSI, s.586)	emanet
mihrak (TLSI, s.592)	merkez
nazır (TLSI, s.642)	taraf, garşı
öcü (TLSI, s.672)	cin
örs (TLSI, s.680)	zindan
pekiştirme (TLSI, s.698)	şiddetlendirme
pürüz (TLSI, s.714)	güsür
titiz (TLSI, s.892)	sofi
usanç (TLSI, s.918)	sıhıntı, üzüntü
vakar (TLSI, s.936)	temkinlilik

AZERBAYCAN AĞIZLARINDA GÖRÜLEN BAZI MORFOLOJİK ÖZELLİKLER ÜZERİNE

İsmail SÖKMEN-Buket GÖK

Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Türkiye Türkçesi ağızlarının Doğu grubuna mensup ağızlarında Azerbaycan standart dilinde var olan bazı özelliklerin görüldüğü bilinmektedir. Standart dilin yanı sıra Azerbaycan Türkçesi ağızlarında da muhtelif Türkiye Türkçesi ağızlarında görülen özellikler göze çarpmaktadır. Bunlar hem fonetik, hem de morfolojik ve leksik açıdan kendisini gösteren özelliklerdir. Özellikle morfolojik açıdan görülen bazı özellikler karakteristik nitelik taşımaktadır.

Araştırma sahamız olan bölge, Doğu grubu ağızları içerisinde Ağrı, Van, Muş, Bitlis, Bingöl, Siirt, Mardin, Hakkâri, Urfa (Birecik ve Halfeti hariç) ve Elazığ- Palu ve Elazığ-Karakoçan ağızlarının oluşturduğu dördüncü alt gruba mensup olan ve ikinci dereceden ayrı bir alt grup oluşturan Diyarbakır-Şanlıurfa ağızlarıdır.

Bu bildiride Azerbaycan ağızları için karakteristik sayılan ve söz konusu bölge ağızlarında da görülen bazı morfolojik özellikler, haber kipleri, zamir kategorisi, iyelik kategorisi gibi başlıklar altında incelenecektir. Böylelikle Türkiye Türkçesi ağızları, özellikle de Doğu grubu ağızları, Azerbaycan ağızları ve Irak Türkmen ağızları arasındaki girift ilişkilere bu özellikler vasıtasıyla başka bir açıdan bakma imkanı elde edilmiş olunacaktır.

ABSTRACT

It's known that some linguistic specialities belongs to Azerbaijan standart language can be examined on east group of Turkey Turkish dialects. Besides standart language, Azerbaijan dialects have also some specialities can be examined on Turkey Turkish dialects. These specialities are about both phonetic and morphological and lexical elements. Especially some morphological specialities are typical.

Our research area is Diyarbakır-Şanlıurfa dialects who belong to fourth subgroup include Ağrı, Van, Muş, Bitlis, Bingöl, Siirt, Mardin, Hakkâri, Urfa (except for Birecik and Halfeti) and Elazığ- Palu and Elazığ-Karakoçan dialects and exist quadratic subgroup ownself.

In this paper, it's going to be examined the specialities typical for Azerbaijan dialects and also examined on our research area in the event of topics as indicative, pronouns, possessives. By this way, the involved linguistic relationships between Turkey Turkish dialects, Azerbaijan dialects and Irak Türkmen dialects will be more clear and have another point of view.

Azerbaycan Türkçesi standart dilinde görülen bazı özelliklerin Türkiye Türkçesi ağızları içerisinde Doğu grubu ağızlarınca temsil edildiği bilinen bir husustur. Azerbaycan Türkçesi standart dilinin yanı sıra bu lehçeye ait ağızların hangi özelliklerde Türkiye Türkçesi ağızlarıyla birleştiği de bir araştırma konusudur. Türkiye Türkçesi ağızları içerisinde Doğu grubunun birinci dereceden alt ağız gruplarına mensup ağızlar üzerine yapılmış çalışmalar incelendiğinde (özellikle Erzurum ve Kars illeri ve yöresi) bu konudaki örnekler görülebilmektedir. Doğu grubu ağızlarının kapsadığı sınırlar içerisinde ağız çalışmaları sürdükçe de bu konuda ilginç örnekler çıkmaya devam etmektedir. Bu yazıda bazı Azerbaycan Türkçesi ağızlarında tespit edilip aynı zamanda Türkiye Türkçesi Doğu grubu ağızlarında görülebilen karakteristik nitelikte bazı morfolojik özellikler ortaya konacaktır.

Azerbaycan Türkçesinin ağızlarının tasnifine ilişkin Fuat Köprülü ve Süreyya Talışhanbeyli tarafından yapılan denemeler bütün Azeri ağızlarını kapsamasa da ilk girişimler olması bakımından değerlidir.¹ Son olarak Elbrus Ezizov tarafından yapılmış bir tasnif bulunmakla birlikte esasen Memmedağa Şiraliyev tarafından 1941 yılında yapılan tasnif hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Şiraliyev yaptığı tasnifte Azerbaycan Türkçesi ağızlarını Doğu, Batı, Güney, Kuzey ve Orta Grup olarak beş gruba ayırmışsa da daha sonra orta grup şeklinde adlandırdığı Gence ve Karabağ ağızlarını Batı grubuna dahil ederek bu sayıyı dörde indirmiştir.² Böylelikle tasnifini tekrar düzenleyen Şiraliyev ortaya şöyle bir tablo çıkarmıştır:

Doğu grubu: Guba, Bakü, Şamahı dialektleri ve Muğan ve Lenkeran şiveleri

¹ Veliyeva, G., (2008), *Azerbaycan Dialektologiyası*, Bakü, s.14.

² Veliyeva, G., (2008), s. 14.

Batı grubu: Kazak, Karabağ, Gence dialektleri, Ayrım şivesi

Kuzey grubu: Nuha dialekti, Zagatala-Gah şiveleri

Güney grubu: Nahçıvan, Ordubad, Tebriz dialektleri ve Yerevan şivesi³

Şiraliyev, bu tasniften sonra ağız gruplarının karakteristik fonetik, morfolojik ve leksik özelliklerini maddeler hâlinde sıralamıştır.⁴ Şiraliyev'in bu eserinden başka Azerbaycan Türkçesi ağızlarını bazı fonetik, morfolojik ve leksik ölçütler belirleyerek zengin görsel malzeme ile sunan ve 17 yıllık bir emeğin ürünü olan dialektoloji atlası da çok değerli bir kaynak durumundadır. Azerbaycan Türkçesi ağızlarına ait gramatik özellikler ve tasnif kriterleri incelendiğinde birtakım morfolojik özelliklerin bazı Türkiye Türkçesi ağızlarında da karakteristik olduğu göze çarpmaktadır. Bunları kategoriler hâlinde şu şekilde sıralayabiliriz:

teklik 1. 2. ve 3. şahıs zamirlerinin yönelme hali eki almış biçimleri

Teklik 1. 2. ve 3. şahıs zamirlerinin yönelme hâli çekiminde tesadüf edilen “bahān, behēn, bağan, beğēn, baan, been, bān, ban, man, mañ, sahan, sehen, sağan, seğēn, saan, seen, sān, san, oğan, oan” ve “bene, sene” gibi yapılar Doğu grubu ağızlarında görülen karakteristik özelliklerinden biridir. Azerbaycan Türkçesi ağızlarında da “mānā, mää; mǎyā, maa, mana, maa, sǎnā, sǎyā, sǎā” gibi yapılarla karşılaşmaktayız. Bu yapılar hem Azerbaycan Türkçesi ağızları hem de Türkiye Türkçesi Doğu grubu ağızlarında belli bölgelerde yoğunlaşmamaktadır. Burada ele alacağımız yapı dar bir sahada kendisini gösteren “mǎyā, sǎyā” şeklindeki (ŋ>y) fonetik değişikliği sonucu oluşmuş yapılarıdır. Doğu grubu ağızları içerisinde Urfa merkez ve Ceylanpınar ağızında görülen “biye, siye” şekilleri ilginç bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bismil Türkmen ağızında ise bu yapı “miye, siye” şeklindedir. Azerbaycan sahasında ise Bakü'nün Hökmeli, Gobu ve Güzdek ağızlarında ve Muğan grubu ağızlarında “mǎyā, sǎyā” şekillerine⁵; “miye, siye” şeklindeki yapılara ise Kürdemir ve Beylegan yörelerinde rastlanmaktadır.⁶

“-Ip/-Up” ekinin duyulan geçmiş zaman eki olarak kullanılması

Doğu grubu ağızlarında ikinci dereceden alt ağız grupları belirlenirken kullanılan ölçütlerden birisi “-Ip/-Up” ekinin duyulan geçmiş zaman eki olarak kullanılması durumudur. Doğu grubu ağızlarının büyük bir kısmında öğrenilen geçmiş zaman eki -mǎş'tır.⁷ Bugün Azerbaycan Türkçesinde, Irak Türkmen ağızlarında duyulan geçmiş zaman eki olan -ip/-ip Bulanık, Ahlat, Adilcevaz ve Van ağızlarında kullanılmaktadır. Birinci derecedeki II. alt gruptaki Kars Azerileri ve Terekemeleri ağızında da görülen bu ek güneyde Ahlat'a kadar uzanır. Muş'un Bulanık ilçesi Terekeme ağızlarında ek “-if/-if” şeklindedir. Söz konusu ek, Bismil Türkmen ağızında diğer bölgelerden farklı olarak yalnız II ve III. şahıslarda değil bütün şahıslarda görülmektedir: gelibem, çekibem, bulubuò vs.⁸ -Ip/-Up ekinin duyulan geçmiş zaman eki olarak bütün şahıslarda görülmesine Irak Türkmen lehçesinde Altunköprü ve Telafer bölgelerinde, Azerbaycan dilinin Celilabad şivesinde, Ermenistan arazisindeki Büyük Karakilse ve Hamamlı ağızlarında rastlanır.⁹ Bu ekin I. şahısta duyulan geçmiş zamanı ifade etmesi Nesimi'de (Kepenek geymişem, enduşeden azad olubam), Kişveride (Can birle sana yar olubam yarı unutma. Eyle sayru düşübem kim, mana sihhet vermez), Fuzuli'de (Men hem olubam bu işden agah, emma ne deyim, ne söyleyim, ah! Eşq damına giriftar olalı zar olubam) ve Şühedaname'de (atam ilen taet mehrabında çoò durubam. Qızı bir bucaqda oturdurubam ve onun atası öeberi aparmağa gelübem)de görülür.¹⁰

Teklik ve çokluk I. şahısta olumsuz geniş zaman eki

Doğu grubu ağızlarında ikinci dereceden alt ağız grupları belirlenirken kullanılan ölçütlerden birisi teklik ve çokluk I. şahısta olumsuz geniş zaman ekinde görülen farklı yapılarıdır. Van, Ahlat, Diyarbakır ve Şanlıurfa'da ek “-manam/-menem,-manio/-menio/-menik” şeklindedir. Muş merkez, Bulanık ve Malazgirt ağızında ek -mar/-mer şekillerinde görülür.¹¹ Bismil Türkmen ağızında ise bu eke teklik II. şahısta da tesadüf edilir: úomarsan, bulamarsan vs. -mar/-mer şekillerine Azerbaycan dilinin çoğunluk dialekt ve şivelerinde rast gelir.¹² Bu ekin özellikle garp grubu dialekt ve şivelerinde yoğunlaştığını görmekteyiz. Azerbaycan dilinin dialektoloji atlasında “Geniş zamanın teklik ve çokluk 1. şahıs olumsuzu” adlı 67 no'lu haritada siyah

³ Şiraliyev, M., (2008), *Azerbaycan Dialektologiyasının Esasları*, Şark-Garp Yay., Bakü, s. 19.

⁴ Şiraliyev, M., (2008), s. 19-23.

⁵ Şiraliyev, M., (2008), s. 178-179.

⁶ *Azerbaycan Dilinin Dialektoloji Atlası*, (1990), Harita No: 55, s. 137.

⁷ Karahan, L., (1996), *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 73.

⁸ İsmail Sökmen tarafından Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı'nda

Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun danışmanlığında “Bismil Türkmen Ağızı” adlı yüksek lisans tez çalışması yürütülmektedir.

⁹ *İraq-Türkmen Lehçesi*, (2004), Elm, Bakü, s. 193.

¹⁰ *İraq-Türkmen Lehçesi*, (2004), s. 193.

¹¹ Karahan, L., (1996), s. 74.

¹² Kazımov, Q., (2009), *Azerbaycan Dilinin Derbend Dialekti*, Elm, Bakü, s. 177.

renkli noktalarla ifade edilen “-mar/-mer” şekli çoğunluğu oluştururken, “-man/-men” şekli ise Nahçıvan grubu ve kuzey grubu ağızlarında yoğunlaşmıştır.¹³ Azerbaycan dilinin Bakı dialektinin İçerişehir, Hövsan, Emircan, Bülbüle şiveleri¹⁴ ve Nuha dialektinde¹⁵ teklik ve çokluk 1. şahısta -manam/-menem şekilleri ile birlikte görülür.

Ekin teklik ve çokluk 2. şahısta ve bazen de 3. şahısta görülmesine Derbend¹⁶, Nuha¹⁷ ve Guba¹⁸ dialektlerinin yanı sıra Sabirabad’ın Yolçubeyli; Ali Bayramlı’nın Ağamemmedli; Ağdam’ın Galayçılar, Çullu, Boyehmedli; Şamahı’nın Cabanı, Çarhan, Ağsu’nun İlhiçı, Zagatalanın Varhiyan, Şeki’nin Baş Göynük, Mereze’nin Kolanı kent şivelerinde de tesadüf edilir.¹⁹ “Geniş zamanın teklik ve çokluk 2. şahıs olumsuzu” adlı 68 no’lu haritaya bakıldığında kırmızı renkli noktalarla ifade edilen “-marsan/-mersen” şeklinin Azerbaycan Türkçesi ağızlarında geniş yayıldığı fakat belli bir bölgede yoğunlaşmadığı görülmektedir.²⁰

ng>y değişmesinin görülmesi

Arka ve orta damak geniz ünsüzü /ŋ/’nin korunması veya kaybolması Türkiye Türkçesi ağızlarının ana gruplarının belirlenmesinde kullanılan fonetik bir ölçüttür.²¹ Bu sesin y’ye dönmesi hadisesi (ŋ>y) ise Doğu grubu ağızlarının ikinci dereceden alt ağız gruplarının belirlenmesinde kullanılabilecek bir morfofonetik ölçüt olarak karşımızda durmaktadır. ŋ>g>ğ değişmesinin daha ileri bir safhası olan bu akıcılışma hadisesi bir Kıpçak şivesi özeliği olup, Eski Türkçe dönemine ait metinlerde de tespit edilmiştir.²² Bu fonetik varyanta Karaim dilinde, Özbek dili dialektlerinde de rast gelinir.²³

Damak n’si Batı grubu ağızları içerisinde Bartın, Amasra ve Çaycuma ağızı ile İzmit’in Taşköprü ve kısmen Ova ağızında sistemli olarak /y/ ünsüzüne çevrililmektedir. Tirebolu (Giresun) ve Ünye, Perşembe (Ordu) ağızlarında da seyrek olarak bu değişim görülür.²⁴ ŋ >y değişimine Doğu grubu ağızlarında Urfa merkez ve Ceylanpınar ağızları ile Tuzluca Azerileri ağızlarında tesadüf edilir. Bismil Türkmen ağızında da damak n’sinin g, ğ seslerine dönüşü ile örnekler az olup esas ilginç ve yaygın olan değişim ŋ>y değişimidir.

Azerbaycan Türkçesi ağızları ve Irak Türkmen ağızlarında da ŋ>y değişimine tesadüf edilmektedir. İlgi hâli ekinde, teklik ve çokluk II. şahıs iyelik eklerinde ve bunların hâl eklerini alması durumunda ve şahıs eklerinde bu akıcılışma hadisesine tesadüf etmekteyiz.

-In; -Un ilgi hâli eklerinin -iy, -üy, -u şeklinde görülmesine Irak Türkmen lehçesinde rastlanır: seniy, senu: (senin). İlgi hâli ekinin -ü ekiyle ifadesi Irak Türkmen lehçesi için karakteristiktir. Burada uzama n sesinin düşmesi sebebiyledir.²⁵ -nIn; -nUn ilgi hali eklerinin ise -yIn; -yUn şeklinde görülmesine Karakilse (Erefse kent şivesi), Zengilan (Şatarız ve Ağbis kent şiveleri), Dmanisi, Kardabani, Celilabad (Şihlar kent şivesi) şivelerinde rastlanır.²⁶

Teklik ikinci şahıs iyelik eki olarak -y, -Iy, -I, -U; çokluk II. şahıs iyelik eki olarak -yIz; -yUz; -IyIz; -UyUz eklerine Irak Türkmen lehçesinde²⁷ [iyelik eklerinde v(w) sesinin bulunması Kerkük, y sesinin bulunması ise Tuz Hurmatı için karakteristiktir²⁸], Tebrizin Ahmageye şivesinde, Ordubad dialektinde, Zengilan, Cabrayıl, Güney Azerbaycanın Urmiya ve İrevan şivelerinde²⁹ Masis şivelerinde, Sederek ve Çağazır şivelerinde (ilgi, yönelme ve belirtme hallerinde: çırağıym, uşağıym, canıyı vs.) Alışar şivesinde (bulunma hâlinde: üzüyde, qoluyda, eliyde, yadıyda vs.) rastlanır.³⁰

¹³ *Azerbaycan Dilinin Dialektoloji Atlası*, (1990), Harita No: 67, s. 161.

¹⁴ Şiraliyev, M., (1957), *Bakı Dialekti*, Elm, Bakı, s. 105.

¹⁵ İslamov, M., (1968), *Azerbaycan Dilinin Nuha Dialekti*, Elm, Bakı, s. 132.

¹⁶ Kazimov, Q., (2009), s. 177.

¹⁷ İslamov, M., (1968), s. 132.

¹⁸ Rüstemov, R. E., (1961), *Quba Dialekti*, Elm, Bakı, s.159.

¹⁹ Şiraliyev, M., (2008), s. 235.

²⁰ *Azerbaycan Dilinin Dialektoloji Atlası*, (1990), Harita No: 68, s. 163.

²¹ Karahan, L., (1996), s. 19.

²² Karahan, L., (1996), s. 22.

²³ Memmedli, M., (2008), *Azerbaycan Dilinin Tebriz Dialekti*, Bakı, s. 89-90.

²⁴ Karahan, L., (1996), s. 21-22.

²⁵ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 118.

²⁶ Memmedli, M., (2003), *Azerbaycan Dili Şivelerinde İsmi Gramatik Kategoriyaları*, Elm, Bakı, s. 68-69.

²⁷ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 121.

²⁸ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 122.

²⁹ Memmedli, M., (2008), s. 89.

³⁰ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 121.

Ağcabedi rayonunun Efşar şivesinde teklik II. şahısta –u eki ünsüzle biten sözlerden sonra ortaya çıkmaktadır: atu, elu, papağu, ineyu. Teklik ikinci şahısta –y ekinin gelmesi Halaç, Horasan Türklerinin dialektleri için de karakteristiktir: bābay, havüy “evin”, atay.³¹

İyelik eklerinin hal eklerini alması konusunda ilginç hususiyetlere yine ikinci şahıslarda rastlamaktayız. Teklik 2. şahıs iyelik ekinin haleklerini alması durumunda η>y değişiminin yaşanması Irak Türkmen ağızlarında (biğiy, biğiyyin, biğiye, biğiyye, biğiyyen)³² ve Urmiye şivesinde³³ görülür: eriy, eriyi, qızıyın, gızıya, gızıyı. Teklik ve çokluk 2. şahıs iyelik ekinin ilgi hali eki alması durumunda damak n’sinin korunması ile birlikte η>y değişiminin de görülmesine Azerbaycan dilinin garp grubu dialekt ve şivelerinde de rastlanır (–η+In > –yIn / –ηIz+In > –yIz+In): eliyin, sürüyün, sajiyın; sürüyüzün.³⁴ Teklik 2. şahıs iyelik eki ilgi hali eki aldığı η>y değişiminin yaşanmasına Kazak ağızında da rast gelinir: kitabıyn.³⁵

Teklik 2. şahıs iyelik eki belirtme hali eki aldığı η>y değişimine Irak Türkmen lehçesinde³⁶, Quba dialektinde³⁷, Lerik rayonunun çoğu kentlerinde (Göydere, Kelehan, Zövne, Zenonu, Arta vb.)³⁸ rastlanır.

Şahıs eklerinde yaşanan η>y değişimine Irak Türkmen lehçesinde tesadüf edilir. Teklik ve çokluk 2. şahıs eki görülen geçmiş zaman ekinin –y şeklinde de görülür: degmemişdiy, bildiy, aldıy; dinmediyiz, qorodıyız, köctüyüz.³⁹ İkinci çokluk şahısta işlenen –yIz; –yUz ekine Azerbaycan Türkçesi Şerur (ancak Sederek ve Çağazır kent şivelerinde) ve Masis ağızlarında rastlanmaktadır.⁴⁰

Abdüllatif Benderoğlu’nun “Irak Türkmen Dili” adlı eserinde Kerkük şivesinde v, Tuz Hurmatı şivesinde ise y şahıs eklerinin işlendiği belirtilir.⁴¹ –y şahıs eki Azerbaycan dilinin Lenkeran ve Celilabad şivelerinde de görülür. Fakat Irak Türkmen lehçesinden farklı olarak –y şahıs eki sözkonusu şivelerde II. şahsın tekinde değil, I. şahsın çoğunda rast gelinir.⁴²

Sonuç

Azerbaycan Türkçesi ağızlarında bazı karakteristik nitelikte ve sınırlı bir sahada görülen gramatik özelliklerin başta Doğu grubu ağızları olmak üzere bazen de beklenmedik bir ağız bölgesinde tespit edilmesi ortaya ilginç sonuçlar çıkarmaktadır. Bu araştırmanın fonetik ve leksik sahaya yayılarak genişletilmesi, sahaya ilişkin birtakım soruların cevap bulmasında birer ipucu görevi göreceği gibi Türkiye Türkçesi ağızları, özellikle de Doğu grubu ağızları, Azerbaycan ağızları ve Irak Türkmen ağızları arasındaki girift ilişkilerin aydınlatılması yönünde olumlu katkılar sağlayacaktır.

Kaynakça

- Azerbaycan Dilinin Dialektoloji Atlası, (1990), Harita No: 55.
Binnetova, Gültekin, (2002), *Azerbaycan Dilinin Lerik Rayonu Şiveleri*, D 2002, 37.
İraq-Türkman Lehçesi, (2004), Elm, Bakü.
İslamov, Musa, (1968), *Azerbaycan Dilinin Nuha Dialekti*, Elm, Bakü.
Karahan, Leyla, (1996), *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
Kazımov, Qazanfer, (2009), *Azerbaycan Dilinin Derbend Dialekti*, Elm, Bakü.
Memmedli, Meherrem, (2003), *Azerbaycan Dili Şivelerinde İsmi Gramatik Kategoriyaları*, Elm, Bakü.
Memmedli, Meherrem, (2008), *Azerbaycan Dilinin Tebriz Dialekti*, Bakü.
Rüstemov, R. E., (1961), *Quba Dialekti*, Elm, Bakü.
Rüstemov, R. E., Şiraliyev, Memmedağa, (1967), *Azerbaycan Dilinin Garb Grubu Dialekt ve Şiveleri*, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyatı, Bakü.
Şiraliyev, Memmedağa, (1957), *Bakı Dialekti*, Elm, Bakü.
Şiraliyev, Memmedağa, (2008), *Azerbaycan Dialektologiyasının Esasları*, Şark-Garp Yay., Bakü.
Veliyeva, Gülhanım, (2008), *Azerbaycan Dialektologiyası*, Bakü.

³¹ Memmedli, M., (2003), s. 121.

³² *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 121.

³³ Memmedli, M., (2008), s. 92.

³⁴ Rüstemov, R. E., Şiraliyev, M., (1967), *Azerbaycan Dilinin Garb Grubu Dialekt ve Şiveleri*, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyatı, Bakü, s. 82-84.

³⁵ Şiraliyev, M., (1957), s. 62.

³⁶ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 122.

³⁷ Rüstemov, R. E., (1961), s.122.

³⁸ Binnetova, G., (2002), *Azerbaycan Dilinin Lerik Rayonu Şiveleri*, D 2002, 37, s. 60.

³⁹ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 190-191.

⁴⁰ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 191.

⁴¹ *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 190.

⁴² *İraq Türkman Lehçesi*, (2004), s. 191.

TÜRKÇE VE KIRGIZCADAKİ BATI KÖKENLİ ORTAK KELİMELER

Anipa SAMATOVA

Bişkek Sosyal Bilimler Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü

ÖZET

Dünyadaki bütün dillerde yabancı kelimelerin olduğu bilinmektedir. Hangi dil olursa olsun o dilin kelime hazinesinde yabancı dillerden girmiş kelimelerin olmadığı, bütün kelimelerin sadece o dile ait olduğunu söylemek mümkün değildir. Bazı diller başka dillerin kelime hazinesinin zenginleşmesine daha çok tesir ederek yabancı kelimelerin o kadar çok girmesini sağlamıştır. Batı ülkelerinde özellikle teknoloji, siyasi, ilmi terim ve sözcüklerin dağılması baş rolü almıştır. Dünyaya çok yaygın dil olarak Yunanca ve Latinceyi söyleyebiliriz. Daha sonra bu görevi Fransızca ve Almanca aldıysa şu an İngilizce ve Rusça almaktadır. Fakat ismi geçen dillerde de yabancı kelimelerin sayısı az değildir.

Bu durumdan etkilenerek Türkçe ve Kırgızcadaki yabancı kelimeler yani Batıdan girmiş kelimeler karşımıza çıkmaktadır. Batıdan girmiş kelimeler Türkçe ve Kırgızcaya farklı yollarla girmiştir. Türkçe'ye 624 yıl yaşamış Osman İmparatorluğu'nun sonlarında, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde girdiyse Kırgızca'ya Sovyet döneminde Rusça aracılığıyla ve Bağımsızlığı kazandıktan sonra girmeye başlamıştır.

Araştırmalarıma göre, Türkçe ve Kırgızcadaki Batı'dan girmiş kelimelerin sayısı yaklaşık iki bini bulur. Çalışmamda, Türkçe ve Kırgızcaya Fransızca, Yunanca, Latince, İtalyanca, İngilizce, Almanca ve Rusçadan geçmiş ortak kelimeler verilecek ve bu ortak kelimelerin benzerlik, farklılıkları da gösterilecektir. Yukarıda belirttiğim meseleleri göz önüne alarak bu konularda çalışmaya karar verdim.

ABSTRACT

It is known that all languages in the world contain words of foreign origin. It is impossible to say that one language with its word treasure doesn't have adopted foreign words and that all its words belong only to that language. Some languages have served well and much more in enriching the vocabulary of other certain languages. Especially the spread of technological, political, and scientific terminology played a great role. For instance, the world spread languages Greek and Latin. If later their role was taken by French and German then now it is English and Russian. But still the language mentioned above have a quite decent number of foreign words.

Having been affected by this condition foreign words or words adopted from the west can be met. Words adopted into Turkish and Kyrgyz languages from the West have been adopted in different ways. If in Turkish this happened closer to the end of the Ottoman Empire which had reigned for 624 years, during the Tanzimat and the Republic periods, in Kyrgyz it happened and is happening during the Soviet period through Russian and after the Independence.

According to my research, the number of words adopted into Turkish and Kyrgyz from the West reach 2000. My work is completed of common words adopted into Turkish and Kyrgyz from French, Greek, Latin, Italian, English, German and Russian similarities, differences of these common words. Having taken into consideration matters I have mentioned above I decided to work on these topics.

Türk halkıyla Kırgız halkının dilinin, dininin, sosyal hayat ve örf adetlerinin yakınlık ve benzerliği herkese malumdur.

Aynı değerlere sahip olan milletlerin dillerindeki leksikolojik ve fonetik farklılıkların olması, bu milletlerin son zamanlardaki gelişme dönemlerine aittir. Fakat dillerindeki dil bilgisi ve kelimelerin benzerliği belli bir dönemde ayrıldıklarını gösteriyor.

Toplumlar arasındaki çok yönlü ve karşılıklı ilişkiler, o toplumların duydukları sosyal, kültürel ve teknik ihtiyaçlar oranında birbirlerini etkiler. Toplumlar arasındaki karşılıklı ilişkiler genellikle dil ile gerçekleştiğinden, diller birbirleri ile her bakımdan ilişkisini sağlar. İşte bu bağlamda yabancı kültür etkisini daha çok dil yoluyla ortaya koymaktadır.

Türkiye Türkçesi ve Kırgız Türkçesi'ndeki Batı kökenli kelimeler, iki dile de farklı yollarla farklı dönemlerde girmiştir. Çalışmamda Türkçe ve Kırgızcaya Fransızca, İtalyanca, Latince, Yunanca, İngilizce, Almanca ve Rusçadan geçmiş Batı kökenli ortak kelimeler söz konusu olacaktır.

Türkçe lehçeleri, Orta Türkçeye adım atarken bir din ve kültür değişmesine uğrayarak İslam medeniyeti alanına girdiğinden bu ilişkinin sonucu olarak Arap ve Fars dillerinden pek çok kelime almıştır.

Türkiye Türkçesi'nin Batı dillerinden etkileşimi Osmanlı İmparatorluğu zamanında İtalyancayla başlamıştır. Ancak Türkçe'nin en fazla etkilendiği dil İtalyanca değil Fransızcadır.

Osmanlı Devleti, XVIII. yüzyıldan sonra yavaş yavaş Avrupa'ya açılmaya başlamıştır. Batının Osmanlı toplumu ve özellikle Türk dili üzerindeki etkisi asıl 1839 Tanzimat hareketinden sonra başlamıştır¹. Tanzimat hareketiyle kültürde başlayan değişiklikler eğitimde de kendini göstermiştir. Bu dönemlerde başlayan yabancı dille eğitim meselesi günümüzde de gösterdiğini düşünüyorum. O dönemlerde Fransızca eğitim veren Mekteb-i Tıbbiye'nin sonucunda Türk gençleri akın akın Fransızca öğrenerek kelime ve terimlerin Türkçeye çevrilmesi gerekmediğini sağlamışlar. Türkiye'nin 1950 yılında NATO'ya girişiyle, 1980'li yıllarda Fransızca'nın yerine İngilizce ve Amerikan kültürü görev almıştır. Daha sonra Cumhuriyet devrindeki gelişmelerle günümüze kadar süregelmiştir.

Avrupa ile ilişkilerin yoğunlaşması nedeniyle Avrupa dillerinden Türkçeye yeni kelimelerin girmesine yol açılmıştır. Sait Paşa, Gazeteci Lisanı adlı eserinde Batıdan alınan ilk kelimenin, 1789 savaşıdan sonraki barış görüşmelerinde kayda geçirilen “statuquo” kelimesinin olduğunu kaydeder. Sait Paşa yine aynı eserde, “statuquo” kelimesinden 50 yıl sonra “politique” ve “diplomatie” kelimeleriyle birlikte maliyeyle ilgili “empirant” ve “avance” gibi kelimelerin Türk diline girdiğini kaydeder².

Kırgız Türkçesine Batı kökenli kelimeler, XIX. asrın ortalarında Kırgızların Rus İmparatorluğu'na geçmesiyle başlamıştır. Batı kökenli kelimeler Rusça aracılığıyla geçmiş ve Rusça'daki alıntı kelimeler de geçmiştir. Bu kelimeler sözlü ve yazılı olarak aktarılmıştır. Sözlü olarak geçtiğinde bazı fonotik değişikliklere uğrayarak yani Kırgızca'nın ses özelliklerine göre geçmiştir. Yazılı olarak geçtiğinde hiçbir değişikliğe uğramamıştır.

Türkiye Türkçesi'ndeki Batı kökenli kelimeler hakkında araştırma yapan Zeynep KORKMAZ bu kelimeleri dört başlık altında toplamıştır:

-Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden başlayarak 18. yüzyıla kadarki dönemde alınan Batı kaynaklı kelimeler.

-18. yüzyılda Batı ile ilk temasların ortaya çıkardığı durum.

-1839 Tanzimat Hareketi ile başlayan Batı'ya yöneliş getirdiği yabancı kelimeler.

-Cumhuriyet devrinde alınan Batı kaynaklı kelimeler³.

Kırgız bilim adamlarından Bolot YUNUSALİYEV, Kırgızcadaki Batı kökenli kelimeleri iki başlık altında toplamıştır:

-Ekim Devrimi'nden önce kabul edilen kelimeler.

-Ekim Devrimi sonrası kabul edilen kelimeler⁴.

-Üçüncü dönem olarak Bağımsızlığı kazandıktan sonra kabul edilen kelimeler olarak ekleyebilirim. Bu dönemden başlayarak özellikle İngilizce kelime ve terimler yoğun biçimde geçmeye başlamıştır.

Türkiye Türkçesi'nin özleşmesini sağlayan Türk Dil Kurumu, 1970 yılından beri Türkçeye Batı dillerinden yoğun bir biçimde girmeye başlayan kelimelere Türkçe karşılıklar önermektedir ve bu konuda çalışmalar yapmaktadır. ‘Türkçe Sözlük’ün son baskısına bakarsak ve Batı kökenli alıntı kelimelerle ilgili sayılarını verecek olursak aşağıdaki durumla karşılaşırız:

Fransızca	4551	İngilizce	418
Yunanca	344	Almanca	79
Rusça	36 ⁵		

Kırgız Türkçesi'ndeki duruma bakacak olursak Konstantin YUDAHİN'in ‘Kırgızca-Rusça Sözlük’ünde 37511 kelime bulunmaktadır. Bu kelimelerin %22,8'i alıntı kelimelerdir. Alıntı kelime derken sadece Batı kökenli kelimeleri değil, Arapça, Farsça ve diğer dillerden alınan kelimeleri içermektedir.

Tarihe baktığımızda, yazma işi başladığından beri Türk boyları beş alfabeği kullanmışlar:

Göktürkçe

Uygur Alfabeti

Arap Alfabeti

Latin Alfabeti

Kiril Alfabeti.

Günümüzde Türk boylarından on yedisi Kiril Alfabetini kullanmaktadır. Fakat bütün Türk boyları üç alfabe ile yazı yazmaktadır: Latin, Arap ve Kiril. Kırgızlar Kiril, Türkler ise Latin Alfabetini

¹ Korkmaz, Z., (1995), *Batı Kaynaklı Yabancı Kelimeler ve Dilimiz Üzerindeki Etkileri*, TDK Yayınları, Ankara.

² Levend, A.S., (1972), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, TDK Yayınları, Ankara.

³ Korkmaz, Z., (1995), *Batı Kaynaklı Yabancı Kelimeler ve Dilimiz Üzerindeki Etkileri*, TDK Yayınları, Ankara.

⁴ Yunusaliyev, B., (1959), *Kirgizskaya Leksikologiya*, Frunze.

⁵ Erbay, F., (2008), *Türkçe Sözlük'ün İlk ve Son Baskısındaki Batı Kökenli Kelimelere*, www.turkoloji.cu.edu.tr.

kullanılmaktadırlar. Aşağıdaki tablodan Türk ve Kırgızların günümüzde kullandıkları alfabeyi görebilir ve harfleri karşılaştırabiliriz.

Kiril Alfabeti (Kırgızlar)	Latin Alfabeti (Türkler)	Kiril Alfabeti (Kırgızlar)	Latin Alfabeti (Türkler)
А а	A a	П п	P p
Б б	B b	Р р	R r
В в	V v	С с	S s
Г г	G g	Т т	T t
Д д	D d	У у	U u
Е е	(ye)	Ү ү	Ü ü
Ё ё	(yo)	Ф ф	F f
Ж ж	C c	Х х	H h
З з	Z z	Ц ц	(ts)
И и	I i	Ч ч	Ç ç
Й й	Y y	Ш ш	Ş ş
К к	K k	Щ щ	(şa)
Л л	L l	Ъ ъ	-
М м	M m	Ы ы	I ı
Н н	N n	Ь ь	-
Ң ң	(nazal n)	Э э	E e
О о	O o	Ю ю	(yu)
Ө ө	Ö ö	Я я	(ya)

Yukarıda gördüğümüz gibi Türk ve Kırgızların kullandıkları alfabelerde farklılıklar vardır: bazı harfler aynı bazıları ise hiç yok.

Tanzimat Hareketi'nden sonra Türkçe, Fransızca'dan diğer dillerden aldığından çok fazla kelime almıştır. Türkçe ve Kırgızcadaki Fransızca kelimeleri çıkarırken çok zorlandığımı söyleyebilirim. Çünkü bazı kelimeler Türkçeye Fransızca, Kırgızcaya Rusça aracılığıyla alındıkları için Fransızca sandığımız kelime aslında Yunanca kökenlidir. Bu tür kelimelerin isim hallerini Yunanca, kelimelerden türetilen sıfat hallerini Fransızca olarak gösterdim. Türk Dil Kurumu'nun 'Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü'nde de bu şekilde gösterilmiştir. Aşağıda Türkçe ve Kırgızcadaki Fransızca asıllı ortak kelimeler verildi.

Abajur	Абajур	Ambargo	Эмбарго	Asfalt	Асфальт
Absürt	Абсүрд	Amblem	Эмблема	Asimilasyon	Ассимиляция
Adres	Адрес	Amnezi	Амнезия	Asistan	Ассистент
Aferist	Аферист	Analiz	Анализ	Aspirin	Аспирин
Aforizm	Афоризм	Ananas	Ананас	Astim	Астма
Agresif	Агрессивдүү	Anarşi	Анархия	Astrolog	Астролог
Akademi	Академия	Anekdot	Анекдот	Astronomi	Астрономия
Akademik	Академик	Anket	Анкета	Ateist	Атеист
Akordeon	Акордеон	Anons	Анонс	Ateizm	Атеизм
Akordeoncu	Акордеончу	Ansambl	Ансамбль	Atlet	Атлет
Akort	Акорд	Anten	Антенна	Atletizm	Атлетизм
Akrobasi	Акробатика	Antipati	Антипатия	Atmosfer	Атмосфера
Akrobat	Акробат	Antoloji	Антология	Atom	Атом
Aksan	Акцент	Antrakt	Антракт	Atölye	Ателье
Aksesuar	Аksesуар	Antropolog	Антрополог	Atraksiyon	Аттракцион
Aktif	Активдүү	Antropoloji	Антропология	Avangart	Авангард
Aktör	Актёр	Apandisit	Аппендицит	Avans	Аванс
Aktris	Актриса	Apostrof	Апостроф	Avantür	Авантюра
Aktüel	Актуалдуу	Apriori	Априори	Avantürüst	Авантюрист
Akustik	Акустика	Argüman	Аргумент	Avantürizm	Авантюризм
Akümülatör	Акумулятор	Aristokrat	Аристократ	Bagaj	Багаж
Akvaryum	Аквариум	Arkeolog	Археолог	Baktereoloji	Бактереология
Albatros	Альбатрос	Arkeoloji	Археология	Bakteriolog	Бактериолог
Album	Альбом	Armatör	Арматура	Bale	Балл
Alegori	Аллегория	Armoni	Гармония	Balerin	Балерина
Alerji	Аллергия	Arşiv	Архив	Balet	Балерон
Almanak	Альманах	Artezyan	Артезиан	Balkon	Балкон
Alpinist	Альпинист	Artist	Артист	Balon	Балон
Alpinizm	Альпинизм	Asamble	Ассамблея	Bandaj	Бандаж
Alternatif	Альтернатива	Aseton	Ацетон	Banknot	Банкнот

Barikat	Баррикада	Dinamit	Динамит	Endüstri	Индустрия
Bariton	Баритон	Dinamizm	Динамизм	Enerji	Энергия
Barmen	Бармен	Dinamo	Динамо	Enfeksiyon	Инфекция
Barok	Барокко	Dinamometre	Динамометр	Enflasyon	Инфляция
Barometre	Барометр	Dinazor	Динозавр	Enformasyon	Информация
Baron	Барон	Diplomasi	Дипломатия	Enformatik	Информатика
Barones	Баронесса	Diplomat	Дипломат	Enstitü	Институт
Benzin	Бензин	Direktör	Директор	Enstrüman	Инструмент
Beton	Бетон	Disimilasyon	Диссимилиация	Ensülin	Инсулин
Bibliyografi	Библиография	Disiplin	Дисциплина	Entegre	Интрига
Bibliyotek	Библиотека	Disk	Дискета	Entelektüel	Интеллектуал
Bidon	Бидон	Diskalifiye	Дисквалификация	Enternasyonal	Интернационал
Bigudi	Бигуди	Diskotek	Дискотека	Entomoloji	Энтомология
Bikini	Бикини	Dispanser	Диспансер	Entrika	Интрига
Bilyon	Миллион	Diyalet	Диалет	Epidemi	Эпидемия
Biyofizik	Биофизика	Diyafram	Диафрагма	Epidemioloji	Эпидемиология
Biyografi	Биография	Diagonal	Диагональ	Epik	Эпика
Biyokimya	Биохимия	Diagram	Диаграмма	Epilepsi	Эпилепсия
Biyoloji	Биология	Diakroni	Диакрония	Epilog	Эпилог
Biyolog	Биолог	Diyalekt	Диалект	Episantr	Эпицентр
Biyosfer	Биосфера	Diyalog	Диалог	Epistemoloji	Эпистемология
Bizon	Бизон	Diapozon	Диапазон	Epizot	Эпизод
Blok	Блок	Diyet	Диета	Epope	Эпопея
Bluz	Блузка	Dizanteri	Дизентерия	Eradikasyon	Эрадикация
Boks	Бокс	Dogmatizm	Догматизм	Eroin	Героин
Boksör	Боксер	Doktor	Доктор	Erotik	Эротикалык
Bolşevik	Большевик	Doktrin	Доктрина	Erozyon	Эрозия
Boykot	Бойкот	Doküman	Документ	Eskiz	Эскиз
Bronşit	Бронхит	Dokümantasyon	Документация	Estetik	Эстетика
Bronz	Бронза	Dominant	Доминант	Etap	Этап
Broş	Брош	Domino	Домино	Etik	Этика
Broşür	Брошюра	Donör	Донор	Etiket	Этикет
Buket	Букет	Doz	Доза	Etimoloji	Этимология
Buluz	Блуза	Dram	Драма	Etnik	Этникалык
Bulvar	Бульвар	Dramaturg	Драматург	Etnolog	Этнолог
Burjuva	Буржуа	Dramaturji	Драматургия	Etnoloji	Этнология
Burjuvazi	Буржуазия	Dublaj	Дубляж	Etüt	Этюд
Büfe	Буфет	Dublikatör	Дубликатор	Evolüsyon	Эволюция
Bülten	Бюллетень	Dublör	Дублёр	Faks	Факс
Büro	Бюро	Duş	Душ	Faktör	Фактор
Ceket	Жакет	Efekt	Эффект	Fakülte	Факультет
Deklarasyon	Декларация	Egoist	Эгоист	Fanatik	Фанатик
Dekolte	Декольте	Egoizm	Эгоизм	Fanatizm	Фанатизм
Dekorasyon	Декорация	Egzotik	Экзотика	Fantazi	Фантазия
Dekoratif	Декоративдик	Ekoloji	Экология	Far	Фар
Delegasyon	Делегация	Ekonomi	Экономика	Farmokolog	Фармоколог
Delege	Делегат	Ekonomist	Экономист	Farmokoloji	Фармакология
Demagog	Демагог	Ekran	Экран	Fason	Фасон
Demagoji	Демагогия	Ekskavatör	Экскаватор	Faşist	Фашист
Depozit	Депозит	Eksper	Эксперт	Faşizm	Фашизм
Depresyon	Депрессия	Ekspertiz	Экспертиза	Fatalist	Фаталист
Dermatolog	Дерматолог	Ekspres	Экспресс	Fatalizm	Фатализм
Dermatoloji	Дерматология	Ekstra	Экстра	Fayans	Фаянс
Desimetre	Дециметр	Ekvatör	Экватор	Federal	Федералдык
Despot	Деспот	Elektrik	Электр	Federasyon	Федерация
Determinant	Детерминант	Elektron	Электрон	Feminist	Феминист
Determinizm	Детерминизм	Elektronik	Электроника	Feminizm	Феминизм
Dezenfekte	Дезинфекция	Elektroskop	Электроскопия	Fenomen	Феномен
Didaktik	Дидактика	Elektroşok	Электрошок	Fenomenizm	Феноменализм
Difteri	Дифтерия	Elektrot	Электрод	Fenomenoloji	Феноменология
Diftong	Дифтонг	Element	Элемент	Feodal	Феодал
Difüzyon	Диффузия	Elips	Эллипс	Feodalizm	Феодализм
Diksiyon	Дикция	Elit	Элита	Ferment	Фермент
Diktatör	Диктатор	Emperyalist	Империялист	Fetiş	Фетиш
Dikte	Диктант	Emperyalizm	Империялизм	Fetişizm	Фетишизм
Diletant	Дилетант	Endeks	Индекс	Figür	Фигура
Dilentaizm	Дилентаизм	Endogami	Эндогамия	Filantrop	Филантроп
Dinamik	Динамика	Endokrinoloji	Эндохронология	Filantropi	Филантропия

Filarmoni	Филармония	Hipodrom	Ипподром	Kaos	Хаос
Filатели	Филателия	Hipopotam	Гиппопотам	Kapital	Капитал
Filatelist	Филателист	Hiyerarşi	Иерархи	Kapitalist	Капиталист
Filolog	Филолог	Homoseksüel	Гомосексуал	Kapitalizm	Капитализм
Filoloji	Филология	Hormon	Гормон	Kapitülasyon	Капитуляция
Filotilla	Флотилия	Hristiyan	Христиан	Kapsül	Капсула
Filozof	Философ	Hümanizm	Гуманизм	Kapüşon	Капюшон
Filtre	Фильтр	İdea	Идея	Karbüratör	Карбюратор
Final	Финал	İdeal	Идеалдуу	Kardinal	Кардинал
Finalist	Финалист	İdealist	Идеалист	Kardiografi	Кардиография
Finans	Финансы	İdealizm	Идеализм	Kardiolog	Кардиолог
Fizik	Физика	İdentik	Идентификация	Kardioloji	Кардиология
Fizyoterapi	Физиотерапия	İdeolog	Идеолог	Kardiyaskop	Кардиоскопия
Fobi	Фобия	İdeoloji	Идеология	Kardiyogram	Кардиограмма
Fon	Фон	İdil	Идиллия	Karikatür	Карикатура
Fonksiyon	Функция	İllüstrasyon	Иллюстрация	Karikatürist	Карикатурист
Fonograf	Фонограф	İllüzyon	Иллюзия	Kariyer	Карьера
Fonografi	Фонография	İmaj	Имидж	Karizma	Харизма
Fonoloji	Фонология	İndekator	Индикатор	Karnaval	Карнавал
Form	Форма	İndeks	Индекс	Kartografi	Картография
Forma	Форма	İndividüalizm	Индивидуализм	Karton	Картон
Formalite	Формалдуулук	İnformatik	Информациялык	Kaşmir	Кашмир
Formalizm	Формализм	İnisiyatif	Инициатива	Katalog	Каталог
Formasyon	Формация	İntegral	Интеграл	Kategori	Категория
Formül	Формула	İntegrasyon	Интеграция	Katolik	Католик
Fosfat	Фосфат	İpnotiz	Гипноз	Kilo	Кило
Fosfor	Фосфор	İpnotizma	Гипнотизм	Kilometre	Километр
Foto	Фото	İpotek	Ипотека	Kilovat	Киловатт
Fotografi	Фотография	İrrasyonalizm	Рационализм	Kimono	Кимоно
Fotokopi	Фотокопия	İstasyon	Станция	Klan	Клан
Fotomontaj	Фотомонтаж	İstatistik	Статистика	Klarnet	Кларнет
Fotosentez	Фотосинтез	İyon	Ион	Klas	Класс
Frak	Фрак	İyot	Йод	Klasik	Классика
Fraksiyon	Фракция	İzolasyon	Изоляция	Klasisizm	Классицизм
Galaksi	Галактика	Jaguar	Ягуар	Klinik	Клиника
Galeri	Галерея	Jalüzi	Жалюзи	Klişe	Клише
Garaj	Гараж	Janr	Жанр	Klor	Хлор
Garanti	Гарантия	Jargon	Жаргон	Kloş	Клеш
Gardirop	Гардероб	Jeneoloji	Генеология	Koalisyon	Коалиция
Garnitür	Гарнитур	Jeneratör	Генератор	Kobalt	Кобальт
Garnizon	Гарнизон	Jeodezi	Геодезия	Kobra	Кобра
Gastrit	Гастрит	Jeolog	Геолог	Kod	Код
Gaz	Газ	Jeoloji	Геология	Kokain	Кокаин
Genosid	Геноцид	Jest	Жест	Kolej	Колледж
Geometri	Геометрия	Jeton	Жетон	Koleksiyon	Коллекция
Gitar	Гитара	Jimnastik	Гимнастика	Kolektiv	Коллектив
Gldyator	Гладиатор	Jinekolog	Гинеколог	Kolektivizm	Коллективизм
Gliserin	Глицерин	Jips	Чипс	Kolera	Холера
Global	Глобалдуу	Jöle	Желе	Kolesterol	Холестерол
Goril	Горилла	Judo	Дзюдо	Koloni	Колония
Gotik	Готика	Jurnal	Журнал	Kolonist	Колонист
Grafik	График	Jübile	Юбилей	Koma	Кома
Grafit	Графит	Jüri	Жюри	Kombinasyon	Комбинация
Gram	Грам	Kabare	Кабаре	Kombine	Комбинат
Gramer	Грамматика	Kabin	Кабина	Kombinezon	Комбинезон
Gramofon	Граммфон	Kabine	Кабинат	Komedi	Комедия
Gravitasyon	Гравитация	Kafein	Кофеин	Komiser	Комиссар
Grip	Грипп	Kakao	Какао	Komisyon	Комиссия
Grup	Группа	Kaktüs	Кактус	Komite	Комитет
Guaş	Гуаш	Kalori	Калория	Kompleks	Комплекс
Harmoni	Гармония	Kalsiyum	Кальций	Kompliman	Комплимент
Hektar	Гектар	Kamera	Камера	Kompozitör	Композитор
Hepatit	Гепотит	Kamufraj	Камуфляж	Komünikasyon	Коммуникация
Hidrakarbon	Гидрокарбонит	Kanal	Канал	Komünizm	Коммунизм
Hidroloji	Гидрология	Kanalizasyon	Канализация	Kondüktör	Кондуктор
Hidrometre	Гидрометр	Kangren	Гангрена	Konfederasyon	Конфедерация
Hijyen	Гигиена	Kano	Каноз	Konferans	Конференция
Hipnoz	Гипноз	Kanon	Канон	Konfigurasyon	Конфигурация

Konfor	Комфорт	Madam	Мадам	Modem	Модем
Kongre	Конгресс	Magnetik	Магнитик	Modern	Модерн
Konsantrasyon	Концентрация	Magnezyum	Магnezий	Modernizasyon	Модернизация
Konsept	Концепция	Mağaza	Магазин	Modifikasyon	Модификация
Konser	Концерт	Majör	Мажор	Modül	Модуль
Konservatuar	Консерватория	Maket	Макет	Molekül	Молекула
Konserve	Консервы	Makinist	Машинист	Monark	Монарх
Konsolos	Консул	Makro	Макро	Monarşi	Монархия
Konstruksiyon	Конструкция	Maksimum	Максимум	Monitör	Монитор
Kontak	Контакт	Makyaj	Макияж	Monogami	Моногамия
Kontekst	Контекст	Manda	Мандат	Monografi	Монография
Konteyner	Контейнер	Mandalin	Мандалина	Monolog	Монолог
Kontrol	Контроль	Manifaktür	Манифактура	Monopol	Монополия
Konvoy	Конвой	Manikür	Маникюр	Monoteist	Монотеист
Konyak	Коньяк	Maniyer	Манера	Monoteizm	Монотеизм
Kooperatif	Кооператив	Manken	Манекен	Monotip	Монотип
Koordinasyon	Координация	Manyak	Маньяк	Monoton	Монотон
Koridor	Коридор	Mareşal	Маршал	Montaj	Монтаж
Kor尼ş	Карниз	Margarin	Маргарин	Moral	Мораль
Kosinüs	Косинус	Marmelat	Мармелад	Moralist	Моралист
Kostüm	Костюм	Marş	Марш	Moralizm	Морализм
Kotlet	Котлет	Masaj	Массаж	Morfem	Морфема
Kozmetik	Косметика	Maske	Маска	Morfoloji	Морфология
Kozmogoni	Космогония	Mason	Масон	Morg	Морг
Kozmonot	Космонавт	Matematik	Математика	Motif	Мотив
Kozmopolit	Козмополит	Materyal	Материал	Motivasyon	Мотивация
Kozmos	Космос	Materyalist	Материалист	Motor	Мотор
Kredi	Кредит	Materyalizm	Материализм	Motosiklet	Мотоциклет
Krem	Крем	Matmazel	Мадмуазель	Müze	Музей
Krepdöşin	Крепдешин	Mayonez	Майонез	Müzik	Музыка
Kriminoloji	Криминология	Mekanik	Механик	Naftalin	Нафталин
Kristal	Крисстал	Melankolik	Меланхолик	Narkotik	Наркотик
Kriter	Критерий	Melodi	Мелодия	Narkoz	Наркоз
Kritik	Критик	Melodram	Мелодрама	Nasyonal	Национал
Kriz	Кризис	Menejer	Менеджер	Nasyonalist	Националист
Krizantem	Хризантема	Menşevik	Меньшевик	Nasyonalizm	Национализм
Kromosfer	Хромосфера	Meridyen	Меридиан	Naturalist	Натуралист
Kronik	Хроника	Metafizik	Метафизика	Naturizm	Натуризм
Kronoloji	Хронология	Metafora	Метафора	Natüralizm	Натурализм
Kronometre	Хронометр	Metal	Металл	Natürmort	Натюрморт
Kulis	Кулиса	Meteorit	Метеорит	Naylon	Нейлон
Kupon	Купон	Meteorolog	Метеоролог	Nazizm	Нацизм
Kurs	Курс	Meteoroloji	Метеорология	Negatif	Негатив
Labirent	Лабиринт	Metodoloji	Методология	Nektar	Нектар
Laboratuar	Лаборатория	Metot	Метод	Neolojizm	Неологизм
Lama	Лама	Metraj	Метраж	Neon	Неон
Lav	Лава	Metro	Метро	Neptün	Нептун
Lejant	Легенда	Migren	Мигрень	Neptünyum	Нептуний
Leksikoloji	Лексикология	Mikro	Микро	Nihilizm	Нигилизм
Lektör	Лектор	Mikrobiyoloji	Микробиология	Nikel	Никель
Lengüist	Лингвист	Mikrofon	Микрофон	Niker	Нөкөр
Lengüistik	Лингвистика	Mikrop	Микроб	Nikotin	Никотин
Liberal	Либераль	Mikroskop	Микроскоп	Nominal	Номинал
Liberalist	Либералист	Milimetre	Миллиметр	Norm	Норма
Liberalizm	Либерализм	Militarizm	Милитаризм	Normal	Нормалдуу
Lig	Лига	Milyar	Миллиард	Normatif	Норматив
Likör	Ликер	Milyarder	Миллиардер	Nostalji	Ностальгия
Limit	Лимит	Milyon	Миллион	Noter	Нотариус
Lirik	Лирика	Milyoner	Миллионер	Nörolog	Невролог
Lirizm	Лиризм	Mimik	Мимика	Nöroloji	Неврология
Lise	Лицей	Mimozza	Мимоза	Nöron	Нейрон
Litoloji	Литология	Mineraloji	Минералогия	Nüans	Нуанс
Litosfer	Литосфера	Minimum	Минимум	Objektif	Объектив
Logaritma	Логарифма	Mistik	Мистика	Objektivizm	Объективизм
Lojik	Логика	Misyon	Миссия	Ofis	Офис
Lokomotif	Локомотив	Misyoner	Миссионер	Oktav	Октава
Losyon	Лосьон	Mitoloji	Мифология	Oligarşi	Олигархия
Lüks	Люкс	Model	Модель	Olimpiyat	Олимпиада

Omlet	Омлет	Periyot	Период	Reaksiyoner	Реакционер
Ontoloji	Онтология	Personel	Персонал	Reaktör	Реактор
Operasyon	Операция	Perspektif	Перспектива	Realist	Реалист
Operatör	Оператор	Petrol	Петроль	Realizm	Реализм
Opportunîst	Опportunист	Peyzaj	Пейзаж	Redaksiyon	Редакция
Opportunizm	Опportunизм	Pijama	Пижама	Redaktör	Редактор
Optik	Оптика	Piket	Пикет	Referans	Реферанс
Optimist	Оптимист	Piknik	Пикник	Refleks	Рефлекс
Optimizm	Оптимизм	Pilot	Пилот	Reform	Реформа
Orangutan	Орангутан	Piramit	Пирамида	Regülatör	Регулятор
Organ	Орган	Piyanist	Пианист	Rejim	Режим
Organik	Органик	Piyes	Пьеса	Rejisör	Режиссер
Organizasyon	Организация	Plaj	Пляж	Reklam	Реклама
Organizatör	Организатор	Plan	План	Rekonstrüksiyon	Реконструкция
Orgazm	Оргазм	Plantasyon	Плантация	Rektör	Ректор
Orijinal	Оригиналь	Plastik	Пластик	Repertuar	Репертуар
Ornitoloji	Орнитология	Platform	Платформа	Reproduksiyon	Репродукция
Ortodoks	Ортодокс	Platin	Платина	Restoran	Ресторан
Ortopedi	Ортопедия	Polifonik	Полифония	Restore	Реставрация
Ortopedist	Ортопедист	Politeist	Политеист	Revizyon	Ревизия
Oryantalîst		Politeizm	Политеизм	Revizyonist	Ревизионист
Oryantalizm	Ориентализм	Popüler	Популярдуу	Revizyonizm	Ревизионизм
Osteoloji	Остеология	Pornografi	Порнография	Revolver	Револьвер
Otel	Отель	Porsiyon	Порция	Rezerv	Резерв
Otobiyografi	Автобиография	Portre	Портрет	Risk	Риск
Otobüs	Автобус	Potansiyel	Потенциал	Ritim	Ритм
Otomat	Автомат	Poz	Поза	Rol	Роль
Otomobil	Автомобиль	Pozisyon	Позиция	Roman	Роман
Otonom	Автоном	Pozitif	Позитивдүү	Romans	Романс
Otonomi	Автономия	Pozitivist	Позитивист	Romantizm	Романтизм
Otopark	Автопарк	Pratik	Практика	Romatizma	Ревматизм
Otorite	Авторитет	Prens	Принц	Rezonans	Резонанс
Paganizm	Паганизм	Prenses	Принцесса	Rönesans	Ренессанс
Paket	Пакет	Prensip	Принцип	Röntgen	Рентген
Pakt	Пакт	Prestij	Престиж	Röportaj	Репортаж
Palas	Палас	Primitif	Примитив	Rulo	Рулон
Paleontoloji	Палеонтология	Problem	Проблема	Sabotaj	Саботаж
Palmiye	Пальма	Profesör	Профессор	Sadist	Садист
Palto	Пальто	Profil	Профиль	Salon	Салон
Panama	Панама	Progmatik	Прогматика	Sanatoryum	Санатория
Panel	Панель	Progmatizm	Прогматизм	Sansür	Цензура
Panik	Паника	Program	Программа	Santimetre	Сантиметр
Panislamizm	Панисламизм	Proje	Проект	Satirik	Сатирик
Panorama	Панорама	Proletarya	Пролетариат	Satürn	Сатурн
Pansiyon	Пансионат	Propaganda	Пропаганда	Seans	Сеанс
Panteist	Пантеист	Protein	Протеин	Seksoloji	Сексология
Panteizm	Пантеизм	Protestan	Протестант	Sektör	Сектор
Pantürkizm	Пантүркизм	Protez	Протез	Selüloit	Целюлит
Papirüs	Папирус	Protokol	Протокол	Sembol	Символ
Paradoks	Парадокс	Prototip	Прототип	Seminer	Семинар
Paragraf	Параграф	Psikiyatri	Психиатрия	Sempatî	Симпатия
Paralel	Параллель	Psikolog	Психолог	Senarist	Сценарист
Paraşüt	Парашют	Psikoloji	Психология	Senaryo	Сценарий
Parazit	Паразит	Psikopat	Психопат	Senat	Сенат
Parfümeri	Парфюмерия	Sikoz	Психоз	Senatör	Сенатор
Parlemanto	Парламент	Pudra	Пудра	Senfoni	Симфония
Parodi	Пародия	Püre	Пюре	Sensasyon	Сенсация
Parti	Партия	Radikal	Радикал	Sentak	Синтаксис
Partizan	Партизан	Radikalizm	Радикализм	Sentetik	Синтетика
Pasaj	Пассаж	Radyasyon	Радиация	Sentez	Синтез
Pasaport	Паспорт	Radyatör	Радиатор	Seranat	Серенада
Pasif	Пассивдүү	Radyo	Радио	Seri	Серия
Patoloji	Патология	Radyum	Радий	Servis	Сервис
Patron	Патрон	Raket	Ракета	Sezon	Сезон
Pedagog	Педагог	Rapor	Рапорт	Sifon	Шифон
Pedagoji	Педагогика	Rasyonalist	Рационалист	Silindir	Цилиндр
Pedikür	Педикюр	Rasyonalizm	Рационализм	Sinolog	Синолог
Penguen	Пингвин	Reaksiyon	Реакция	Sinoloji	Синология

Sinonim	Синоним	Tabure	Табурет	Tranzit	Транзит
Sinüs	Синус	Taksi	Такси	Travma	Травма
Sinyal	Сигнал	Taktik	Тактика	Tribün	Трибуна
Sistem	Система	Tampon	Тампон	Trigonometri	Тригонометрия
Skandal	Скандал	Teknik	Техника	Triko	Трико
Smokin	Смокинг	Teknokrat	Технократ	Trikotaj	Трикотаж
Snobizm	Снобизм	Teknolog	Технолог	Triloji	Трилогия
Solist	Солист	Teknoloji	Технология	Trilyon	Триллион
Sos	Соус	Tekstil	Текстиль	Tropik	Тропика
Sosis	Сосиска	Tektonik	Тектоника	Tur	Тур
Sosyal	Социал	Telefon	Телефон	Turist	Турист
Sosyalist	Социалист	Telekomünikasyon	Телекоммуникация	Turizm	Туризм
Sosyalizm	Социализм	Telepati	Телепатия	Tuvalet	Туалет
Sosyolog	Социолог	Teleskop	Телескоп	Türkolog	Турколог
Sosyoloji	Социология	Televizyon	Телевизор	Türkoloji	Туркология
Sovyet	Совет	Telgraf	Телеграф	Urbanizm	Урбанизм
Sömestir	Семестр	Teokrasi	Теократия	Ültilmatom	Ультиматум
Spekülasyon	Спекуляция	Teolog	Теолог	Üniforma	Униформа
Sperm	Сперма	Teoloji	Теология	Ürolog	Уролог
Staj	Стаж	Teorem	Теорема	Ütopist	Утопия
Stajer	Стажер	Teori	Теория	Ütopizm	Утопизм
Statü	Статя	Terminoloji	Терминология	Vagon	Вагон
Sterilize	Стерилизация	Termodinamik	Термодинамика	Vakum	Вакуум
Stil	Стиль	Termometre	Термометр	Vals	Вальс
Strateji	Стратегия	Termos	Термос	Vampir	Вампир
Stüdyo	Студия	Terorist	Террорист	Vantilatör	Вентилятор
Sübjektiv	Субъективдүү	Terör	Террор	Varyant	Вариант
Sübjektivizm	Субъективизм	Tez	Тезис	Vazelin	Вазелин
Sürpriz	Сюрприз	Tip	Тип	Vejetarien	Вегетериан
Şampanya	Шампан	Tipografi	Типография	Vektör	Вектор
Şampiyon	Чемпион	Tiraj	Тираж	Veranda	Веранда
Şans	Шанс	Tiran	Тиран	Veteriner	Ветеринар
Şantaj	Шантаж	Tirat	Тирада	Vibrasyon	Вибрация
Şef	Шеф	Tolerans	Толеранттуулук	Viraj	Вираз
Şema	Схема	Ton	Тон	Virüs	Вирус
Şempanze	Шимпанзе	Tonaj	Тоннаж	Vitamin	Витамин
Şık	Шик	Topografi	Топография	Vitrin	Витрина
Şifon	Шифон	Totem	Тотем	Viyolonsel	Виолончель
Şifre	Шифр	Totemizm	Тотемизм	Vizite	Визит
Şizofreni	Шизофрения	Trajedi	Трагедия	Volkan	Вулкан
Şoför	Шофер	Traktör	Трактор	Volt	Вольт
Şose	Шоссе	Transformatör	Трансформатор	Zoolog	Зоолог
Tablet	Таблетка	Transport	Транспорт	Zooloji	Зоология

Yunanca asıllı kelimeler hakkında söz edecek olursak ilk olarak Türkçedeki tarihine bakalım.

Kadim Ege medeniyetinin tohumları Anadolu'da atıldı. Avrupa kültürünün ilk şairi Homer, ilk tarihçisi Herodot, ilk filozofu Thales Anadolu'da yetişti. Bu kültür sonraları, Büyük İskender vasıtasıyla İran'a, Orta Asya'ya kadar uzandı. Ege kültürü, Romalılar devrinde Hristiyan dünyası içinde varlığını sürdürdü. Roma'nın yıkılışını müteakip, bu kültürün devam ettirilmesini Bizans İmparatorluğu üstlendi. Anadolu'da Türkler ve Yunanlar, yüz yıllar boyunca bir arada yaşadılar. Böylece asırlar boyunca pek çok Yunanca kelime Türkçeye girmiştir⁶. Kırgızcadaki Yunanca asıllı kelimeler Rusça aracılığıyla girmiştir. Aşağıda Türkçe ve Kırgızcadaki Yunanca asıllı ortak kelimeler verildi.

⁶Muallimoğlu, N., (2003), *Türkçe Bilen Aranıyor*, İstanbul, s. 386.

Alfabe	Алфавит	Azot	Азот	Etnograf	Этнограф
Amazon	Амазонка	Bakteri	Бактерия	Etnografya	Этнография
Anatomi	Анатомия	Barbar	Варвар	Fasülye	Фасоль
Anestezi	Анестезия	Bürokrasi	Бюрократия	Felsefe	Философия
Ansiklopedi	Энциклопедия	Bürokrat	Бюрократ	Felsefeci	Философ
Antartik	Антарктика	Demografi	Демография	Fener	Фонарь
Antibiyotik	Антибиотик	Demokrasi	Демократия	Fizyolog	Физиолог
Aritmetik	Арифметика	Demokrat	Демократ	Fizyoloji	Физиология
Astrolog	Астролог	Dermatolog	Дерматолог	Fizyonomi	Физиономия
Astroloji	Астрология	Dermatoloji	Дерматология	Triton	Тритон
Astronot	Астронавт	Dogma	Догма		
Atlas	Атлас	Embriyon	Эмбрион		

Türkçede Latince kelimelerin olduğunu öğrenmek için Anadolu'nun uzun yıllar Roma'nın yönetiminde kaldığını hatırlamak gerekir.

Bergama Kralı III. Attolas ile Suriye Kralı III. Antiokhus arasında Manisa'nın kuzeydoğusunda M. Ö. 190 yılında yapılan harp, Anadolu'nun Roma'ya geçmesine zemin hazırladı. Bu savaşta, Romalılar'dan yardım gören Bergama Kralı, Suriye ordularını mağlup etti. Bergama Kralı'nın M. Ö. 133'te ülkesini, miras olarak Roma İmparatorluğu'na bırakması neticesinde, Anadolu, Roma İmparatorluğu'nun 'doğu' ve 'batı' diye ikiye ayrıldığı tarihe kadar, aşağı yukarı 400 sene Roma'nın bir eyaleti olarak kaldı. Daha sonra Anadolu'ya yerleşenler Latince'nin bıraktığı kelimeleri mal ettiler⁷. Böylece Türkçe'ye Latince kelimeler yerleşmeye başlamış oldu. Kırgızcaya Latince kelimeler Rusça aracılığıyla geçmiştir. Aşağıda Türkçe ve Kırgızcadaki Latince asıllı ortak kelimeler verildi.

⁷Muallimoğlu, N, (2003), s. 393.

Ağustos	Август	Forum	Форум	Terminal	Терминал
Ajan	Агент	Jupiter	Юпитер	Uranium	Уран
Avukat	Адвокат	Mart	Март	Üniversite	Университет
Anten	Антенна	Miligram	Миллиграмм	Vena	Вена
Assimilasyon	Ассимиляция	Motor	Мотор	Volkan	Вулкан
Asistant	Ассистент	Oper	Опера	Varyant	Вариант
Akupunktör	Акупунктура	Profesor	Профессор	Virus	Вирус
Alüminyum	Алюминий	Natura	Натура	Polis	Полиция
Arena	Арена	Neptün	Нептун	Roket	Ракета
Dekan	Декан	Oditoryum	Аудитория	Vize	Виза
Direktör	Директор	Optimum	Оптималдык	Stenograf	Стенограф
Doküman	Документ	Pedal	Педадь	Stenografya	Стенография
Diktör	Диктор	Sinüs	Синус	Vokal	Вокал
Fauna	Фауна	Site	Сайт		
Flora	Флора	Stadyum	Стадион		

Türkçeye Latince, Kırgızcaya Rusça yolu ile gerekse doğrudan İtalyancadan çok sayıda kelime vardır. Denizcilik, sanat ve ticaretle ilgili kelimeler İtalyanca'dır. Aşağıda İtalyanca kökenli ortak kelimeler verildi.

Antika	Антика	Kampanya	Компания	Oper	Опера
Avukat	Адвокат	Karamela	Карамель	Oratorya	Оратория
Balo	Балл	Karantina	Карантин	Orkestra	Оркестра
Banka	Банка	Kasa	Касса	Pantomima	Пантомима
Banyo	Ванна	Komedyä	Комедия	Papa	Папа
Baraka	Барак	Komposto	Компот	Parlamento	Парламент
Batarya	Батарейка	Kopya	Копия	Parola	Пароль
Bilet	Билет	Libretto	Либретто	Pirlanta	Бриллиант
Bomba	Бомба	Limonata	Лимоната	Piyano	Пианино
Bravo	Браво	Lira	Лира	Pizza	Пицца
Çikolata	Шоколад	Litoğraf	Литограф	Posta	Почта
Çimento	Цемент	Litoğrafya	Литография	Primadonna	Примадонна
Dama	Дама	Lotorya	Лотерея	Protesto	Протест
Diploma	Диплом	Lunapark	Лунапарк	Rota	Рота
Düello	Дуэль	Madalya	Медаль	Salata	Салат
Düeto	Дует	Madalyon	Медальон	Senato	Сенат
Fabrika	Фабрика	Maestro	Маэстро	Soda	Сода
Familya	Фамилия	Makarna	Макарон	Solo	Соло
Firma	Фирма	Makine	Машина	Soprano	Сопрано
Gala	Гала	Mandalina	Мандарин	Spaghetti	Спагетти
Gazete	Газета	Manevra	Маневр	Tango	Танго
Gazino	Казино	Matafora	Метафора	Tema	Тема
Granit	Гранит	Mızıkä	Музыка	Tenor	Тенор
İmparator	Император	Mobilya	Мебель	Tiyatro	Театр
İspirto	Спирт	Moda	Мода	Vanilya	Ванилин
Jandarma	Жандарм	Nota	Нота	Vazo	Ваза
Kadro	Кадр	Numara	Номер	Villa	Вилла

Türkçe ve Kırgızcaya yoğun biçimde İngilizce kelime ve terimlerin girmesi kaçınılmaz bir gerçektir. Selamlaşmadan vedalaşmaya kadar, iş yerleri adları, ticari, bilim, siyaset, ekonomi ile ilgili kelimeler günümüzde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Türkçeye İngilizce kelimeler son dönemlerde geçtiyse, Kırgızcaya yoğun biçimde Bağımsızlıktan sonra rahatça geçmeye başlamıştır. Aşağıda iki Türk lehçesindeki İngilizce kökenli ortak kelimeler verildi.

Badminton	Бадминтон	E-mail	Е-мэйл	Greyfurt	Грейфрут
Bar	Бар	Fast food	Фаст фуд	Hacker	Хакер
Basketbol	Баскетбол	Festival	Фестиваль	Hentbol	Гандбол
Bestlesser	Бестселлер	Film	Фильм	Hobi	Хобби
Beyzbol	Бейсбол	Finiş	Финиш	Hokey	Хоккей
Bloknot	Блокнот	Fitness	Фитнесс	Hümor	Гомер
Brifing	Брифинг	Flamingo	Фламинго	Jilet	Жилет
Buldok	Бульдог	Fokus	Фокус	Kafeterya	Кафетерия
Buldozer	Бульдозер	Folklor	Фольклор	Karavan	Караван
Bütçe	Бюджет	Fonem	Фонема	Klüp	Клуб
Casting	Кастинг	Fonetik	Фонетика	Kokteyl	Коктейль
Center	Центр	Font	Фонд	Konteyner	Контейнер
Centilmen	Жентельмен	Format	Формат	Kros	Кросс
Cokey	Жокей	Futbol	Футбол	Lazer	Лазер
Data	Дата	Gangster	Гангстер	Lider	Лидер
Detektif	Детектив	Gol	Гол	Lord	Лорд
Dizayn	Дизайн	Golf	Гольф	Maç	Матч

Magazin	Магазин	Ring	Ринг	Test	Тест
Market	Маркет	Sandviç	Сэндвич	Tokşov	Токшоу
Mis	Миссис	Skanner	Сканер	Torpedo	Торпеда
Miting	Митинг	Slayt	Слайд	Tost	Тост
Panda	Панда	Spiker	Спикер	Transporter	Транспортер
Park	Парк	Sponsor	Спонсор	Tramvay	Трамвай
Partner	Партнер	Spor	Спорт	Tranzistör	Транзистор
Patent	Патент	Sportmen	Спортсмен	Trolleybus	Троллейбус
Pensilin	Пенициллин	Standart	Стандарт	Tünel	Туннель
Piknik	Пикник	Stop	Стоп	Vatman	Ватман
Playback	Плейбек	Stres	Стресс	Versiyon	Версия
Pop	Поп	Supermarket	Супермаркет	Viski	Виски
Prezentasyon	Презентация	Şampuan	Шампунь	Voleybol	Волейбол
Printer	Принтер	Şok	Шок	Walkman	Волкмен
Radar	Радар	Tank	Танка	Web	Веб
Remiks	Ремикс	Tenis	Теннис	Webmaster	Вебмастер

Almanca kelimeler ise Türkçeye II. Cihan Savaşı'ndan sonra girdiyse, Kırgızcaya Rusça yolu ile Sovyet Dönemi'nde girmiştir. Her iki lehçede Almanca kelime Fransızca, Yunanca ve Latince gibi çok değildir. Aşağıda Almanca ortak kelimeler verildi.

Genetik	Генетика	Kobalt	Кобальт	Vokal	Вокал
Dekan	Декан	Kuvars	Кварц	Politsiya	Полиция
Doçent	Доцент	Marka	Марка	Laborant	Лаборант
General	Генерал	Roket	Ракета	Parlament	Парламент
Gestapo	Гестапо	Röntgen	Рентген	Sinyal	Сигнал
Hamburger	Гамбургер	Vampir	Вампир		
Konsonant	Консонант	Sekunder	Секундометр		

Türkçeye Rusçadan az kelime girmiştir. Bu kelimeler Rus İmparatorluğu zamanında, daha sonra Rusya ile ticari ilişkilerin sonucunda girmiştir. Kırgızcaya ise Ekim Devrimi öncesi ve sonrası girmiştir. Rusça Kırgızların ikinci ana dili olduğu için Rusça kelimeler yaygın biçimde kullanılmaktadır. Aşağıda iki lehçedeki Rusça ortak kelimeler verildi.

Çar	Царь
Mazot	Мазут
Ruble	Рубль
Semaver	Самоор
Troyka	Тройка
Balalayka	Балалайка

Türkçe ve Kırgızcadaki Batı kökenli ortak kelimeleri araştırırken aşağıdaki benzerlik ve farklılıkları elde ettim.

Türkçe ve Kırgızca'daki Batı Kökenli Ortak Kelimelerdeki Fonolojik Benzerlik ve Farklılıklar

Kelime başı o > a değişimi

Türkçe	Kırgızca
Oditoryum	Аудитория
Otobiyografi	Автобиография
Otobüs	Автобус
Otomobil	Автомобиль
Otopark	Автопарк

Kelime başı k > h değişimi

Türkçe	Kırgızca
Kaos	Хаос
Karizma	Харизма
Klor	Хлор

Kolera	Холера
Kolesterol	Холестерол
Krizantem	Хризантема
Kromosfer	Хморофера

Kronik	Хроника
Kronometre	Хронометр

Kelime başı k > g değişimi

Türkçe	Kırgızca
Hamburger	Гамбургер
Hentbol	Гандбол
Hepatit	Гепатит
Hidroloji	Гидрология

Hijyen	Гигиена
Hipnoz	Гипноз
Hipopatam	Гиппопотам
Homoseksüel	Гомосексуал
Hormon	Гормон

Hümanizm	Гуманизм
Hümer	Гомер

4. Kelime sonu -yon = -tsiya oluşumu

Türkçe	Kırgızca
Diksiyon	Дикция
Porsiyon	Порция
Pozisyon	Позиция
Reaksiyon	Реакция

Enflasyon	Инфляция
Asimilasyon	Ассимиляция
Deklarasyon	Декларация
Dekorasyon	Декорация
Delegasyon	Делегация

Enfeksiyon	Инфекция
Enformasyon	Информация
Disimilasyon	Диссимилация
Eradikasyon	Эрадикация
Fonksiyon	Функция

Erozyon	Эрозия
Evolüsyon	Эволюция
Federasyon	Федерация
İzolasyon	Изоляция
Kanalizasyon	Канализация

Kapitulasyon	Капитуляция
Koleksiyon	Коллекция
Konstruksiyon	Конструкция
Modernizasyon	Модернизация
Modifikasyon	Модификация

Motivasyon	Мотивация
Organizasyon	Организация
Telekomünikasyon	Телекоммуникация

5. Kelime başı e > i değişimi

Türkçe	Kırgızca
Emperyalizm	Имперализм
Endeks	Индекс
Endüstri	Индустрия
Enfeksiyon	Инфекция

Enflasyon	Инфляция
Enformasyon	Информация
Enstitü	Институт
Enstrüman	Инструмент
Ensülin	Инсулин

Entegre	Интрига
Entelektüel	Интеллектуал
Enternasyonal	Интернационал

6. Kelime sonu -i = -iya oluşumu

Türkçe	Kırgızca
Akademi	Академия
Alerji	Аллергия
Anarji	Анархия
Anatomi	Анатомия
Anestezi	Анестезия
Antipati	Антипатия
Antropoloji	Антропология
Astronomi	Астрономия
Bakteri	Бактерия
Demografi	Демография
Dermatoloji	Дерматология
Difteri	Дифтерия
Dizanteri	Дизентерия

Etimoloji	Этимология
Filarmoni	Филармония
Fobi	Фобия
Fonoloji	Фонология
Fotokopi	Фотокопия
Garanti	Гарантия
Geometri	Геометрия
Hidroloji	Гидрология
Hiyerarşi	Иерархия
İdeoloji	Идеология
Jeoloji	Геология
Kalori	Калория
Kalori	Калория
Kategori	Категория

Koloni	Колония
Kriminoloji	Криминология
Monografi	Монография
Nostalji	Ностальгия
Parodi	Пародия
Sempati	Симпатия
Seri	Серия
Strateji	Стратегия
Şizofreni	Шизофрения
Teknoloji	Технология
Teori	Теория
Trigonometri	Тригонометрия
Türkoloji	Туркология
Ütopi	Утопия

7. Kelime sonu -zm = -zm benzerliği

Türkçe	Kırgızca
Aforizm	Афоризм
Alpinizm	Альпинизм
Amoralizm	Аморализм
Ateizm	Атеизм
Atletizm	Атлетизм
Egoizm	Эгоизм

Emperyalizm	Имперализм
Fanatizm	Фанатизм
Faşizm	Фашизм
Feminizm	Феминизм
Feodalizm	Феодализм
Fetişizm	Фетишизм
Hümanizm	Гуманизм

Kamünizm	Камунизм
Kapitalizm	Капитализм
Liberalizm	Либерализм
Natüralizm	Натурализм
Romantizm	Романтизм
Turizm	Туризм

8. Kelime içi -ü = -yu oluşumu

Türkçe	Kırgızca
Bülten	Бюллетень
Bürakrasi	Бюракратия
Büro	Бюро
Bütçe	Бюджет

İllüzyon	Иллюзия
Jalüzi	Жалюзи
Jüri	Жюри
Kapüşon	Капюшон
Lüks	Люкс

Nüans	Нюанс
Parfümeri	Парфюмерия
Püre	Пюре

9. Kelime sonu -ör = -or oluşumu

Türkçe	Kırgızca
Diktatör	Диктатор
Diktör	Диктор
Direktör	Директор
Donör	Донор
Faktör	Фактор
Jeneratör	Генератор

Kandüktör	Кандуктор
Karbiratör	Карбидатор
Kompozitör	Композитор
Lektör	Лектор
Monitör	Монитор
Operatör	Оператор
Profesör	Профессор

Rektör	Ректор
Terör	Терор
Tranzistör	Транзистор
Vektör	Вектор
Ventilatör	Вентилятор

Türkçe ve Kırgızcadaki Batı Kökenli Ortak Kelimelerdeki Morfolojik Benzerlik ve Farklılıklar

1. Türkçeye Batıdan girmiş kelimeler, o dilde nasıl yazılırsa Türkçede de öyle yazılır. Kırgızcaya Batı kökenli kelimeler Rusça aracılığıyla girdiği için Rus gramerinin etkisi büyüktür. – a eki Türkçedeki Batı kökenli kelimelerin sonunda bulunmaz, Kırgızcadaki Batı kökenli kelimelerde bulunmaktadır.

Türkçe	Kırgızca
Aktris	Актриса
Akustik	Акустика
Alternatif	Альтернатива
Amazon	Амозонка
Amblem	Эмблема
Anket	Анкета
Antartik	Антарктика

Anten	Антенна
Aritmetik	Арифметика
Astım	Астма
Atmosfer	Атмосфера
Barikat	Баррикада
Barones	Баронесса
Bronz	Бронза
Broşür	Брошюра

Didaktik	Дидактика
Dinamik	Динамика
Disiplin	Дисциплина
Diskotek	Дискотека
Diyagram	Диаграмма
Diyet	Диета
Doktrin	Доктрина
Doz	Доза

Dram	Драма
Elit	Элита
Epik	Эпика
Estetik	Эстетика
Etik	Этика
Figür	Фигура
Fonem	Фонема
Fonetik	Фонетика
Form	Форма
Formül	Формула
Genetik	Генетика
Gitar	Гитара
Glikoz	Глюкоза
Goril	Горилла
Gotik	Готика
Grup	Группа
İpotek	Ипотека
Jimnastik	Гимнастика
Kabin	Кабина

Kapsül	Капсула
Karikatür	Карикатура
Kariyer	Карьера
Klasik	Классика
Klinik	Клиника
Kronik	Хроника
Kulis	Кулиса
Lig	Лига
Lirik	Лирика
Mandalin	Мандалина
Miligram	Миллиграмм
Mimik	Мимика
Mistik	Мистика
Müzik	Музыка
Norm	Норма
Oper	Опера
Optik	Оптика
Piramit	Пирамида
Platform	Платформа

Pratik	Практика
Prences	Принцесса
Problem	Проблема
Program	Программа
Raket	Ракета
Reform	Реформа
Reklam	Реклама
Sistem	Система
Sosis	Сосиска
Sperm	Сперма
Tablet	Таблетка
Taktik	Тактика
Tank	Танка
Torem	Теорема
Tribün	Трибуна
Tropik	Тропика
Vitrin	Витрина

2. – **LUU** eki (Kırgızcada isimden sıfat yapan ektir) Kırgızcadaki Batı kökenli kelimelerin sonunda bulunmaktadır. Türkçe kelimelerde ise orijinalinde olduğu gibi kalmıştır.

Türkçe	Kırgızca
Agresif	Агрессивдүү
Aktif	Активдүү
Aktüalite	Актуалдуу

Global	Глобалдуу
Normal	Нормалдуу
Obyektiv	Объективдүү
Pasif	Пассивдүү

Popüler	Популярдуу
Pozitif	Позитивдүү
Sübyektiv	Субъективдүү
Tolerans	Толеранттуу

Türkçe ve Kırgızcadaki Batı Kökenli Ortak Kelimelerdeki Leksikolojik Benzerlikler

Yazılışı ve anlamı aynı olan ortak kelimeler

Türkçe	Kırgızca
Abajur	Абажур
Adres	Адрес
Aferist	Аферист
Albatros	Альбатрос
Album	Альбом
Alpinizm	Альпинизм
Analiz	Анализ
Antrakt	Антракт
Artist	Артист
Aspirin	Аспирин
Ateizm	Атеизм
Atletizm	Атлетизм
Atom	Атом
Avans	Аванс
Bagaj	Багаж
Balkon	Балкон
Bandaj	Бандаж
Banknot	Банкнот
Baron	Барон
Benzin	Бензин
Beton	Бетон
Bidon	Бидон
Bigudi	Бигуди
Bikini	Бикини
Blok	Блок
Boks	Бокс
Buket	Букет
Depozit	Депозит
Despot	Деспот

Dialog	Диалог
Diftong	Дифтонг
Doktor	Доктор
Domino	Домино
Ekrani	Экран
Epilog	Эпилог
Eskiz	Эскиз
Etap	Этап
Fabrika	Фабрика
Far	Фар
Faşizm	Фашизм
Fenomen	Феномен
Final	Финал
Fon	Фон
Fosfat	Фосфат
Gaz	Газ
Grafik	График
İndeks	Индекс
Janr	Жанр
Jargon	Жаргон
Jest	Жест
Jeton	Жетон
Jurnal	Журнал
Kamera	Камера
Kanal	Канал
Kapital	Капитал
Kaşmir	Кашмир
Kod	Код
Kokain	Кокаин
Koma	Кома

Koridor	Коридор
Krem	Крем
Kupon	Купон
Kurs	Курс
Maket	Макет
Mayonez	Майонез
Metafora	Метафора
Mimoza	Мимоза
Motor	Мотор
Ofis	Офис
Paket	Пакет
Patron	Патрон
Protez	Протез
Prototip	Прототип
Pudra	Пудра
Refleks	Рефлекс
Risk	Риск
Salon	Салон
Satirik	Сатирик
Senat	Сенат
Servis	Сервис
Skandal	Скандал
Şans	Шанс
Şantaj	Шантаж
Şef	Шеф
Taksi	Такси
Termos	Термос
Tip	Тип
Tiraj	Тираж

Tiran	Тиран
Ton	Тон
Transport	Транспорт
Tranzit	Транзит

Travma	Травма
Tur	Тур
Turizm	Туризм
Vagon	Вагон

Vazelin	Вазелин
Virus	Вирус

Böylece, birbirinden coğrafi olarak uzak olsalar bile gönülleri bir olan Türk ve Kırgız halkının günümüzde kullandıkları Batı kökenli ortak kelimelerin durumundan haberdar olduk. Hangi dil olursa olsun o dilin kelime hazinesinde yabancı dillerden girmiş kelimelerin olmadığını, bütün kelimelerin sadece o dile ait olduğunu söylemek mümkün değildir. Bazı diller başka dillerin kelime hazinesinin zenginleşmesine daha çok tesir ederek yabancı kelimelerin o kadar çok girmesini sağlamıştır. Batı ülkelerinde özellikle teknoloji, siyasi, ilmi terim ve sözcüklerin dağılması baş rolü almıştır. Dünyaya çok yaygın dil olarak Yunanca ve Latinceyi söyleyebiliriz. Daha sonra bu görevi Fransızca ve Almanca aldıysa şu an İngilizce ve Rusça almaktadır. Fakat ismi geçen dillerde de yabancı kelimelerin sayısı az değildir.

Batı kökenli kelimelerin Türkçe ve Kırgızcaya girişinde bazı sonuçlar ortaya çıktı. Fransızcadan alınan kelimeler genellikle tıp, teknoloji, müzik ve sanat terimlerini kapsamaktadır: Ansambl(ансамбль), arkeoloji(археология), gliserin(глицерин)... Rusça kelimeler ise İmparatorluk dönemi Rusyası zamanından başlayarak geçmeye başlamıştır: çar(цар), bolşevik(большевик)... Almanca kelimeler ise II. Dünya Savaşı ve savaş sonrası girmiştir: Doçent(доцент), dekan(декан), general(генерал)... Son zamanlarda yoğun biçimde İngilizceden kelime akın akın geçmektedir. Gündelik dilde selamlaşmadan vedalaşmaya, ticari hayatta iş yeri adları ve konuşma sırasında yabancı kelime sıkıştırma normal hale gelmiştir.

Çalışmamda, Türkçe ve Kırgızcadaki Batı kökenli ortak kelimelerin sayısı yaklaşık iki bini bulur. Bu kelimelerin içinden 1034'ü Fransızca, 34'ü Yunanca, 43'ü Latince, 81'i İtalyanca, 100'ü İngilizce, 19'u Almanca ve 6'sı Rusça'dır. Zamanın geçmesiyle bu sayıların artacağını ve bu konu üzerinde çalışmaya devam etmeyi, devam etmemiz gerektiğini düşünüyorum.

Batı kökenli kelimeler sadece bu iki lehçede değil diğer lehçelerin de dil tarihinde bulunmaktadır. Yabancı kelimelerden kurtulmak bence mümkün değildir. Zamanın geçmesiyle, teknolojinin gelişmesiyle yabancı kelimeler ana dilimize yerleşerek kendi yerini bulur. Fakat her insan kendi ana dilini sevmeli ve ana dilinin gelişmesi için çalışmalıdır.

Kaynakça

- Abdiyev, Taalay, Abdikulova, Roza, (2008), *Türkçe-Kırgızca Ortak Kelimeler Sözlüğü*, Bişkek.
- Abduldayev, Esengul, (1998), *Azırkı Kırgız Tili*, Bişkek.
- Akmatov, T., Mukambayev, C., (1978), *Azırkı Kırgız Tili: Fonetika cana Leksikologiya*, Frunze.
- Aksan, Doğan, (1982), *Her Yönüyle Dil III*. Cilt, TDK, İstanbul.
- Aksan, Doğan, (1996), *Türkçenin Söz Varlığı*, Ankara.
- Baskakov, Nikolay, (1962), *Vvedeniye v izuçeniye tyürskih yazıkov*, Moskva.
- Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*, (2007), TDK, Ankara.
- Calilov, A., (1996), *Azırkı Kırgız Tili*, Bişkek.
- Dişkanov, Karboz, (1980), *Kırgız Tilinin Tarihine*, Frunze,
- Dişkanov, Karboz, (2002), *Kırgız Tilim – Tagdırım*, Bişkek.
- Erbay, Fatih., (2008), *Türkçe Sözlük'ün İlk Ve Son Baskısındaki Batı Kökenli Kelimelere Dair*, www.turkoloji.cu.edu.tr, İlköğretimler İçin Türkçe Okul Sözlüğü, (2006), İstanbul.
- Karasayev, Kuseyin, (1986), *Özdöştürülgön Sözdör*, Frunze.
- Kırgızdardın cana Kırgızstandın Tarihi: Sovettik Doorgo Çeyinki Mezgil*, (1993), Bişkek.
- Korkmaz, Zeynep, (1995), *"Batı Kaynaklı Yabancı Kelimeler ve Dilimiz üzerindeki Etkileri" Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, TDK Yay, Nu:629,C.1, Ankara.
- Levend, Agah Sırrı, (1972), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, TDK Yayınları, Ankara.
- Mamıto, C., (1999), *Azırkı Kırgız Tili: Fonetika cana Leksikologiya*, Bişkek.
- Muallimoğlu, Nejat, (2003), *Türkçe Bilen Aranıyor*, İstanbul.
- Ömüraliyeva, Sagın, (2005) *Kırgız Tili: Leksika*, Bişkek.
- Özbek Tilining İzohli Lügati*, (1981), Moskva.
- Sartbayev, K.K., (1962), *Türk Tilderinin Saliştırma Grammatikası*, Frunze.
- Seydakmatov, K., (2004), *Sözdör Kantip Caralat?*, Bişkek.
- Seydakmatov, K., (2007), *Sözdün Tıbışık Çağı*, Bişkek.
- Sezgin F., (2004), *Türkçede Batı Kaynaklı Kelimelerin Yoğunluğu*, Ankara.
- Slovar İnnostrannih Slov*, (1983), Akademiya Nauk SSSR, Moskva.
- Tural, Bayas, (2008), *Til Uluttun Tili*, Bişkek.
- Türkçe Sözlük*, (1988), Türk Dil Kurumu yay., Ankara.
- Yabancı Sözlere Karşılıklar Kılavuzu*, (2008), TDK, İstanbul.
- Yudahin, Konstantin, (1965), *Kırgızca-Orusça Sözdük*, Frunze.
- Yunusaliyev, Bolot, (1959), *Kırgızskaya Leksikologiya*, Frunze.

ÂSAF HÂLET ÇELEBİ’NİN ŞİİRLERİNDEKİ “NİGÂR-I ÇİN” İMGESİNİN KAYNAĞI VE MÂNÂSİ ÜZERİNE

Can ŞEN

Celâl Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Modern Türk şiiri içerisinde kendine has imge yapısıyla çağdaşı şairlerden kendisine farklı bir yer edinen Âsaf Hâlet Çelebi’nin şiirlerinde karşımıza çıkan ve bazı şiirlerinde tekrarlanan imgelerden birisi “nigâr-ı çin”dir. Bu çalışmamızda bu imgenin anlamını ve kaynağını tespit etmeye çalışacağız.

ABSTRACT

Asaf Hâlet Çelebi has a different place in Modern Turkish poetry by building special images. “Nigar-ı Çin” is one of his images; it encounters us in his some poems iteratively. In our study we will try to investigate meaning and source of this image.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan Âsaf Hâlet Çelebi’nin “Om Mani Padme Hum” adlı şiir kitabını ele aldığı yazısında “kültür şiiri” kavramını “(...) *Kültür şiiri, varlığın derinliğine iner ve insanı asırlardan beri gelişen tarih ve medeniyetin içinde ele alır. İhsas şiiri, umumiyetle açık, basit ve kolay, kültür şiiri ise karışık, müphem ve zordur.*”¹ şeklinde tanımlar ve Âsaf Hâlet Çelebi’yi bir “kültür şâiri” olarak niteler. Çelebi’nin bir “kültür şâiri” olarak farklılığını da şöyle ifâde eder: “*Om Mani Padme Hum’u okuduğumuz zaman şâirin, günlük alelâde intibalardan çok başka, geçmiş ve uzak medeniyetlerin havası içinde yaşadığını, birbirinden çok ayrı hayat görüşlerine sahip olan insanlıkla, hatta yalnız insanlıkla değil, hayvanlık ve nebatlıkla kaynaşmak istediğini görürüz. (...)*”² Çelebi’nin bu farklı duruşu onun imge kuruluşlarında belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Çelebi’nin imgelerini tam olarak anlayabilmek için çeşitli kültürel göndermeleri ve bağlantıları çözmek gerekir.

Çelebi’nin şiirlerinde birkaç yerde karşımıza çıkan ve Çelebi’nin şiir dünyasında önemli bir yeri olduğunu düşündüğümüz “nigâr-ı çin” imgesinin kaynağını ve mânâsını bu çalışmamızda çözmeye çalışacağız. Bu imge Çelebi’nin “Ayna”³, “Nigâr-ı Çin” (s. 55) ve “Bedri Rahmi” (s. 70) şiirlerinde yer almaktadır.⁴ “Nigâr” kelimesi Farsça kökenli olup resim ve resim gibi güzel sevgili anlamlarına gelmektedir.⁵ Böyle bakınca “nigâr-ı çin” “resim gibi güzel Çinli sevgili” anlamına gelmektedir. Ama derine inildiğinde bu imgenin mânâsının bu kadar basit olmadığı görülecektir.

Çelebi’nin “Ayna” adını taşıyan iki şiiri vardır. Birinci “Ayna” (s. 27) şiirinde bu imge “nigâr-ı çin” kelime grubuyla ifâde edilmez, ama şiir diğer “Ayna” şiiriyle birlikte düşünüldüğünde buradaki “çin padişahının kızı”nın “nigâr-ı çin” olduğu anlaşılır:

“bana aynada bir sûret göründü
benden başkası
bilmem memleket-i çinden midir
ya mâçinden mi
sordum kimsin diye

¹ Kaplan, M., (2004), “Om Mani Padme Hum”, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 202

² Kaplan, M., (2004), s. 202

³ Çelebi, Â. H., (2004a), *Bütün Şiirleri*, Hazırlayan: Selahattin Özpabalıyıklar, YKY, İstanbul, s. 28. (Metinde parantez içinde verilecek sayfa numaraları bu eserdendir.)

⁴ Çelebi’nin “Sema-ı Mevlânâ” (s. 39) şiirinde “nigâr” kelimesi geçmekle birlikte bu kelimenin incelediğimiz imgeyle yapısal bir ortaklığı yoktur.

⁵ Devellioğlu, F., (2004), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, s. 833

bir kakhaha atıp
ben çîn padişahının kızı
çoktandır âşıkınım
dedi”

Bu şekilde başlayan şiirin geri kalan kısmında Çelebi bu sûretle konuşmaya devam eder. Onu aynanın dışına çağırır, ama Çin padişahının kızı bu teklifi kabul etmez. Şiir Çin padişahının kızının şu sözleri ile biter:

“ancak bir gün
hayalin gibi seni de
bu aynanın içine alıp
kaybolacağım”

İkinci “Ayna” (s. 28) şiirinde Çin padişahının kızı “nigâr-ı çîn” ile ifade edilir. Şiirin başında “nigâr-ı çîn” Çelebi ile konuşur ve ona “küçük gotamacık” diye seslenir:

“aynadan bakan benim
küçük gotamacık
duvarlardan karşına çıkan
aynalardan hayalini çalan
mahabbet olup vücudunu saran
küçük câriyen
nigâr-ı çîn”

Şiirin son iki bendinde ise Çelebi “nigâr-ı çîn” ile konuşur ve kendini “*aynaya bakan benim / hayal annemin oğlu / bodhisat gotama*” şeklinde takdim eder. “Bodhisat Gotama” Buda’nın Nirvana’ya ermeden önceki adıdır.

Çelebi’nin “Nigâr-ı Çîn” (s. 55) şiiri ise “nigâr-ı çîn”in tasviridir. Şiirde onun çeşitli vasıfları verilir: Şiirin tamamını aktarıyoruz:

“çîn-ü-maçindeki nigâr
gezer bende ki diyârda
güler bende
nigâr
içim boştur
ve ayna kaplı
o aynalarda bin gamzesi var
kimisi sefine
kimisi deryâ
deryâ-yı-nâz
kimisi bulut
kimisi bağ
o diyâr ki onda acayıpler olur
ve ordaki nigârı
kimse bilmez”

“Bedri Rahmi” (s. 70) şiirinde Bedri Rahmi Eyüboğlu’na göndermede bulunan Çelebi, “nigâr-ı çîn” imgesini şu şekilde kullanmıştır:

“parmakları söz söylemesini bilen adam
o kilidi açtı
ve benimle beraber nigâr-ı çîni aradı”

“Nigâr” ve “Çîn” kelimeleri birer mazmun olarak divân şiirinde de karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Talat Onay, “Çîn” kelimesini “Çîn, Türkistan’daki bir şehrin adıdır ki, çinî kâseleri oradan gelir. Güzelleri gayet çok ve cümlesi ak yüzlü, kara gözlü, kara kaşlı olurlar. Eş’âr-ı Acem’de güzellerinin çokluğundan ve güzelliklerinden mesel olmuştur.”⁶ şeklinde ve “nigâr” kelimesini “Resim, sûret, sanem, mecâzen tasvir gibi güzel mahbûbe”⁷ şeklinde açıklamaktadır ki yazımızın başında da belirttiğimiz gibi Çelebi’nin imgesinin mânâsı da yüzeysel olarak bu şekilde ele alınabilir. Fakat imgenin kaynağı tespit edildiğinde anlamın farklılığı ortaya çıkacaktır. Şimdi imgenin kaynağını tespit edelim:

⁶ Onay, A. T., (2000), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 155.

⁷ Onay, A. T., (2000), s. 352.

Çelebi'nin ilk dönem şiirlerini oluşturan divân şiirinin devamı niteliğindeki gazellerinden birindeki “nigâr” kelimesi bize Çelebi'nin imgesinin kaynağını divân şiirinde aramamız gerektiğini düşündürdü. Gazelin bahse konu beyti şöyledir:

“Hicâb manî-i vasl-ı nigâr imiş Âsâf
Çekip piyâle-i serşârî bî-hicâb olalım”⁸

Burada görüldüğü gibi “nigâr” kelimesi divân şiirinde olduğu gibi sevgiliyi temsil etmektedir. Bu beyit bize “nigâr” kelimesinin şâirin lûgatında ilk şiirlerinden itibaren yer aldığını göstermektedir.

Çelebi'nin imgesinin kaynağını divân şiirinde okuma fikri kafamızda soru işaretleri ile kendine yer edinirken aynı zamanda yaptığımız Şeyh Gâlib okumaları bize deyim yerindeyse aydınlık oldu. Şeyh Gâlib'in “Hüsn ü Aşk”ındaki birkaç beyit Çelebi'nin imgesinin kaynağını ortaya koymaktadır. “Hüsn ü Aşk”ta Aşk, yolculuğu esnasında Çin sahillerine varır ve burada çok güzel olan ve Hüsn'e çok benzeyen Hüsruba'ya tutulur. Papağan suretine giren Sühan Aşk'ı ona karşı uyarır. Beyitler şöyle:

“Bir tûfî-i sebz-i âl-minkaar / Bir şâhta tekrar anı tekrâr”
(Kırmızı gagalı yeşil bir papağan bir dalın üzerinde ona şunları tekrarlıyordu)
“Kim: ‘Duhter-i Şâh-ı Çîn o hûn-rîz / Bu bâğa gelir çü subh-ı gül-bîz’
(Çin padişahının kan dökücü kızı, güller açan sabah gibi bu bahçeye gelir)
“Ol duhterin adı Hüş-rubâ'dır / Âdem-küştür perî-likkadır”
(O kızın adı Hüşrubâ'dır. Peri yüzlü, fakat insan katilidir.)⁹

Dikkatli bakıldığında bu beyitlerde Çelebi'nin imgesinin kaynağı açıkça görülmektedir. Çelebi, birinci “Ayna” şiirinde “nigâr-ı çîn”i “çin padişahının kızı” olarak tavsif etmemiş miydi? İşte Çin padişahının kızı Şeyh Gâlib'de de “Hüşrubâ” olarak karşımıza çıkıyor. Bu durum sadece bir benzerlik olarak değerlendirilebilir, ama Çelebi'nin Gâlib Dede'ye duyduğu ilgi bu durumun basit bir benzerlik olmadığını ortaya koymaktadır. Çelebi'nin düzyazılarına baktığımızda onun Şeyh Gâlib'i derinlemesine okuduğunu ve onu üstad olarak benimsediğini görürüz.¹⁰ Gülgün Sedef'in bir sorusuna verdiği cevap onun Gâlib'e ne kadar önem verdiğini göstermektedir: “Şiir, günlük vukuatın lâubali bir ifâdesi olamaz. Bence Şeyh Gâlib'den sonra Yahya Kemal ve Haşim müstesna bugüne kadar şair yetişmemiştir.”¹¹ İşte Çelebi üstadı Şeyh Gâlib'in “Esrârını Mesnevîden aldım / Çaldımsa da mîrî mâlî çaldım”¹² beytinde dediği gibi yapmış imgesinin kaynağını üstadından almıştır. Bu faydalanma sadece basit bir kopyalama değildir. “Duhter-i Şâh-ı Çîn”i “nigâr-ı çîn”e çeviren Çelebi Gâlib'in imgesindeki anlamı kendi şiirine de başarılı bir şekilde uygulamıştır. Buna aşağıda imgenin anlamını çözümlerken değineceğiz.

Ali Alparslan Hüşrubâ'nın “aklı çelen nef”i temsil ettiğini belirtmiştir.¹³ “Hüsn ü Aşk” çeşitli incelemelerde alegorik bir eser olarak değerlendirilmiş ve kişilerine Hüşrubâ örneğinde olduğu gibi belli mânâlar verilmiştir. Hocamız Prof. Dr. İlhan Genç, bir incelemesinde¹⁴ eserdeki kişilerin farklı mânâlarda da okunabileceğini belirtmiştir. Biz Hüşrubâ'nın nefs mânâsının yanında esas olarak “ölüm”ü de temsil ettiğini düşünüyoruz. Hüşrubâ Aşk'ı kandırması ve kalesine hapsedmesiyle “aklı çelen nef” olduğu gibi “âdem-küş” olmasıyla da bir kâtildir ve ölümü de simgelemektedir; çünkü o, kalesine götürüp esir ettiklerini öldürüp kanını içmektedir.¹⁵ Manevî bir olgunlaşma yolculuğunda olan Aşk'ın Hüşrubâ'ya kanması ve ölmekten kıl payı kurtulması, bizce, Hüşrubâ'nın elinden gelen ölümün kişinin dünyada manevî olarak olgunlaşmadan ölmesi olduğunu ifâde etmektedir.

Hüşrubâ'ya bu açıdan baktığımızda Çelebi'nin “nigâr-ı çîn” imgesinin mânâsının “ölüm” olduğu da ortaya çıkmaktadır. Kabil Demirkıran da bir makalesinde¹⁶ imgenin kaynağına inmeden “çin padişahının kızı”nın “ölüm”ü temsil ettiğini belirtmiştir. Çelebi'nin birinci “Ayna” (s.27) şiirinde geçen

⁸ Beyti günümüz Türkçesine şöyle aktarabiliriz: “Ey Âsaf! Utanma, sevgiliye kavuşmaya engel imiş. Ağzına kadar dolu olan kadehten içip utanmayalım.”

⁹ Beyitler ve günümüz Türkçesine aktarmaları Şeyh Gâlib, (1975), *Hüsn ü Aşk*, Hazırlayanlar: Orhan Okay-Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 285'ten alınmıştır.

¹⁰ Çelebi'nin Şeyh Gâlib hakkındaki yazıları için bakınız: Çelebi, Âsaf Hâlet, (2004b), *Bütün Yazıları*, Hazırlayan: Hakan Sazyek, YKY, İstanbul: “Galib Dede'nin Piri” (s. 124), “Hüsn ü Aşk” (s. 127), “Galib Dede'nin Hayatı” (s.130), “Eski Türk Şiirinde Reform: Galib Dede 1-7” (s. 393 ve devamı).

¹¹ Çelebi, (2004b), s. 549.

¹² Şeyh Gâlib, (1975), s. 348.

¹³ Alparslan, A., (1988), *Şeyh Galib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 36.

¹⁴ Genç, I., (2004), “Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk'ın Manevî Yolculuğunun Retorik Boyutu”, *Kırıkkale Üniversitesi, I. Sosyal Bilimler Sempozyumu*, <http://kisi.deu.edu.tr/ilhan.genc/>

¹⁵ Şeyh Gâlib, (1975), s. 308.

¹⁶ Demirkıran, K., (2007), “Âsaf Hâlet Çelebi'de Masallar ve Düşler”, *Türk Edebiyatı*, sayı: 410, s. 26.

“ancak bir gün
hayalin gibi seni de
bu aynanın içine alıp
kaybolacağım”
mısraları; ikinci “Ayna” (s. 28) şiirinde geçen
“uzat ellerini küçük gotamacık
hayal hayal içinde
dünya bir hayal dolabıdır
aynalardan geçer
küçük gotamacık
çok sürmeden hayallerimiz
aynaların arkasından geçer”
mısraları ve “Nigâr-ı Çin” şiirinin son bendini oluşturan
o diyâr ki onda acayıpler olur
ve ordaki nigârı
kimse bilmez”

mısraları bir mekândan (dünyadan) başka bir mekâna (ahrete) geçişi (yani ölümü) imlemektedir. Aynaların arkasındaki acayıp diyâr, ahirettir. Ayrıca Çelebi’nin vefâtına yakın bir zamanda yazdığı ve vefât edeceği hissini barındıran “Rüyalar” (s. 89) şiirinde “çin padişahının kızı” yeniden görülür ve onu “ölüm”e çağırır¹⁷:

“Aynalardan beni çağırın kız
bir daha göründü
işaret ediyor
bitir rüyalarını da gel
diyor

en son gördüğün yüz
benim olsun
en son benim uykumda uyu
Rüyaların sonu geliyor galiba
uyanılmaz uykulara dalmak istiyorum”

Çelebi’nin şu sözleri de “çin padişahının kızı” olarak tavsif edilen “nigâr-ı çin”in “ölüm”ü imlediğini açıkça göstermektedir: “*Bazen ölümün karşısında bile masallarındaki Çin Padişahının kızını ortaya çıkar ve beni aynaların içinden geçirerek masalların çok olduğu ölüm diyârlarına götürür.*”¹⁸

Burada bir parantez açarak Çelebi’nin “Mariyya” (s. 65) şiirine de değinmek istiyoruz. Çelebi kendisi ile yapılan bir söyleşide “*Eski şiirlerimden birinde, aynaya bakarken orada Çin padişahının kızını gördüğümü söylerim. Beni de aynaya alıp gitmek ister. Bu sefer de aynada Mariyya’yı arayacağımı söylüyorum. Yeni şiirlerimden birinin bir yerinde şüpheyi düşen olursa eski şiirlerime bakar, bulur, anlar. Çünkü bütün şiirlerin gerçekte tek bir şiirleri vardır. Bize ayrı ayrı sunulanlar o bir tek şiirin parçalarıdır.*”¹⁹ demektedir. Çelebi’nin bu sözleri ile Lizbonlu Maria Barbas’ın etkisiyle yazdığı “Mariyya” şiirine yaklaştığımızda Çelebi’nin “Mariyya” ile Çin padişahının kızı ile bir koşutluk kurduğunu görürüz. Bu noktada “Mariyya”nın da sembolik olarak “ölüm”ü temsil ettiğini düşünebiliriz. Şiirin tamamını aktarıyorum:

“çin kadar uzaklardan
can kadar yakından
sen bir masal kızısın
dün
çinden gelmiştin
bugün
lizboa’dan
yüzünde tarçın kokusu
gözünde cîn

¹⁷ Şen, C., (2008), “Âsaf Hâlet Çelebi’nin Üç Rubaisi”, *Doğu Edebiyatı*, sayı: 4, s.81-83

<http://doguedebiyati.com/doguedebiyati-4.pdf>

¹⁸ Çelebi, (2004b), s. 167.

¹⁹ Çelebi, (2004b), s. 487.

bir gün buradan gidersin
mariyya
can kadar yakın
çin kadar uzak
lizboa boyalı haritalarda kapanır

bir gün buradan gidersin
mariyya
aynalarda seni ararım
bu şehirde seni ararım

bu dünyada seni ararım
mariyyaaa”

İncelememizde tespit ettiğimiz gibi Çelebi’nin şiirlerinde yer alan “nigâr-ı çîn” imgesinin kaynağı Şeyh Gâlib’in “Hüsni ü Aşk”ındadır. Çelebi, yazımızın başında belirttiğimiz gibi bir “kültür şâiri”dir ve şiirlerini, imgelerini kurarken milletimizin kültürel mirasından, özellikle de Divân şiirinden başarılı bir şekilde yararlanmıştı. Çelebi’nin bu özelliği şiirinin orijinallliği ve geleneğin dönüştürülmesi açısından oldukça önemlidir.

Kaynakça

- Alparslan, Ali, (1988), *Şeyh Galib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çelebi, Âsaf Hâlet, (2004a), *Bütün Şiirleri*, Hazırlayan: Selahattin Özpallabıyıklar, YKY, İstanbul.
- Çelebi, Âsaf Hâlet, (2004b), *Bütün Yazıları*, Hazırlayan: Hakan Sazyek, YKY, İstanbul.
- Demirkıran, Kabil, (2007), “Âsaf Hâlet Çelebi’de Masallar ve Düşler”, *Türk Edebiyatı*, sayı: 410.
- Devellioğlu, Ferit, (2004), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Genç, İlhan, (2004), “Hüsni ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Manevî Yolculuğunun Retorik Boyutu”, *Kırıkkale Üniversitesi, 1. Sosyal Bilimler Sempozyumu*.
<http://kisi.deu.edu.tr/ilhan.genç/>
- Kaplan, Mehmet, (2004), “Om Mani Padme Hum”, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Onay, Ahmet Talat, (2000), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Şen, Can (2008), “Âsaf Hâlet Çelebi’nin Üç Rubaisi”, *Doğu Edebiyatı*, sayı: 4, s.81-83
<http://doguedebiyati.com/doguedebiyati-4.pdf>
- Şeyh Gâlib, (1975), *Hüsni ü Aşk*, Hazırlayanlar: Orhan Okay-Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TARANCI'DA, 'AYNA' METAFORUNU TASAVVUF FELSEFESİ BAĞLAMINDA OKUMA DENEMESİ

Melek AYDOĞAN

Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Cahit Sıtkı Tarancı, Fransız şiirinin sembolist şairlerinden etkilenen Cumhuriyet Dönemi modernist şairlerindendir. Şiirine Halk ve Divân Edebiyatı geleneğini de eklemlen Tarancı, şiirinde çoğunlukla yaşam ve ölüm izlekleriyle 'ben'i aramıştır. Tarancı şiirinde insan; huzursuzdur, karamsardır, içe dönüktür, mutsuzdur, ümitsizdir. Var olanla yetinmez, yok olanın sırrına ermeye çalışır. 'Ayna'yı da, hayali ya da gerçeği yansıtırma aracı olarak değil; 'ben'ine bakma, iç ve dış dünyanın zıtlıklarını görme metaforu olarak kullanır.

Ayna mitolojide, dinde ve felsefede sıkça kullanılan bir metaforudur. Tasavvuf felsefesinde ayna Tanrı'nın tecellisi olan bütün âlemleri ifade eder, yani insan-ı kâmil Tanrı'nın aynasıdır, Tanrı ile özdeşir. Kesretten vahdet, vahdetten kesrete geçiş ayna ile sağlanır. Tanrı'nın görüldüğü yer âlemdir, âlem aynadır. Alemdeki her varlık ya da insan birbirinin aynasıdır.

Bu çalışmada, Cahit Sıtkı Tarancı'nın basılan ilk kitabı *Ömrümde Sükût*'ta, *Aynalar* başlığı altında yer alan 'Aynalar, Bir Lâhzam, Dar Kalıp, Bir Kapı Açıp Gitsem' şiirlerinde, ayna metaforunun tasavvuf felsefesi bağlamında 'vahdet, kesret, tecelli, insan-ı kâmil, vahdet-i vücud...' biçimine dönüşümü incelenecektir.

ABSTRACT

Cahit Sıtkı Tarancı, impressed by the poems of French symbolist poets, is one of the modernist poets of Republican Era. In his poems, Tarancı, integrating Folk and Divan Literature tradition into his poems, generally sought for 'self' with life and death themes. In his poems, humans are uneasy, pessimist, introverted, unhappy, and hopeless, they are not contented with what is present. They try to attain the secret of annihilation. Tarancı makes use of the 'mirror' metaphor not as a tool to reflect imagination or reality but as a metaphor to see the 'self', to see the conflict between the inner and outer worlds.

The mirror is a concurrent metaphor used in mythology, religion and philosophy. In sufi philosophy, the mirror represents all of the universes which are the manifestations (tecelli) of God; that is, the perfect human (insan-ı kâmil) is the mirror of God, identical to God. The transitions from the many to the one and from the one to the many are possible by mirror. The place where God sees is the universe and the universe is a mirror. Each creature or human is a mirror of each other.

In this study, I will go through the transformation of the mirror metaphor to 'the one (vahdet), the many (kesret), manifestation(tecelli), perfect human (insan-ı kâmil), the oneness of being (vahdet-i vücud)...' in the context of sufi philosophy in his poems 'Aynalar, Bir Lâhzam, Dar Kalıp, Bir Kapı Açıp Gitsem' under the title of *Aynalar* in the first published book of Tarancı, *Ömrümde Sükût*

Sanatçı kendisini içinde yaşadığı toplumdan ne kadar soyutlamaya çalışırsa çalışsın, eserlerinde o toplumun maddî ve manevî değer yargılarına dair ipuçlarını ortaya koyacaktır. Şair, havasını soluduğu toplumun “ruhî, hissî ve fikrî hassasiyetlerinden etkilenir. Ancak etkilenmenin dozu ve bunun şiirin sanat değerini nasıl etkilediği tartışılabilir. Toplumu, sosyal, siyasî, iktisadî ve kültürel olaylar karşısında yönlendirmede, ona bazı şeyleri teklif ve telkin etmede şiiri araç olarak görenlerle, edebîliği öne çıkaran ve saf şiir peşinde olanların şiirlerinde etkilenmenin dozu farklıdır. Ancak şair, sadece estetik kaygılarla ortaya koyduğu eserlerinde bile kendi kültüründen ve inanç değerlerinden yararlanmayı sürdürecektir.

Cumhuriyet döneminde aydınlarımız dine dair her türlü bağlayıcılıktan uzaklaşmış, özellikle “Atatürk ve İnönü devirlerinin yanlış anlaşılan lâiklik telâkkisi”nin de etkisiyle bir boşluk hissine kapılmışlardır. Bir nevi nihilizm anlamına gelen, içgüdülerinden başka bir değer tanımayan bu temayül “daha sonra materyalizm ve Marksizmde felsefî ve siyasî bir muhtevaya” kavuşmuştur. ¹Fakat bu dönem şairleri dinî bağlardan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, bilimsel pozitivizmin insan ve kâinat hakkındaki hiçbir soruya tutarlı cevap veremediğini gördükçe büyük bir hayal kırıklığı yaşamışlar, beslendikleri kültürün etkisiyle Tanrı'ya yönelme ihtiyacı içine girmişlerdir. Onlar bu yönelimlerini dinî terminolojiyi şiirlerinde kullanarak, zaman zaman da şiirlerinin konusu hâline getirerek dışarıya aksettirmişlerdir.

On beş yaşından itibaren şiir yazmaya başlayan ve yirmi yaşında ilk şiirleri yayımlanan Cahit Sıtkı ünlü

¹Kaplan, M., (1999), *Nesillerin Ruhı*. İstanbul, Dergâh Yayınları. s.23.

yazar Peyami Safa tarafından keşfedilip edebiyat dünyamıza takdim edilir. Şiir için “kelimelerle güzel şekiller kurmak sanattır, başka bir şey değildir.”² diyen Cahit Sıtkı güzel Türkçesiyle, günlük dilde kullanılan ifadeleri bazı değişikliklerle şiirinde kullanmasıyla Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde adından en çok bahsettiren şairlerden biri olmuştur.

AYNA

Dünya kültür tarihinde mitolojiden, felsefeye, psikolojiye, tasavvufa kadar, daha da sayılabilecek pek çok alanda aynanın simge, sembol, nesne olarak yer aldığını görürüz. Bu insanın içinde yer etmiş olan görme ve görünme ihtiyacının bir sonucudur.

İnsanın kendisini kendi dışında görme ihtiyacı hem ontolojik, hem de psikolojik bir durumdur. Bunun aynı zamanda sanatın kaynaklarından biri olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Mağara duvarına avladığı hayvanı çizen ilkel insan, kendi beninde bulduğu gücün sembolik dönüşümünü psikolojik anlamda yansıtırken, aynı zamanda var olmanın, kendini devamlı kılmanın ontolojik derinliğini de aksettirmiştir.

Aristo'nun şiir etrafında sanatın kaynağı olarak gördüğü "yeniden yaratma" ve bu yeniden yaratılardan "hoşlanma" dürtülerinin³ de aynı şekilde görme ve görülme isteğiyle bağlantılı olduğu açıktır. Eflatun'un da sanatı bir yansıma olarak tanımladığı hatırlanmalıdır.

Böylece insan, kendisinin ne olduğunu ve kim olduğunu yine kendisi için açıklığa kavuşturmaya girişmiş olur. Bu durumda insan hem tabiatın bir nesnesi olarak ve hem de kendisi için bir varlık olarak benliğini ikiye böler. Fakat bilinç sahibi varlık olan insan hem kendisini ve hem de dış dünyayı ele geçirmeye, dışarıda var olanı yeniden üretmeye başlar, kendi dışındakilere kendisini yeniden üretme dürtüsüyle iç varlığının damgasını vurmak ister. İnsan bunu dış dünyadaki duygusuz yabancılığı ortadan kaldırmak ve şeyler içindeki dışlaşmış gerçekliğini ortaya koymak için yapar. Var olanı, varlık şekli nasıl olursa olsun, "kendi için bir varlık" yapan insanın bu tavrı sanatı doğurur.

"Ben"i ve "öteki"ni seyretme, Tarancı şiirinin kaynaklarından biri olması noktasında mitolojide ve dinî inanışta da yer bulmuştur. İnsandaki kendine bakma, kendini beğenme dürtüsünün mitolojik ifadesi olan Narkissos, bu konuda fikir beyan edenlerin baş vurdukları hareket noktalarından birisidir. Nergis çiçeğine de adını veren Narkissos, berrak bir pınarın suyunda kendi yüzünü görünce ona hayran olur, onu arzular. Fakat aşık olduğunun bizzat kendisinde var olduğunu fark eder. Narkissos, insanın hem kendini görme ihtiyacını dile getirdiği gibi, diğer taraftan insandaki ikili var oluşun da ifadesidir.⁴

Tasavvufta da ayna imajı oldukça önemlidir. İnsan ve bütün kainat Allah'ın bir aynasıdır. Dünya ve insan tecelligâhtır, tıpkı aynada olduğu gibi. Kesreti ve vahdeti aksettirir; vahdetteki kesreti, kesretteki vahdeti. Bütündeki parçayı, parçadaki bütünü, bendeki ötekini; ötekiindeki beni.

Tasavvufta genel anlamda insana, özel anlamda kâmil insana ayna denmektedir. Çünkü Allah, diğer varlıklara nazaran daha çok insanda tecelli etmektedir. Tasavvuftaki bir diğer anlayış da insanın bir başkasının aynası olduğudur. Yani bir kimse başkasındaki hata, kusurları ve iyi tarafları görerek hem kendisini ve hem de onu kusurlardan arındırır. İnanan insanın kalbi ayna gibi olduğundan bu ayna ne kadar iyi cilalanırsa, yani kalp ne kadar iyi temizlenir ve saflaştırılırsa, oraya ilahî feyz ve inayet o derece fazla akar.⁵ Tasavvuftaki bu ayna yorumunda da yine ben ve öteki, ben ve kozmos, kesret ve vahdet ilişkisinin ön planda olduğu görülür.

Yine ayna anlamına gelen *Mir'ât* kelimesi de tasavvufta yer bulmuştur. Bu kelimeyle ayna, tasavvufta yokluğu ifade etmektedir. Tasavvufta her şey zıddıyla var olduğu için Vücut-ı Mutlak'ın zıddı olan adem-i mutlak bir ayna olarak düşünülmüştür. Allah'ın varlığı yokluk aynasında yansıyarak çokluk meydana gelir. Nasıl ki ayna aksettirdikleri dolayısıyla ortadan kayboluyorsa, tek olan mutlak varlık da kainattaki pek çok suret sebebiyle görünmez. Dolayısıyla görünen varlıkta yani çoklukta, görünmeyen bir teklik vardır.

Şiir ve hikâyeleriyle Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına katkılar yapan Cahit Sıtkı Tarancı, (1910–1956) Türk edebiyatının en tanınmış şairlerinden biri olma ayrıcalığına sahip olmuştur. “Otuz Beş Yaş şairi” olarak ün kazanan Tarancı, şiirlerinde bireysel izlekleri öne çıkarmış, kendine özgü bir üslûpla şiirde sanatsallığın arayışına girişmiştir. İlk şiirini yirmi yaşında yayımlayan Tarancı'nın ilk dönem şiirlerine kötümser bir hava egemen olmuştur. Bu dönemde şair; ölüm korkusu, yalnızlık ve terk edilmişlik duygusunun ağırlık kazandığı örnekler sunmuştur. 1951'de evlendiği Cavidan Hanım'ı tanımasıyla hayata bakışı değişen şair, *Düşten Güzel* adlı şiir kitabıyla birlikte şiirlerinde, yaşama sevincini ve yaşama bağlılığı

²Tarancı, C. S.,(1956), “Şiir Üzerine Düşünceler”, *Varlık*, S. 442, 15 Aralık, s. 7.

³Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunali), İstanbul 1987, s.16-17.

⁴Erhat, A.,(1972), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, s.270-271.

⁵Uludağ, S.,(1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, s.72-73.

dile getiren ifadelerle yer vermiştir. Yaşadığı mutlulukları, sevinçleri, sıkıntıları ve huzursuzlukları hikâye ve şiirlerine yansıtan şair, sıklıkla kullandığı ayna imgesini de bu bağlamda şiirlerine taşımıştır. Kullanım sıklığı ve yüklendiği anlamsal çeşitlilikle ayna, Tarancı'nın şiirlerinde şairin ruhsal yaşamöyküsünü yansıttığı bir işlev üstlenmiş, dikkat çekici bir imge olarak yer almıştır.

TARANCI ŞİİRİNDE AYNA

Cahit Sıtkı Tarancı, ilk başlarda yazdığı şiirlerde pozitivist düşüncelerin de etkisiyle havasını soluduğu kültürün sadece izlerini yansıtırken, onun zamanla bu düşüncelerin etkisinden sıyrıldığını, inanma ihtiyacını daha büyük bir istekle hissettiğini söyleyebiliriz.⁶

Cahit Sıtkı Tarancı'daki yaşama sevgisi, öte dünya boyutunun önünü tıkayan düşüncelerinin etkisinde kaldığı zaman, bir ihtiras halini alırken; hemen devreye giren geleneksel kültür hayatımıza ait kabullerin yardımıyla sağlıklı ve uyumlu birlikteliklere götüren yanılmaz bir rehber olur. Şair, ruhsal bunalım geçirdiği, gidecek bir yer bulamadığı, bütün kapıların yüzüne kapandığını fark ettiği anda kendisine çıkış yolu olarak Tanrı'yı görür.

Âlem: Belirti, delil, işaret, başka bir şeyin bilinmesini sağlayan diğer şey. Allah'ın varlığının delili olduğu için kâinata âlem denilmiştir. Kâinattaki her var ve varlık, O'nun sanatının, kudretinin, sıfatlarının ve adlarının, hükümlerinin belirtisi, delilidir. Belirti, delil manasıyla her mahluk kümesi ve teker teker yaratılmış bir âlemdir. Bu manada on sekiz bin âlem vardır. Allah sanatkâr, âlem ve yaratılmışlar ise O'nun eseridir. Eser de sanatkârının aynasıdır.

Tasavvuf inanışında, âlem tecelli ile meydana gelmiştir. Mutlak ve gerçek güzelliğe, iyiliğe, kudrete, ululuğa sahip olan Tanrı kendini görmek ve göstermek istemiş, bu aşk-ı zâtî ile cihanı yaratmıştır. İnsan nasıl kendini görmek için aynaya bakarsa, Allah da kendi güzelliğini görmek ve göstermek için, ayna durumunda, âlemi meydana getirmiştir.

Âlem, Allah'ın kendini gösterdiği aynadır. Öyle bir ayna ki içinde âlem var, her şey var, ama bu varlık yokluktan ibaret, sadece bir görüntü; gerçek gibi görünüyor fakat gerçekliği yok. Allah'tan başka mevcut yoktur. Tek ve gerçek varlık Allah'tır. Kâinatta gördüğümüz ve var zannettiğimiz eşyanın, aynadaki görüntünün bir cisminin bulunmaması gibi, gerçek ve kendine mahsus bir varlığı yoktur; Tanrı'nın birer şekilde görüntüsünden ibarettir:

*Aynadaki aksim, gölgem, bir de ben.
Var mıdır, yok mudur onlar sahiden?
Aşına değiller çektiklerime;
İçlerinden biri gelse yerime.*

*Ben bir gölge olsam, yahut bir hayal,
Onlar gibi hissiz, onlar gibi lâl.
Olsa bütün ömre bedel bir lâhzam;
Var görünsem, onlar gibi yok olsam!*

“Bir Lâhzam”⁷

Allah âlemde isim ve sıfatlarıyla tecelli etmiştir. İsim ve sıfatlarını âlemde belirtmiş, göstermiştir. Vahdet (birlik), kesret (çokluk) halinde belirtmiştir. Allah'ın isim ve sıfatlarıyla onların zıtları âlem aynasında birlikte görünürler. Her şey zıddıyla belli olur. Çirkin olmadan güzel; yokluk olmadan varlık; açlık hissi, yeme ihtiyacı olmadan rızık vericilik; affedilecek günahkâr olmadan rahm edicilik; verilecek muhtaçlar olmadan cömertlik kavramlarının belirmesi mümkün değildir. Birincileri kesretin, ikincileri vahdetin sıfatlarıdır. Vahdet kesreti meydana getirir; kesret vahdeti gösterir, belli eder; karşılıklı aynalardır, birbirini aksettirirler.

Her tarafı aynadan yapılmış bir eve benzeyen bu âlemde misafir, yani bu aynada geçici bir görüntü olan insan, hangi yöne baksa sevgilinin, Allah'ın tecellilerini görecektir. Sevgilinin güzelliğini bütün yönleriyle görmenin zevki kişiyi hayrete düşürür; ondan başka bir şey göremez ve konuşamaz.

Aynada meydana gelen görüntü, nitelik olarak o görüntüyü meydana getiren şeye benzer; fakat maddesel olarak ondan farklıdır. Tasavvufta, Allah'ın görüntüsü olması bakımından âlem, güneşin düz bir su yüzeyinde (aynada) yansıyan hayaline (imgesine) benzetilmiştir. Bu aksi, bu imgeyi görmekle güneşin varlığı hakkında bilgiye sahip oluruz; ama görüntü ile görüntünün kaynağı birbirinden tamamen farklıdır. Çünkü kaynak vücuda sahiptir, vardır; ama görüntü sadece bir hayal. Bu hayali, imgeyi hissetmek, sezme

⁶Korkmaz, R.,(2002),*İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

⁷Tarancı, C. S.,(2005),*Ouz Beş Yaş -Bütün Şiirleri-*, İstanbul, s. 51.

yeterlidir. Asıl ve mutlak varlığı görmek zaten mümkün değildir:

*İnsanlar içinden kurtulup, ne zaman
Aynamla baş başa, yapayalnız kalsam,
Akislerle susup, nihayet bir insan
Olduğumu bana hâtırlatır aynam.*

*Aynam, aynam bana bir devle bir cüce
Halinde gösterir içimle dışımı.
Bu müthiş tezadı duyup düşündükçe.
Nasıl zaptedeyip ben haykırışımı!*

“Dar Kalıp”⁸

İlahî aşk ile gönlü dolu olan kişinin gözünden Allah’tan gayri olan eşya, görüntüler, hatta kendisi bile kaybolur. Aşık kesret aynasına baktıkça sevgilisini görür. Aynaya baktığında, kendi görüntüsünü sevgilinin görüntüsü olarak görür. Aynada akis ters meydana gelir; görüntüyü meydana getirenin sağ, görüntünün soludur. Bu durum insanı şaşırtır; hayrete düşürür. Alem aynasında (görüntüde) kesrette vahdeti gören, mahlukta Hâlık’ı fark eden yahut gönül aynasında Allah’ın tecellisine mahzar olan hayrete düşer; vahdet zevki ile kendinden geçer; aynadaki görüntü gibi tersine döner. Aks kelimesi, görüntü anlamının yanında terslik de ifade eder.

Ayna, karşısındaki cismi olduğu gibi gösterir. Ayna karşısına geleni içine alır, aksettirir. Bu özelliği ile ayna şahittir; gördüğünü olduğu gibi aksettirendir. Gönül saf aynadır; bu yüzlerce nakış olan âleme bakarken neye dönük olursa onun rengini alır.

Allah’ın görüldüğü, kendini gösterdiği bir ayna da “insan ve insan-ı kâmil”dir. İnsan Allah’ın halifesidir. Allah, zat, sıfat ve fiilleriyle en mükemmel şekliyle insanda tecelli etmiştir. Dolayısıyla insan Allah’ı gösteren en mükemmel aynadır. “Allah âdemi kendi suretinde yarattı” hadisi de bunu anlatır. Âlemde bulunan her şeyin insanda bir örneği vardır. Allah kendisinde bulunan bütün isimlerden bir pay da insana vermiştir. O, isimlerini insanda göstererek insan vasıtasıyla âlemde görünmüştür. Yani toptan âlem, Allah’ın isim ve sıfatlarının tümü olduğu gibi, insan da kâinatın bir küçük nüshası olarak Allah’ın bütün isim ve sıfatlarının yekûnudur. İnsan âlem-i ekberdir; âlemin özü ve âlemlerin göz bebeğidir.

*Aynalar, aynalar, sevgili aynalar,
Yok beni anlayan, seven sizin kadar.
Öldükten sonra da, yine sizin kadar,
Kim beni düşünür, hayalimi saklar?
Aynalar, ne olur, siz yalnız aynalar.*

“Aynalar”⁹

Ayna karşısına geleni içine alır, aksettirir; ayna yaptığı bu işten habersizdir; ona bakan kendini görür. İnsan da Allah’ın isim ve sıfatlarını aksettiren bir ayna olduğundan habersizdir. İnsan Tanrı’nın tüm tecellisi olduğunun farkında değil.

Âlem bir görüntüdür, hayaldir, rüyadır. Gaflet hayalini ve rüyasını gören âlem sanır. Allah insanı kendi sûretinde yaratmıştır; insan-ı kâmil Allah’ın sûretidir. Bu âlem aynası içinde Tanrı’nın sûretini gören de âdem sanır. İnsan, kendisinin Tanrı’nın sûreti olduğunun farkında değildir.

SONUÇ

Ayna Türk dilinde ve edebiyatında, birçok kavramın sembolü olarak kullanılmaktadır. Tasavvuf düşüncesinde tecelli, vücut, yaratma ve yaratılmışlar (halk, âlem), eşyanın ve insanın mahiyeti, gibi kavramlar ile sofinin halet-i ruhiyesi, hayal, heyecan hayret gibi hal ve duyguları ayna sembolü ile izah edilmiştir.

Türk şiirinin en tanınmış şairlerinden Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiirlerinde ayna imgesini sıklıkla kullanması, şairin ruhsal durumu ile bu imge arasında bir ilişki kurulabileceğini gösterir. Bedensel kusurları olduğunu düşünen şairin şiirlerindeki ayna imgesi, varoluşsal arayışlara, narsisist eğilimlere ve dismorfik bozukluklara işaret eder. Hikâyelerinde de “ayna”ya dikkat çekici sıklıkta yer veren Tarancı’nın, şiirlerinde olduğu gibi hikâyelerindeki aynalar da, tasavvufi veriler sağlar. Şair, ayna imgesini şiirlerine olumsuz çağrışımlarla taşır ve bu imgeye yalnızlık, ölüm, tedirginlik, güvensizlik ve ümitsizlik gibi anlamlar yükler. Hem hayatını, hem de şiirlerini ele aldığı konular bakımından değiştiren Cavidan Hanım’la tanışmasından

⁸Tarancı, C. S.,(2005), s. 51.

⁹Tarancı, C. S.,(2005),s. 52.

sonra yayımladığı şiirlerinde ise, ayna imgesini sadece bir kez kullanan şair, bu örnekte söz konusu imgeyi oldukça olumlu bir çağrışımla şiire taşır. Bu tutum, şairin ruh dünyasındaki değişiminin şiirlerindeki imge tasarrufuna da etki ettiğini gösterir.

Tarancı'nın şiirleri bütünüyle dikkate alındığında, psikanalitik çözümlemeler için birçok yönden veriler barındırdığı görülür. Şiirlerinde çokça tekrarladığı ayna imgesi de, şairin ruh dünyasından kesitler sunar ve sanatçının ruhsal yaşantısının edebiyat metnine yansımaya örnek oluşturur.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki Cahit Sıtkı'nın şiirleri kültürün en önemli öğelerinden birisi olan dinî değerlerden beslenmiştir. O, İslam dininin terminolojisini şiirlerinde kullanmıştır. Onun bazı şiirlerinin başlıkları dinî değerleri çağrıştıırken, birtakım şiirleri de içeriğiyle şairin manevî değerlere inanma ihtiyacına ya da dini bir çıkış kapısı olarak gördüğüne işaret etmektedir. Bazı şiirlerde herhangi bir inancın belirtisi olmayıp sadece kültür ögesi olarak yer alan dinî unsurlar, şairin İslamî kültürle ne kadar iç içe olduğunu ve bu kültür değerlerine ne derecede bağlı bulunduğunu göstermektedir.

Kaynakça

- Aristoteles, (1987), *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı), İstanbul.
Erhat, Azra, (1972), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul.
Kaplan, Mehmet, (1999), *Nesillerin Ruhu*. İstanbul, Dergâh Yayınları.
Korkmaz, Ramazan, (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara, Akçağ Yayınları.
Tarancı, Cahit Sıtkı, (1956), “Şiir Üzerine Düşünceler”, *Varlık*, S. 442, 15 Aralık.
Tarancı, Cahit Sıtkı, (2005), *Otuz Beş Yaş*. (Haz. Asım Bezirci), İstanbul, Can Yayınları.
Uludağ, Süleyman, (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

ÖMER LÜTFİ METE’NİN EDEBİ ESERLERİNDE AHLAK İMGESİ

Ahmet Savaş ÇOLAK

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Ömer Lütfi Mete’nin eserlerinde ahlak imgesi adlı bildirimizde, sırasıyla yazarın hayatı, genel ahlak anlayışı, İslam’da ahlak anlayışı, milli ahlak anlayışımız ve Türk edebiyatında ahlak üst başlıklarıyla Ahlak tanımına kapsayıcı bir bakış açısı ile söz başı yapacağız.

Bildirimizin devamında, Ömer Lütfi Mete’nin eserlerinde hayat verdiği karakterlerin taşıdığı ahlaki vasıfları ve bu karakterlerin esere kattığı yansımaları inceleyeceğiz. Son bölümde ise eserleri ve yazım tekniği hakkında genel bir değerlendirme yaparak bildirimizi sonlandıracağız.

1.HAYATI

Ömer Lütfi Mete 1950 yılında Rize’de doğar. İlk ve orta öğrenimini burada tamamlarken aynı zamanda özel olarak dini eğitimde görür. Bir süre Kuran Kurslarında hocalık yapar. 1970 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ne girer. Aynı dönemde Babiâli’de Sabah gazetesinde basın hayatına atılır. 1972’de İktisat Fakültesi’nden ayrılır ve 1973 yılında Atatürk Eğitim Enstitüsü’ne girer. 1976 yılında buradan mezun olur. Kısa süre edebiyat öğretmenliği yaptıktan sonra tekrar gazeteciliğe dönmeye karar verir. Ortadoğu, Tercüman, Türkiye, Yeni Binyıl, Ayyıldız, Sabah ve Bugün gazetelerinde ve Türk Edebiyatı, Boğaziçi dergilerinde yazılar yazar. Çağrışım adıyla kendi dergisini çıkarır. Senaryo çalışmaları da yapar. ANAP ve MHP’den milletvekili adayı olur fakat seçilemez. Üstat Ömer Lütfi Mete 18 Kasım 2009 tarihinde İstanbul’da hayata gözlerini yumar.

Eserleri:

- The İmam,
- Bizim Ev,
- Çizme,
- Bizim Yunus,
- Köstekli Saat,
- Veysel Karani,
- Ahmet Bedevi,
- Evlere Şenlik
- Ortaklar
- Deli yürek
- Avcı
- Hayat Bağları
- AGA
- Kurtlar Vadisi
- Kurtlar Vadisi Pusu
- Eşref Saati
- Ekmek Teknesi
- Çanakkale Destanı (Belgesel Drama)

Şiirleri:

- Gülce (1989)

Romanları:

- Balonya Tüneli (1978)

- Çılgılığın Ardı Çılgılık (1989)
- Çizme (1991)
- Yerden Göğe Kadar (1993)
- Asker ile Cemre (1993)

2.AHLAK

Ahlak: kelime kökü bakımından, Arapçada yaratma, yaratılış ve yaratılmış gibi manalara gelen halk ile aynı kökten olan hulk veya huluk kelimelerinin çoğuludur.¹

Prof. Dr. Hilmi ziya ülken, Ahlakı insanlığın kabul ettiği ve başka kesinlik ölçüleriyle ölçülemeyen hareketlerimize ait değerler toplamı olarak ifade eder.²

Sosyal açıdan ahlak İnsanların toplum içindeki davranışlarını ve birbirleriyle ilişkilerini düzenlemek amacıyla başvurulmuş kurallar bütünü olarak anlaşılabilir. Ahlakı başka insanların davranışlarını olumlu ya da olumsuz biçimde yargılamakta kullanılan ölçütler bütünü olarak da algılayabiliriz.³

İslam'da ahlak tanımlamasını Gazali "ahlâk nefiste yerleşmiş bir melekedir. Ondan herhangi bir fikri zorlama olmaksızın (insan) eylemleri kolaylıkla ortaya çıkar." Ona göre akıl ve din açısından övülen ve güzel sayılan işler bu melekedен meydana gelirse, buna güzel ahlâk, kötü işlerden gelirse, ona da çirkin ahlâk denir. Sözleriyle ifade etmiştir.⁴

Gazali, Eyyüh al-Veled isimli eserinde ahlâkın doğa yasasından çok, Allah'ın kanunlarına dayandığını ve Müslümanlık esaslarına uygun olan erdemleri içerdiğini söylemiştir.

Gazali, insanın en büyük ve en yüksek idealinin "marifetullah" olduğunu belirtmektedir, ortaya koyduğu marifetullah kavramı bize İslam ahlâkı temelindeki zemini daha açık ifade etmektedir. Marifetullah Allah rızasını en uygun hareket anlamına gelmekte olup, ahlâk ile birlikte düşünüldüğünde daha açıklayıcı bir ifade olacaktır.

Fahrunissa yetmen ahlakın temeli adlı eserinde, ahlakın temelinin nefis terbiyesi olduğunu söylemiş ve kuvvetli bir nefis terbiyesine dayanmayan ahlakın sağlam temeller üzerine oturamayacağını ifade etmiştir.⁵

Milli Ahlakımız ise, toplumumuzda yaşayan fertlerin ve grupların hayatını düzene koyan yaygın, genel davranış kuralları olarak algılanır. Millî Ahlâk, fertlerden elde edilmesi, geliştirilmesi ve sürekli kılınması toplumun gelenekleri, örf ve adetleri, geçmişten günümüze gelen düşünce ve hayat tarzının benimsenmesi demektir.

Büyük önder Atatürk "Mükemmel bir millette, milli ahlakın icapları, o milletin fertleri tarafından, hiç tereddüt etmeksizin vicdani ve hissi bir şevkle yapılır. En büyük milli heyecan işte budur." Şeklinde ifade etmektedir.⁶

Ziya Gökalp'se milli ahlak hakkında, Türklerin bundan sonra en çok değer verecekleri ahlak vatani ahlak olmalıdır. Çünkü toplumsal sınıflar arasında tam ve bağımsız bir hayata sahip olan ve toplumsal organizma niteliğinde görünen, ancak, millet veya vatan adları verilen topluluktur. Şeklinde ifade etmiştir.⁷

Milli edebiyatımızda ahlaksa, Tanzimat dönemi edebiyatımızın edeb kavramı eksenli konusunu oluşturmuş, Tanzimat dönemi yazarlarımızdan Şinasi'ye göre edebiyat, öyle bir bilimdir ki insana iyi huyu öğreteceği için edeb adını almıştır sözleriyle açıklamaktadır.

Namık Kemal için de edebî-yatın ahlakî bir amacı vardır. Ona göre, her şey topluma faydası ölçüsünde değer kazanır. Bu dönemin diğer aydınları Şemseddin Sami ve Muallim Naci'de edebiyatı ahlakla ilgili görmüşlerdir. Muallim Naci İstılahat-ı Edebiye adlı eserinde edebiyatı güzel söz söyleme sanatı olarak tanımlamaktadır.⁸

Ömer Lütfi Mete ise ahlakı İslam ahlakı merkezinde damıtıp milli ahlakımızla birlikte ele almıştır. Oluşturduğu karakterlere tasavvufi vasıflar yükleyerek ahlaki bir temel oluşturmuş ve verdiği eserleri bu temel üzerine inşa etmiştir. Gerek kitaplarında gerek senaryolarında hayat verdiği karakterler tarihimizle ve ahlak anlayışımızla bütünlük göstermiştir. Tasavvuf vurgusunu eserlerinde açıklıkla görebileceğimiz Ömer Lütfi insanları açık nefis muhasebeleriyle karşı karşıya bırakmış ve okuyucuyu ahlaki sorgulamalara itmiştir.

¹ Çağrı, M., (1985), *Ana Hatlarıyla İslam Ahlakı*, İstanbul, Ensar Neşriyat.

² Ülken, H.Z., (1949), *Ahlak*, İstanbul, M.Sadık Kâğıtçı Matbaası.

³ Çekmeçil, M.S., (1960), *Ahlak Anlayışımız*, Malatya, Ünal Matbaası.

⁴ Gazali, (1996), *İslam Ahlakı*, İstanbul, Sinan Yayınevi.

⁵ Yetmen, F., (1958), *Ahlakın Temeli*, Ankara, Akın Matbaası.

⁶ İnan, A., *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, sf. 302

⁷ Gökalp, Z., (2006), *Türkçülüğün Esasları*, Ankara, Elips Kitap.

⁸ Naci, M., (2004), *İstılahat-ı Edebiye*, İstanbul, Gökkubbe Yayınları.

Asker ile cemre eserinde ahlak anlayışını çeşitli olaylar yoluyla açıklayıp örnek insan modeli ortaya koymuştur.

3.ESERLERİ

Asker ile Cemre

Asker ile cemre eserinde hayat verdiği asker (Ali Osman) tiplemesi, tasavvuf ehli, yüksek ahlaklı bir tarikat mürididir. İnsanoğlunun gelmesi veya yakalaması gereken ahlaki yaşam tarzını işaret eder.

Cemre ise gündelik zevklere düşkün, yaşam gayesine vakıf olamamış ancak yönlendirilmeye açık insan modelini temsil etmektedir.

Asker yani asıl adıyla Ali Osman tarikat öğretisi altında bir tarikat ehlidir. Şeyhinin (hoca) kendine verdiği görevler doğrultusunda çalışmakta, bunu aynı zamanda bir eğitim olarak gördüğünden, görevini tam yapmadığı takdirde şeyhine mahcup olmak duygusuyla büyük gayret göstermektedir.

Ömer Lütfi Mete, dışarıdan bir zihin okumasıyla askerin aklından geçenleri okuyucuya aktarmaktadır. Asker, Her sıradan insanın taşıdığı kaygılardan farklı olarak yaptığı her işte doğruyu arayan bir tiptedir. Bir kız ile tanıştığında onunla arkadaşlık kurmak ya da ondan faydalanmanın dışında ona ahlaki vasıflar kazandırmanın bir bakıma öteki dünyasını kurtarmanın peşindedir. Bunun aynı zamanda bir inanç mücadelesi olduğunu düşünmektedir. (Onu mutlaka kendime âşık etmeli, sonra da hak dine çekmeliydim.) Kendimi böylesine kaptırdığım içinde tutkuma neredeyse ibadet değeri veriyordum. Öyle ya onun iyiliğini istiyordum, her şeyden çok. Allah’ın da hoşnut kalacağı bir arzuydu bu. s.7.) Nefsi ile girdiği çatışmalarda kendi çözümlemelerini yapan Asker, günah ve sevap ilişkisini içselleştirmiş ve kendisine karşı dürüst olabilmiş bir tiptir. (Şehvet boyasının üstüne kutsallık cilası çekilmiş arzuları beni boğmasa, böyle bir kıza âşık olmazdım. s.8)

(Alelacele bir yola girip sonra pişmanlıklarını yaşamak yerine, önce çözümleyip ahlaklı olanı seçmeyi tercih etmektedir s.22.) Şeyhinin emriyle zengin bir konakta, insanların dini anlamakta zorlandığı ya da merak ettiği anlarda başvuracağı bir kaynak olarak işe başlamıştır.

Ahlaki vasıfları ve iç güzelliği dışına da yansımış olan Asker, buradaki itikat eksikliklerini doldurmaya uğraşır. Oturduğu zengin masasında, dini inancı gereği sağ elle yemek yemenin sıkıntısını okuyucuya başarıyla yaşatmaktadır. Katı bir tarikat öğretisine karşı İslamın en naif taraflarını insanlara anlatır ki, bu durum zengin zümre tarafından bile şaşkınlıkla karşılanır. Asker aynı zamanda iyi bir kasaptır. Zengin ailenin kurbanlarını keserken gösterdiği marifeti anlatırken yazar, bu duruma delil olarak kesim anında sergilediği zarafeti ve üzerine hiç kan sıçratmadan kurbanı kesmiş olmasını göstermektedir.

(Asker bu durumu tevazuuyla açıklarken kendisinin usta değil kestiği hayvanın asil olduğunu söyleyerek alçak gönüllü olduğunu gösterir s.36).asker kibirlenmeyi ahlaki bir zaaf olarak görür.

(Asker Zengin evin kızı cemreye karşı henüz aşk ve şehvet gibi duyguların berisindeydi henüz. s.43)

“Cemreye karşı olan bu ilgisini tabiatı koruma duygusuna benzetmek istiyordu. S.58”

Şeyhine karşı duyduğu saygıyı ifade etmek için yazar, karşısında çay içtiği şeyhine karşı saygısızlık etmemek adına çay kaşığı bardağın içinde öyle özenle gezdirdiyordu ki, çay kaşığı bardağa değmiyordu şeklinde söze döker.

Mete, ortaya koyduğu tarikat öğretisiyle İslamın istismara açık damarlarını tıkamakta, şeyh mürit ilişkisini kurguladığı Ekrem hoca ve müritlerinde ahlaki ve insani değerleri vurgulayarak yaşanan paradoksların aslında yüzeysel olduğunu ve derine indikten sonra suyun daha berraklaştığını anlatmaktadır.

Dinin insanı yobazlığa değil, aydınlığa ulaştırdığını mesaj olarak vermektedir.

Mete Ömer Lütfi, asker ile cemre, Timaş Yayınları,2006,İstanbul

Ekmek Teknesi

Ekmek teknesi, Ömer Lütfi Mete’nin hayatımıza kazandırdığı en güzel renklerden birisidir. 2002 yılından itibaren televizyon ekranlarında, haftada bir bölüm olarak yayınlanmaya başlamıştır. Her karaktere farklı vasıflar yükleyerek oluşturulan mahalle yaşantısı, ahlaki ve gelenekli bir temele oturtulmuştur. Toplumda yaşanması muhtemel olayları konu alan dizi, tasavvufi ve ahlaki imgelerle bezelidir.

Ana karakter (başrol) Fırıncı Nusret Baba, Somuncu Baba’dan (Hamidi Aksarayı) ilham alınarak oluşturulmuş bir tiptedir. Nusret Baba’nın engin hoşgörüsü, bilgeliği, sabrı, tevekkülü ve müsamahası tüm mahalleye örnek bir karakter ve akıl hocası olmasını sağlayacaktır. Karakterler arasındaki Diyaloglarda sıkça kullanılan ehline müracaat edelim cümlesindeki ehil, fırıncı Nusret Baba’dır.

Deli Meczip, klasik kültürümüzün çok bildik bir figürüdür. Meczip Arapça cezbe kökünden gelir. Cazibe ve cezbe çekiciliğin karşılığıdır. Meczip Allah’ın çekicilik alanına girmiş olan kişidir. Meczip

Allah'ın çekiciliğine karşı koyamaz.⁹ Dizideki meczup karakteri Toplumdaki hiçbir kınanmayı önemsemeyen Nusret Baba'nın fırınının önünde oturur. Hiçbir gerçekliği umursamazsa bile, Nusret Baba'ya karşı farklı bir saygısı ve hürmeti vardır. Kendisini adeta Nusret Baba'nın fedaisi ilan etmiş ve dizinin bir bölümünde kendisini bu bağlılığa feda etmiştir. Bu hiyerarşi toplumun akıl erdiremeyeceği kurallarla oluşmuştur. Ehline müracaat edelimden işaret edilen disiplin bu hiyerarşidir. Ömer Lütfi Mete bu meczup karakterine yüklediği vasıflarla, eskimeyen ahlaki değerleri gözler önüne sermiştir.

Ölü adıyla isimlendirilen, mesleği berberlik olan bir başka meczup da Ekmek Teknesi'nde kurgulanmıştır.

Ölü karakteri, tarikat öğretisi altındaki meczup tipidir.

Heredot Cevdet, Sufi adı icat edilmeden evvel, ozan, baksı, kussas tanımlamalarının hepsi, Ömer Lütfi Mete'nin hayat verdiği Heredot Cevdet'e tekabül eder.

Heredot Cevdet, türlü hikâyelerle insanlarda ahlaki bir bilinç oluşturmaya çalışmaktadır. Anlattığı hikâyelerin kilitlendiği noktalarda kilidi açmakta fırıncı Nusret Baba'ya düşmektedir.

Kirli ve Cengiz karakterleri, sözlü ve yazılı edebiyatımızda sıkça rastladığımız abdal kalenderiyi sembolize ederler. Bunları iki kişi olarak kurgulamak Ömer Lütfi Mete'nin öznel kurgusudur. Duyarsız başıboş tipler olarak kurgulanmış, amaçları doğruluğun varlığını yaptıkları yanlışlarla tescil etmeleridir.

Ayhan Hanım; Toplumsal sorunlardan soyutlanmış insani değerleri temsil eden ahlaki bir figürdür. Nusret Baba'nın karısını canlandırmaktadır. Beş kız çocuğu olan Ayhan Hanım, bir erkek çocuk özlemi çekmektedir. Kız çocuk yetiştirmenin zorluklarıyla sık sık sabır sınırları zorlanan Ayhan Hanım, çocuklarıyla Nusret baba arasında kalmış varlığı arada kaynamıştır.

Mete Ömer Lütfi, 2002, Ekmek Teknesi, ATV televizyonu, İstanbul, 106 bölüm

The İmam

Ömer Lütfi Mete'nin senaryosunu yazdığı The İmam filmi, 2005 yılında sinemalarda gösterime girmiştir. Eserde başrol oyuncusu olan Emrullah karakteri, dini yasaklar ve hayat, gelenek ve modernite arasında kalmışlığı, bir İmam Hatip mezunu reklamcının başından geçen olaylar dizisi olarak anlatılmaktadır. Filmde Emrullah karakteri, İmam Hatip mezunu bir gençtir. Değişen yaşam şartları ve İmam Hatip döneminde kızlar tarafından ölü yıkayıcısı olarak dalga konusu olmaktan dolayı, İmam Hatipli olduğunu herkesten gizlemektedir.

Okul arkadaşı Mehmet hoca, Anadolu'da bir köyde imamlık yapmaktadır. Köyde mezhep farklılıkları ve aşırı tutucu cemaat yüzünden sorunlar yaşanmakta ancak Mehmet hoca durumu kontrol altında tutup, İslam'ın bir hoşgörü dini olduğundan bahsederek tüm köy halkını kucaklamaktadır. Fakat Mehmet hoca hasta ve ölmek üzeredir. Bir gün Emrullah'ın izini bulur ve kendisine gelip mide kanseri olduğunu ve yerine görev yaptığı köye gidip imamlık yapmasını ister. Bunun sebebi yobazların diğer insanları rencide ederek, dinden soğumalarını önlemektir.

Emrullah bu görevi kabul etmekle, kendi iç dünyasındaki sorulara karşılık bulmak ister.

Burada güzel ahlakıyla ve ölüm döşeginde dahi insanların dini vecibelerini yerine getirmesi için çırpınan Mehmet hoca, ahlaki bir karakter olarak belirginleşmektedir. Ölmek üzere fakat tevekkül halindedir.

Emrullah ise okul arkadaşının vasiyetini yerine getirmek için gittiği köyde, karşılaştığı Hacı Feyzullah'la dini yöntemler açısından anlaşılamamaktadır. Esasen Mehmet hocanın da, Emrullah'ı köye kendi yerine gönderme sebebi Hacı Feyzullah'tır.

Hacı Feyzullah yobaz ve tutucu bir tiptir. İslamı kolaylaştırmaya karşıdır. Emrullah daha sosyal bir görüntü çizerek halkın beğenisini kazanır.

Emrullah İslam'ın sevgi dini olduğunu anlatır. Özellikle çocuk sevgisi filmde işlenmekte ve Hacı Feyzullah'ın oğlu üzerinden yaşadığı baskıcı bir aile yapısı eleştirilmektedir.

Mete Ömer Lütfi, 2005, The İmam, Coloni Film, İstanbul

Deli Yürek

Senaryosunu Ömer Lütfi Mete'nin yazdığı televizyon dizisi 1998 yılında yayınlanmaya başlamıştır. Yayınlandığı dönemde, devlet içindeki gayri ahlaki yapılanmalara yaptığı göndermeler sebebiyle büyük ilgi görür. Filmin ana karakteri Yusuf Miroğlu sıradan bir oto tamircisidir. Ancak Yusuf'un taşıdığı ahlaki vasıflar onu toplum nazarında itibar edilen bir kişi olarak meydana çıkarır. Ortaya koyduğu ahlaki vasıflar günümüz dünyasında az rastlanabilecek fakat bu vasıflara sahip olan kişilerin toplumda edindiği yeri göstererek koşullandırma ve ön kabul ile topluma mesaj vermektedir.

⁹ Ceylan, Ö., (2005), *Böyle Buyurdu Sufi*, İstanbul, Kapı Yayınları.

Bir Ömer Lütfi Mete klasiği olan akıl hocası karakteri burada Kuşçu tiplemesiyle ortaya çıkmaktadır. Kuşçu kimsesi olmayan mazbut yoksul bir hırka bir lokma zihniyetinde Yusuf’un ve diğer karakterlerin çözmeye zorlandığı olaylarda fikrine müracaat ettiği karakterlerdir. Yusuf toplumun kaybettiği değerleri yaşatmaya çalışan, zulme ve adaletsizliğe karşı koyan Ahlaklı bir gençtir. Yusuf’un kız arkadaşı olan Zeynep dünyevi arzuları olan neşe dolu ancak Miroğlu’yla farklı yaşam tarzları olan bir karakterdir.

Yusuf ve Zeynep birbirlerini sevmekte, ancak bir arada olmalarını istemeyenler bu aşka engel olmaktadır. Dizide, Ahlak yanında aşk da farklı boyutlarıyla işlenmiştir

Deli yürek dizisinde milli ahlak adına örnekler ortaya konulmakta, devletin içinde dönen yapılanmalara karşı vatanseverlikleri yüksek karakterlerin verdiği mücadele, izleyiciye yansıtılmaktadır.

Mete Ömer Lütfi, 1998, Deli Yürek, ATV Televizyonu, İstanbul, 113 bölüm

Gülün Bittiği Yer

Ömer Lütfi Mete’nin yazdığı bir diğer film Senaryosu Gülün Bittiği Yer, hayatı bir tren yolculuğu olarak tarif etmektedir. Öykü sadece o yolculuk esnasında ve yolcuların hatıralarında canlanan mekânlarda geçmektedir. İlk ve son istasyon arasında bir ömrü, yaşadığı 1980 döneminin dramatize olaylarıyla anlatılmaktadır.

Uzun ince bir yolda tren gece gündüz gitmektedir. Her istasyonda yolculuğu bitip inenler olduğu gibi, trene binip yolculuğa yeni başlayanlar vardır. Yolcular bir sürü güçlüğe rağmen, yine de bu zorlu yolculuğu yapmak zorundadırlar. Trendeki insanların davranışları, tipleri aracılığıyla o dönemlerin Türkiye panoramasına göndermelerin de yapıldığını görmekteyiz. Karakterlerin yılgınlıkları, bezginlikleri, umutsuzlukları her planda öne çıkmaktadır. Yolcular sürekli sorunlarını sayıklamakta, dertlerini gevelemekte ama çözümü dillendirememektedir. Filmin genç kahramanında, yaşadıklarından dolayı bu sayıklamalar hastalık halini almıştır. Herkes bir şeyler sayıklar fakat herkesin sıkıntıları farklıdır.

Gülün bittiği yer adı filme adı bilinerek konmuştur. Gül, Peygamber simgesi olan bir çiçektir. Ama toplumda hocanın, babanın vurduğu yerde gül biter diye bir deyim vardır. Peygamber simgesi olan gülün şiddetle, dayakla bir arada adlandırılması bir tezatlık oluşturmaktadır. Film sadece 12 Eylül günlerinde binlerce insana yapılan işkenceyi sorgulamakla kalmaz; dayak, dövme, şiddet ve işkence kültürünün toplumumuzda bir gelenek olarak var olduğunu da ortaya koyar. Az ya da çok toplumdaki herkes birbirine karşı işkence sayılabilecek suçlar işlemekte, ama gelgelim masum olduğunu düşünmektedir.

Bunu ahlaki bir sorun olarak gören Mete, bu sorunu yazdığı benzerleri gibi olan birçok senaryoyla beraber tarihe şerh düşmüştür.

Mete Ömer Lütfi 1998, Gülün bittiği yer, Mustafa Güneş Yapım, İstanbul

Cizme

Çizme Türkiye’de ezanın Türkçe okunduğu yıllarda, ezanın artık Arapça okunabilir izni çıktığı günden itibaren bir nahiyede yaşanan olayları anlattığı eseridir. Halkın değerleriyle örtüşmeyen yöneticilere karşı, nahiyedeki insanların verdiği mücadeleyi konu almaktadır. Dönemin siyasi olaylarını konu alan yarı politize eseridir.

Mete Ömer Lütfi, 1991, Çizme, Feza Film, İstanbul

4.SONUÇ

Ömer Lütfi Mete eserlerinde kolay anlaşılabilir bir dil kullanmıştır. Edebi eserlerinin hepsinde oluşturulmak istenen, bir inanç bütünlüğü ve ahlak bilinci göze çarpmaktadır. Kurgularında anlatmak istediği tasavvufi olaylar, insanlara Allah’ın varlığının bir delilini sunmak adına gösterdiği mücadeledir.

İslamı yozlaştırmaya ve dindeki bütün katı kabullere karşı duran Mete, dinin naif ve zarifliğini ortaya koymuş, İslamın baskı ve zorlama dini değil, bir hoşgörü ve sevgi dini olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Katı tarikat öğretilerine de karşı çıkan Mete, tarikatların insanları yozlaştırmasına karşı durmuş ve tarikatların asıl amacının insanların İslamı anlamasını ve yaşamasını kolaylaştıracak sosyal bir olgu olduğunu açıkça ifade etmiştir. Aşkı bir sır olmaktan çıkarıp delilleriyle ilan ederken, bir lütuf olarak kendisine bahşedilen dili en sıcak şekliyle kullanmıştır.

Yüksek bir tasavvufi aşkın sahibi Mete, yazdığı eserlerde şahitliklerini delil göstererek hayata şerh düşmüştür. Ömrü sıradanlıklarla heba etmeyip, yaratılış amacına uygun bir yaşam süren Ömer Lütfi Mete’nin de yaşamı en büyük eseri, en ahlaki karakteri de bizzat kendisidir.

Ömer Lütfi Mete’nin ardından
Su bir nur idi damla oldu gökten yere düştü
Mete hakka delildi vade doldu toprağa düştü
Toprak üstünü örttü nurlar üstüne üşüştü
Dünyaya bir selam vakitsiz Ömer Lütfi göçtü(4. Savaş Çolak)

KAYNAKÇA

- Ceylan, Ömür, (2005), Böyle Buyurdu Sufi, İstanbul, Kapı Yayınları.
Ceylan, Ömür, (2007), Tasavvufi şiir şerhleri, İstanbul, Kapı Yayınları.
Çağrı, Mustafa, (1985), Ana hatlarıyla İslam ahlakı, İstanbul, Ensar neşriyat.
Çekmegil, M.Said, (1960), Ahlak anlayışımız, Malatya, Ünal matbaası.
Gazali, (1996), İslam ahlakı, İstanbul, Sinan yayınevi.
Gökalp, Ziya, (2006), Türkçülüğün Esasları, Ankara, Elips kitap.
İnan Afet, Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler.
Mete Ömer Lütfi (1998), Gülün bittiği yer, Mustafa Güneş Yapım, İstanbul.
Mete Ömer Lütfi, (1991), Çizme, Feza Film, İstanbul.
Mete Ömer Lütfi, (1998), Deli Yürek, ATV Televizyonu, İstanbul, 113 bölüm
Mete Ömer Lütfi, (2002), Ekmek Teknesi, ATV televizyonu, İstanbul, 106 bölüm
Mete Ömer Lütfi, (2005), The İmam, Coloni Film, İstanbul.
Mete Ömer Lütfi, (2006), asker ile cemre, Timaş Yayınları, İstanbul.
Mete Ömer Lütfi, kurtlar vadisi, Show Televizyonu, İstanbul.
Ülken, Hilmi ziya, (1949), Ahlak, İstanbul, M.Sadık kâğıtçı matbaası.
Yetmen Fahrünissa, (1958), Ahlakın temeli, Ankara, Akın Matbaası.

KIBRIS TÜRK EDEBİYATI'NIN İLK KADIN ŞAİRLERİNDEN URKIYE MİNE BALMAN VE ŞİİRLERİNE DAİR

Çağın ZORT

Yakındoğu Üniversitesi

ÖZET

Kıbrıs Türk eğitimi içerisinde kızların eğitimine de çok büyük önem verilmiştir. 1910 yılından itibaren kızlar için kurulan Victoria Kız Mektebi, orta dereceli bir okul olarak kültür yönünden gelişmelerini sağlıyordu. Hem de bu okuldan yetişen aydın genç kızlar adanın çeşitli okullarında öğretmenlik yaparak bu günleri yaratan aydın kızların yetişmesini sağlıyordu. İşte bu kuşağın ilk temsilcileri olan ve çağdaş bakış açısıyla yetişen genç kızlar arasında şairler de yetişmiştir. Bu dönem, Atatürk devrimlerine gönülden bağlı gençlerin bir arada toplandığı “Çığ” (antolojisi) ile başlar.

Çağdaş Kıbrıs Türk şiirinin başlangıcı olarak 1943 yılı gösterilebilir. Tarihsel açıdan bu dönem 1878’de Ada’yı devralan (yaklaşık olarak 1960’a kadar devam edecek olan) İngiliz Sömürge İdaresinin son dönemine rastlamaktadır. Bu dönemde; Kıbrıs Türk yazını modernleşme, yenileşme çizgisine girer bu yenileşme özellikle, azalan İngiliz baskısının ardından Anavatan Türkiye’den Kıbrıs’a öğretmenlerin ve yeni mezun öğrencilerin gelmesiyle başlar. Bu bağlamda; Urkiye Mine Balman, Emine Otan (Engin Gönül) ve Pembe Marmara bu yenileşmenin öncülüğünü yapan ve adlarına “1943 kuşağı” denen ve Çağdaş Kıbrıs Türk şiirine çok büyük emekleri geçen üç kadın şairimizdir. Bu kadın şairler Kıbrıs Türk şiirinin öncüleri olmuşlar; ancak Kıbrıs’ın doğasını, güzelliklerini de yazmayı ihmal etmemişlerdir. Ayrıca bu dönemin diğer şairleri gibi ulusal konuları, Kıbrıs’a ve Türkiye’ye duyulan sevgiyi ve şüphesiz Kıbrıslı Türkler üzerinde o dönemde büyük etkisi olan Atatürk’ü de şiirlerine konu yapmışlardır. Biz bu bildiride Urkiye Mine Balman’ın şiirlerinde işlediği temalar üzerinde durup, değerlendirmeler yapacağız.

ABSTRACT

Turkish Cypriot education courses have been given great importance in the education of girls. Established since 1910, Victoria Girls School for girls, as a school culture medium was provided in terms of development. Intellectuals and grown from this school teacher in various schools in the island's young girls these days would allow the creation of enlightened education of girls. Here are the first representatives of this generation and the contemporary perspective that grows between the young poet, she is also trained. This period of youth committed to Atatürk's reforms has gathered together "Avalanche" (anthology) and starts. The beginning of the Turkish Cypriots as a contemporary poem of 1943 is shown. From 1878 to the island over this period from a historical perspective (which will continue until approximately 1960) corresponds to the last period of British colonial administration. During this period, the Turkish Cypriot literature modernization, reform of this particular innovation enters the line, then Homeland diminishing the English edition of the teachers from Turkey to Cyprus and with the arrival of new graduate students begins. In this context, Urkiye Mine Balmain, Eminem Ota's (Engin Gönül) and Pink Marmara new pioneered and names "1943 generation" try and Contemporary Turkish Cypriot poetry too big labor and the three women poets us. These women were the leading poets of the Turkish Cypriot poetry, but the nature of Cyprus, did not neglect the beauty of the writing. Moreover, like other poets of this period of national issues, Cyprus and Turkey to the Turkish Cypriots on the senses and no doubt the love of great influence at that time that Atatürk made the subject of the poem. In this statement we are committed Urkiye Mine Balman's poems focus on themes and will be assessed.

Bu kuşağın şairleri Türkiye’deki Hececi-Romantik şiir akımından etkilenmişlerdir ve ileride söyleyeceğimiz gibi Türkiye’deki dergilerden -özellikle Yedigün dergisinden- ve Nihat Sami Banarlı’dan destek görmüşlerdir. Kadınların ağırlıkta olduğu bu akım veya kuşak, şiirlerini Kıbrıs’taki gazetelerde ve dergilerde yayınlamışlardır. Bunun yanı sıra söylediğimiz gibi Türkiye’deki Türk Dili ve Yedigün dergilerinde de şiirleri yayımlanmıştır. Bu kuşağın şairleri çoğunlukla etkilendikleri akıma uygun olarak şiirlerinde hece ölçüsünü kullanmaktaydılar.

URKIYE MİNE BALMAN

1940-1950 yılları arasında “Hececi Şairler” diye anılan bir ekibin öncüsü olan U.Mine Balman, ilk kadın şairlerimizdendir. 29 Ocak 1927’de Lefke’de doğmuştur. İlk, orta ve liseden sonra *Halkın Sesi*, *Hürsöz* ve *Bozkurt* gazetelerinde de şiirleri yayınlanan Mine Balman’ın şiirlerini *Çardak*, *Beşparmak* gibi dergilerde görürüz. Ayrıca Türkiye’de yayınlanan *Yedigün*, *Yeşilada* ve *Türk Dili* dergilerinde de şairin pek çok şiiri yayımlanmıştır. Mine Balman’ın sanat yaşamında *Yedigün* dergisinin ve Nihat Sami Banarlı’nın büyük etkisi vardır. İlk şiirlerini hece ölçüsüyle yazan şair, hecenin yanı sıra serbest şiirler de yazmıştır. *Yahya Kemal Beyatlı*, *Ahmet Haşim*, *Necip Fazıl Kısakürek* ve *Faruk Nafiz Çamlıbel*’in etkisinde kalmıştır. Mine

Balman'ın şiir kitabı 1952'de yayınlanan Yurduma Giden Yollar adını taşır. Şair bu kitabını Türkiye'ye ve Türk Milletine adamıştır.¹

Urkiye Mine Balman'ın şiirlerine tema açısından bakıldığı zaman çeşitli temalar göze çarpmaktadır. Geçmişte yaşadığı anıları, folklor, eşya, insan, yaşam, yurt ve doğa ve kahramanlık; şiirlerinde işlediği temalardandır.

İnsanlar ve yaşam şairin işlediği temalardandır. Bu temayla ilgili pek çok şiirleri vardır; *Yalnız Adam*, *Fukaralar*, *İnsanoğlu* gibi. *İnsanlar* adlı şiirinde, insanların ruh hallerini ele almaktadır. Bu şiirinde tıpkı Orhan Veli Kanık'ın, *İstanbul'u Dinliyorum* şiirindeki gibi, adeta sokaktaki insanların psikolojilerini ortaya koyuyor. Dış görünüşlerini ele alıyor: Bazen bir çift göz bile bir şeyler anlatır insana:

Şair ilk olarak insanları gözlemliyor:

İNSANLAR

Bazen düşünüyorum da

Bu sokaktan geçen insanları

Kimi dünyasından uzak

Kimi tanrıya yakın.

dörtlüğünde, insanların bazılarını Allah'a yakın bazılarının ise dünyadan uzak olduğunu ifade ediyor.

Şair sokaktaki insanları incelemeye devam ediyor ve onları adeta tasvir ediyor:

Bazen bir sessiz ihtiyar

Bir oğlan kıvrıkcık saçlı

Bir kız geçiyor utangaç

Uzakta, bir kadın yaşlı

Sevgiyi yitirmiş

Titrek buruşuk elleri

Bir şeyler arıyor yorgun gözleri.

Hepimiz aslında bir koşu içindeyizdir çoğu zaman. Zaten hayatın kendisi bir koşudur. Bu koşuda kimisi tasalı, kimisi mutlu, kimisi yorgundur. Ama ömürdür bu. İstesek de istemesek de yaşanacaktır. Buna mani olamayız. Mutlu olsak da olmasak da her gün bu koşuya çıkmak zorundayız. Bu duygularla şair şiirini noktılıyor ve insanların her gün bu koşuya çıkacaklarını belirtiyor:

Fırtınaya tutulmuş bir dünya

İnsanlar mutsuz tasalı

Bir umut peşinde koşarlar

İnsanlar yorgun, telaşlı.

Sevgi ve neşe satan

Bir güzel kız.

Kaderi omzuna almış bir adam

İnsanlar geçer sabır yüklü

Bir gizli umutla irkilir bazen

Sevgiyi unutanlar.

Ve her sabah bu sokakta

Yeni bir güne koşar insanlar.

Yine insan ve insan halleri; onun “insanoğlu” şiirinde de ele alınmakta. Şair insanoğlunu inceliyor ve çeşitli insan profillerini örnek göstererek onların bu şekilde davranmalarının sebebini sorguluyor ve yanıt almaya çalışıyor:

İNSANOĞLU

Gördükçe düşünüyorum

Şu sokaktan geçen insanları.

Kimi dünyasından uzak

Kimi Tanrısına yakın..

Bazen sağır bir ihtiyar

Bir kadın kuru ve cansız

Görüyorum hepsi de boş

*Sabun köpükleri gibi...
 Duygusuz gözleri; esmer, perişan.
 Fırtınaya tutulmuş gibi
 Bir sarhoş!
 Bazen düşünüyorum da
 Tanrının cilvesi mi?
 Kader mi?
 Yoksa insanoğlunun süsü mü?
 Şu perişanlık!
 Bilemiyorum Tanrım bilemiyorum!*

Urkiye Mine'nin şiirlerinde hayat da yer almaktadır. Ömrü bir pınara benzettiği şiirinde insanın topraktan geldiğini yine toprağa dönüleceğini vurgulamaktadır:

HAYAT VE İFADE

*Bir noktada yandı akşamla şafak
 Gönlin havuzunda uçtu sesler
 Ömrün bir pından süzülüyor bak
 Her damla üstünde titrer hevesler.
 Hayat dönümünde nağmeler bitti
 Bir kalbur içinde bütün ifade.
 Topraktan fışkırdı, toprağa gitti
 Düşünce bir alem, kaygular sade.*

Balman'ın şiirlerinde işlediği bir başka konu da doğadır. Doğa üzerine pek çok şiiri bulunmaktadır. *Dağlar, Değişen Mevsim, Trodos...* gibi. *Dağlar* şiirinde; dumanlı dağlar gök yüzüne bakarak göğsüne gül takar ve mehtaba bakar. Yine bahar mevsimi geldiği zaman dağlara çiçek takar ve mavi göğe baka baka gider:

DAĞLAR

*Gece mehtaba bel bağlar
 Göğsüne gül taka taka
 Yükselir dumanlı dağlar
 Mavi göke baka baka.
 Bahar gelir bahar gider
 Çiçekleri takar gider
 Yamaçları yıkar gider
 Mavi göke baka baka.*

...

Doğa, *Deniz Manzarası* adlı şiirde de geçer. Bu şiirde denizler hırçındır. Uğuldayarak, öfkeyle hıçkırır ama bunun yanında güler. Deniz; o kadar güçlüdür ki o dalgalar sıçrar ve kapılara çarpar. Bundan hareketle denizdeki sandallar da bu hırçınlıktan üzüntülüdür:

DENİZ MANZARASI

*Mavi hırçın denizlerden
 Uğultular, gürültüler
 Hıçkırıyor gibi birden
 Sular ızdırapla güler.
 Kapılara sıçrar vurur
 Yükselir azgın dalgalar.
 Beyaz köpükler kudurur
 Sandallar hicrana dalar.*

...

Yine, *Selviler* şiirinde de bu temayı görebiliriz. Bu şiirde serviler; huu!, huuu! diye ölenlerin ruhlarını rahatlatır. Ayrıca onlar bu sesiyle sanki içli bir dua okumaktadırlar :

SELVİLER

*Kırık nağmelerle ağlar şu çeşme
 Selviler altında uzar dertleşme.*

...

*Gel! Dinle kumrular ötüyor hu..hu
Ölenlerin titrer bir lahza ruhu.
Kimsesiz mezarlar bu sesi dinler
Gözler yaşlansa da ruhlar serinler.*

...

*Sonsuz dertler gibi bu hasret uzar
Kazılır gönlüme bir iki mezar.
En içli bir dua gibi selviler
Tanrıdan her lahza selamet diler.*

Urkiye Mine Balman; geçmişte yaşadıklarını, anılarını ve çocukluğunu da şiirlerinde işlemiştir. Bu temaları; *Lefkoşa, Doğduğum Yer, Zaman ve Ben, Yorgunluk, Hatıra...* gibi şiirlerinde görmek mümkündür. *Çocukluğum* adlı şiirinde; hatıralarını andığı zaman gözlerinin yaşardığını söylüyor şair. Ama bu gözyaşları ona göre-tatlı gözyaşlarıdır.

ÇOCUKLUĞUM

*Ne zaman baharımdan bir yaprak düşer görsem...
Tatlı göz yaşlarıdır hatıraları anmak.
Yanan saadetimden bir taze çelenk örsem
Bir teselli gönlümün rüyasına inanmak
Tatlı göz yaşlarıdır hatıraları anmak.*

...

Urkiye Mine şiirinde; hâlâ çocukluğunu özlediğini, yılların geçtiğini göz önüne seriyor. Aşağıdaki bendinden de anlayabileceğimiz gibi limon bahçesinde kurduğu salıncağını bile henüz unutamamış:

*Limon bahçelerinde kurulu bir salıncak
Sırrına eremedim daha çocukluğumun,
Yıllar gölgeliklerde şarkılar söyler ancak
Zevki hâlâ içimde şamdanda yanan mumun
Sırrına eremedim hâlâ çocukluğumun.*

Çocukluk. Kim bilir ne güzeldir çocuk olmak. Ağır bir sorumluluk yok, tasasız, gairesiz, dünyadan bihaber yaşamak. İnsan, bu günlerini her zaman özler ve anar. Yeri gelir ve “ah! Bir çocuk olsaydım” der. Şair Balman da bu günlerine özlem duymakta ve o günlerin neşesini hâlâ hissetmektedir:

*Tasasız günleriminhasretlisi gibiyim
Kıvrak kahkahaların neş'esi kulağımda
Şu yanan arzuların hâlâ çarpan kalbiyim
Çocukluğum bir halka gibi gönül bağımnda
Kıvrak kahkahaların neş'esi kulağımda.*

Yine, çocukluk yıllarına, o günlere ait her şeye ve geçmişe özlem duyduğu, özlem temalı bir şiiri de *Doğduğum Yer* şiiridir. Balman; bu şiirinde geçmişte yaşadığı yeri bir hikaye gibi anlatmakta ama bunun etrafında duygularını da aktarmaktadır.

Şiirin ilk kısmına baktığımız zaman şairin uzun yıllar dönmediği evi hakkında bir giriş görmekteyiz. Bir eylül sabahında yıllar önce doğduğu evi, bahçeyi... görmeye gelmiştir. Geldiği anda yine yıllar önceki gibi rüzgârın o fısıltısı karşılamaktadır şairi karşılamaktadır:

DOĞDUĞUM YER

*Uzun yıllardan sonra
Bir Eylül sabahı döndüğümde
Her şey yolunda gibiydi
Rüzgâr fısıldıyordu yine...*

Bu giriş dörtlüğünün arkasından evi tanıtmaya başlar. Evin içini inceler ve geçmişteki anılarını, çocukken o mekândaki oyunlarını anımsar, o mekânı ve içerideki eşyalardan da bahseder. Dolaplarından, aynalı dolaptan ve kestane pişirdikleri mangaldan:

*Hiçbir şey eksilmemiş odalarda
Yanakları al al
Bir çocuk gülüyor aynada.
Bağdaş kurup oturduğumuz sedir
O eski resim hâlâ duvarda.
Köşede bakıyor aynalı dolap*

Eskimiş kırılmış sanki

Kestane pişirdiğimiz mangel.

Şiirin devamında da yine; çocukluk yıllarındaki bahçesini, ağaçlarını ve oynadığı oyunlardan bahsetmektedir. Hepimizin, özellikle büyüklerimizin devamlı söyledikleri gibi “nerde o eski günler, ahhhh! Nerde o eski....” *Her gece bir ışık gibi beliren ateş böcekleri nerde?* diyerek o günlere olan özlemini yansıtıyor mısralarına:

Bir kapı açılmış anılarıma

Güzelliklerin cümlesini

Duydum çocukluk günlerimizin

Coşkun sesini

Ruhumda solmayan tatlı bir acı

Salıncak kurduğumuz badem ağacı!

Kuşlar ötüştürdü delicesine

Limon çiçekleri açan bahçelerde

Şırl şırl çağıldayan sular

Her gece bir ışık gibi beliren ateş böcekleri nerde?

...

Coşkun bir doğa, sonsuz güzellik

Doğduğum yer burası

Bir vadi içinde yeşillik.

Urkiye Mine’nin pek çok şiiri de milliyetçilik, vatan, ülke, şehitler ve Ulu Önder Atatürk’le ilgilidir. Bu temaları *Milli Heyecanlar, Yurduma Giden Yollar, Atatürk’üm, Vatanım, Vatan’a Sesleniş, Türk Çocuğu, Şehit Anası, Fedâkâr Asker* isimli şiirlerinde görebilmekteyiz.

Vatanım şiirinde şair vatan sevgisi üzerinde duruyor. Vatan sevgisini, vatanın mukaddesliğini içinde hissediyor. Vatanı aşkından, kısacası her şeyden üstün kılıyor:

VATANIM

Dalgaların dalgalar üzerine inedursun

Senin heyecanında aşkınla coşar kanım.

Varsın kalbim aşkımın son nağmesini vursun

Sen en ufak zerremde, kanımdasın Vatanım!.

Vatanım şiirinin diğer dörtlüğünde ise Anavatanımız Türkiye’ye hitap etmektedir. Şair İstanbul’u ve Ankara’yı bir güzellik mâbedi olarak görmektedir. Buna bağlı olarak İzmir de bir efsanedir. Şair Anavatan’ın en küçük bir derdini bile paylaşmakta ve Anavatan’ın bütün güzelliklerini içinde taşımaktadır:

Bir güzellik mâbedi İstanbulun, Ankaranın

Sedef incisiyle efsane gibi İzmir.

Benim ruhumda kanar, hatta en ince yaran

Kalbimde yükselir abidelerin bir bir..

...

Urkiye Mine Balman’ın şiirlerinde Atatürk ve Atatürk sevgisinin de yer aldığını belirtmiştik. Onun Atatürk’üm şiiri buna örnektir. Şair ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ün ölüm günü olan 10 Kasım gününü bir yas günü olarak yorumlamaktadır. Bu günde ülke ve insanlar karalar bağlamamıştır, bayraklar yarıdadır. Şair Atatürk’ün yüzünü göremediği için de çok üzgündür. Ama onu resimlerinden de olsa tanımaktadır ve bu günün yası şairde derin izler bırakmıştır. Ama Atatürk; yaptıklarıyla, arkada bıraktığı eserleriyle hayatımızın her anında vardır:

ATATÜRK’ÜM

Seller almış Kasımların onunu

Yağmur gibi insan seli akıyor.

Türkiye yas içinde

Yarıya inmiş bayraklar

Milletim kan ağlıyor

Karaların içinde.

Uzak kalmışım yurdumdan!

Göremedim Atatürküm yüzünü

Fakat görmüş gibi bilirim

Seni resimlerinden.

*Pek derin kazılmış kalbime bu matem günü.
Öğrenmişiz küçücekten adını
Bazen Sakaryada, Kocatepede
Yaprak yaprak biliyoruz şanını.
Büyük zaferlerimizde,
Dilde, medeniyette,
Yayla yayla Anadoluda
Gökte toprağımızdasın!
Canımızda, kanımızda
Atatürküm, Atatürküm sen varsın.*

Urkiye Mine Balman'ın şiirlerinde "Folklor" da yer almaktadır. *Köy Düğünü, Yaylaya Efeler Geldi, Hala Sultan Türbesi, Köy Safası, Köylünün Sesi* şiirleri örnek gösterilebilir. Onun Köy Düğünü isimli şiirinde geleneksel bir Kıbrıs düğünü baştan sona görebiliriz. Şiir, bir düğün öncesi ve sonrasında neler yapılıyorsa bunları baştan sona anlatmaktadır. Yorgan dikilmesi, kız ve erkek evinde müzik çalınması, çeyiz, oğlan anasının döğme ve zerde pişirmesi, kadınların kapı eşliğinde testi kırması... vb. düğün geleneklerini mısralarına dökmüş:

KÖY DÜĞÜNÜ

*Beş gündür davul zurna kaydattı köyü
Kız evinde çalgıyla dikiliyor yorganlar.
Gençler coşarak okur neş'eli bir türküyü
Böyle geçip gidiyor heyecan dolu anlar.
Davulun nağmesiyle çeyiz taşınır bir bir
Ağla gelin yan gelin! Yüreğin pare pare
Oğlan anası evde döğme, zerde pişirir
Varın gidin bir haber götürün nazlı yare.*

...

*Kızlar hep çevre olmuş son akşam güneşinde
Gelin döner başında sırmalı al duvağı.
Kadınlar desti kırar, kapının eşliğinde
Sözler uğur getirsin, kopmasın gönül bağı.
Çalınır sabaha kadar kına gecesi
Şakır şakır oynayan iki oyuncu kadın.
Bir köyü eğlendirir defin, debleğin sesi
Gelin niye ağlarsın kırık gibi kanadın.
Parlıyor alınlarda şimdi gümüş şilinler
Bir uğultu duyulur bir an halk arasında.
Bu coşan fasılları gönül ta içten dinler
Gelin kına yakılır tam gece yarısında.
Ötede köy kahvesi coştı akşamdan beri
Bu ne mes'ut gecedir, dem vuruyor ağalar.
Yanık yanık gazeller, oynak halk türküleri
Güvey mes'ut kalbinde bir sonsuz heyecan var.
Beyaz duvaklı gelin merdivenlerden iner
Şakır şakır saçılır ortalığa paralar.
Ellerinde buhurdan tütsü verir nineler
Ağlama nazlı gelin, arkandan ağlayan var.
Bu düğün heyecanı söylenecek yarın da
İşte gelinle güvey artık el ele verdi
İki hasretli mes'ut sıcak yuvalarında
Böylece düğün bitti! onlar murada erdi.*

Balman'ın şiirlerinde "eşya"nın da çok önemli bir yeri vardır. Bu tema onun; *Eşyaman Sesi, Evlerin Yorgunluğu, Aynalar, Eşyam, Kalemim, Defter, Şadırvan, Ayakkabılarım, Gaz Lambası, Duvarlar, Kahve Fincanı* gibi şiirlerinde görülmektedir.

Aynalar şiirinde, Cahit Sıtkı'nın Otuzbeş Yaş şiirindeki benzer duygularını sezinleyebiliyoruz. Bilindiği gibi aynalar insanı olduğu gibi gösteren bir nesnedir. Gençlik dönemlerinde aynaya bakmak zevk verir. Ama

yaş ilerleyip saçlara yavaş yavaş aklar düşmüşse aynaya bakmak bir kâbustur ve zevk vermez. Cahit Sıtkı, Otuzbeş Yaş şiirinde yıllar yılı dost olarak gördüğü aynaları son döneminde düşman olarak görmektedir: “Neden böyle düşmen görünürsünüz, yıllar yılı dost bildiğim aynalar”. Bu şiirde de kısmen bu duyguya benzer duygulardan söz edilebilir. Şiire göre aynalar artık şairi istediği gibi tarif edememektedir. Çünkü ömür geçmektedir ve aynadaki görüntü de değişmektedir. Dolayısıyla aynalar şiirde yine üzüntü vermektedir:

AYNALAR

...
Gölgeler gitgide esmerleşmede
Aksettirmez oldu ayna ruhumu.
Halkalar halinde genişlemede
Bir kara nokta ki eritti mumu.
Ne hazin! Geçiyor düşünceler hep
Hayaller önümde şimdi simsiyah
Aynayı karartan bir başka sebep
Ömür selviler gibi yükselen bir ah..

...
Düşünce, düşünce! Düşümlenen his
Aynalar en hazin sırrıdır ömrün!
Derinden geliyor bir kızıl akis
Bilsem aynalarda doğacak mı gün.

Eşya, bir başka şiirde de geçer. Şiirin adında da zaten bunu görebilmekteyiz. Şiirde eşya olarak elbise, çorap ve askılık vardır. Bu eşyaları hüznü, karamsar bir duygu içerisinde türlü teşbihlerle anlatmaktadır. Yorgunluktan hırçınlaşmış bir elbise, bükülü bir düşünce içerisinde olan çoraplar, ses veren bir askılık...

EŞYAM

...
Elbisem yorgunluktan
Hırçınlaşmış sanırım.

...
Bükülü bir düşünce
Sanki ipek çoraplar
Bir hazin dua gece
Askılıkta bir ses var.

Urkiye Mine Balman'ın; Fikret Özgün tarafından marş olarak bestelenmiş şiirleri de vardır:

Kahramanlık Türküleri, Şanlı Ordum, 20 Temmuz, Zafer Günü, Mehmetçik, Girne Dağlarında, Türk Askeri gibi.

Şanlı Ordum şiirinde şair Türk ordusuna seslenmektedir. 20 Temmuz 1974 tarihinde gerçekleşen Mutlu Barış Harekâtı'yla kurtulan Kıbrıs Türk halkı adına minnet duygularını dile getiriyor. Barış Harekâtı'yla ülkemizin şenlendiğini ifade ediyor:

ŞANLI ORDUM

Selam sana şanlı ordum
Kurtuldu Kıbrıs'ım yurdum
Dualarımız geldi dile
Bitti onbir yıllık çile.

...
Minnet sana şanlı ordum
Şenlik bayram şimdi yurdum.

Sunuşumudan da anlaşılacağı gibi, Kıbrıs Türk şiiri içinde, kadın şairlerin yerinin ne kadar eski ve de etkin olduğu görülebilir. Urkiye Mine Balman ve kuşağı, modern ve Atatürkçü aydın gençler olarak eğitim ve sanat dünyası içinde yer almışlar, her alanda kendilerini kanıtlamışlardır.

İlk kadın şairlerimizin attıkları adımlar, Kıbrıs Türk kadınının sosyal ve kültürel yaşamda ne kadar girişken, özgür ve kendine düşen görevleri fazlasıyla yaptığının bir göstergesidir. Şiir yoluyla genelde tüm Kıbrıslı Türklerin, özelde kadınların, Kıbrıs sevgisini, Türkiye'ye duyulan bağlılık ve sevgiyi, Atatürk'ün izinde nasıl yol aldıklarını anlatmışlardır.

Onların başlattığı bu çağ, bugünün, aydın, Atatürkçü, eşitlikçi ve özgür Kıbrıs Türk kadınının yetişmesinde önemli bir başlangıçtır. Bu öncüleri tanımak ve tanıtmak, onlara duyduğumuz takdir ve saygının verdiği en büyük bir görev olacaktır.

KAYNAKÇA

Kıbrıs Türk Edebiyatı-Başlangıçtan Bugüne- (1989) , KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, s.75.
Öznur, Ş., (2003), *Kıbrıs Türk Yazınının İlk Kadın Şairlerinden Urkiye Mine Balman*, Lefkoşa , Gökada Yayınları, s. 59.

HER DOĞU ŞEHİRİ BİRBİRİNE BENZER: MARK TWAIN'İN *TÜRKİYE SEYAHATI* KİTABININ ORYANTALİST SÖYLEMLERİ

Filiz FERHATOĞLU

İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

ÖZET

15.yüzyılda coğrafi keşiflerin başlaması ile merak duygusuyla yanıp tutuşan Batılı denizciler, kaşifler, bilim adamları, tacirler gidebildikleri yere kadar uzanarak bilinmeyen toprakları gün ışığına çıkardılar. Önceleri dinsel söylemden çok, bu uzak ülkelerdeki maddi kaynaklar Batının dikkatini çekti. Onları olabildiğince kullanmak isteği ortaya Müslüman ülkeleri içine alan bir hegemonyanın kurulmasını sağladı. Maddi kaynaklarını kullanmak yetmedi, bu halkın manevi değerlerine de el atıldı. Sömürgecilik Batılı ve Doğulu arasında kapanamayacak derecede bir kültürel fark yarattı. Doğu bir süre sonra akılcı Batının karşısında hayalperest, cazibeli, egzotik, büyü, gizemli olarak yerini aldı. Artık oraya gidenler gördükleri büyü ortamı dillendirerek anlatıyor, doğuyu bir cazibe merkezi olarak gösteriyordu. Bir süre sonra gitmeseler bile herkes doğunun ve doğulu insanın özelliklerini biliyordu. Bu çalışmamda Amerikalı yazar Mark Twain'in bir gezisi esnasında uğradığı İstanbul ve İzmir'le ilgili izlenimlerini oryantalist söylem açısından inceleyecek ve oryantalist metinlerin kendi içindeki tutarsızlıklarını göstermeye çalışacağım.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Doğu, Batı, Mark Twain, Gezi yazıları, Türkiye, Öteki

ABSTRACT

In the fifteenth century, with the beginning of geographical discoveries, curious sailors, explorers, scientist, and merchants from the West discovered the unknown territories. In the beginning, the West favored natural resources more than religious statements and wanted to benefit from these resources, so a hegemony had established which consist of Islamic countries. Furthermore, they did not only benefit from these resources, but also interfere in the intangibles of Islamic countries. Moreover, colonialism had resulted in marked contrast between westerners' and easterners' cultural development. After a while, the East has become a visionary, charming, exotic, magical and mysterious place whereas the East was quite reasonable. People who have visited this magical place described here as a center of charm. After a while, everybody had learnt features of the East and easterners; even though they had never visited that place. In the paper, I will try to examine Mark Twain's observations while he was traveling İstanbul and İzmir in the way of orientalist statement and indicate that these orientalist texts are inconsistent with each other.

Keywords: Orientalism, East, West, Mark Twain, Travel books, Turkey, Other

İnsanoğlunun görünenin ardındaki bulma ve yeni yerler keşfetme isteği farklı ırktan, tenden ve dinden toplulukların etkileşimini de beraberinde getirmiştir. Okyanuslara açılacak gemilerin, pusulanın ve diğer birçok aletin icadı ile birlikte dünyayı dolaşmaya başlayan medeniyetler bilmedikleri topraklarda yaşayan, kendilerinden farklı olarak gördükleri halkları hemen incelenmesi gerek bir nesne konumuna getirdiler. Her türlü gücü elinde tuttuğunu düşünen ve yeryüzünün batısında yaşayan toplumlar kendilerine göre daha doğuda yaşayan farklı renkteki halkları *öteki* olarak tanımladılar. Bilinmeyen yerlere sadece asker göndermediler. Aynı zamanda gezgin seyyahlar, bilim adamları, sanatçılar, devlet adamları da gönderdiler. Entelektüel gezginler gidip gördükleri yerleri anlatan kitaplar yazdılar. Anlatılanlardan etkilenen diğer üst sınıftaki insanlar da kendi yaşantılarından çok farklı olan bu *ötekilerin* yaşantısını merak etmeye başladı. Zamanla doğuyu hiç görmeyen insanlar bile orayı egzotik, büyü, şehvetli insanlarını da tembel, mayışık, zevk ve sefa düşkünü olarak tanımlaya başladı. Özellikle 18. ve 19.yüzyıllarda oryantalist metinlerde bir patlama yaşandı. Parası olan Batılılar gerek sömürgeleri altındaki topraklarda iş yapmak için gerekse o bölgede tatil yapmak için doğuya seyahat etmeye başladı. Ancak oryantalist metinlerin anlattığı büyü ve masalsi atmosferi bulamayan turistler büyük bir hayal kırıklığı yaşadı. Doğunun kendine özgü yaşam tarzı belki oraya hakkında hiçbir kitap okunmadan gidilse sadece değişik ve otantik bir yer olarak tanımlanabilirdi. Ancak okudukları kitaplardan etkilenen insanlar oraya gittiklerinde aradıklarını bulamayınca müthiş bir nefrete kapıldılar. İşte bu tür eserleri okuyup doğuyu gözünde ilahlaştıran, oraya gittiğinde de gerçekte hayalin çatışması sonucu müthiş bir hayal kırıklığına uğrayan, onu kandırdıkları için oryantalist metinlere lanet eden batılılardan biri de Mark Twain'dir.

Mark Twain gazetecilik mesleğine başladıktan sonra farklı yerleri görüp, oradaki deneyimlerini kitaplaştıran yazarlardan biri olarak pek çok geziye katılmıştır. Önce Amerika'nın her yerini gezmesiyle başlayan bu merakı, meslek yaşamına malzeme sağlayacak yeni yerler görmek ve eserlerine ilham almak amacıyla Akdeniz gezisi ve Avrupa gezisi ile devam etmiştir. Gezdiği yerlerin fiziksel, kültürel, dinsel özelliklerini dikkatle gözlemlemiş ve ülkesine döndükten sonra bir kısmını gazetelerde kullanmış, bir kısmını da kitaplaştırmıştır. *Türkiye Seyahati* adıyla tercüme edilen bu kitapta Mark Twain'in hangi gezisi esnasında İstanbul ve İzmir'e uğradığına, bu şehirlerle ilgili bilgilerin yazarın hangi kitabından alındığına veya hangi seneler arasında Türkiye'yi ziyaret ettiğine dair bir bilgiye rastlamıyoruz. Üstelik Mark Twain'in adı *Türkiye Seyahati* olan ayrı bir kitabı da bulunmuyor.

Yaptığım araştırmalar sonucunda Mark Twain'in *The Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress* isimli gezi kitabının içinde 33-40. bölümler arasında anlatılanların *Türkiye Seyahati* adıyla Türkçeye çevrildiğini fark ettim. Türkçe tercümesinde İtalya kıyılarından uzaklaşmakta olan bir geminin önce Atina'ya sonrada İstanbul, Sivastopol, Yalta, Odessa ve İzmir şehirlerine uğradığı bölümler anlatılmıştır. Kitabın orijinalinde Mark Twain'in 1867 yılında New York'tan *Quaker City* isimli bir gemiyle yola çıktığını ve yaklaşık 5 ay boyunca Akdeniz kıyısındaki ülkeleri, Kuzey Afrika ülkelerini ve Ortadoğu ülkelerini gezdiğini görüyoruz. Gezdiği yerlerle ilgili küçük notlar tutup, bu notlarını daha sonra yazıya döktüğünü araya eklediği tarihi bilgiler veya hikayelerden çıkarabiliyoruz. Örneğin Aya Sofya'dan bahsettiği bölümde “çok hatırlamıyorum” diyerek başka yerlerde bulduğu bilgileri yazıyor. Gezi esnasında başlıca şu şehirlere uğruyorlar: Azor adaları, Cebelitarık, Tanca, Fas, Marsilya, Paris, Cenova, Milano, Padova(Padua), Verona, Como Gölü, Venedik, Floransa, Pisa, Vatikan (The Papal States), Roma, Napoli, Pompei, Atina, İstanbul, Sivastopol, Odessa, Yalta, İzmir (Smyrna), Efes, Beyrut, Filistin, Kudüs, Şam, Mısır, Sevilla, Kurtuba, Endülüs toprakları, v.b. *Quaker City* gemisiyle yaptığı geziyi 1869 yılında kitap olarak neşrediyor.

Kitabın Türkçe tercümesi dokuz bölümden oluşuyor. İtalya'dan yola çıkan *Quaker City* isimli geminin güvertesinde yolcular son kez büyümlü atmosferli İtalyan şehirlerini seyretmektedirler. Ufukta yitip giden İtalya kıyıları yazarın aklında “masal gibi büyümlü bir manzara” olarak yer etmiştir. Aynı bölümde Yunanistan'ın Atina şehri yakınlarına gelişleri ancak karantina sebebiyle şehri gezemedikleri anlatılır. Yazarında içinde bulunduğu bir grup, yasaklara rağmen karaya çıkar ve klasik dönemden kalan kalıntılar arasında “eski muhteşem günleri”hayal ederler. İşte Yunanistan gezisinden başlayarak Mark Twain'in şehirler, kalıntılar, tarihi yerler, insanlar ve kılık kıyafetler üzerinden kıyaslamalarını görürüz. Kutsal Partenon'dan bahsederken kullandığı “bu muhteşem atmosferde öylesine zarif bir temizlik ve saflık vardı ki soylu yapının her sütünü dürbünle ayırt edilebiliyor”¹ cümleleri ilerleyen bölümlerde İstanbul'dan bahsederken “pis, eski, kirli, dağınık, iğrenç” gibi sıfatlarla yer değiştirecektir. Aynı şekilde yaptıkları gizli gezintide evlerin arasında geçerlerken “ama köpekleri uyandırmıştık... Köpekler öyle büyük bir gürültü çıkartmıştı ki...”²sözleriyle köpeklerin hareketli, güçlü olduklarını, görevlerini yaptıklarını anlatırken İstanbul'un köpekleri “hep uyuyan, padişah geçse uyanmayan, hastalıklı, pireli, aç susuz, yorgun” olarak, onları gören bir yabancıda acımayla karışık tiksinti uyandırmaktadır. Partenon'u anlatmaya devam ettiği bölümde bu antik yapının manzarası karşısında büyülenirler. Tarih kitaplarında okuduklarından yola çıkarak ve bir sürü şairin, yazarın, felsefecinin, düşünürün, bilim adamının yetiştirdiği bu şehir yazar için soylu tarihiyle büyümlü bir atmosfere sahiptir. Bu öyle bir güzelliştir ki “bu koskocaman dünyanın hiçbir yerinde bu güzelliğin yarısını bile görmek imkansızdı.”³ Bu kadar tarihi bilgiden sonra orada yaşayan halkın düzenbazlıkları ve haydutluğundan bahseder. Tarihi yapılarla çevrili büyümlü bir ortamda yaşayan bu insanlar “birbirlerinin mallarına el koymaları ve düzenbazlıklarıyla ün salmıştı.”⁴Görkemli Atina'dan sonra gördükleri manzaralar yazarda hayal kırıklığı yaratmıştır. Zira “...Atik Ovası; çorak, yalnızlığa terk edilmiş ve şairane duygular uyandırmaktan çok, uzak bir çöplüktü adeta.”⁵ Bu bölümlerden bahsederken “asık suratlı bir çöl” ifadesini kullanıyor oysa Çanakkale Boğazı'ndan geçerken gördüğü boş tepeler onda “Sahara Çölü” izlenimi uyandırıyor. “Sahra çölü, oryantalist edebiyatta hep bir unutma mekanı olarak varolmuştur. Manzaranın enginliği gönlünden yaralı olanları cezbeder ve bu enginlik hiçbir sorunun sorulmadığı, zamanın askıya alındığı”⁶ Doğu'nun boşvermişliğini, hayalperestliğini, gerçeklikten uzak, masalsı havasını

¹ Twain, M., (2007), *Türkiye Seyahati*, (Damla Aslı Altan, Çev.), İstanbul, Yirmi Dört Yayınevi, s.10.

² Twain, M., (2007), s.13.

³ Twain, M., (2007), s.19.

⁴ Twain, M., (2007), s.23.

⁵ Twain, M., (2007), s.14.

⁶ Roer, D., (1996), “Çölde Talihsiz Serüvenler: Sömürgeci Kabus Olarak Esirgeyen Gökyüzü”, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İstanbul, İletişim, s.162.

vurgulamaya yarar. Yazarın müslüman bir ülkenin toprağını gördüğü ilk anda bu benzetmeyi yapması onun oryantalist metinlerden ne kadar çok etkilendiğini gösterir.

İstanbul’da Haliç kıyısında demirlediklerinde geminin güvertesinden ilk izlenimlerle birlikte oryantalist metinlerdeki büyüğü atmosferli, Arap masallarından kopma, cazibeli doğu düşüncesi karşımıza çıkıyor: “...saklanmış bahçeler, camilerden yayılan o büyüğü hava, nereye baksanız gözünüze çarpan minareler ise doğudaki seyahatleri anlatan kitaplara ilgi duyan okurların düşlerindeki Doğu’nun görkemli yüzüyle bu büyük şehri çevreliyor ve İstanbul’dan eşsiz bir tablo çıkıyor karşımıza.”⁷ “Oryantalizm olarak adlandırılabilen sömürgeci kurgu içinde Doğu, Batılı özne için özel bir tür deneyimin mümkün olduğu bir bölge olarak kurulur; esrarlı, tehlikeli ve çetin bir deneyimin alanı.”⁸ Oysa bu metinler Batılı meraklı okuru kandırmaktan başka bir işe yaramıyor. Şehre adım atmaz yazarın gözlemledikleri bu tür oryantalist söylemlerin ne kadar aldatıcı olduğunu gözler önüne seriyor. Gizemli, cazibeli, otantik, egzotik, masalsı doğunun gerçeğiyle yüzleştikten sonra, hayaller ile hakikatin çarpışması sonucunda doğu büyük bir tiksintiye dönüşüyor. Doğuyu anlatan, batılı okurları oraya doğru çeken kitapları yazanlara lanet edildikten sonra bu metinlerin yarattığı beklentinin gerçekleşmemesinin şiddeti yazarda büyük bir nefrete sebep oluyor. Otantik giyseler içinde sere serpe gezen kadınların, arkalarında büyük yelpazeler sallanan, nargilesini tütürüp, kahvesini höpürdeten erkeklerin yerine “dilencilerin, sakatların, ucubelerin, hilkat garibelerinin, cücelerin, yalınayak çocukların, eski giysili yaşlıların, bir tek gözleri gözüken uzun elbiseli kadınların”⁹ olduğu sokaklarla karşılaşılıyorsunuz. Bu kadar çok özürü insanın olması düşler ülkesindeki peri kızlarının cadiya, yakışıklı prenslerin kurbağaya veya deve dönüşmesi gibi sizi korkutuyor. Bir yandan acıma bir yandan da iğrenme hakim oluyor. Bu manzara yazarın o kadar çok garibine gidiyor ki yazılarını okuyacak olan okur için İstanbul ile ilgili yargısını bir cümle ile özetliyor: “...sakatlar ile hilkat garibesi insanların merkezini, onların yurdunu görecekseniz, her ikisi için de İstanbul’a gidin.”¹⁰ İşte bizim medeniyetlerin beşiği, tarihi eser cenneti dediğimiz İstanbul o dönemde ziyarete gelen bir yazar tarafından ucubelerin şehri olarak gösteriliyor. Otantik, büyüğü, güzel ve şehvetli kadınların cenneti olan doğu aslında bir yaratıklar şehri. Oryantalist metinlerin gerçeğe bağdaşmayan, batılı okuru kandıran yönlerini ortaya çıkararak bir karalama kampanyasına girişiyor. Kalabalık ve dar sokaklarında insanların giydikleri dışarıdan bakan bir göz için adeta bir “sirk”i andırıyor. Oryantalist söylemlerde çok sık rastladığımız “Maskeli Balo” imgesi burada da karşımıza çıkıyor. İnsanların günlük kıyafetleri alaycı bir tavırla sadece baloda giyilebilecek ve içerisinde bir espri olan kostümlere benzetiliyor. Bu kıyafetler asla normal hayatta, normal biri tarafından giyilemeyecek kadar tuhaf. Mark Twain’in bu yorumu Edmondo de Amicis’in *Constantinople* eserindeki tasvirlerde de karşımıza çıkar: “İlk izlenim müthiş tuhaftır. Yabancı birisi parlak renkli çarşıya sarınmış tüm bu peçeli figürlerin maskeli baloya mı gittiklerini, yoksa rahibe veya deli mi olduklarını merak eder.”¹¹ Kadınların çarşaf ve peçe giymesi oryantalist metinlerde hep doğunun gizemi ile örtüşür. Nasıl ki peçe ve çarşaf kadının yüzünü göstermediği için peçenin ardında yatanın ne olduğu ile ilgili zihinlerde hayaller yaratıyorsa, Doğu’ya gitmeyen Batılı için de okuduğu metinler Doğu hakkında hayaller kurmasına sebep olur. Kadının peçeli olması onun doğulu olduğunun simgesidir. Böylece “Doğu, bilinmesi ve anlaşılması gereken bir yer, bir kültür, bir özne olarak peçe sayesinde açığa çıkar. Ancak tam da bu öz, bir gizlenme olarak kavrandığı için öz olarak öz aslında hiçbir zaman kavranamamıştır. Hep elden kaçır.”¹² İşte Doğu’nun özü bir türlü bulunamadığı içinde Batı’nın zihnini meşgul eder, kendinde olmayanları Doğu’ya atfeder ve onu gizemli, büyüğü ve egzotik olarak kurar. Mark Twain bir okur olarak oryantalist metinleri okuyup kafasında yarattığı bu gizemli yerde aradığını bulamadığı zaman hem metinlere hem de Doğu’nun kendisine lanet ediyor. Doğu’nun gizemi oryantalist metinlerde masalsı bir hava yaratırken gerçeğe karşılaşmak yazarı yıkıyor.

Mark Twain sadece kültürel farklılıktan değil dini farklılıktan da söz eder. Müslümanlar için “imansızlar sürüsü” demesi, İzmir’i anlatırken orasının aslında Hristiyanlık için ne kadar kutsal olduğunu İncil’den cümleler ile göstermesi onun Türklere karşı duyduğu önyargının sebebini bir nebze de olsa açıklıyor. Ayasofya eski bir kilise olsa bile müslümanların eline geçmesi, kiliseden camiye dönüştürülmesi, tavanına “sirk afişi”ni anımsatan Arapça yazıların asılması onun yazarın gözünde değersiz olmasına sebep olur.

⁷ Twain, M., (2007), s.29.

⁸ Roor, D.,(1996), s.161.

⁹ Twain, M., (2007), s.33.

¹⁰ Twain, M., (2007), s.33.

¹¹ Yeğenoğlu, M., (1996), “Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark”, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İstanbul, İletişim, s.119.

¹² Yeğenoğlu, M.,(1996), s.123.

Doğu'nun Batı'dan "farklı" olduğu bir başka nokta olan "din" doğuya bakışın içerisine yerleşir. Şehrin her yanına hakim olan pislik ve eskilik Ayasofya'ya da yansımıştır bu nedenle Atina'daki tarihi kiliselerin yakınından bile geçemez: "Her yer toz ve kir içinde, donuk ve kasvetli bir karanlığa bürünmüştü... Ama hiçbir yerde hayranlık duyulacak ve tutku beslenecek bir şey de yoktu."¹³ Kapalıçarşı'da da aynı şekilde bir arı kovanının içine düşmüş gibi olursunuz. Çünkü şehrin geneline hakim olan kalabalık, curcuna ve pis kokular buraya da hakimdir.

Şehrin berbat halinden bahsederken günlük yaşamla ilgili ayrıntılara da değiniyor. Köle ticaretinin açıktan yapılmasının yasaklandığı ama el altından devam ettiği, ticarete hilenin ve yalanın en temel yetenek olarak görüldüğü, erkeklerin birden çok eşle evlenebildikleri, dervişlerin hastaları iyileştirebildiğine inanıldığı gibi olumsuz ayrıntılara değinmeden geçemiyor. Sadece bunları anlatmakla da kalmayıp bunlarla ilgili olumsuz düşüncelerini de dile getiriyor. Semazenlerin gösterisini izledikten sonra tasavvuf inancıyla yapılan bu dini ritüel için "uygarlıktan uzak bir gösteriydi"¹⁴, namaz kılan insanlar için de "...sonra tekrar eğiliyor ve yeri öpmek için diz çöküyorlar"¹⁵ tabirini kullanıyor. Doğulu müslüman halk ne yapsa yazar için eksi ve çağdışı bir hareket olarak tanımlanıyor. Batılı olanın dışında her şey, her yer eksiktir, köhnedir, eskidir, uygarlaşmamıştır inancı burada da kendini gösteriyor.

Atina'da karşımıza çıkan köpekler İstanbul'un ayrılmaz bir parçasını oluşturuyor. Daha önceden duyduğu hikayelerde vahşi bir sürü gibi anlatılan köpeklerden bir iz bulamıyor. Köpekler de İstanbul'da yaşayan halk gibi pis, aç, susuz, perişan, uyuşuk ve aciz. Sokakları hilkat garibeleriyle dolu bir şehirde açlık, sefalet, çürümüşlük ve pislik kendini her baktığınız yerde gösteriyor. Burası Batı medeniyetinden ne kadar da uzaktır. Batının akılcı ve ilerlemeci felsefesinin getirdiği medeniyetin burada izi yok. İnsanlar ahlaken yozlaşmış, para için ticarete her yol mübah, ne yaparlarsa yapsınlar halkın genel halinde sefalet hakim. Halk dini duygularla köpeklerin katledilmesine izin vermeyip onları aç bırakarak, üzerlerine kaynar sular döküp, döverek işkence çecktirecek¹⁶ kadar barbar. Günlük yaşamla ilgili bir başka detay da gazete ve basın ile ilgili. Gazetenin burada çok yaygın olmamasının sebeplerini ve padişahın baskıcı tutumunu anlatıyor. İngilizce basılan "The Levant Herald" ile birkaç Rum ve Fransız gazetesi var. Basın özgürlüğü diye bir şey yok çünkü padişahın hoşuna gitmeyecek bir gelişme gazetelerde yer alamaz. Şayet alırsa hemen kapatılıyor. Gelişmiş bir uygarlığın simgesi olan haberleşme hakkı ne yazık ki doğunun gerikalmış bu ülkesinde de "şeytani bir nesne" olarak algılanıyor.

Yazar, oryantalist metinlerde okuyup hayalini kurduğu büyülü atmosferi her adımda arıyor ancak her adımda da hayal kırıklığına uğruyor. "...mermer göbek taşına uzanıp Doğu'dan gelen baharatların yaydığı o sakinlik veren kokuyla nefes aldığımı sonra da... kral için hazırlanan bir sedire uzanıp biraz keyif yaptığımı düşünmüştümdür." diyerek başladığı cümlesini prens odalarında kuş tüyü yatakların üzerinde "zengin tablolarla, yumuşak halılara, görkemli mobilyalara, resimlere mutlulukla bakarken enfes bir kahve yudumlayıp... sakin bir istirahatete çekilirken muhteşem kostümler içindeki harem ağalarının beni yelpazelediğini düşlerimde görmüşümdür"¹⁷ sözleriyle bitiriyor. İşte bu tasvir oryantalist metinlerde doğunun nasıl huzurlu, mayışık, zevk ve eğlence dolu, şehvetli, zengin olarak anlatıldığını ve bu anlatıların okuru nasıl bir hayal dünyasına sürüklediğini gösterir. "Farklı, sömürgeleştirilmiş insanlarla temasın sonucunda otantik ve yoğun bir çeşit deneyime sahip olunabileceği düşüncesi, sömürgecilerle karşılaştıkları insanlar arasında radikal bir fark olduğu varsayımına dayanır."¹⁸ Bu fark, Batılı öznenin zihninde devamlı olarak büyülü olarak kurulur ve hoş anlar yaşayabilmek, çevresindekilere bu deneyimlerini ballandırarak anlatabilmek amacıyla doğunun daha da ilgi çekici hale gelmesini, kısaca hayallere konu olmasını sağlar. Ancak hayalin gerçekle buluşma anı ise oryantalist metinlerin sahtekarlığına duyulan öfkenin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır: "Doğu seyahatlerini anlatan kitapların beni nasıl oyuna getirdiğini düşününce kahvaltıda bir turisti yemek istiyorum."¹⁹ Batı'nın sömürgeleştirmeye çalıştığı, küçük gördüğü Doğu'yu aynı zamanda otantik deneyim yaşama alanı olarak görmesi oryantalist metinlerde kalıplaşmış ifadelerle kendini gösteriyor. "Bu tür bir kurguda, deneyim kavramının kendi *a priori* bir şey olarak ya da belki daha uygun bir deyişle çeşitli deneyimlerin içinde adapte edildiği ya da sindirildiği bir tür şablon olarak ortaya çıkar. Batı kültüründen kaçmayı ümit eden pek çok insanın aradığı deneyimler güzelce paketlenir ve sofistike damaklar tarafından

¹³ Twain, M., (2007), s.36.

¹⁴ Twain, M., (2007), s.38.

¹⁵ Twain, M., (2007), s.36.

¹⁶ Twain, M., (2007), s.46.

¹⁷ Twain, M., (2007), s.50.

¹⁸ Roor, D., (1996), s.165.

¹⁹ Twain, M., (2007), s.49.

tüketilebilecek metalar olarak sunulur.”²⁰ Metinlerde anlatılan bu güzel hayaller demeti, kendilerine kavuşmak isteyen okurların iştahını kabartır. Onların devamlı “akıl” taraflarını kullanmaları sonucu eksik kalan “duygusal” taraflarını doyurur. Yazarın son bir umut gittiği hamamda da yine hayal kırıklığı yaşıyor. Artık hayallere sarılacak bir yanı kalmıyor bu gezinin. Bu tür deneyimleri “zevk anı” olarak adlandıran insanları “dünyada zevksiz, sefil, iç karartıcı ve çirkin olan her şeyden zevk almakla” itham ediyor. İstanbul gezisi işte bu hayal kırıklıklarıyla son buluyor.

Dördüncü bölüm Rusya’da geçiyor. Amerikan vatandaşı olmanın her kapıyı açması önermesi ve medeniyet ülkesinden gelmenin gördüğü kabul duygusu hakim. Açıkça söylenmese de Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Türklerin Sivastopol şehrini harabeye, bir enkaza çevirmelerinden bahsediliyor. Pompei kalıntılarının bile Sivastopol’un yanında daha iyi durumda olduğunu vurguluyor. Üstü kapalı da olsa müttefik bir devletin güzelim şehirlerini enkaza çevirmek hiç de kabul edilebilir bir şey değil. Üstelik İstanbul gibi ucubeler şehrinde kendisini her adımda bu doğulu kente yabancı hisseden yazar Odesa’ya indiklerinde “uzun zamandır hissetmediği bir duyguyla buranın vatandaşı gibi hissediy[or]” Tam bir Amerikan şehrine benziyordu.”²¹ İstanbul’un dar, kalabalık ve pis sokaklarının, köhne evlerinin aksine burası “güzel, geniş, düz yollar; ...iki ya da üç katlı alçak evler”²² ile medeni bir şehirdi. Müslüman doğunun köhneliği, eskiliği, pisliği burada yerini Hristiyan halkın temizliğine, düzenine bırakıyordu. Bu kadar keskin sınırlarla ayrılıyordu İstanbul şehri Karadeniz’in diğer kıyısındaki Rus toprağından. Gezinin yapıldığı tarihlerde Osmanlı-Amerikan ilişkilerine dair hiçbir ipucu bulamıyoruz. Oysa Rusya’ya adım attıkları dakikalardan itibaren Rus Çar’ının ailesi, konsolos, vali gibi yöneticiler tarafından ağırlanıyorlar. Devlet adamları Rus-Amerikan ilişkilerinin son derece iyi yönde ilerlediğini belirtip mükemmel bir konukseverlik gösteriyorlar.

Yedinci bölümde İzmir’e gidiyorlar. İzmir’e ait ilk yargısı yine bir klişe oluyor: Bütün doğu şehirleri birbirine benzer; mezar gibi evleri olan, kalabalık ve pistir. Avrupa’da veya Amerika’da olduğu gibi şehrin تنها yeri yoktur. Her şey bir yere yığılmış sonrası ise ıssız bucaksız ovardır. Müslüman halkın oturduğu bölge tipik doğu şehrini yansıtır. Doğuda nereye giderseniz gidin “müslümanların oturduğu evler sıkıcı ve karanlık... sokaklar ise eğri bükü, kaba ve özensiz bir biçimde döşenmiş, sıradan bir merdiven kadar dar.”²³ Dar sokaklar, kasvetli yapılar, hücreyi andıran izbe dükkanlar burada da karşınıza çıkar. Bu köhnelik, kargaşalık, curcuna, düzensizlik, tekinsizlik, sıkışıklık ve kalabalık “bir yabancınnın kaybolacağı labirentlerle örülü bir arı kovani”ni andırır. Müslüman zevksizliği ve düzensizliğidir bu. Oysa şehrin gayri-müslim tarafı bunun tam tersine ferah yapılarla kendini gösterir: “Tabi ki Ermeniler Hristiyan. Evleri ise geniş, temiz, havadar olduğu gibi siyah ve beyaz kare şeklindeki mermerlerle güzelce döşenmiş...”²⁴ Ermeni mahallesinde sadece evler mi ferah ve güzel? Kadınları “alımlı, fazlasıyla etkileyici ve becerikli... Amerikan kızlarından daha iyiler.”²⁵ Oysa İstanbul’da karşılaştığı kadınlar için maskeli baloya gider gibi giyinmiş tasvirini kullanmış ve kadını özelliklerine dair bir yorum yapmamıştı. Ermeni kadınları konuşkan ve güleryüzlü oldukları için Amerikan kızlarına kafa tutabilecek kadar medeniydiler. Zira müslüman kadınlar sadece gözlerini açıkta bırakan çarşafın içinde kostüm partisine gitmeye hazır gibiydiler. Üstelik bu “sadece gözlerini açıkta bırakan, yüzlerini gölgeleyip belli belirsiz bir görüntü oluşturan başlardaki beyaz peçeleriyle sessiz sedasız etrafta küme küme dolanan Türk kadınları...”²⁶ kendilerini bez parçalarının içine hapsedmeleri ve kendilerini göstermemeleri Batılı erkekleri son derece çileden çıkarır. Hem peçenin içindekini merak eder ve onun çıkarılmasını ister hem de bu arzusuna ulaşamadığı zaman çarşafı kadını maskeli baloya giden birine benzeter, onu küçük düşürmeye çalışır. Kendini gizleyen kadın istediği gibi etrafı seyredebilir ancak başkası onun kimliğini bulamaz. Bu gizlenme, “bu görülmeden gören kadın, sömürgeciyi kızdırır. İlişkide karşılıklı yoktur. Kadın kendini bırakmaz, vermez, sunmaz.”²⁷ İşte bu gizlilik metinde müslüman kadının, kadınsılığını yadsımayı, onu kadından saymamayı hatta gayri-müslüm kadınlarla karşılatırmayı beraberinde getirecektir. Müslüman kadın, Ermeni kadınlarının canlılığından, kibarlığından, konuşkanlığından zerre kadar nasibini alamamıştır. Ermeni kadınları ne kadar hayat doluysa Müslüman kadınlar o kadar silik ve gölge gibidir.

²⁰ Roor, D., (1996), s.169.

²¹ Twain, M., (2007), s.61.

²² Twain, M., (2007), s.61.

²³ Twain, M., (2007), s.79.

²⁴ Twain, M., (2007), s.84.

²⁵ Twain, M., (2007), s.84.

²⁶ Twain, M., (2007), s.32.

²⁷ Yeğenoğlu, M., (1996), s.153.

Bütün doğu şehirlerinin birbirine benzediğini göstermek için şehirde gördüklerinin bir tablosunu çıkarıyor: “çarşıdaki dar yolların içinden, sırtlarında yükleri olan hamallar, sarraflar... bağdaş kurup meşhur nargilelerini içen iriyarı Türkler, Doğu’nun sık giysileri içinde oraya buraya hareket eden kalabalığın arasından Arabistan’dan gelen baharatlar ve İran’ın nadide kumaşları ile yüklü bir deve sürüsü... Doğu’nun gerçek bir açıklamasıydı.”²⁸Görüldüğü gibi doğunun her şehri birbirine benziyordu. Müslüman ülkelerin ticari ilişkileri ve Arap, İran, Türk kültürünün içiçe geçerek oluşturdukları garip sentez doğunun simgesi haline gelmişti. Ha Arabistan ha İran ha Türkiye hepsi de aynı müslüman, aynı doğulu kültüdü. Deve veya eşek sırtında giden zenciler, kervanı yürütüyor ve ticari malları taşıyorlardı. Bu kadar doğunun kültürüne sadık bir şehirde Arap masallarına uymayan bir çağdaşlık simgesiyle karşılaşılıyorlar: Tren yolu. Bu yazar için tuhaf bir karşılaşma oluyor çünkü hayallerinde yarattığı masal ülkesinde trenin işi ne? Masallarda ancak devenin üstünde veya uçan halı ile yolculuk edilir. Burası da tipik bir doğu şehri olduğuna göre batının medeniyetini simgeleyen tren burada ne arıyordu? Zaten Müslümanlara kalsa yapmazlardı da İngilizler inşa etmiş. Burda da batının doğulu ülkelere olan müdahaleci tavrını görüyoruz. Doğu geri olduğu için düzeltilmeye, el atılmaya ihtiyacı var.

Kitabın son bölümünde Efes antik kenti ziyaret ediliyor. Eski bir uygarlık kenti olmasına, İncil’de adı geçmesine ve Hristiyanlık içi önemli bir yer olmasına rağmen Atina’daki tarihi kalıntıların arasında anlatılan büyümlü atmosferi burada karşımıza çıkmıyor. Onun yerine Efes “denize bakan yüksek, dik bir tepe üzerinde hantal mermer blokların gri yıkıntılarından oluşuyor...”²⁹Görüldüğü gibi Müslümanların elinde olan bir kent ne kadar da tarihi olsa da bakımsızlığa mahkumdur. Aynı havayı, aynı atmosferi vermiyor. Bu gezinin sonunda İncil’de geçen bazı dini hikayelere yer veriyor. Kitabın tercümesi işte bu hikayeler ile bitiyor ancak orijinalinde Suriye’ye doğru yola çıkıyorlar ve Ortadoğu’daki kutsal şehirler geziliyor.

Her Doğu Şehri Birbirine Benzer

Mark Twain’in gezi yazısını okuduğumuzda önce otantik Doğu manzaralarını bize anlattığını ardından gerçeğin hiç de öyle olmadığını kanıtlamaya çalıştığını görüyoruz. Kitapların okurun zihninde uyandırdığı muhteşem hayaller Doğunun acımasız gerçekliği ile karşılaşınca inanılmaz bir tiksinti uyandırıyor. Ve böylece nefret boyutunda bir duyguyla etrafını incelemeye başlıyor. İlk hayal kırıklığından sonra artık her şey pis, iğrenç ve eski gözüküyor.

Eserin içinde önce İstanbul’dan ardından İzmir’den sahneler görüyoruz. Bunlardan yola çıkarak Müslüman Doğu’nun şehirlerine, insanlarına, günlük hayata dair tespitlerde ve genellemelerde bulunuluyor. Kitaptan çıkarabileceğimiz ve doğunun geri kalmışlığını gösterecek belli başlı olgular şunlardır:

Dar yolların üstündeki tuhaf giyimli insan kalabalığı adeta bir “sirk”i andırır. Gürültü, curcuna ve buna ayak uyduran insanlar topluluğu.

Giydikleri tuhaf ve bir o kadar da komik giysilerle “maskeli balo”ya gidecek gibi bir halleri vardır.

Şehrin her yanında koku hakimdir. Türk gibi kokmaktadır her yer. Bu koku güzel ve aromatik bir koku değil aksine mide bulandırıcı, pis ve alışık olmadık bir kokudur.

Erkekler bir yandan bağdaş kurup nargilelerini içerlerken bir yandan da ticaret yaparlar.

Ermeni kadınları canlı, güler yüzlü ve konuşkan, Müslüman kadınlar ise peçe ve çarşaflarının içinde bir hayaleti andırıyorlar. Gölge gibi varlıkları belli belirsiz. Giysileri var ancak içleri yok.

İstanbul sakatlar ve hilkat garibelerinin şehridir. Ne kadar dilenci, sakat, ucube, yaratık varsa buraya toplanmış.

Her yer toz ve kir içinde. Eskilik yer yana sinmiştir.

Medeniyete yakışmayacak uygulamalar var: Semazenler, dervişlerin hastaları iyileştirmeye çalışması, köle pazarları, çok eşlilik, ticarete düzenbazlık, sahtekarlık gibi.

Dar sokakları dolduran kalabalık adeta arı kovanını andırır.

Köpekleri bile aç, sefil, perişan, pis, pireli ve hastalıktır. Sürekli uyurlar. Ucube insanlarla dolu sokaklarda köpekler de sahiplerine benzer.

Oryantalist kitaplarda doğu ile ilgili anlatılan masalsı hikayelerin hepsi yalandır. Gerçek ile hayaller uyuşmaz. Bu kitaplardaki otantik ortamı bulmak için gelen turistler büyük bir hayal kırıklığı, köhnelik, pislik ve düzensizlik ile karşılaşacaklardır.

Sokaklar dar, eğri bögürü, özensiz yapılmıştır. Ancak bir devenin geçebileceği kadar geniştir.

Evler basık, kapalı, küçük ve içiçedir. Bir mezar gibi karanlıktır. Hayat belirtisi yoktur.

Şehrin ortasında tüccarlar deve üstünde mal taşırlar.

²⁸ Twain, M., (2007), s.85.

²⁹ Twain, M., (2007), s.94.

Bunaltıcı sıcak hava, Müslüman kokularıyla birleşir.

Sonuç olarak, Mark Twain'in Türkiye'yi gezdikten sonra yaptığı genellemelere göre doğu hiç de öyle kitaplarda yazdığı gibi büyümlü bir atmosfere sahip değildir. Aksine insanda tiksinti uyandıracak kadar geri kalmıştır. Batının mükemmeliyetçi zihniyetinin yanında doğunun gerçekleri ancak "pislik ve eskilik" kelimeleri ile anlatılabilir. Otantik unsurlar Arap masallarında kalmıştır. Şehvetli ve güzel kadınlar, mis gibi kokan nargile, hamam sefası, kuş tüyü yastıklar, zenginlik göstergesi eşyalar, yelpaze sallayan halayıklar, enfes Türk kahvesi sadece bir hayalden ibarettir. Bu büyümlü hava metinlerin uydurmasıdır. Doğru zevksizlik, düzensizlik, kargaşa ve pislik yuvasıdır. Kadınlar hayalet gibidir. İnsanlar maskeli baloya gider gibidirler. Bu curcunayı ancak Sirk ortamını gözünüzün önünde canlandırarak anlayabilirsiniz.

Kaynakça

- Amicis, Edmondo de, (2006), *İstanbul (1874)*, (Beynun Akyavaş, Çev.), Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Roor, Deborah, (1996), "Çölde Talihsiz Serüvenler: Sömürgeci Kabus Olarak Esirgeyen Gökyüzü", E.Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu (Haz.), *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim, İstanbul, s.161-182.
- Said, Edward W., (1991), *Oryantalizm : Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, (Selahaddin Ayaz, Çev.), Pınar Yayınları, İstanbul.
- Twain, Mark, (2003), *The Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress*, The Modern Library, New York.
- Twain, Mark, (2007), *Türkiye Seyahati*, (Damla Aslı Altan, Çev.), Yirmi Dört Yayınevi, İstanbul.
- Yeğenoğlu, Meyda, (1996), "Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", E.Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu (Haz.), *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim, İstanbul, s.107-160.

ADAKALE MASALLARI VE EĞİTİMSEL İŞLEVLERİ

Pınar KASAPOĞLU AKYOL

Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZET

Masallar dünümüzü, bugünümüzü ve yarınımızı gösteren, kültürün en sıcak ve içten bir şekilde yansıtıldığı halk edebiyatı anlatı türlerinden biridir. Milli bilincimizi oluşturan, toplum olarak birlik ve beraberliğimizi sağlayan güzel dilimizin, gelenek ve göreneklerimizden ortaya koyduğu her ürün bir eğitim işlevi içermektedir. Okuma yazma öğrenene kadar ya sözlü olarak dinlediğimiz, ya da bize kitaplardan okunan masallar bizlerin ilk karşılaştığı eğitim araçlarından biridir. Zaman içinde unutulmuş, tozlu raflarda kalmış Adakale Masalları, Ignác Kúnos tarafından 19. yüzyılın başlarında derlenmiş ve yazıya geçirilmiş, çok önemli Türk sözlü kültür ürünlerimizdendir. Bu derlemeler sayesinde, o bölgede yapılan baraj çalışması yüzünden sular altında kalan Adakale ve kaybolmaya mahkum bırakılmış bir kültür, yazıya geçirilen bu masallarla, manilerle ve türkülerle tekrar hayat bulmuştur. Bu bildiride, genel olarak masalın ne olduğu, eğitsel işlevlerinin neler olduğu, Adakale Masalları üzerinde irdelenecektir. Ayrıca, bu masallar kullanılarak öğrencilere sınıfcı ne tür aktivitelerin yapılabileceği yerli ve yabancı kaynaklar taranarak araştırılmıştır. Daha sonra da, Türkiye’de bu konuda neler yapıldığı ve daha başka neler yapılabileceği tartışılacaktır.

ABSTRACT

Folk tales are the most warm and sincere kind of folk literature that reflect our culture and show us our yesterday, today and tomorrow. Our beautiful language, customs and traditions which create our national consciousness, social cohesion and solidarity, reveal products that contain educational functions. Folk tales are read to us from the books or we listen orally until we learn to read and write by ourselves and they are one of the first educational tools. Have been forgotten over time, remained in the dusty shelves, Adakale Tales are among our most important work of art of Turkish oral culture. It has been compiled and put into writing by Ignác Kúnos in the 19th century. Because of the dam working in that area, Adakale disappeared under the water; but putting in writing such tales and songs give them life again. In this report, what folk tales are and what are the educational functions of folk tales will be discussed by using Adakale Tales. Furthermore, the domestic and foreign sources were investigated to find out what kinds of classroom activities that can be done by using these folk tales for the students. Then, what is done in Turkey on this issue and what can be done will be discussed further.

Sözlü kültür ürünlerimizin her biri kültürümüzün her bir detayını kendi içinde barındıran, nesilden nesile aktararak bizi eğiten çok zengin ve değerli ürünlerdir. Masallar bu türlerin içinde genellikle kendimize en yakın hissettiğimiz, bizlere dünümüzü, bugünümüzü ve yarınımızı gösteren, kültürün en sıcak ve içten bir şekilde yansıtıldığı halk edebiyatı anlatı türlerinden biridir. Milli bilincimizi oluşturan, toplum olarak birlik ve beraberliğimizi sağlayan güzel dilimizin, gelenek ve göreneklerimizden ortaya koyduğu her ürün bir eğitim işlevi içermektedir. Okuma yazma öğrenene kadar ya sözlü olarak dinlediğimiz, ya da bize kitaplardan okunan masallar bizlerin ilk karşılaştığı eğitim araçlarından biridir. Bu bildiride, genel olarak masalın nasıl bir tür olduğu, eğitsel işlevlerinin neler olduğu, Adakale Masalları üzerinden irdelenecektir. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle Adakale hakkında genel bir bilgi, daha sonra da Adakale Masalları’nın günümüze ne şekilde ulaştığına dair bilgi verilecektir. Bu bilgilere ek olarak da, bu masallar kullanılarak öğrencilere sınıfcı ne tür aktivitelerin yapılabileceği ve Türkiye’de bu konuda neler yapıldığı, daha başka neler yapılabileceği tartışılacaktır.

Adakale ve Adakale Masalları Hakkında Genel Bilgi:

Adakale, Tuna Nehri üzerinde yer alan ve bu nehrin üzerinde kurulan barajın suları altında kalan tarihi bir adadır. Adakale, Romanya’da halkı tamamen Türk olan tek Türk Adakale idi. 150 hanelik olan kasaba 750 Türk yaşıyordu. Adakale, bu bölgedeki birçok köy ve kasabalarla birlikte 1967’de Romanya ve Yugoslavya’nın ortaklaşa Tuna nehri üzerinde inşa ettiği barajın suları altında kalmış ve tarihe karışmıştır. Adada yaşayan Türklerin büyük bir kısmı Türkiye’ye, az bir kısmı ise Köstence ve Bükreş’e göç etmiştir.¹

Zamanında diğer isimleri "Caroline-Adası" ve "Yeni-Orschowa" olan Adakale’yi XV. yüzyılda Tuna boylarında at koşturan Osmanlı Türkleri iskan etmişlerdir. Önceleri kalesiz olan bu şirin ada,

¹ Wikipedia. Son düzenleme tarihi: 14 Haziran 2010. Erişim tarihi: 11 Ağustos 2010. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Adakale>

Avusturyalıların sık sık hücum etmeleri üzerine, bu hücumları önlemek sebebiyle yapılan surlardan dolayı Adakale adını almıştır.²

1960'lı yılların sonlarına kadar 1000 kadar Türk'ün yaşadığı 160.000 m² yüzölçümündeki Adakale'de bir cami, bir Vauban stilinde inşa edilmiş bir kale, küçük ortodoks bir kilise, pazar yeri ve birkaç kahvehane bulunmaktaydı. Adada yaşayan Türkler tütün ekimi, kayıkçılık ve ticaretten geçimlerini sağlardı. Ada uzun süre Osmanlıların Avrupa'daki önemli savunma noktalarından biri oldu. 18. yüzyıl başlarında yeniden Avusturyalıların eline geçirilen Adakale 1738'de, Sultan I. Mahmud döneminde Osmanlı sınırlarına tekrar dahil edilir. Mühimme Defteri'ndeki bir kayıta Adakale bizzat padişahın diliyle, "kilid-i memleket-i Erdel ve Macar ve miftah-ı ülkât-ı Belgrad ve Tamşivar", yani "Macaristan'ın kilidi ve Sırbistan ve Romanya'nın anahtarı" diye zikredilmiştir. Osmanlı Devleti 93 Harbi ile beraber bölgedeki topraklarını kaybetmesine rağmen Berlin Antlaşmasında ismi geçmediği için Adakale Osmanlı idaresinde kalmaya devam etti. Adada yaşayan halk II. Meşrutîyet'in ilanından sonra yapılan seçimlere de katıldı. 12 Mayıs 1913'te Avusturya-Macaristan tarafından işgal edilen ve Macaristan kısmına bağlanan, Adakale 1923Lozan Antlaşması ile Romanya idaresine bırakıldı.³

Adakale Masalları, 22 Eylül 1862'de Debrecen [Macaristan] yakınlarındaki Hajdusamson'da doğan, yükseköğrenimini Budapeşte'de tamamlayan, üniversite öğrenciliği yıllarında halk diline, halk kültürüne ilgi duyduğu için önce Hungaristik alanında daha sonra da A. Vambery, J. Budenz ve B. Munkacsi gibi zamanın isim yapmış bilginleriyle tanışınca Türkoloji ile ilgilenmeye başlayan, bunun üzerine Türk halk edebiyatını ve halk dilini iyice tanıyıp öğrenebilmek için bir süre Anadolu'da yaşamaya karar veren Ignác Kúnos tarafından 19. yüzyılın sonlarında (1880'li yıllarında) derlenmiş ve daha sonraki yıllarda Türkçe haricinde başka dillere de çevrilmiştir. Kúnos'un 1925- 1926 yıllarında İstanbul ve Ankara'da verdiği konferansların notlarını içeren ve Prof. Dr. Tuncer Gülensoy'un yayına hazırladığı "Türk Halk Edebiyatı" adlı kitabında Kúnos, Adakale'den ve o topraklarda yaptığı, mani, türkü ve masal derlemelerinden bahsetmektedir.⁴

Kúnos'un derlediği bu masallar, ülkemizde "Adakale Türk Masalları" adıyla biri 1946, diğeri de 1975 olmak üzere iki defa çocuklar için masal kitabı formatında basılmıştır. Bu iki kitabın önsözleri dikkate şayan bir tarihi bilgi içerir. Bu önsözlerden ilki, Adakale sular altında kalmadan, ikincisi ise Adakale sular altında kaldıktan sonra yazılmıştır. Bu önemli, ama aynı zamanda da bir kültürün yok olması adına hüznü verici ayrıntı, bize folklor biliminin gücünü ve sözlü kültür ürünlerinin yazıya geçirilmesinin ne kadar önemli olduğunu bir kez daha göstermektedir. Ayrıca kafalarda da birkaç -belki de cevapsız kalacak- sorunun oluşmasına sebep olmuştur: İnsan olarak günlük ihtiyaçlarımızı (su, elektrik, vb.) daha iyi karşılayabilmek adına, bu tür toprak parçalarının, üzerinde yaşayan insanların, onların yüzyıllar boyunca oluşturdukları kültürlerinin sular altında bırakılması gerçekten doğru mudur? Başka çözüm yolları bulunamaz mı? Hayattaki önceliklerimiz neler olmalıdır?

Bu ayrıntının daha iyi algılanabilmesi için Necmi Seren tarafından yazılmış bu iki önsözün bazı kısımlarını buraya almakta yarar görüyorum:

*"Tuna üzerinde, Belgrat'tan Karadeniz'e doğru giderken Bulgaristan'a varmadan, Orşova'nın karşısında, sağ kıyıya daha yakın ufacak bir ada vardır; burası Adakale'dir.... Lakin, burada değişen yalnız bayraktır; tamamiyle Türk olan ahalisi bütün adetlerini ve bütün meziyetlerini olduğu gibi saklamış; yabancılarla karışmamış; değişmemiş ve bozulmamıştır. Adakale, bugün bile, imparatorluk devrimizin canlı bir hatırası gibi duruyor. Değerli Macar bilgini Doktor Kúnos, buradaki Türk masallarını toplayıp, Macarca olarak kitap şeklinde çıkarmıştır. Ben onları olduğu gibi dilimize çevirdim. Kendi ruhumuzun aynası olan bu güzel masalları çocuklarımızın ve halkımızın zevkle okuyacaklarından şüphe etmiyorum."*⁵

*"Elinizde bulunan kitabın bugüne kadar yayınlanan bütün kitaplardan çok başka, çok ayrı bir değeri var. Çünkü artık dünya haritasından silinmiş bir Türk toprağının folklorunu dile getirmektedir. Evet, Adakale bugün yok artık. Bir süre önce Tuna nehrine yapılan bir baraj, 500 yıllık bu güzel Türk toprağını sular altında bıraktı ve haritadan sildi.... Adakale Romanya'ya geçtikten sonra da yine, tamamen Türkler'in oturduğu bir yer özelliğini korumuş ve barajın suları altında yok oluncaya kadar Türk toprağı olarak kalmıştır."*⁶

² Kúnos, I., (2001), *Türk Halk Edebiyatı*, (Yay. hzl.: T. Gülensoy), Akçağ Yayınları, s. 20-21.

³ Wikipedia. Son düzenleme tarihi: 14 Haziran 2010. Erişim tarihi: 11 Ağustos 2010.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Adakale>

⁴ Kúnos, I., (2001), s.20.

⁵ Kúnos, I., (1946), *Adakale Türk Masalları*, (çev.: N. Seren), İstanbul, Ahmet Halit Kitabevi, s.1

⁶ Kúnos, I., (1975), *Adakale Türk Masalları*, (çev.: N. Seren), İstanbul, Baha Matbaası, Armağan Çocuk Klasikleri, Neşriyat Anonim Şirketi, s.1

Masal Nedir?

Bazı ansiklopedi, sözlük ve kişilere göre masal anlatı türü şu şekilde tanımlanmaktadır:

Türkçe Sözlük : “Genellikle halkın yarattığı, ağızdan ağza, kuşaktan kuşağa sürüp gelen, çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen, olağan dışı olayları anlatan hikaye.”⁷

Meydan Larousse : “Genellikle olağanüstü kahramanlara ve maceralara yer verilen, konusu hayali, kulaktan kulağa anlatılarak geçen halk hikayesi.”⁸

Funk & Wagnalls – The Dictionary of Folklore Mythology and Legend: Masalın (folktale) kesin bir tanımı olmamakla birlikte, bütün geleneksel anlatılara verilen genel addır. Masalın en büyük karakteristik özelliği geleneksel olmasıdır. Elden ele aktarılır ve sözlüdür. Hatırlandığı gibi aktarılır, yeni detaylar yeni anlatıcısı tarafından da eklenebilir.⁹ Peri masalı ise (*fairy tale*), Almanca “*Marchen*” ve İsveççe “*saga*”dan İngilizceye çevrilen, perilerle ilgili olan hikayelerin aktarıldığı anlatılardır. Aslında anlatılanlar genellikle perilerle ilgili gelenekler ve inançlarla ilgilidir. Peri masalları masalların çok küçük bir kısmını kapsamına rağmen, bu terim fazlasıyla ilgi görmüş ve kabul edilmiştir.¹⁰

Prof. Dr. Şükrü Elçin’e göre masal, “Anonim Halk Edebiyatı mahsullerinin en yaygın olanlarından biridir,” ve masalı Elçin’e göre, “...bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen şahıslara ve varlıklara ait hadiselerin macerası, hikayesi” olarak tarif edebiliriz.¹¹

Prof. Dr. Pertev Naili Boratav masalı, “Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz, ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı” olarak tanımlar. Bunlara ek olarak da,

“‘Hayal ürünü’ sözünü sadece ‘olağan-üstü şeyler’ anlamına almamak gerekir. Masal, ... çeşitlerinden bir bölümünde olağan-üstü olayları ve kişileri konu edinir. Ama, bir bölüm masallar da, tamamıyla hayal ürünü, uydurma olmakla beraber olağan-üstü değildir. Masalı olağan-üstü çeşidinde de, gerçekçi çeşidinde de, anlattığı olayların gerçeğe uyarlık derecesi ne olursa olsun, onların hayal yaratması oldukları izlenimini veren bir anlatı türüdür. Masalı efsaneden, hikayeden, destandan ayıran niteliklerin başında gelir” demiştir.¹²

Masal kelimesinin dilimize ne şekilde geldiğini Elçin şu şekilde dile getirmiştir: “Bu mahsullere ad olarak verdiğimiz kelime Habeşçe ‘mesl’, Aramice ‘masla’ ve İbranicedeki ‘mâsâl’dan, Araplara ‘mesel, mâsal’ şekli ile mukayese ve karşılaştırma manasıyla geçtikten sonra Türkçeye mal olmuştur.”¹³

Yavuz da, “Dilimize ‘masal’ olarak geçen ve Arapça bir sözcük olan ‘mesel’in İngilizcesi ‘tale’, Fransızcası ‘conte’, Almancası ise ‘maerchen’dır” diyerek bize masalın başka dillerdeki adlarını da vermiştir.¹⁴

Tüm bu tanım ve bilgilerden de anlayacağımız gibi masallar, halk edebiyatımızın en önemli ürünlerindendir. Genellikle ilk yaratıcısı belli olmadığı için anonimdirler. Dili çok yalın olduğu için, küçük büyük herkes tarafından anlaşılabilir. Masaldaki olayların geçtiği yer ve zaman çoğunlukla belli değildir. (Örneğin, evvel zaman içinde, çok uzak ülkenin birinde, zamanın birinde... gibi kalıplaşmış sözlerden bunu anlayabiliriz.) Masallar içinde çeşitli kahramanlar bulunur. Prof. Dr. Elçin masal kahramanlarını şu şekilde tasnif etmiştir:

“Masalların kahramanları: İnsanlar (*padişah, tüccar, oduncu, keloğlan, arap vb.*); hayvanlar (*arслан, tilki, at, güvercin, papağan vb.*); bitkiler (*ağaç, çiçek vb.*); maddi unsurlar, alet ve eşya (*dağ, taş, mağara, kuyu, su, sofrası, seccade, değirmen, ayna, çalgı, vb.*); hayali yaratıklar (*dev, cin, peri, vb.*); yalın fikirler (*akıl, zeka, iyilik, kötülük, güzellik, vb.*) gibi akla gelen her şeydir.”¹⁵

Masallar, özellikle de Türk masalları, şu üç kısımdan meydana gelir: (1) Masalın giriş bölümü, (2) Asıl masal bölümü ve (3) Masalın sonu (Sonuç).¹⁶

Giriş veya tekerleme kısmı, konuyla pek ilgisi olmayan sözlerden meydana gelir: “Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, deve tellâl iken, pire berber iken, ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları, babam

⁷ Türk Dil Kurumu, (1998), *Türkçe Sözlük*, Ankara, c.2., s.1510.

⁸ *Meydan Larousse*, c.8, s. 425

⁹ *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (1949-1950), (Ed. By Maria Leach and Jer), Funk & Wagnalls Company, New York, c.2, s. 408, 409.

¹⁰ *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (1949), c.1, s.365, 366.

¹¹ Elçin, Ş., (1993), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 368.

¹² Boratav, P. N., (1978), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, s. 80.

¹³ Elçin, Ş., (1993), s. 368.

¹⁴ Yavuz, M. H., (1999), *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Ürün Yayınları, s. 21.

¹⁵ Elçin, Ş., (1993), s. 369.

¹⁶ Kantarcıoğlu, S., (1991), *Eğitimde Masalın Yeri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 18.

düştü beşikten, ben fırladım eşikten, babam kaptı küreği, annem aldı maşayı, gösterdiler kapının ardındaki köşeyi...” Bu bölümdeki amaç, masal dinleyicilerinin dikkatinin anlatıcıya çekmektir. Ayrıca bu tekerlemelerle, “...başta söylenenler, bir uydurma edasıyla masalın gerçek değil de, eğlendirmek ve ibret dersi vermek için uydurulmuş şeyler olduğunu, olayların uydurma da olsa, çok eskiden geçmiş kabul edilmesi gerektiğini belirtmek isterler.”¹⁷ İkinci bölüm, asıl olayların geçtiği kısımdır. Son kısımda ise genellikle, yine bir tekerleme olabilir, ama bunlar, baştakiler kadar uzun olmaz. Pek çoğunda, “Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine” diye sona erer.”¹⁸

Masallarda ayrıca karşımıza çıkan dikkat çekici veya sıra dışı tekrarlanan anlamlı en küçük birime “motif” ya da “anlatı elementi” denir. “Bunlar bir obje (sihirli değnek), olağanüstü bir hayvan (konuşan at), bir kavram (bir tabu veya yasaklanmış bir hareket), bir hareket (bir sınava tabi tutma), bir karakter (bir dev veya peri), bir karakter tipi (saf bir insan veya bir peygamber) veya yapısal bir özellik (formülistik sayılar) olabilir”¹⁹

Masallarda eğiticilik esastır. Çoğu kez evrensel konular işlenir. İyiler hep iyi, kötüler hep kötüdür. İyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır.

Masalların Eğitsel İşlevleri Nelerdir?

Masallar bize geçmişte kim olduğumuzu, bugün kim olduğumuzu ve gelecekte de kim olacağımızı gösterir. Yani masallar dünümüzü, bugünümüzü ve yarınımızı yansıtır. Kültürün en sıcak ve içten bir şekilde yansıtıldığı anlatı türlerinden biri de masallardır. Dünya üzerindeki tüm kültürlerin masallarında bu özellik ilk göze çarpan unsurdur. Bundan dolayı olmalı ki, bu kültürel anlatılar her zaman hayatımızın içindedir. İnsanların doğumlarından itibaren ilk önce aile büyüklerinden dinleyerek büyüdükleri masallar, hayatlarının daha sonraki yıllarında hep karşısına çıkar. Okul çağına gelene kadar sosyal ortamlarda edindiğimiz bilgiler okul çağına gelişle daha ciddi bir boyuta geçer.

Dünyanın çeşitli noktalarında da bu aynı şekilde uygulanmaktadır. Masallar hem günlük hayatta, hem de okullarda kullanılan önemli eğitim araçlarından biridir. Yurtdışında bu konu ile yapılmış bazı çalışmalara bakacak olursak, bu konunun yurtdışında ne şekilde ele alındığına dair bir fikrimiz oluşabilir. Bu çalışmalara birkaç örnek verecek olursak:

Bagg makalesinde, masalların eğitsel işlevlerinin çok fazla olduğunu ve öğrencilerin dikkatlerini çekip onlara ders yapıyormuş havası içinde olmadan ders konularının öğretilebileceğini, yabancı dil sınıflarında da halk edebiyatı ürünlerinden, özellikle de masallardan yararlanılabileceğini söylemiştir. Kendisi Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Almanca sınıfında öğrencileriyle yaşadığı bir olayı anlatarak masalları nasıl dramatize ederek öğrencilerinin dikkatlerini çektiğinden bahsetmiştir. Bunlara ek olarak da masalların dil sınıflarında neden kullanılması gerektiğini şu şekilde maddelemiştir:

“- *Masallar kısadır.*

- *Masallar tanındıktır.*

- *Masallar gramer ve sözdizimsel olarak konuşurken edebiyatın diğer çeşitlerine göre daha az karmaşıktır.*

- *Masallar stil ve yapı bakımından tutarlıdır.*

- *Masallarda çok zengin kelimeler kullanılır.*

- *Masallar okuma, kavrama ve konuşma becerilerini geliştirebilir.*

- *En önemlisi – Masallar eğlenceli, ilginçtir ve neredeyse bütün okuyucuların hayal gücüne çekici gelir.*”²⁰

Bagg ayrıca makalesinde, masalları kullanarak bazı gramer kurallarına, örneğin sıfatlara, küçültme edatı, kip kullanımlarına (di’li geçmiş zaman) odaklanılabileceğini belirtmiştir.²¹ Bunlar haricinde de, öğrencilerinin kompozisyon yazma ve konuşma becerilerini geliştirmelerine çeşitli aktiviteler uygulatarak nasıl yardımcı olabildiğini anlatmıştır. Bu aktivitelere örnek olarak şunları gösterebiliriz:

“*Tanıdık masalları özetlemek; sıfatlı veya eylem cevaplı yakın cümleler yaratmak; çok bilinmeyen bir masalın bir parçasını sınıfa vermek ve öğrencilere buna bir son yazmalarına izin vermek (bireysel veya grup*

¹⁷ Boratav, P. N., (1978), s. 82.

¹⁸ Kantarcıoğlu, S., (1991), s.18-20.

¹⁹ Çobanoğlu, Ö., (2005), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 121.

²⁰ Bagg, M. B., (1991), *Folk Literature in the Foreign Language Classroom*, Paper presented at the Meeting of the Indiana Foreign Language Teachers Association -Indianapolis, IN, (ERIC Document Reproduction Service No. ED 543 432), s. 3.

²¹ Bagg, M. B., (1991), s. 3.

çalışması); öğrencilere bir masalı modernize ettirmek; senaryo yazmak ve belirli bir masalı sınıfta canlandırmak; öğrencilere nesnelere ya da resimlere dayanan bir peri masalı yaratarmak.”²²

California State Üniversitesi’nde (ABD) edebiyat profesörü olan Markman makalesinde, sınıfında her zaman yaptığının dışında o dönem derslerini işlerken masallardan yararlandığını, böylelikle sınıfına daha fazla öğrencinin kayıt olduğunu, öğrencilerinin ve kendisinin bu çalışmalar sonucunda çok mutlu ve memnun olduklarını anlatmıştır. Masalların karakter analizi yapmada, yaratıcı yazma projelerinde öğrencilere fazlasıyla yardımcı olduğunu belirtmiştir.²³ Ayrıca Markman makalesinin bir yerinde, masalların Amerika Birleşik Devletleri’nde psikolog ve psikiyatristler tarafından hastalarına terapi yaparken kullandıkları bir yöntem olduğunu belirtmiştir.²⁴ Bu bilgi de bize masalların kullanım alanının genişliği hakkında bir başka bakış açısı kazandırmaktadır.

Steward, makalesinde mitlerin ve masalların öğrencilerin iç dünyalarına inerek önce kendilerini, daha sonra da evreni tanımalarına yardım eden harika birer kaynak olduklarını; öğretmenlerin bu ürünleri sınıfıçi aktivitelerde kullanarak öğrencilerin özellikle “yaratıcı yazma” derslerinde başarılı olacaklarını, böylece kendi iç dünyalarını su yüzüne çıkararak kendilerini daha iyi tanıyacaklarını dile getirmiştir.²⁵

Londra’da bulunan Western Ontario Üniversitesi’nde görev yapan Hoogland makalesinde, Kanada’ya taşındığında yaşadığı duygularını, korkularını, sıkıntılarını kendini bir masadaki karakterle özdeşleştirip (Goldilocks and the Three Bears) o dönemde ne tür tecrübeler yaşadığını anlatmıştır.²⁶ Yaşadığı bu tecrübeleri gerçek hayata uygulayarak, öğrencilere de masallar aracılığıyla iyi bir eğitim verilebileceğini makalesinde dile getirmiştir. Masalların çocukların duygusal yönlerini ortaya çıkaracağını ve ders müfredatları oluşturulmasında masalların malzeme olarak kullanılması gerektiğini belirtmiştir.²⁷ İki ayrı kültürü karşılaştırarak bu sonuçları çıkaran Hoogland’ın yanı sıra yine iki ayrı iki kültürü yaşayarak buna benzer sonuçlar çıkaran bir başka kişinin görüşlerine yer vermek istiyorum: Aslen Amerika Birleşik Devletleri’nden olan, fakat çok uzun yıllarını Japonya’da geçiren ve burada geleneksel Japon enstrümanı olan “koto” yu ustalık derecesinde çalmayı öğrenen Elizabeth Falkoner’in internet ağ sayfasında²⁸, masalların ne kadar önemli birer eğitim aracı olduğunu, çocuklara farketirmeden, onları eğlendirirken ders vermeye yarayan yegane anlatı türü olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Falkoner, çocukların herhangi bir davranışını düzeltmede doğrudan çocuğu ön plana çıkarmadan, daha önce okunan bir masalın çocuğa hatırlatılarak, “Böyle bir durumda o ne yapardı?” gibi yönlendirici sorularla masalların çocuğa doğruyu gösterme aracı olarak kullanılabileceğini söylemiştir. Bunlara ek olarak da paylaşılan masalların kişiler arasında büyük bir duygusal bağ oluşturduğunu, herkesin masallardan alacağı ayrı dersler olduğunu, her birimizin halktan biri, hayatlarımızın da masallar olduğunu belirtmiştir.

Ayrıca, SueAnn Kendall makalesinde, Amerika Birleşik Devletleri’nin nüfusunun çok değişik etnik yapıdan oluştuğunu gözönünde bulundurarak sınıfta eğitsel materyal olarak Kızılderili masalları ve mitlerinden, Siyah Amerikan masal ve mitlerinden ve en son da Asya (Japon, Çin, Hint, Viyetnam, Kore, Tayland) masallarından ve mitolojisinden yararlanmanın öğrenciler açısından daha yararlı olacağı üzerinde durmuştur.²⁹

Bu ortak malzemelerin tümünün yanında, alışılmışın dışında Clarkson makalesinde, masalların Avusturalya’daki bazı okulların matematik derslerinde nasıl kullanıldığını bir örnekle anlatmıştır. Özellikle kafiyeli tekerlemeler sayesinde öğrencilere rakamları, sayı saymayı öğretilabileceğini örneklerle anlatmıştır. Ayrıca, bildik masalları ve masal kahramanlarını kullanarak öğrencilere matematik ve zaman kavramının öğretilabileceğini şu örnek ile göstermiştir: “Kırmızı Başlıklı Kız büyükannesinin evine ulaşana kadar kaç kilometre yol yürümek zorundadır? Kırmızı Başlıklı Kız saat kaçta kahvaltı etmiş olabilir? Büyükannesinin öğle yemeği saati kaç olabilir?” vb.³⁰

Burada belirttiğimiz birkaç örnekle, dünyanın çeşitli yerlerinde (Amerika Birleşik Devletleri, Japonya, Avustralya, Kanada, İngiltere) masalların eğitimciler için ne ifade ettiğini ve okullarda ne şekilde

²² Bagg, M. B., (1991), s. 3, 4.

²³ Markman, R. H., (1983), The Fairy Tale: An Introduction to Literature and Creative Proses, *College English*, 45(1), 31-45.

²⁴ Markman, R. H., (1983), s. 38.

²⁵ Steward, R. D., (1996), *Using Mythic-Archetypal Approaches in the Language Arts*, ERIC Clearinghouse on Reading English and Communication Bloomington, Indianapolis, IN, (ERIC Document Reproduction Service No. ED 394 147), s.31.

²⁶ Hoogland, C., (1998), Educational Uses of Story: Reclaiming Story As Art, *Canadian Journal of Education*, 23(1), s. 79, 80.

²⁷ Hoogland, C., (1998).

²⁸ Falconer, E., *Koto World*, Erişim tarihi: 11 Ağustos 2010. <http://www.kotoworld.com/folktales.html>

²⁹ Kendal, S., (1990), Teaching Mythology: Not the Same Old Thing. *The English Journal*, 79(4), s. 30, 31.

³⁰ Clarkson, P., (2006), Rhyming and Folk Tales: Resourses to Mathematical Thinking, *APMC (Australian Primary Mathematics Classroom)*, 11 (4), s. 21.

kullanıldığını gördükten sonra Türkiye’de masalın bizim için ne ifade ettiğine ve eğitim aracı olarak ne şekillerde kullanıldığını bakalım.

Herkesin kabul edeceği gibi, ülkemizde eğitim diğer ülkelerde de olduğu gibi, bir bireyin doğduğu andan itibaren evde aile fertleriyle başlar, zamanla devreye okulun girmesiyle öğretmenlerinin ve arkadaşlarının etkisiyle devam eder. Bu süreç içinde ders kitapları dışında bilinçli ya da bilinçsiz olarak kullanılan eğitim araçları, halk kültürümüzün temelini oluşturan sözlü ve yazılı kültür ürünlerimizdir. Millî bilincimizi oluşturan, toplum olarak birlik ve beraberliğimizi sağlayan güzel dilimizin, gelenek ve göreneklerimizin ortaya koyduğu her ürün aslında bir eğitim işlevi içermektedir. Okuma yazma öğrenene kadar ya sözlü olarak dinlediğimiz masallar, ya da bize kitaplardan okunan masallar bizlerin ilk karşılaştığı eğitim araçlarından biridir. Bu süreçte sosyalleşmenin ne demek olduğunu da masallar sayesinde öğreniriz. Kültür tarihimizde, özellikle elektriğin, televizyonun, bilgisayarın hayatımıza girmeden önceki dönemlerinde masalların birçok kişiyi bir araya getirme gibi değişik fonksiyonları da vardı. Masal anlatılan ortamlar görgü kurallarının gözlemlenerek öğrenildiği, masal anlatan kişiye saygı duyulması gerektiğinin algılandığı, konuşmak için söz verilmesini beklememiz gerektiğini öğrendiğimiz önemli eğitim ortamlarıdır. Zaman içinde gelişen ve hayatımızın büyük bir parçasına hakim olan teknolojik ürünlerle bu anlatılan ortamlar gitgide azalmaktadır. Burada bize düşen, bu önemli, bizi biz yapan değerlerimizi gelecek nesillere aktarmaktır. Ortaya çıkan gerek anonim, gerek bireysel eserlerin hemen hemen hepsinde toplumu eğitmek, bilinçlendirmek gibi bir istek vardır. Bizler de büyürken ve toplumun bir parçası olurken bu eğitimden geçeriz. Nesilden nesile aktarılan bu bilinçle, bizler de bizden sonraki nesilleri, atalarımızdan aldığımız elle eğitmeye devam ederiz.

İşte bu uzun eğitim sürecinde en çok kullandığımız anlatı türlerinden biri de masallardır.

“Özellikle okuma-yazma oranı düşük, dışa kapalı toplumlarda masallar başlı başına bir halk eğitimi aracıdır. Masal analarının, başına toplanan insanlara anlattığı masallardaki olayları, sorunları ve çözümleri, dinleyenler kendi yaşamlarıyla özdeşleştirip, gereken kıssadan hisseyi çıkarırlar ve oradan ayrılırken daha bir mutlu, dingin ve doygun ayrılırlar.”³¹

Masalların bize verdiği çok önemli dersler vardır: Yalan söylemenin, kıskanç ve kötü kalpli olmanın, dedikodu yapmanın ne kadar kötü şeyler olduğunu ve bundan ne tür zararlar görebileceğimizi; dürüst ve çalışkan olmamız gerektiğini, büyüklerle, yoksullara karşı sevecen ve saygılı olmayı, hep savunmada ve dikkatli olmamız gerektiğini masallardaki mesajlardan öğreniriz.³² Ayrıca, “...kendileri gibi sorunları olan yoksul, zavallı ama haklı, iyi kalpli masal kahramanları pek çok acılar çekmiş ama sonunda hak ettikleri mutlu sona ulaşmışlardır. Madem ki masallarda daima iyiler iyilik, kötüler kötülük bulmaktadır, öyleyse kendileri de sabretmeli, umutsuzluğa düşmemeli, hele hele özkıymı (intihar) hiç düşünmemelidirler.”³³

Sözlü anlatılardan, özellikle de masallardan öğrendiğimiz bu dersler biz eğitimcilerin de en önemli eğitim araçlarındandır. Öğretmenlerin öğrencilerine anadillerini, yabancı dilleri ve hatta matematik öğretirken bile masallardan yararlanabilecekleri bu konuda çalışmalar yapan kişiler tarafından da ispatlanmıştır.

Duvarcı, makalesinde Türkçe dersi öğretilirken halk edebiyatı ürünlerinin kullanımının önemi üzerinde durmuştur. Özellikle, dil bilincinin oluşturulmasının milli duyguları arttıran en önemli etken olduğunu belirtmiş, Türkçeyi doğru ve güzel kullanmanın ve Türk kültürünü tanımanın Türk Milli Eğitimi’nin de temel amaçları arasında bulunduğunu belirtmiştir.³⁴ Türkçe derslerinde dilbilgisi kurallarını, imla, noktalama imlerini işlerken; edebiyat derslerindeki bazı konuları (kafiye, redif) işlerken tekerlemelerden, bilmecelerden, atasözlerinden, masal, fıkra, destan ve efsanelerden ne şekilde yararlanılabileceğinden bahsetmiştir. Duvarcı’ya göre masallar, çocuklara ahlak ve sevgi duygusunu geliştirmede yardımcı olan, iyiye doğruya yönelme isteğinin oluşturulmasında kullanılabilecek, maceralı olaylar dizisi halinde anlatılan ve can sıkıcılığı ortadan kaldıran önemli malzemelerdir. Masallar, Türkçe öğretiminde öğrencilerin, dinleme yetilerini, sözlü anlatımlarını, konuşma ve dilbilgisi güçlerini, dramatize yeteneklerini geliştirirken; onları sosyalleştirir, kelime dağarcıklarını artırır, telaffuzlarını düzeltmeye yardımcı olur, edebi zevklerini geliştirir ve kompozisyon yaratma yeteneklerini geliştirir.³⁵

³¹ Yavuz, M. H., (1999), s.17.

³² Yavuz, M. H., (1999).

³³ Yavuz, M. H., (1999), s.17.

³⁴ Duvarcı, A., (1996), Türkçe’nin Öğretilmesinde Halk Edebiyatının Önemi. Prof. Dr. Umay Günay Armağanı, Ankara, s.123.

³⁵ Duvarcı, A., (1996).

Yavuz, kitabında masalların bize verdiği derslerden ve mesajlardan bahsettikten sonra, masallardan öğrendiğimiz bu kavramları masalların eğitimsel işlevleri başlığı altında incelemiş ve bu işlevleri beş ana başlıkta toplamıştır:

“1. Etik İletiler: Yalan, Dürüstlük, Namus.

2. Psikolojik İletiler: Sabır, kararlılık; Umut, şans; Kıskançlık, şantaj, korku, evham, merak; Özeleştirici; İyilik- kötülük; Haklılık – haksızlık; Zeka, sağduyu, dikkat; Paylaşım; Bağışlayıcılık, incelik; Dostluk, özveri, saygı.

3. Sosyolojik İletiler: Aile; Hukuk, adalet; Yönetim, yönetici; Öteki insan ilişkileri.

4. Ekonomik İletiler: Paranın gücü; Ekonomik dayanışma.

5. Öteki İletiler: Öteki iletiler”³⁶

Ayrıca, Yavuz kitabında masalların dilin öğretilmesi ve geliştirilmesi bakımından önemini anlatmıştır. Masalların dil ve anlatım özelliklerinden yararlanarak Türkçe derslerinde özellikle bazı konuları işlemekte yararlanabileceğimizi belirtmiştir: İkilemeler, pekiştirme sıfatları, tezlik sürerlik yaklaşma bildiren fiiller, ses taklidi sözcükler, deyimler, atasözleri, benzetmeler, hayır dualar- beddualar, vb. Yavuz’un özellikle üzerinde durduğu konulardandır.³⁷

Umay Günay da “Çocuk Eğitimi ve Masallar” adlı makalesinde, çocukların masallar dinleyerek büyüdülerini, çocukların kendilerine masal anlatan büyükleriyle aralarında sevgi bağı geliştiğini, böylelikle de sevmeyi ve sevimliyi öğrendiklerini belirtmiştir. Ayrıca, Günay’a göre, masallar “mensup oldukları milletin değer yargılarını, binlerce yıllık hayat tecrübelerini taşırlar” ve “mutluluk ve başarı, hüner ve emek karşılığı kazanılır anafikri bütün masallarda hakimdir.”³⁸

Bu çalışmalara ek olarak Selçuk Kantarcıoğlu’nun yaptığı çalışma da masalın eğitsel işlevleri üzerinde duran önemli bir çalışmadır. Kantarcıoğlu kitabında tarihsel kaynakları da inceleyerek masalın eğitimde ne şekilde ve kimler tarafından kullanıldığını araştırmıştır. İlk olarak, eğitim tarihine girmiş tarihçilerin masalların eğitsel bir malzeme olarak kullanılmasında iki ayrı görüş olduğunu belirtmiş, daha sonra da eski medeniyetlerde masalın önemli bir eğitsel malzeme olduğunun üzerinde durmuştur: Kantarcıoğlu’na göre, J.J. Rousseau ve N. Boileau masalın çocukları kötü yönde etkilediğini, onları hayatın gerçeklerinden uzaklaştırdığını ve yanlış inançlara sürüklediğini savunmuşlardır. Bu görüşün aksine, Anatole France, George Duhamel ve Andre Maurois çocukların masallara ihtiyaç duyduklarını, onlara masal verilmesi bile onların masal yaratacaklarını savunmuşlardır.³⁹ Bu bilgilere ek olarak da, Hindistan’da, İran’da, Babil ve Asurlularda, Fenikeliler ve İbranilerde, Yunanlılarda masalın eğitimde kullanılan önemli bir malzeme olduğu anlatılmıştır.⁴⁰

Yapılan araştırmalar sonucu folklor ürünlerinin, özellikle de masalların eğitimde ne şekilde kullanılabileceğini birçok örnekle görmek mümkündür. Teknoloji de sınıf içi aktivitelerde kullanılarak değişik çalışmalar yapılabilir. Bu çalışma yapılırken, bulduğumuz hem Türk, hem de yabancı masalların bulunduğu değişik internet ağ sayfalarını, okul öncesi eğitiminde, Türkçe, edebiyat, yabancı dil, resim, müzik, drama, matematik gibi derslerde kullanılabilir. Bu konuyla ilgili bahsedilen internet ağ sayfalarından bazıları şunlardır:

Masalarla İlgili Aktivitelerde Kullanılabilecek İnternet Ağ sayfaları:

Kunos tarafından derlenmiş 44 Türk Masalının resimli İngilizce versiyonunu bulabilirsiniz.

<http://www.sacred-texts.com/asia/ftft/index.htm>

Türkçe masallar ve hikayeler okuyabilirsiniz.

<http://masaloku.blogspot.com/>

Bazı masalları İngilizce, Türkçe ve Fransızca olarak hem okuyup hem de dinleyebilirsiniz.

<http://www.masaldinle.com/category/masal/>

Resimli İngilizce masalların bulunduğu bir sayfa. Linklerin ya da resimlerin üzerine tıklayınca masalları okuyabilirsiniz.

http://kidsgen.com/fables_and_fairytales/

Bütün bu bilgiler ışığında, hem yurtdışında yapılan çalışmalarla, hem de ülkemizde yapılan çalışmalarla masalların eğitimdeki yerinin önemini, çocuk gelişimindeki olumlu etkilerini bir kez daha anlayabiliriz. Fakat

³⁶ Yavuz, M. H., (1999), s. 39.

³⁷ Yavuz, M. H., (1999), s. 81-122.

³⁸ Kantarcıoğlu, S., (1991) s. 35.

³⁹ Kantarcıoğlu, S., (1991) s. 20, 21.

⁴⁰ Kantarcıoğlu, S., (1991) s. 23, 24.

yurdumuzda masallara, hatta genel olarak folklor ürünlerine de diyebiliriz, yurtdışında önem verildiği kadar önem verilmediği de bu çalışmanın sonunda ortaya çıkmaktadır. Kendi kültür ürünlerimizden ziyade yabancı masalları ya da karakterleri görmeye daha aşinayız. Keloğlan yerine Harry Potter, padişahın kızı yerine Pamuk Prenses ya da Külkedisi’ni görmek bize tuhaf gelmiyor maalesef. Bu demek değildir ki onları yadsıyalım, çocuklarımıza öğretmeyelim. Tam tersine kendi kültür unsurlarımızla birlikte verelim ve karşılaştırmalar yapmayı da öğretilim. Benzerlikler ve farklılıkları görmelerini sağlayalım. Böylece hem dünyadan, hem de kendi kültüründen haberi olan bilinçli bireyler yetiştirebiliriz. En başta ailelere, okullara, öğretmenlere büyük görevler düşmektedir. Bu konuda da en büyük atılımı yapabilecek kurumların başında TRT ve diğer televizyon kanalları, Turizm ve Kültür Bakanlığı, kitap basımevleri gelmektedir. Kültürel değerlerimizi anlatan çizgi filmler, dizi filmler, sinema filmleri çekilmeli, televizyonlarda yayımlanmalı; hem çocuklar için, hem de büyükler için daha fazla kültürel değerlerimizi yansıtan kitaplar yayınlanmalı ve bunların izlenip okunması için ilgi çekici reklamlar yapılmalıdır.

Bu sonuçtan yola çıkarak, masalların eğitimde kullanılması gerektiğini ve bunun yararlarını genel olarak şu maddelerle özetleyebiliriz:

Öğrenciler, milli kültürümüzü oluşturan sözlü ve yazılı edebi ürünlerimizi daha iyi anlarlar ve kültürümüze sahip çıkmayı öğrenirler.

Masal derlemek, masalları dramatize etmek, öğrencilerin sosyalleşmesine ve iletişim yeteneklerinin daha güçlenmesine yardımcı olur.

Öğrencilerin dinleme, okuma, anlama yetenekleri gelişir.

Sözlü iletişimin vazgeçilmez unsurlarından olan konuşmada, söz dizimi kurallarına, vurgu ve konuşma hızına, kullanılacak doğru sözcüklerin seçimine dikkat etmeleri gerektiğini öğrenirler.

Sözcük dağarcıkları gelişir.

Masalları dinleyerek oluşturacakları kolaj çalışmaları, yapacakları resimlerle, yazacakları kompozisyonlarla ya da oluşturacakları yeni masallarla hayal güçleri gelişir.

Soyut kavramları çok daha kolay algırlar ve bu kavramları daha kolay kullanırlar.

Masallarda verilen mesajlarla iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış, suç-ceza ve başarı-ödül, dürüstlük-hakkaniyet gibi kişilik gelişiminin önemli parçası olan soyut kavramları öğrenirler ve masallardan kıssadan hisseler çıkarırlar.

Dil bilgisi kurallarını daha iyi öğrenirler.

Türkçeyi daha doğru ve düzgün telaffuz ederler, masalları seslendirirken ses tonlarını, jest ve mimiklerini daha iyi ayarlayabilmeyi öğrenirler.

Adakale Masalları Kullanılarak Yapılabilecek Sınıf İçi Aktiviteler:

Adakale Masalları zaman içinde unutulmuş, tozlu raflarda kalmış çok önemli sözlü kültür ürünlerimizdendir. Bu projede bu değerli malzemenin tekrar su yüzüne çıkarılması, hayata geçirilmesi ve öğrencilere canlı bir şekilde aktararak, onları da bu masaların içine çekme amacı güdülmüştür. Bu amaçla hazırlanan 4 tane aktivite burada verilmiştir. Bu aktiviteler değişik branşlar ve değişik sınıf düzeyleri düşünülerek geliştirilmiştir (Türkçe, yabancı dil, resim, drama, müzik, vb.). Daha farklı branşlar için bu aktiviteler üzerinde değişiklikler yapılabilir ve sayıları çoğaltılarak değiştirilip geliştirilebilir. Bu aktiviteler anasınıfından lise son sınıfa kadar uygulanabilir. Yapılması gereken tek şey uygulanacak sınıf düzeyine göre aktivitelerin biraz daha basitleştirilip yalınlaştırılması, ya da tam tersine daha detaylandırılıp zorlaştırılması şeklinde olabilir.

AKTİVİTE 1:

Öğrencilere sözlü anlatım türlerinden “masal” hakkında genel bir bilgi verilir.

Öğrencilere bildikleri masallar ve bunu kimden, ne zaman ve ne şekilde dinledikleri sorularak bu konudaki bilgi düzeyleri belirlenir.

Genel olarak masal türünden bahsedildikten sonra Adakale Masalları hakkında bilgi verilir.

Adakale’nin coğrafi konumu ve tarih içinde geçirdiği değişiklikler (1946 ve 1975 yıllarında basılan iki nüshanın önsözleri okunur) üzerinde durulur.

Folklor biliminin (özellikle derleme yapma ve bunu kayıda geçirme yöntemleri) kullanılarak ortadan kalkmaya yüz tutabilecek, kültürel değerlerin ne şekilde nesilden nesile aktarıldığının üzerinde durulur.

Bu bilgiler yardımıyla halkbiliminin önemi ve kültürel değerlere herkesin bu şekilde sahip çıkması fikri bir kez daha öğrencilere aşılanır.

Ignas Kúnos hakkında genel bilgi verilir.

Adakale Masalları hakkında hazırlanan power point sunumu ile genel bilgi verilir: Kaç masalın olduğu, bu masalların adlarının neler olduğu hakkında konuşulur.

Öğrencilere her slayt üzerinde gördükleri resimler hakkında tahminde bulunup yorum yapmaları sağlanır. Masalın karakterleri ve olay örgüsü açısından fikirleri alınır. Daha sonra masallar detaylı bir şekilde işlenmeye başlandığında öğrencilere başta yaptıkları bu yorumlar hatırlatılır ve kimin daha doğru tahminde bulunduğu saptanır.

AKTİVİTE 2:

Öğrencilere, hazırlanan “Büyülü Çiçek” adlı power point sunumu gösterilir.

Başta öğretmen tarafından masalın bir kısmı tüm kurallara uygun şekilde okunarak öğrencilere örnek okuma yapılır.

Öğrencilerden masaldaki karakterlere uygun sayıda ve cinsiyette öğrenciler seçilerek slaytlar yardımıyla masal seslendirilir.

Masal seslendirilirken öğretmen, öğrencilerin ses tonlarını doğru kullanmalarına, duygu ve mimiklerini masalı seslendirirken yerinde ve doğru kullanmalarına, sözcükleri doğru telafuz etmelerine dikkat eder. Bu şekilde seslendirilen bir masalın daha doğru ve daha etkili olacağı üzerinde özellikle durulur.

Masal, öğrenciler tarafından seslendirilip, bilinmeyen sözcükler üzerinde konuşulup, herkes tarafından anlaşıldıktan sonra, masal bir kez de CD’den dinlenir.

CD’de okunan masal ile sınıfta gerçekleştirilen performans arasında benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulur.

Masal içinde geçen karakterler, olaylar ve önemli motifler (sürekli tekrarlanan sözler, rakamlar vs.) üzerinde durulur.

Öğrencilere tek tek söz verilerek ayrıntılar üzerinde durulur.

Onların beyinlerinde canlanan detayların dile getirilmesi sağlanır.

Sınıfta ortak bir tartışma ortamı yaratılır ve birbirlerinin yaptıkları yorumlara saygı çerçevesinde (birbirlerinin sözlerini kesmeden, arkadaşı ile dalga geçmeden, vs.) ekleme yapmaları sağlanır.

Daha önce dinledikleri başka masallardaki motiflerle bu masaldaki ortak motifler çıkartılır ve üzerinde durulur.

En son olarak bu masaldan ne anladıkları, nasıl bir ders çıkardıkları hakkında tek tek söz verilerek öğrenciler konuşturulur.

Bu konuşma sonunda çıkardıkları anafikire uygun atasözleri olup olmadığı üzerinde durulur. (Bu sayede bir başka anlatı türü olan atasözlerine de gönderme yapılmış ve kültürel unsurlarımızın zenginliğine dikkat çekilir.)

AKTİVİTE 3:

“Adakale Masalları” adlı power point sunumundaki slaytlardan herhangi birinden, ya da masal tanıtım kartlarından yararlanılır.

Bu masal tanıtım kartlarından yararlanılarak, öğrencilerin yeni bir öykü ya da masal yazmaları sağlanır.

Yazılan öykü ya da masal, yazan öğrencinin isteği üzerine ya kendisi tarafından, tek başına seslendirilir, ya da arkadaşlarından yardım alıp, değişik karakterlere değişik sesler tayin edilerek çok sesli bir şekilde seslendirilir.

AKTİVİTE 4:

Masallarla ilgili yapılan tüm bu çalışmaların sonucunda öğrencilere masal anlatı türü hakkında bir kez daha bilgi verilir.

Onlara bildikleri masallar ve bunları kimlerden, ne zaman dinledikleri sorulur.

Sözlü kültür ürünlerinin nesilden nesile dilden dile nasıl aktarıldığı ve bunun önemi üzerinde bir kez daha durulur.

Daha sonra öğrencilere derleme metodları hakkında bilgi verilir ve çevrelerinde bulunan kaynak kişileri kullanarak (aile büyükleri, komşular, tanıdıklar, vb.) masal derlemesi yapmaları ödev olarak verilir.

Öğrencilerin yaptıkları derlemeler sonunda elde edilen masallar, sınıfta diğer öğrencilere de anlatılır, ses kayıt cihazları kullanılarak dinletirilir.

Farklı yörelerden derlenmiş benzer masallar ve masal motifleri üzerinde durulur ve öğrencilerin dikkati bu konuya çekilir.

Yaratılan sözlü ürünlerin bu şekilde derlenerek, kültürümüze nasıl sahip çıktıklarının ne kadar önemli olduğu bir kez daha vurgulanır ve öğrenciler bu tür çalışmalar yaptırılmaya özendirilir.

Sonuç:

Bu çalışmanın sonunda, yurt içi ve yurt dışında yapılan çalışmalardan da anladığımız gibi masalların eğitimde kullanımının yararlarını bir kez daha görmüş bulunuyoruz. Genel olarak bir özet yapmak gerekirse, masalların hem günlük hayatımızda, hem de okullarda değişik branşlardaki derslerde karşımıza çıktığını ve

bunlar kullanılarak yapılan derslerin daha eğlenceli, daha yaratıcı ve daha verimli geçtiği görülmektedir. Hazırlanan aktivitelerle de öğrenciler şu davranışları kazanacaklardır:

Folklor biliminin özelliklerini ve önemini kavrarlar.

Milli kültürümüzü oluşturan sözlü ve yazılı edebî ürünlerimizi daha iyi anlarlar ve kültürümüze sahip çıkmayı öğrenirler.

Sözlü anlatı türlerini kavrar ve halk kültürü içinde sözlü anlatımların yerini ve önemini fark ederler.

Sözlü anlatı türlerinden masalın ne olduğunu kavrar.

Ignác Kúnos'un kim olduğunu ve yaptığı çalışmaları öğrenirler.

Türk halk kültürünün öğelerini benimser ve her fırsatta benimsetmeye çabalarlar.

Türk halk kültürü içinde farklı dönem ve mekânlarda yaşanan toplumsal uygulamalar arasındaki benzerlik ve farklılıkları belirleyerek değişim ve sürekliliği algılarlar.

Küreselleşme sürecinde Türk halk kültürünü ve millî bilincin oluşmasını sağlayan kültürel mirasın korunması, yaşatılması ve geliştirilmesi gerekliliğini fark ederler.

Derleme metodlarını ve kültürel ürünlerimizin millî değerlerin korunması adına derlenmesinin gerekliliğini kavrarlar.

Masal derlemek, masalları dramatize etmek, öğrencilerin sosyalleşmesine ve iletişim yeteneklerinin daha güçlenmesine yardımcı olur.

Öğrencilerin dinleme, okuma, anlama yetenekleri gelişir.

Sözcük dağarcıkları gelişir.

Sözlü iletişimin vazgeçilmez unsurlarından olan konuşmada, söz dizimi kurallarına, vurgu ve konuşma hızına, kullanılacak doğru sözcüklerin seçimine dikkat etmeleri gerektiğini öğrenirler.

Masalları dinleyerek oluşturacakları kolaj çalışmaları ile, yapacakları resimlerle, yazacakları kompozisyonlarla ya da oluşturacakları yeni masallarla hayal güçleri gelişir.

Soyut kavramları çok daha kolay algılarlar ve bu kavramları daha kolay kullanırlar.

Kendilerini değişik şekillerde (yazarak, konuşarak, resim yaparak, karakterleri canlandırarak, kolaj çalışması yaparak, vb.) çok daha kolay ifade edebilirler.

Masallarda verilen mesajlarla iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış, suç-ceza ve başarı-ödül, dürüstlük-hakkaniyet gibi kişilik gelişiminin önemli parçası olan soyut kavramları öğrenirler ve masallardan kıssadan hisseler çıkarırlar.

Dilbilgisi kurallarını daha iyi öğrenirler.

Türkçeyi daha doğru ve düzgün telaffuz ederler, masalları seslendirirken ses tonlarını, jest ve mimiklerini daha iyi ayarlayabilmeyi öğrenirler.

Bu çalışmada masallar, özellikle de Adakale Masalları kullanılarak eğitim ve folklor ilişkisi bir kez daha gösterilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmadan da yola çıkarak her tür folklor ürününün eğitsel bir araç olarak kullanılabileceği, bunun için sadece biraz ilgi, sevgi ve emeğin yeterli olacağı ortaya çıkmıştır. Tüm eğitimcilerin, basın yayın kuruluşlarının ve devlet büyüklerinin bu önemli noktaları gözden kaçırmaması ve millî birliğini koruyan, kendi kültürel değerlerinin farkında olan ve bunu gelecek nesillere aktarmanın önemini fark etmiş bireyler yetiştirmeleri en büyük dileğimdir.

Kaynakça

- Bagg, Mary Beth, (1991), *Folk Literature in the Foreign Language Classroom*, Paper presented at the Meeting of the Indiana Foreign Language Teachers Association -Indianapolis, IN, (ERIC Document Reproduction Service No. ED 543 432)
- Bondoc, Dorel, *The Alexis Project*, Erişim tarihi: 11 Ağustos 2010.
<http://alexisphoenix.org/adakaleh.php>
- Boratav, Pertev Naili, (1978), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, s. 80-91.
- Clarkson, Philip, (2006), "Rhyming and Folk Tales: Resources to Mathematical Thinking", *APMC (Australian Primary Mathematics Classroom)*, 11 (4), 18-23.
- Çobanoğlu, Özkul, (2005), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Duvarcı, Ayşe, (1996), "Türkçe'nin Öğretilmesinde Halk Edebiyatının Önemi", *Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*, Ankara, 117-123.
- Elçin, Şükrü, (1993), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Falconer, Elizabeth, *Koto World*, Erişim tarihi: 11 Ağustos 2010.
<http://www.kotoworld.com/folktales.html>
- Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (1949-1950), (Ed. By Maria Leach and Jer), Funk & Wagnalls Company, New York, c.1, c.2

- Hoogland, Cornelia, (1998), "Educational Uses of Story: Reclaiming Story As Art", *Canadian Journal of Education*, 23(1), 79-950.
- Kantarcıoğlu, Selçuk, (1991), *Eğitimde Masalın Yeri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Kendal, SueAnn, (1990), "Teaching Mythology: Not the Same Old Thing", *The English Journal*, 79(4).
- Kúnos, Ignác, (2001), *Türk Halk Edebiyatı*, (Yay. hzl.: T. Gülensoy), Akçağ Yayınları.
- Kúnos, Ignác, (1946), *Adakale Türk Masalları*, (çev.: N. Seren), İstanbul, Ahmet Halit Kitabevi.
- Kúnos, Ignác, (1975), *Adakale Türk Masalları*, (çev.: N. Seren), İstanbul, Baha Matbaası, Armağan Çocuk Klasikleri, Neşriyat Anonim Şirketi
- Markman, Roberta Hoffman, (1983), "The Fairy Tale: An Introduction to Literature and Creative Proses", *College English*, 45(1).
- Meydan Larousse, c.8, s. 425
- Steward, Richard D., (1996), *Using Mythic-Archetypal Approaches in the Language Arts*, ERIC Clearinghouse on Reading English and Communication Bloomington, Indianapolis, IN, (ERIC Document Reproduction Service No. ED 394 147)
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Erişim tarihi: 11 Ağustos 2010. <http://www.meb.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (1998), *Türkçe Sözlük*, Ankara, c.2.
- Yavuz, Muhsine Helimoğlu, (1999), *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Ürün Yayınları.
- Wikipedia. Son düzenleme tarihi: 14 Haziran 2010. Erişim tarihi: 11 Ağustos 2010. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Adakale>

MASALLARIN VARYANTLAŞMASI ÜZERİNE BİR DENEME: ÇORUM'DAN DERLENEN BİR HANSEL VE GRETTEL VARYANTI

Selma ÖZSEMERCI

Hittit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Ulusal kültürün korunması ve geleneklerin gelecek nesillere aktarılması adına unutulmaya yüz tutmuş ürünlerin değerlendirilip güncellenmesinin önemi, artık herkes tarafından kabul gören bir gerekliliktir. Masalların Varyantlaşması Üzerine Bir Deneme: Çorum'dan Derlenen Bir Hansel ve Gretel Varyantı başlıklı bildiride bu görüş ışığı altında, küçük bir alanda yaşam savaşı veren bir Türk masalı olan Tık Tık Kabacuk'un tanıtımı ve Avrupa varyantı olan Hansel ve Gretel ile karşılaştırılması yapılacaktır. Böylece bildiride, ortak dünya kültürünün coğrafya farkı gözetmeksizin farklı dillerle de olsa, benzer şeyleri anlattığı üzerinde durulacaktır. Bu arada bildiri konusu yapılmış olan masal, Çorum'dan derlenmiş olup yöresel ağzın özelliklerini ve Türk masallarının arkaik özelliklerini taşımaktadır.

ABSTRACT

Preservation of national culture and traditions are passed on to future generations have the name to be forgotten is the importance of the products are evaluated and updated, now it is necessary that accepted by everyone. Tales of the variants become An Essay: from Corum compiled a Hansel and Gretel Variation titled Report this comment in the light, in a small area for a living that a Turkish tale that Tık Tık Kabacuk'un presentation and the European variant of Hansel and Gretel with the comparison will be made. Notice so that the common world, without distinction of geography, world culture, albeit with different language, like that will focus on same explaining things. This issue has been reported between the tales, which compiled from Corum and regional characteristics of the mouth and the characteristics of Turkish folk tales are archaic.

Anonim Halk Edebiyatı mahsullerinin en yaygın olanlarından biri de masaldır. Bu mahsullere ad olarak verdiğimiz kelime Habeşçe “mesl” Ârâmice “maslâ” ve İbrânicedeki “mâsâl”dan, Araplara “mesel, mâsal” şekli ile mukayese ve karşılaştırma mânâsıyla geçtikten sonra, Türkçeye mal olmuştur.¹ Türkiye Türkçesindeki masal kelimesinin karşılığı olarak; Azeriler nağul, Başkurtlar ekiyet, Kazaklar şabur-şabıs, Özbekler ertek, Türkmenler erteki, Kırgızlar at çabu, Tatarlar ekiyat/akiyat, Uygurlar çöçek, Kabardinler şapıs, Sahalar olonho, Altaylar çörçök, Tuvalar tool, Hakaslar nımah kelimelerini kullanırlar.²

Masallar; insanın gerçekte gerçeküstünü harmanlayıp olmasını hayal ettiği dünyada, geçmişte, belirsiz bir zamanda, sıradan insanların çoğu kez gerçeküstü güçlerle donanıp olağan veya olağanüstü varlık ve olaylarla mücadelesinin anlatıldığı hikâyelerdir.³ Masallarla ilgili pek çok tanım bulunmaktadır. Pertev Naili Boratav masalı : “Nesirle söylenmiş dinlik ve büyümlük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekte ilgisiz ve anlattıklarına inandırma iddiası olmayan kısa anlatı türüdür.”⁴ şeklinde tanımlar.

Masallar; tarihin dokusunu içersinde barındıran, milli kültür ve milli bilinci benliğinde taşıyan halk yaratıları olma vasfıyla önemli yere sahiptir. Masallar; geçmiş zamanlardan günümüze uzanan, milli hafızanın kodlarını özümsemiş ve günümüzde belki azalarak, eksilerek, kimi bölümleri ya da bazen tamamı kaybolarak belki de bir değişim ve dönüşüm geçirerek mevcudiyetini devam ettiregelen canlı anlatılar olma özelliği taşır. Milli kültürü, örfü, gelenek görenekleri, inançları, önyargıları, vb. daha birçok duygu ve durumu bünyesinde muhafaza eder.

William Bascom'ın işlevsel çözümleme modellerinde değindiği üzere, halk yaratılarının “ eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi “ işlevi bulunmaktadır. İşte bu işlev dolayısıyla halk yaratısı olarak kim bilir hangi koşullar altında oluşmuş masallar; geçmişte yaşamış insanların sevinçleri, üzüntüleri, karşılaştıkları olaylar ve bu olaylar neticesinde olağanüstüleştirilen vakaları günümüz insanının

¹ Elçin, Ş., (2005), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.

² Güzel, A.; Torun, A., (2007), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

³ Güzel, A.; Torun, A., (2007), s.68.

⁴ Boratav, P.N., (1978), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

özellikle de çocukların hissetmesini, bu vakaları belki kahraman ya da tipler yerine kendini koyarak tekrar yaşamasını sağlar. Masallarda iyi ile kötünün savaşı ve neticede iyinin kazanması görülür. Kötülükle bir yere varılamayacağı, iyilerin her zaman kazanacağı çocuğa eğlenceli bir biçimde olağanüstülüklerle birlikte, daha küçük yaştan itibaren aşılanır. Gerek işlevleri gerekse geçmişin kültür mirasını barındırması bakımından masallar oldukça önemli yapıtlardır.

Kültür, “*oluştugu toplulukların yaşadığı tabiat ortamından farklı ortak yaşayış tarzlarına, faaliyetler bütününe, dünya görüşüne ve insan anlayışına, tarihe ve değerler sistemine sahip olması sebebiyle, her toplulukta değişik unsurlardan teşekkül ettiği için, çeşitli yapılarda karşımıza çıkar*”⁵.“ Bunun yanı sıra elbette ortak bir insanlık kültüründen yani evrensel kültürden bahsedebiliriz. Verilen kültür tanımında, kültürün her toplumda değişik unsurlardan meydana gelmiş olduğu savunulmaktadır ve bu sav doğrudur. Kültür, her toplumda değişik unsurlarda meydana gelir; fakat kültürel anlamda dünya milletleri açısından ortak unsurlar yok mudur? Kati surette vardır; çünkü evrensel kabul görmüş, ilahi dinlerin desteklediği ya da men ettiği, ahlak yasalarının doğruladığı ya da reddettiği birtakım kurallar vardır ve bu kuralların, inanışların, değer ve yargıların dünyanın hemen hemen her köşesinde büyük ölçüde aynı olduğunu görürüz. İşte bu görüşten yola çıkarak kültür mozaigimizin yalnızca bir bölümünü oluşturan masallar için de “evrensel kültür unsurları taşımaktadır” demek sanıyorum ki yanlış olmayacaktır. Çünkü insanların yaşadığı her yerde ortak olan kimi unsurlar vardır ve bu unsurlar hemen hemen herkes için kabul görmektedir. Bu unsurların başında yalan söylemenin, hırsızlık yapmanın, cinayetin, anne ve babaya karşı gelmenin, adaletsizliğin olumsuz durumlar oluşturduğu aşikârdır. İşte bu durumlardan ötürü; dünya milletlerinin ortak kültür, duyuş ve düşünüş tarzlarının mevcudiyeti nedeniyle verilen halk ürünlerinde de benzerlikler görülmektedir.

Teodor Benfey’e göre *Avrupalı ve Avrupalı olmayan milletlerin masalları arasındaki benzerlik ve ayniyetlerin kaynağı, ortak atadan gelen aynı dil ailesine mensup milletlerin, soy akrabalıkları değildi. Ona göre milletlerarasındaki ortak ve benzer masalların kaynağı milletlerarasındaki kültürel ve tarihi ilişkilerdir. Milletlerarasında meydana gelen kültürel ve tarihi ilişkilerde birbirlerinden bazı kültürel unsurları “ ödünç almak ”taydılar. Bu nedenle de farklı dil ailelerine de mensup olsalar aralarında masallarda olduğu gibi benzerlik ve ortaklıklar vardı. Batı ile Doğu, tarih içindeki ilişkileri boyunca birbirlerinden ödünç olarak pek çok şey almışlardır. Özellikle de, Makedonyalı Büyük İskender’in Doğu seferi ve takiben Helenistik dönemde, Haçlı Seferleri döneminde Batının Doğudan aldıkları veya Batı kültüründeki Doğu tesiri aşikârdır*.⁶

Gerek milletlerarası etkileşimlerden olsun gerekse insanlığın yaşadığı sevinçlerin, üzüntülerin aşağı yukarı benzer olmasından kaynaklansın, verilen ürünler birbirine benzer. Bu benzerlik, ulusal kültürün olmayışı anlamına asla gelmemektedir; çünkü arada ne kadar benzerlik olursa olsun gerek dil hususiyetleri gerekse tipler bakımından mutlaka bir ulusallık göze çarpmaktadır. Tanıtmaya çalışacağım masalın, Grimm Kardeşler masallarından biri olarak bilinen Hansel ve Gretel’le birçok ortak yönü bulunmaktadır. Masal, Çorum’un Ayva Köyü’nden derlenmiştir ve masalın adı “Tık Tık Kabacuk” olarak bilinmektedir. İki masalın karşılaştırmasına geçmeden önce her iki masalın da metinlerini vermenin uygun olacağı kanaatindeyim.

HANSEL VE GRETTEL

Ormanın kenarında bir oduncu, karısı ve iki çocuğuyla birlikte yaşarmış. Oğlanın adı Hansel, kızın adı Gretel imiş. Çok fakir insanlarmış. Çocuklarına yiyecek hiçbir şey veremiyorlarmış. Anneleri ölünce babaları başka bir kadınla evlenmiş.

Bir gün durumları acınacak haldeyken, üvey anneleri babalarına şöyle söylemiş:

“Yarın sabah çocuklarını al ve ormanın en derin yerlerinden birine bırak, onlara ateş yak ve bir parça ekmek ver. Onları kaderlerine terk et; çünkü onlara daha fazla bakamayacağız.”

Adam:

“Bunu yapamam, kalbim buna izin vermez, ben çocuklarımı ormanda nasıl yalnız bırakırım?” demiş.

Kadın:

“Sen bunu yapmazsan, o zaman hep beraber açlıktan öleceğiz.” demiş.

Kadın, adama tamam dedirtene kadar rahat vermemiş. Çocuklar açlıktan uyuyamıyorlarmış ve bu yüzden üvey annelerinin babalarına söylediklerini duymuşlar. Gretel, acıklı acıklı ağlamaya başlamış.

Hansel:

“Sus Gretel, üzme kendini, ben bir yolunu bulacağım.” demiş.

⁵ Yıldırım, D., (1998), *Türk Bitiği*, Akçağ Yayınları, Ankara.

⁶ Çobanoğlu, Ö., (2008), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Sonra ayağa kalkmış, gömleğini giyip kapıdan dışarı çıkmış. Ay ışığında ısıll ısıll parlayan çakıl taşlarını ceplerine doldurmuş. Eve dönüp kardeşine uyumasını söylemiş. Sonra yatağına girip uyumuş. Ertesi gün güneş doğmadan önce üvey anneleri gelip ikisini de uyandırmış.

“Uyanın çocuklar, odun toplamak için ormana gideceğiz. İkinize de birer parça ekmek veriyorum; ama ekmeğinizi bölüştürün ki size öğlene kadar yetsin.” demiş.

Gretel, ekmeği almış ve önlüğünün altına koymuş; çünkü Hansel’in cebi taşlarla doluymuş. Ormana gitmek için yola koyulmuşlar. Hansel, yürürken sürekli dönüp eve bakıyormuş.

Babası:

“Hansel, neden geriye bakıp oyalanıyorsun? “ demiş.

Hansel:

“Ah babacığım, beyaz kediciğime bakıyorum; dama çıkıp oturmuş, bana elveda demek istiyor.” demiş.

Üvey anne hemen:

“Ah aptal, o senin kedin değil; o bacaya vuran sabah güneşi.” demiş.

Ama Hansel kedisine değil yere attığı parlak çakıl taşlarına bakıyormuş. Ormanın ortasına geldiklerinde babaları:

“Çocuklar, siz şimdi odun toplayın; ben size üşümemeniz için ateş yakacağım.” demiş.

Hansel ile Gretel, çalı çırpı toplayıp üst üste dizmişler. Sonra odunları tutuşturmuşlar ve ateş çıtırdamaya başlamış.

Üvey anneleri:

“Ateşin önüne uzanıp uyuyun, biz odun keseceğiz, işimiz bitince sizi alırız.” demiş.

Hansel ve Gretel ateşin yanında oturmuşlar, zaman geçmiş, ekmeklerini yemişler ; fakat kimse onları almaya gelmemiş. Gretel ağlamaya başlamış: “Bu karanlıkta ormandan nasıl çıkacağız?” demiş.

Hansel:

“Ay doğana kadar bekleyeceğiz.” demiş.

Ay doğunca kardeşinin elinden tutup yere attığı çakıl taşlarını takip etmiş. Taşlar ay ışığında parıldayıp onlara yol göstermiş. Çocuklar, bütün gece yürümüşler ve gün doğarken evlerine gelmişler. Babaları onları görünce çok sevinmiş; ama üvey anneleri:

“Sizi arsız çocuklar, ormanda niçin bu kadar zaman kaldınız?” demiş. Fakat için için çocukların dönmelerine çok kızmış.

Bir akşam Hansel ve Gretel yine babaları ile üvey annelerinin sohbetine kulak misafiri olmuşlar. Üvey anneleri babalarına:

“Sadece bir parça ekmeğimiz kaldı, çocukların gitmesi gerek. Yarın onları ormanın daha derin bir yerine götür ki bir daha hiç geri gelemesinler.” diyormuş.

Adamın çok ağına gitmiş bu; çünkü adam, çocuklarını çok ama çok seviyormuş. Onları vahşi hayvanların önüne atmaktansa onlarla son lokmasını paylaşmaya razıymış. Ama hayır demeye de cesareti yokmuş. Karısı onu ikna etmeyi ikinci kez başarmış. Hansel ve Gretel, tüm konuşulanları duymuşlar. Hansel, tekrar çakıl taşları toplamaya kalkmış; fakat kapıyı açamamış; çünkü kapı kilitliymiş ve anahtarı da kapının üstünde değilmiş.

Kardeşine:

“Sen uyu Gretel, bir yolunu buluruz elbet.” demiş.

Ertesi sabah kötü üvey anneleri gelip onları yataklarından çıkartmış ve onlara birer parça ekmek vermiş. Ekmekler bir öncekinden biraz daha azmış. Hansel, yolda ekmeğini cebinden çıkartıp ufalamış ve parça parça yola atmış. Babası Hansel’e :

“Hansel, niçin sürekli durup etrafa bakınıyorsun?” diye sormuş. Hansel:

“Ahh, güvercinime bakıyorum baba. Damda oturmuş bana elveda diyor.” demiş.

Üvey annesi:

“Aptal, o senin güvercinin değil; bacaya vuran sabah güneşi.” demiş.

Üvey anneleri, onları ormanın daha da derinlerine götürmüş; daha önce hiç gitmedikleri kadar uzağa. Burada da yine büyük bir ateş yakmışlar.

Kadın:

“Çocuklar, burada dinlenin; uykunuz varsa uyuyabilirsiniz. Akşam tekrar gelip sizi alacağız.” demiş.

Öğlen olunca Hansel ve Gretel ekmeklerini bölüşüp yemişler. Öğlen geçmiş akşam olmuş; ama kimse zavallı çocukları almaya gelmiyormuş. Hansel, kardeşini yine teselli etmiş: “Üzülme, ay doğana kadar bekle; o zaman, yola serpiştirdiğin ekmek kırıntılarını görebiliriz.” demiş.

Ay doğmuş; ama Hansel, ekmek kırıntılarına bakmak istediğinde, hiç birini görememiş; çünkü ormandaki kuşlar tüm ekmek kırıntılarını yemiştir. Hansel, Gretel'e:

“Korkmana gerek yok; evin yolunu bulacağız.” demiştir. Fakat bütün gece, yollarını şaşırıp durmuşlar ve uyukuları geldiğinde bir ağacın altına uzanıp uyumuşlar. Ertesi gün yola devam etmişler. Üçüncü gün açlıktan bitkin bir halde bir eve gelmişler. Ev tamamen ekmekten yapılmış, pastayla örülmüş, pencereleri de şekerden yapılmış bir evmiş.

Hansel:

“Aman Tanrım! Gretel benim gördüğümü sen de görüyor musun?” demiştir.

Gretel:

“Evet, bu pastadan evi görüyorum.” demiştir.

Hansel:

“Ben çatıdan yemek istiyorum, sen de pencerelerden ye, bu tatlı tam sana göre.” demiştir.

Hansel, çatıdan bir parça yemiştir bile, Gretel de pencerelerden, o anda içeriden ince bir ses:

“Çıtır çıtır kimdir evciğimi yiyen?”

Çocuklar:

“Rüzgâr, rüzgâr!” demişler ve rahatlarını bozmamışlar.

Çatı, Hansel'in çok hoşuna gitmiş ve Gretel de kendine bir pencere daha almış. Kapı birden açılmış ve içeriden değneğe yaslanmış yaşlı bir kadın çıkmış. Başını sallayarak:

“Ay sevgili çocuklar, nereden geldiniz? Benimle eve gelin ve rahat edin!” demiştir.

Yaşlı kadın, onlara iyi davrandığı için ondan korkmayıp evine girmişler. İçeride güzel sofralar kurulmuş, süt ve krepler, elmalar ve fındıklar gelmiş. Sonra iki güzel yatak hazırlanmış. Hansel ve Gretel, yataklara girmişler ve kendilerini rüyada zannetmişler. Fakat yaşlı kadın, çocukları beklemekte olan kötü cadıymış. Evini pastadan yaptırtmasının nedeni de çocukları kandırıp içeri çekebilmekmiş. Biri ağına düştüğünde onu öldürür ve pişirip yemiş. Bu yüzden Hansel ve Gretel'in gelmesine çok sevinmiş; çünkü bu onun için bir ziyafet demekmiş.

Cadı, sabah erkenden, çocuklar uyanmadan onların yanlarına gitmiş ve çocukları seyretmiş. Çocukların pespembe ve tostoparlak yanaklarını görünce kendi kendine mırıldanmış:

“Bu iyi bir ziyafet olacak.”

Bunun üzerine Hansel'i tutup uyandırmış, elinden yakaladığı gibi onu kümese tıkmış. Kapısını sürgülemiş. Hansel bağırıp ağlıyormuş. Sonra Gretel'in yanına gitmiş, onu da sallayarak uyandırmış ve bağtırmaya başlamış:

“Ayağa kalk tembel, su getir, mutfığa gir ve ağabeyine bir şeyler pişir. Onu iyi beslemek için kümese tıktım. İyice beslenip kilo aldığı anda onu pişirip yiyeceğim.” demiştir. Gretel çok korkmuş ve ağlamaya başlamış; fakat cadının hiç umrunda değilmiş. Gretel cadının söylediklerini yapmak zorunda kalmış.

Yaşlı cadı, her sabah kümesin başına gidip:

“Hansel, parmağını uzat da yağlanıp yağlanmadığını göreyim.” diyor. Fakat Hansel, Gretel'in kendisine verdiği küçük kemik parçasını uzatıyormuş, cadının gözleri iyi görmediğinden onu Hansel'in parmağı sanıyormuş. Bu kadar beslenmesine rağmen kilo almamasına hayret ediyormuş. Bu kadar iyi beslenmesine rağmen çocuğun kilo almayışına şaşırıyormuş.

Dört hafta sonra cadı, iyice sabırsızlanmaya başlamış ve artık beklemekten vazgeçmiş. Gretel'e bağtırmış:

“Çabuk suyu taşı! Hansel yağlanmış olsun ya da olmasın, yarın onu pişirip yiyeceğim.” demiştir. Kalbi hüznle dolan Gretel, gidip gelip Hansel'in içinde pişeceği suyu taşıyormuş ve bir yandan da keşke ormanda ölseydik, hiç olmazsa birlikte olurduk diye düşünüyormuş. Gretel sabah erkenden kalkmış ve kazanın altını yakmış.

Yaşlı cadı:

“Su kaynayınca kadar dikkat et. Bu arada ben de fırını yakıp ekmek pişireyim.” demiştir. Ateş çitirdiğinde Gretel'i yanına çağırarak:

“Fırının içine girip bak bakayım; fırın, ekmek pişirmek için yeterince ısınmış mı?” demiştir. Cadı, Gretel fırına girer girmez kapağı kapatıp onu da kızartıp yemeyi düşünüyormuş; fakat Gretel akıllıymış ve kötü cadının niyetini anlamış. Gretel:

“Bunu nasıl becereceğimi bilmiyorum. Bana önce fırının içine nasıl gireceğimi göster.” demiştir. Yaşlı cadı, fırının önünde duran bir tahtaya oturmuş ve kafasını fırının içine uzatmış. Gretel, onu çarçabuk itivermiş, cadı hafif olduğundan hemen fırının içine yuvarlanmış. Gretel, fırının kapısını hemen kapatıp sürgüsünü çekmiş. Cadı, fırının içinde bağırıp çağırıyormuş; fakat Gretel, onu orada bırakmış.

Gretel, Hansel'in yanına koşarak kümesin kapısını açmış:

“Ağabeyciğim, kurtulduk! Cadı, fırının içinde pişiyor.” demiş.

Hansel, dışarı fırlamış; kardeşine sarılmış ve birlikte neşe içinde dans etmişler. Artık korkulacak bir şey olmadığından cadının evine girmişler. Bir de ne görsünler, evin her yanında inci ve değerli taşlarla dolu sandıklar varmış. Bunları hemen ceplerine doldurmuşlar.

Hansel:

“Şimdi acele edelim ve bu cadı ormanından çıkalım.” demiş. Mutlu bir şekilde oradan uzaklaşmışlar. Çok sürmemiş ki doğru yolu bulup uzaktan babalarının evini görmüşler. O an koşmaya başlamışlar, paldır küldür eve girmişler, babalarına sarılmışlar. Babalarının önüne bütün hazineleri sermişler. Babaları, çocukları yanında olduğu için çok mutlu olmuş. Zaten onları ormanda bıraktığı günden beri huzurlu tek bir saat bile geçirmemiş. Çocuklara üvey annelerinin öldüğünü artık huzur ve varlık içinde birlikte yaşayacaklarını anlatmış. Böylece bütün sıkıntıları son bulmuş.

Grimm Kardeşler, 1812 yılında yayımladıkları alan araştırmasına veya sözlü gelenekten derlemeye dayanan çalışmalarından sonra Romantik dönemin folklor mahsüllerini bilimsel olarak ele alıp inceleme anlayışının liderleri olarak kabul edilirler. Halkbilimi tarihinde kısaca “Grimm Kardeşler” olarak bilinen bu iki kardeş, Wilhelm (1787-1859) ve özellikle de Jacob (1785-1859), Alman sözlü şiir geleneği, edebiyatı, hukuku ve dili üzerinde inanılmaz bir vukufiyet ve enerjiyle eserler vermişler ve halkbiliminin, bilimsel bir araştırma dalı hüviyetine sahip olmasına hizmet etmişlerdir. Bir başka ifadeyle, Halkbilimi'nin Almanya'da bağımsız bir ilmi disiplin olarak ortaya çıkmasını ve gelişmesini Grimm Kardeşler sağlamışlardır denilebilir.⁷ Hansel ve Gretel de Grimm Kardeşlerin derlediği ve Grimm Masalları olarak bilinen masallar arasında yer almaktadır

TIK TIK KABACUK

Evvel zaman içinde, galbur saman içinde, pireler berber iken, develer tellal iken, ben anamın beşiğini tıngır mıngır salları iken; anam düştü beşikten, babam düştü eşikten, anam gaptı mayşayı(maşa), babam gaptı sopayı; az gittim, uz gittim; dere depe düz gittim, bir de dönüp arkama baktım ki bir arpa boyu yol gitmişim. Eski zamanların birinde, bir oduncu varmış. Bu oduncunun Memed'in Fatma adında iki dane çocuğuyla bir de garısı varmış. Günün birinde Memed'in Fatma'nın anaları hastalanmış, çok geçmeden ölmüş. Kısa bir zaman sonra da babaları başka bir kadının evlenmiş. Üvey ana, çok geçmeden evin sâbı(sahibi) olmuş evde o ne derse o oluyormuş. Memed'in Fatma'ya gan ekmeği yediriymiş. Ekmek aş vemedden acı acına çalışdırıp onları her işe goşturuyomuş. Babalarına durmadan çocukları kötülüymiş. Babalarını, yavrularına düşman etmeğiçün elinden geleni yapıyomuş. Zabahınan (sabahleyin), bebeklerin yatağına su döküyomuş; ardından da babaları duysun diye bas bas bağırıyomuş: “Bıkdım artık bunlardan, yine işemişler.” diymiş.

Üvey ana, bir gün gocasına:

“ Ben böyle böyle bunları çekemem, hiçbir işe yaramadıkları gibi bir de her gece altlarına işiyolar, yemeye ekmeğimiz bile yok, götürelim de bunları iraat idelim artık!” demiş. Babaları, önceleri istemediyse de sona sona ganmış garısının laflarına.

Üvey ana:

“Götür bunları, ormana bırak. Evin yolunu bulup da gelemes onlar.” demiş. Adam, yapmaya garar vermiş garısının dediklerini.

Bir zabah, erkenden galdırmışlar Memed'in Fatma'yı.

Babaları:

“Ben oduna gidicem, siz de gelin de beniynen çiçek toplañ, ormanda oynañ.” demiş. Çocuklar sevine sevine düşmüşler babalarının ardına. Binmişler eşşeğe, az gitmişler, uz gitmişler, dere depe düz gitmişler, sonunda varmışlar ormana.

Babaları:

“Siz burda oynañ, çiçek toplañ. Eşşeñ hebesinde ekmek var acıhınca onları yeñ, ben de odunları kesince gelirüm, giderik eve.” demiş. Babaları, giderken bir ağacın dalına iki tane daşgabağı(taşkabağı) asmış. Rüzgâr esdiñçe, gabaklardan “tık tık” diye ses çıkıyomuş. Çocuklar da o sesi baltanın sesi sanıyolarmış. Memed'in Fatma, oynamış; çiçek toplamış, ekmek yemiş, saatler gelmiş geçmiş, emme babaları gelmemiş.

Fatma:

⁷Çobanoğlu, Ö, (2008), s. 97.

“Ağabey! Ben gorkuyom; bak hava garardı, babamız da gelmedi. Biz onun yanına gidelim.” demiş. El ele dutuşmuşlar, azıcuk gidince bahmışlar ki dalda asılı iki gabak, rüzgâr esti mi birbirine vuruyomuş da o ses çıkardıyomuş. Başlamışlar ağlayıp doğünmeye.

“Tık tık gabacuk, bizi aldatan babacuk, tık tık gabacuk, bizi aldatan babacuk!” diyolarıymış. Gece olmuş; gurtlar, guşlar; yılanlar, çıyanlar çıkmış meydana. İki dene güccük çocuk; gorkmuşlar, acıkmışlar, susamışlar; birbirlerine sarılmışlar. Ay doğunca bakmışlar ki bir yerden ışık geliyo, bir yerde duman tütüyomuş, bir yerde de horuz ötüyomuş. Gendi aralarında gonusmuşlar:

“Işık yanan yere gitsek ışık alır, horuz öten yere gitsek horuz gakar, duman düten yere gitsek gözümüze duman geçer; emme biz yine de duman düten yere gidelim, ısınırık hiç olmasa.” demişler.

Gitmişler duman düten yere, evin çatısına çıkmışlar, bacadan aşağı toprak ürkütmüşler. İçeriden bir ses:

“Sıçan sıçan! Toprağı ürkütüyoñ; emme gelir isem etini yerim de gönünü giyerim sıçan!” demiş. Evden çıka çıka bir dev garısı çıkmasın mı? Bu dev garısı çocukları, insanları yerimiş. Memed’inen Fatma’yı almış, götürmüş evine. Memed’i gafese gapatmış, Fatma’yı da gündüne hizmetçi dutmuş. Fatma’ya su daşıttırıp aş büşüddürüyomuş. Fatma tıkradıgıca : “Fatma, Fatma! Gapiyı tıngırdatma!” diyomuş.

Memed’e de her gün etli datlı yedürüyomuş ki etlensin yağlansın diye. Dev garısı, Memed’i her gün yokluyomuş etlenmiş mi diye.

İki gardaş gizli gizli gonusmuşlar: “Bu olmaz böyle, bir çare bulmalı.” demişler. Fatma, ağabeyine bir dal vermiş: “Dev garısı gelince bu dalı uzat, gözleri de iyi görmüyo ya senin golun sanar.” demiş. Böyle böyle epey zaman idare etmişler.

Bir gün dev garısı, dalı guvvetlice çekiverince eline gelmiş. Bahmış ki bu, Memed’in golu değil.

“Beni gandırıyoñuz ha siz!” demiş.

“Çabuk su getir, kazanı doldur, altını da yak.” demiş Fatma’ya. Fatma ağlaya sızlaya getirmiş suları, yakmış kazanın altını.

Fatma:

“Ne yapsam, ne etsem de ağabeyimi gurtarsam? Allah’ım yardım et!” diyomuş.

Dev garısı, Fatma’ya:

“Eel de bah baayım, su gaynamış mı?. Dev garısı, Fatma’yı suya bahmaya eeliñce kazanın içine itivirceğimiş. Fatma, eeliyomuş gibi yapmış. “Gözüme duman kaçtı, nasıl bahıyım göster de?” demiş. Fatma, dev garısı, böyle bahıcan diye gösterirken gahıvermiş garıyı gazana; kazanın gapağını da gapatıvermiş. Dev garısı haşlanmış gazanda. Fatma, hemen Memed’i çıkarmış dışarı. İki gardaş, sarılmış birbirlerine; sevinmiş, gülmüş, oynamışlar. Dev garısının kemeriynen saatini almışlar, çıkmışlar evden. Az gitmişler, uz gitmişler, ormanda yol bulmaya çalışırken babalarına rast gelmişler. Babaları da perişan halde çocuklarını arıyomuş, çok pişman olmuş, çok üzölmüş garısının lafına baktığına. Bir de bakmış ki çocukları garşısında. Sevinmiş, öpmüş çocuklarını, goklamış.

“Bundan böyle sizi hiçbir yere bırakmam, üvey ananızı yolladım evden, artuk ana da almam yavrularım!” demiş.

Evlerinin yolunu dutmuşlar, birlikte mutlu mesut yaşamışlar.

Bu masal, Çorum’da hala anlatılmaktadır. Çorum’da oturan Kafiye Kozan’dan derlenmiştir. Masal, derleme olduğı için ağız özellikleri değıştirilmemeye gayret edilerek verilmiştir. Pertev Naili Boratav’ın da dediğı gibi; *halk masalının sözlü gelenekte eriştiğı bir üslup, dil ve ifade olgunluğı* vardır. Kimi yerlerde bazı düzeltmeler yapılmıştır. *Sözlü anlatıda etkili olup yazıya geçirilince işlevini yitiren birtakım unsurlar, şive farkları, bölgelere göre değışen gramer kullanımları yazıya aktarma sırasında elbette bazı değışikliklerin neredeyse yeniden yazıldığı durumlardaki gibi masalın yapısına zarar vermez.*⁸ Masalın ulusallığı da zaten bu bağlamda ortaya çıkmaktadır. Görüldüğü gibi, verilen iki masal birbirine oldukça fazla benzemektedir. Bu denli benzerliğin arasında ayırt edici etmenler dil özellikleri ve az olsa da fark noktalarıdır. Bu masalları iki farklı masal olarak mı almak gerekir, yoksa tek bir masalın varyantlaşmış biçimleri olarak mı ele almak gerekir? Birikimim itibarıyla bu soruya cevap verme yetisini henüz kendimde bulmuyorum; fakat varyant olma ihtimalinin kuvvetli olduğı aşikârdır. İşte tam bu noktada dil özelliklerinin, evrensel olandan ulusal olana geçişte bir yol ayrımı olduğı açıkça görölmektedir.

⁸ Korkmaz, G.E. , (2002), “Masal ve Tekerleme Üzerine Bir İnceleme: ‘Zaman Zaman İçinde’”, *Milli Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Cilt:7, Yıl:14, S:55, Güz, s:124.

Masalda ortak olan pek çok husus vardır. Bunlara oduncu baba, üvey anne, erkek ve kız çocuk, cadı-dev karısı, üvey annenin çocukları istememesi, cadının-dev karısının çocukları yemeye çalışması, cadının-dev karısının ölümü örnek verilebilir.

Grimm kardeşler varyantındaki cadı; Çorum varyantında dev karısına tekâbül eder. İkisi de kötülüğü simgeler, korkutma amaçlıdır. Grimm kardeşler varyasyonunda cadı, çocukları kapı ve pencereleri yerken fark eder, önce onlara güler yüz gösterir sonra emelleri ortaya çıkar. Çorum varyasyonunda ise dev karısı, çocukları çatıya çıkıp bacadan aşağı toprak akıttıkları esnada fark eder ve gerek sözleriyle gerekse hareketleriyle kötü olduğunu hemen belli eder. *Türk masallarındaki dev, devanası (Devanası bu masalda dev karısı şeklindedir.) tipi, gerek fiziki gerekse ruhi özellikleriyle insana benzer; ancak yapı itibarıyla bir insan azmanı şeklindedir. İnsanlardan uzak büyük saraylarda yaşar. Eline düşen insanları yemek için fırsat gözetir. Her ne yaparsa yapsın, insanoğluna yenilmekten kurtulamaz. Aç gözlü oluşları, sürekli karınlarını doyurma düşüncesinde olmaları, onları normal düşünmekten alıkoyar. Bu sebeple av olarak gördüğü insanın en basit aldatmacasına bile kanarak kendi kendine zarar verir. Asıl olanın güçlü olmak değil, akıllı kullanmak olduğunu belirtmek bakımından iyi bir araçtır.*⁹Burada anlatıldığı üzere masaldaki dev karısı- cadı tiplmesi, verilen bilgilere tamı tamına uygun düşmektedir. Cadı-dev karısı, çocukları yemek amacıyla aklını kullanamaz ve Gretel/ Fatma'nın aldatmacasına yenik düşerek kendi kazdığı kuyuya kendi düşer. Böylece masaldaki kötülerden birisi cezalandırılmış olur, iyi olan kazanır.

Üvey anne tipi, aşağı yukarı tüm masallarda kötülüğe işaret eder. Masallara bakıldığında temiz kalpli, iyi yürekli, nur yüzlü bir üvey anneye rastlamak imkânsızdır adeta. *Ülker ile Aydın, Kuğular, Kolsuz Hanım ve Yılan Bey İle Peltan Bey masallarında büyücülük, hasetlik, acımasızlık, yalancılık, hilekârlık vb. özellikleriyle gördüğümüz analık tipi, kötülüğün timsalidir. Yukarıda adı geçen masallarda da analık, genç bir hanımdır. İkinci hanım olarak geldiği evde, sarayda çevirdiği dolaplarla düzeni bozar. Masalların en önemli özelliklerinden olan şerrinden kaçınılması gerekeni gösterme özelliği üvey ana tipinde de orta çıkar.*¹⁰İncelenen her iki masalda da üvey anne kötüdür, baba ile çocukların arasını bozmaya çalışır, kısa bir süre için amacına ulaşır; fakat iyi olan yine kazanır ve kötü kaybeder.

Baba, iki masalda da oduncudur; az para kazanıp evini kıt kanaat geçindirebilmektedir; ilk eşinin ölümüyle ikinci kez evlenip yeni eşinin ısrarlarına dayanamayıp çocuklarından vazgeçmiş; fakat daha sonra çok pişman olmuştur. Normal hayatta baba tipi çoğu zaman güçlüdür, otoriterdir, tuttuğunu koparır; fakat bu masalda baba tiplmesi gayet siliktir. Öyle ki eve getirdiği analık tipine karşı koyamamakta o ne derse onu yapmaktadır, bu durum öyle bir hal almıştır ki kendi öz çocuklarından dahi vazgeçebilmektedir.

Boratav'ın; Türk masallarında, kadın tiplerin erkek tiplere göre daha önde yer aldığı görüşü burada da açıkça ortaya çıkmaktadır. Boratav; bu durumu, masalların daha çok kadın topluluklarında gelişmiş olmasına bağlar. Normal hayatta ezilmiş olan kadın, anlattığı masal vasıtasıyla karşı cinsi daha silik anlatarak kendi egosunu tatmin etme yoluna gitme girişiminde bulunabilir. Bu ve benzeri durumlara, ninni gibi daha çok kadın anlatıcı/söyleyici merkezli ürünlerde de rastlamak mümkündür. Örneğin bebeğe ninni söylerken iyi vasıflar anneye, kötü vasıflar ise babaya yüklenebilmektedir. İşte böyle bir durum masalda da ortaya çıkabilir.

İlk masalda Hansel ile Gretel olarak önümüze çıkan çocuk tipi, ikinci masalda Memed ile Fatma'dır. İlk masalda Hansel ile Gretel, ikinci masalda ise Memed ile Fatma öksüzdür. Annelerini kaybedip üvey annenin eziyetlerine maruz kalmaktadırlar. Baba, aslında çocuklarını çok sevmesine rağmen üvey annenin etkisi altında kalarak onlara yeterince sahip çıkmamaktadır. Silik olan baba tipine rağmen bir erkek olarak Hansel/ Memed, oldukça güçlü bir karaktere sahiptir. Hansel/ Memed; kardeşine sahip çıkmakta, onu koruyup kollamakta, elinden bir şey gelirse de kardeşini teselli edip yatıştırmaya çalışmaktadır; fakat ilerleyen bölümlerde cadının/ dev karısının ilk olarak yemek isteyip küme/ kafese kapattığı ve burada mecburen pasif halde kalan erkek karakter Hansel/ Memed'dir. Masaldaki tek iyi dişi karakter, Gretel/ Fatma'dır. Ziya Gökalp'in masallarındaki kız tipi: saygılı, sabırlı, amacına ulaşmada ınatçı bir yapıdadır. Gretel/Fatma da Ziya Gökalp'in kız tipine uygundur. Gretel/Fatma, cadı-dev karısına son ana kadar bir kusur etmez; onu kızdırmaz ve kurtulmak için hemen pratik bir plan yapıp bu planı başarılı bir şekilde uygular. Üvey ana ve dev karısında bütün kötü meziyetler toplanırken Fatma'da iyilikler toplanmıştır.

Masalda kardeşler; asla birbirinden ayrılmamakta, kendi başlarına bir girişimde bulunmamaktadır. Yapacaklarını istişare edip bu şekilde uygulamaktadırlar. Çocuklar, maruz kaldıkları pek çok olumsuz

⁹ Sever, M., (2007), "Ziya Gökalp'in Masallarında Tipler", *Millî Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Cilt:10, Yıl:19, S:74, Kış s: 32-33

¹⁰ Sever, M. (2007), s:32

durumun ardından düzlüğe çıkmaktadırlar. İlk masalda cadının evindeki hazinenin bir kısmını alarak evlerine götüren çocuklar, ikinci masalda saat ve kemeri alarak cadı/dev karısının evinden ayrılmaktadırlar. Çocukların evden aldıkları bu eşyalar, çektikleri sıkıntıların son bulduğunu anlatan bir mükâfat niteliğindedir. Hansel ile Gretel, cadının mücevherleri sayesinde zengin olmuştur ve ailecek bir daha sıkıntı çekmeyeceklerdir. Fatma ile Mehmet ise dev karısının kemeriyle saatine sahiptirler ve muhtemelen bu eşyalar ya sihirlidir ya da çok değerlidir.

Hansel ile Gretel, daha önce olduğu gibi kendileri evin yolunu bulup babalarına kavuşmuşlardır; Memed ile Fatma ise ormanda yol ararken, kendilerini arayan babalarına rastlayarak çektikleri sıkıntılardan kurtulmuşlardır. İlk masal da var olan çakıl taşları aracılığıyla evi bulma temı, ikinci masalda yoktur ya da eskiden var olduğu halde yazıya aktarılmamasından dolayı zamanla o bölümün unutulması, anlatılmaması yahut eksik anlatılmasından ötürü bu bölüm bulunmamaktadır.

Hansel ve Gretel’de çocuklar, üvey annelerinin babalarına söylediklerini duyarlar ve çakıltışı toplayarak ilk kez evden uzaklaştırılmalarında evin yolunu bulmayı başarırlar. Fakat Tık Tık Kabacuk’ta Memed ile Fatma, babalarının üvey annelerinin aklına uyarak onları evden uzaklaştıracağından habersizdir. Masallarda uyumayan bölümlerden birisi de budur.

Sonuç itibarıyla iki metin arasında farklılıklar da olsa bu iki masal birbiriyle pek çok ortak yön taşımaktadır. Vurgulanan durumlar, yaşanan olaylar, tipler vb. pek çok unsur birbiriyle örtüşmektedir.

Giriş bölümünde de değinildiği gibi Teodor Benfey’in Masalların Göçü ve Kültürel Ödünçleme Teorisi’ne dayanarak, farklı dil ailelerine, farklı coğrafyalarda farklı yaşam tarzlarına sahip olan milletlerin de birbirine benzer ürünleri bulunabilmektedir. Aynı kaynaktan çıkmış olsa dahi yazıya geç geçirilen veya geçirilmeyen ürünlerde farklılaşmalara, eklemelere ya da eksik bölümlere rastlanılabilir. Öyle ki aynı ürünün aynı kişi tarafından bile olsa ikinci anlatımlarda farklılaştığı aşikârdır. Masalların “varyant” adı verilen değişik şekilleri, onlar oluşturulurken ortaya konulan prensiplerden bazılarının nasıl değiştirildiğini bizlere açık bir şekilde göstermektedir. Sonuç itibarıyla iki metin arasında farklılıklar da olsa bu iki masal birbiriyle pek çok ortak yön taşımaktadır. Vurgulanan durumlar, yaşanan olaylar, tipler vb. pek çok unsur birbiriyle örtüşmektedir. Dünyanın çok farklı mekânlarında birbirine bu denli çok benzeyen ürünlerin olması, ortak kültür ve değerlerin varlığına işaret etmektedir.

Kaynakça

- Boratav, P.Naili, (1978), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boratav, P.Naili, (1969), *Az Gittik Uz Gittik*, Ankara.
- Çobanoğlu, Özkul, (2002), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Dünya Çocuk Klasikleri Jacob-William Grimm Hansel ile Gretel*,(2010),(Tashih: Tuba Öztürk), Birleşik Tomurcuk Basımevi, İstanbul.
- Elçin, Şükrü, (2005), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Güzel, Abdurrahman-Torun, Ali, (2007), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, G.Ezgi, (2002), “Masal ve Tekerleme Üzerine Bir İnceleme “Zaman Zaman İçinde” ”, *Milli Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Cilt:7, Yıl:14, Sayı:55, Sonbahar, s:123-126
- Oğuz, Öcal ve Ekibi, (2007), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, Salim, (1999), *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sever, Mustafa, (2007), “Ziya Gökalp’in Masallarında Tipler”, *Milli Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Cilt:10, Yıl:19, Sayı:74, Kış, s:29-33
- Yıldırım, Dursun,(1998), *Türk Bitiği*, Akçağ Yayınları, Ankara.

TÜRK GÖLGE TİYATROSUNDA PERDE GÜZELLERİ

Ayşegül ÖZASLAN

Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi

ÖZET

Altı yüz yıla yakın bir geçmişe sahip olan Türk Gölge Oyunu Karagöz, sünnet, düğün, geleneksel meslekler gibi pek çok kültürel değeri içerisinde barındırarak araştırmacılara önemli ölçüde kaynaklık etmektedir. Oyunlarda yer alan kadınların hepsinin zenne olarak adlandırıldığını biliyoruz. Zenneler, Salkım İnci, Şallı Natır, Nuridil, Dimyat Pirinci, Şekernaz, Yedi dağın çiçeği Hasırasıcının kızı Rabiş, Cemalifer, Hürmüz Hanım, Dürdane Hanım, Şetaret (Arab halayık), Dilber, Nâzikter gibi çok farklı tiplerde karşımıza çıkmaktadır. Oyunlarda genellikle genç zenneler gönül işlerinde koşar, yaşlı olanlar ise dırdırcı ve kocalarını usandıran tiplerdir. Bildirimizde bu farklı tiplerin fiziki ve karakteristik özellikleri belirlenerek oyunlardaki işlevsellikleri çözümlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Türk Gölge Tiyatrosu, Karagöz, zenne, kadın.

ABSTRACT

Has a history of nearly six hundred years of the Turkish Shadow Theatre Karagöz, circumcision, wedding, traditional crafts and many other cultural values within the hosting of the researchers is a significant source. All of the women's game in the area were called zenne know. Zennes, Salkım İnci, Şallı Natır, Nuridil, Dimyat Pirinci, Şekernaz, seven mountain flower Hasırasıcının daughter Rabiş, Cemalifer, Hürmüz wife, Dürdane wife, Şetaret (Arab halayık), Dilber, Nâzikter as many different types, we have encountered. In the affairs of the heart in the game usually runs zenne young, old ones are the type of the grumpy and tired of their husbands. Our paper and physical characteristics of these different types of functionality to analyze the running game will be determined.

Key words: Turkish Shadow Theatre Karagoz, zenne, woman.

İnsanoğlu, varlık mücadelesi ve ilerleme çabası içerisinde değişik eğlenme ve öğrenme yöntemleri denerken, çoğu kez gelecek kuşaklara aktarılarak sürekliliğinin sağlandığı önemli ürünlere de imza atmaya başarmıştır. İnsanları yüceltmek adına ilkel dinlerin topluma yön vermek için faydalandığı etkili bir sanat dalı olma yolunda ilerleyen gölge tiyatrosu da bu şekilde ortaya çıkmış nadir ürünlerdendir.

Doğu'da ortaya çıkarak yetkinleşen Gölge Oyunu'nun büyüsel-dinsel kökenlerden kaynaklandığı ve Çin'de 11. yüzyıla kadar uzandığı belirtilmektedir. Çin'de Budacı ve Taocu efsaneler ile Çin tarihinden öyküleri işleyen Gölge Oyunu, 13. yüzyılda yer aldığı Hindistan'da Hindu destanlarını işlemiş, bu yolla da Endonezya Gölge Oyunu üstünde etkili olmuştur. Endonezya'da İslamî etkiler kazanan Gölge Oyunu, 15. yüzyıldan itibaren Tayland'da da yer almıştır.

Gölge oyunu, bu geniş yayılma süreci içinde birçok kültür etkinleşmesini kendinde barındırmış; temel özelliği aynı kalmakla birlikte, tasvirler ve oynatma bakımından teknik ayrılıklar gösterdiği kadar, değişik toplumlardaki işlevselliği bakımından da içerikçe ayrı özellikler göstermiştir.

Bu tür genellikle hayvan derilerinden elde edilen insan, hayvan ve nesne figürlerinin boyanıp, renklendirildikten sonra bağlanan ipler yardımı ile bu tasvirlerin gerdirilmiş bir perde üzerine ışık yardımıyla yansıtılıp hareket ettirilmesi sanatıdır.

Doğu ülkelerine özgü bir sanat olduğu düşünülen gölge tiyatrosunun ortaya çıkış yeri kesinlik arz etmemekle birlikte Çin olarak kabul edilir. Söylentilerden birine göre, İmparator Wu (hük. M.Ö 140 - 87) çok sevdiği karısının ölümü üzerine derin bir üzüntüye kapılır; Şav - Wöng adlı bir Çinli imparatorun üzüntüsünü hafifletmek için, ölen kadının hayalini bir perde arkasından gösterebileceğini söyler; sarayın bir odasına gerdiği bir perdenin üzerine karısına benzeyen bir kadının gölgesini düşürür ve bu gölgeyi ölen kadının hayali olarak imparatora sunar.¹

¹ And, M., (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 278.

Bir başka iddiaya göre ise Çin’de cam kullanılmaya başlanmadan önce pencerelere geçirilen şeffaf kâğıtların arkasında şahısların hareketlerinden ilham alınarak ortaya konulmuş bir türdür gölge tiyatrosu.

Avrupa’da 17. yüzyıldan başlayarak tanınan Gölge Oyunu, kukla oyununun yaygınlığı karşısında gelişme olanağı bulamamıştır. Ancak Fransa’da "Çin Gölgeleleri" adı altında, kabare tiyatrosunun özellikleri içinde ele alınmıştır.

Türkiye’de gölge tiyatrosunun ne zaman, nerede ve nasıl ortaya çıktığı hakkında bilim adamları çeşitli görüşler ortaya koymuşlardır. Georg Jacob’a göre Çinlilerden Moğollara, Moğollardan da Türklere geçmiştir. Reich’e göre Türklerin Bizanslılardan aldığı bu oyun Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Sevin ise olaya farklı bir bakış açısı ile yaklaşarak gölge oyununun Hindistan’da ortaya çıkarak Budizm’in etkisiyle Orta Asya’ya yayıldığını iddia eder. Pischel ise ortaya çıkış yerinin Hindistan olduğunu kabul ederken Yakın Doğu’ya Çingeneler tarafından taşındığını savunur.

Metin And’a göre de, Türkiye’ye 16.yy’da Mısır’dan gelmiş olduğunu Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmad bin İlyas-ül-Hanefi’nin Bedâyi-üz-zuhar fi vekayi-üd-dühar adlı Mısır tarihi eserinde yer yer gölge tiyatrosuna yer verdiği pasajlarda görmemiz mümkündür. 1517’de Mısır’ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memluk Sultanı II. Tumanbay’ı 15 Nisan 1517’de astırmıştır. Cize’de Nil üzerinde Roda adasındaki sarayda bir gölge oyuncusu Tumanbay’ın Züveyle kapısında asılışını ve iplerin iki koptuğunu canlandırmıştır. Bu gösteriyi çok beğenen Sultan, oyuncuya 80 altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten sonra “İstanbul’a dönerken sen de bizimle gel, oğlumda bu oyunu görsün, eğlensin” demiştir. O sırada oğlu Kanuni Sultan Süleyman 21 yaşındaydı. Nitekim onlarla İstanbul’a gelen altı yüz Mısırlı, bu olaydan üç yıl sonra İstanbul’dan yurtlarına dönmüşlerdir. 20 Haziran 1612’de Öküz Mehmet Paşa’nın kardeşi Gevherhân ile düğünü için Mısır’dan gölge oyuncuları getirtmiştir; I. Ahmet, Mısır’dan gelen bu oyuncuların Davud el-Attar’ı (Menavî) Edirne’de seyretmiştir; bu olayı, adı geçen oyuncunun anılarından öğreniyoruz. Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İlyas’ın verdiği bilgi kesin olarak gölge oyununun Türkiye’ye 16. yüzyılda Mısır’dan geldiğini gösteriyor.²

16. yüzyılda Türk dünyasına giren gölge tiyatrosu, 17. yüzyılda kesin biçimini almış ve daha sonraki yıllarda gözle görülür bir gelişme göstererek Türk halkının en sevilen gösteri sanatı olmayı başarmıştır.

Türk Gölge Tiyatrosunda Hacivat ve Karagöz, taklide ve karşılıklı konuşmalara dayanarak yapılan bir gölge tiyatrosu ürünüdür. Bu tür iki boyutlu tasvirlerin perdede oynatılması ile icra edilir. Karagöz oynatıcısına “hayali” veya “hayalbaz” denilir. Yardımcıları ise çırak, yordak, dayrezen, sandıkkardır.

Karagöz oyunu, ilk zamanlarda “Zıll-ı Hayal-ı Zıll, Tayfül-hayal, Luûb-i Sitare” gibi isimlerle bilinirdi. Daha sonra “gölge oyunu” ve oyunun başkahramanından dolayı “Karagöz Oyunu” adını almıştır.

Altı yüz yıla yakın bir geçmişe sahip olan Türk Gölge Oyunu Karagöz, sunnet, düğün, geleneksel meslekler gibi pek çok kültürel değeri içerisinde barındırarak araştırmacılara önemli ölçüde kaynaklık etmektedir.

Türk gölge oyunu karakterler bakımından oldukça zengindir. Elliye aşkın karakter oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Oyunun esas kişileri Karagöz ve Hacivat’tır. Onlardan sonra Çelebi, Tuzsuz ve Beberuhi gelir. İkinci derece kişiler olarak Acem, Arap, Laz, Kastamonulu, Arnavut, Kayserili gibi kişileri görürüz.

Sağlıksız kişiler olarak Tiryaki, Sarhoş, Deli, Kekeme, Sağır tipleri karşımıza çıkar. Kadın tipleri, çocuklar, cinler, cazular, hayvan şekilleri v.b. şekillerde oyunlarda karşımıza çıkmaktadır.

Bu türün ilk olarak Çin’de ortaya çıktığını varsayarsak, hükümdar Wu’nun karısının ölümü üzerine acısını hafifletmek için Şav - Wöng adlı bir Çinli’nin karısının hayalini perdeye aktarması ile gölge tiyatrosunun perdesine yansıyan ilk kahraman bir kadın olur.

Oyunlarda kadının yeri oldukça önemlidir. Kadın, Karagöz oyunlarına renk katan başlıca tipleremelerdendir. Karagöz’ün zaman zaman Hacivat’a tanınmamak için kadın kılığına girmesi; “Kadın Karagöz”, “Gelin Karagöz”, “Çingene Karagöz” gibi tipleremeler de bunlara örnektir.

Oyunlarda yer alan kadınlar, genel olarak zenne adını almaktadır. Zenneler, Salkım İnci, Şallı Natır, Nuridil, Dimyat Pirinci, Şekernaz, Yedi dağın çiçeği Hasırasıçının kızı Rabiş, Cemalifer, Hürmüz Hanım, Dürdane Hanım, Şetaret (Arap halayık), Dilber, Nâzikter gibi çok farklı tiplerde karşımıza çıkmaktadır. Oyunlarda genellikle genç zenneler gönül işlerinde koşar, yaşlı olanlar ise dırdırcı ve kocalarını usandıran tiplerdir. Karagöz oyunlarında kadınlar, kocalarına dayak atabilen, dişli, cazgır tipler olarak karşımıza çıkarlar. Zennelerin çoğu kim olduğu bilinmeyen, gerçek adlarıyla anılmayan tiplerdir.

Karagöz oyunlarında her yaşta kadın vardır: Çocuklar, gençler, orta yaşlılar ve ihtiyarlar. Kendi halinde olanları, dedikoducuları ve hafifmeşrepleri de bu arada sayabiliriz. Aynı adla karşımıza çıkanların sayısı pek

² And, M., (2004), *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, Ankara: İletişim Yayınları.

azdır. Belirli yaşlardaki kadınların çoğunluğu olumsuz tiplerdir. Aralarında hafifmeşrep olanlar, aile bağlarını geri planda tutanlar, evlilik dışı münasebetlere girenler vardır. Bazı erkekleri, biraz da cezalandırmak amacıyla, evlerine alıp, sonra da soyup sokağa bırakanlar da görülür.³

Zenneler, dönemlerinin kıyafetleriyle tanınırlar. Ayrıca yaşlarına, oturdukları sakak ve semtlere ve rollerine farklı kıyafetler giyerler. Bu nedenle de tiplerin kıyafetleri yazıldıkları dönemler hakkında bilgi verici nitelik taşırlar.

Kadınlar arasında ilgi çekici adları olanların sayısı oldukça fazladır. Türk toplumunun alıştığı adları görmemiz pek mümkün değildir.

a. Habibe Molla, Rabia Dudu, Ebru Hanım, Nazlı Hanım, Dimyat Pirinci, Salkım İnci, Dudu Hanım.

b. Yedi Dağın Çiçeği, Gar-Bit Ahır, Dillice-Çeşme, Suluca- Yayla Çayırı⁴

1. Zenne: Zenne eski dilde kadın demektir. Karagöz oyunundaki bütün kadınlara genel olarak Zenne denir. Bir elinde yelpaze , çiçek ya da şemsiye taşır. Oyunlarda genellikle genç zenneler gönül işlerinde koşar, yaşlı olanlar ise dırdırcı ve kocalarını usandıran tiplerdir. Zenne adıyla anılanların; “iki başlı zenne”, “çantallı zenne”, “baş örtülü, dekolte zenne”, “eli çiçekli zenne”, “çocuklu zenne”, “çarpılmış zenne”dir. Klasik Karagöz oyunlarında zenne isimleri ise; Salkım İnci, Şallı Natır, Nuridil, Dimyat Pirinci, Şekernaz, Yedi dağın çiçeği Hasırasıçının kızı Rabiş, Cemalifer, Hürmüz Hanım, Dürdane Hanım, Şetaret (Arap halayık), Dilber, Nâzikter vs.

2. Çerkez Halayık: Karagöz oyununda dedikoducu kadın tiplerinden biridir.

3. Çingene: Karagöz ve Ortaoyunu’nda kötü kılıklı, esmer çingene kadın tipi. Genelde falcılık yapar, çiçek satar, kimi zamanda çalgıcılık yapar.

4. Karagözün Karısı: Karagöz Hacivat’la konuşurken daima içerden seslenen karısı genelde görünmez. Oyun başında Hacivat’ın tegannisiyle, Karagöz’ün bağırması sonucu uyanan çocuğunu uyutmaya çalışır.

5. Susamcı: Karagöz oyununda bir tiptir. Eski devirlerde hamamlarda susam helvası satan bir zenci kadındır.

6. Büyücü: Karagöz oyunu tiplerinden olup eski zamanlardan kalma büyü yapan kişidir. Bu tip genelde kadındır.

7.Cadı: Karagöz oyun kişisidir. Cazu adıyla da bilinir. Doğaüstü güçleri vardır. İnsanı çeşitli kılıklara sokabilir. Uçma yetisine sahip olan Cazular, küple ya da bir ejderin üzerinde ellerinde yılanan kamçılarıyla, uçarak özel seslemelerle perdeye gelirler.

8. Cinler, Cadılar: Çifte Cazular, Ferhatla Şirin, Kanlı Kavak gibi oyunlarda tabiat üstü varlıklara rastlanır. Perdeye Karagöz’ü çarpmak ve cezalandırmak için gelirler. Büyücüler küplere, ejderlere binerler ellerinde yılanan kamçıları vardır.

9. Natır: Karagöz oyununda bir tiptir. Kadınlar hamamında çalışan hizmetlilerin başı olan kadındır. Erkekler hamamındaki tellağın karşılığıdır.

10. Çengi: Osmanlı minyatür sanatında, genellikle kadının eğlendirici (müziyen, dansçı) yönüyle karşılaşılır.

11. Nigar: Her oyuna göre ayrı kıyafette, ayrı isimde genç kızlar vardır. Nigar bazen Yazıcı oyununda olduğu gibi gezinti yerlerinde göz aşinalığı ettiği sevgilisine mektup yazdıran, bir tazedir; fakat çok zaman Yalova Safası ve Mandıra Safası’nda olduğu gibi genç mirasyedileri avlayan, feleğin çemberinden geçmiş bir fettandır. Bütün mahalleli ona tutkundur, herkes mirasyedinin döktüğü paralardan çimlenmek için onun peşine takılır. Nigar bunların hepsine ayrı ayrı diller döker. Zengin demez, fakir demez, genç demez, ihtiyar demez hepsine iltifat eder. Fakat Kanlı yahut Namlı Nigar da tam manasıyla bir batakhane yosmasıdır. Erkekleri birer bahane ile evine alır, onlar kapıdan içeri girince “Kızlar! Kapının kol demirini” der demez evdekiler kapıdan girenlere bir temiz sopa çekerler ve bütün üstündekileri alarak cırılcıplak sokağa atarlar. Fakat bütün kadınların bir belalıdır. O gelince kadın korkar.⁵

Şüphesiz en ünlü zenne Nigar’dır. Oyunlardan Nigar’ın 17.yy’dan beri yaşadığı anlaşılmaktadır.

12. Zenci (Arap) Kadın: Zencilere eskiden Arap denilirdi. Hacı Fıtil, Hacı Fış Fış veya Hacı Kandil adıyla anılırlardı. Önceleri sarayda çalışmış sonraları özgürlüklerine kavuşmuş kişilerdir. Bunlar ya dilenci ya birinin mama dadısı ya da zeytinyağlı dolmacısıdır. Arap gibi aynı telaffuz hatalarını yapar. Özellikle mektup yazdırmaya kalkınca işler “arap saçına” döner.

³ Sakaoğlu, S., (2003), *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 177.

⁴ Sakaoğlu, S., (2003), s. 178.

⁵ Sevin, N., (1968), *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s. 85.

13. Hacivat'ın Karısı:

Hacivat'ın karısı
İncecikten yeldirmeli
Göz kaş oynatmalı
Gerdan kırmalı
Belden sarmalı

Gülmeli güldürmeli
Rakı süzmeli
Âşık üzmeli
Şiir süzmeli

Hacivat'ın karısı
Beyoğlu'nda gezmeli⁶

14. Kantocu: Karagöz oyununa sonradan eklenmiş kanto söyleyen bir tiptir.

15. Salkım İnci: Türk gölge oyununda yosma tipidir. Kanlı Nigar'ın düşmanıdır; ancak bazı oyunlarda bunların ikisi bir olup dolap çevirirler. Aynı zamanda Şallı Natır'ın sevgilisidir.

16. Şallı Natır: Gölge oyunundaki yosma tiplerinden biridir. Salkım İnci'nin de sevgilisidir.

17. Şirin: Halk hikâyesi Ferhat ile Şirin'deki görevini burada da devam ettirmektedir.

18. Zühre: Halk hikâyesi Yusuf ile Zühre'deki görevini burada da devam ettirmektedir.

19. Sevici Kadın: Karagöz oyununda sevicilere de yer vardır. 'Hamam' oyununda, iki sevici kadının birbirlerine aşklarını ilan ederler. Etraftakilerin sevinç çılgınlıkları ile kutlanırlar. 'Büyük Evlenme' adlı oyunda Karagöz yolda kendi düğün törenini düzenlemeye giden bir grup kadına rastlar. Karşılarındakinin müstakbel damat olduğunu bilmeyen kadınlar, ona damadın nasıl biri olduğunu sorarlar. Evlenmeye zar zor razı edilmiş olan Karagöz, damadı kötüleyerek kadınları düğünü hazırlamaktan caydırmaya çalışır.

Karagöz: O hırsızın ergelenin biridir.

Kadınlar: Öyle mi, bizde.

Karagöz: Ama her gece Beyoğlu civarında olanır durur, heyecan arar.

Kadınlar: Aman ne iyi, biz de.

Karagöz: Ama hamamdan hiç çıkmaz.

Kadınlar: Ay, o zaman çok temiz olmalı.

Karagöz: Tamam, o zaman. Ama o tam anasıyla bir mahbub dosttur (gay).

Kadınlar: Ay öyle mi, biz de zen dostuz, (sevici).⁷

20. Balerin: Son dönemlerde yazılan oyunlarda ortaya çıkan bir tiptir.

21. Deniz Kızı: İlk olarak müzikle boş perdede gösterimlik denilen, limon ağacı, çalgıcılar, denizkızı gibi çoğu kez konuyla ilgisiz görüntüler olur.

22. Cemalifer: "Ağalık" oyununda yüzü gözüken tek zenne Cemalifer'dir. Karagöz'ün istediği cariyedir.

Sonuç

Gölge Tiyatrosu, nerede doğmuş olursa olsun eski çağlardan günümüze kadar halkın tiyatro ihtiyacını karşılamıştır. Türk gölge oyunu yani Karagöz, Türk halkının keskin zekâsının bir ürünüdür.

Karagöz, toplumdaki aksaklıkları, toplumun gülünç yönlerini ustalıkla perdeye aksettirmiştir. Türk gölge oyununun içinde yer alan karakterler, toplumda bulunan tiplerdir. Bu tiplerin her birinin rolü farklıdır. Toplumda "örnek tipler"e de dikkat ederek, onların sözlerini, davranışlarını, duyuş ve düşüncelerini de perdede ölümsüzleştirmiştir. Karagöz, Türk toplumunun her yönüyle perdeye yansımış halidir.

Bildirimizde yaklaşık 100 tane oyun inceledik ve bunun neticesinde yirmi iki tane farklı kadın tipine rastladık. Ayrıca incelememiz sonucunda gördük ki, zenne tipi hemen hemen bütün oyunlarda yer almaktadır. Zenneler, oyunlarda monotonluğu kırmak ve oyuna canlılık katmak için kurgulanmış tiplerdir. Kadın-erkek ilişkileri ve eşcinsellik gibi çarpık ilişkiler daha çok zennelerin ön plana çıkartılmalarıyla işlenmiştir.

Oyunlar, oynandığı dönemde toplumda var olan aksaklıkları dile getirmesi bakımından da toplumun psiko-sosyal bir analizini yapmaktadır. Karakterlerin, yaratıldığı döneme uygun giyinmeleri de oldukça önemlidir. Zenneler, giyim kuşamlarındaki farklılıklarla ait olduğu kesimi de yansıtmaktadır.

⁶ Birsal, S.,(2010), *Hacivat'ın Karısı*,http://www.antoloji.com/w/siir/siir.asp?siir_id=5927&sair=128&sira=3&adet=11.

⁷ Beier, N., (2010), *Normalite Sınırlarını*

Aşmak,<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalHaberDetay&Date=&ArticleID=987959>.

Karagöz oyunlarında, oyunu gerçek hayatın ortasına çeken kadınlar gerek kılık ve kıyafetleri ile gerekse tavır ve davranışlarıyla oynandıkları dönemin sosyo-kültürel yapısına ışık tutmuşlardır. Oyunlarda yer alan zenneler, ev hanımlığından iş kadınlığına kadar hayatın her alanında varlığı ile karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca zenneler, kendi içlerinde çeşitli kadın grupları hakkında da bilgilendirmektedir.

Modernizm, oyunlardaki kadın tipleri üzerinde etkili olmuş ve oyunlara balerin, kantocu gibi yeni tiplerin girmesine katkı sağlamıştır. Bu tiplere bağlı olarak gelenekselden moderniteye bir kılık kıyafet değişikliği göze çarpmaktadır.

Kaynakça

- And, Metin, (Aralık 1968), “Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar”, *Türk Dili*, S.19.
- And, Metin, (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu / Kukla-Karagöz-Ortaoyunu*, Ankara.
- And, Metin, (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul, İnkilap Kitabevi.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, (1942), *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, İstanbul: Sarıyer Halkevi Yayınları.
- Kaya, Doğan, (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yay. Ankara.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz I - II - III*, Ankara, 1968 - 1970 - 1970.
- Mutlu, Mustafa, (2002), *Karagöz Sanatı ve Sanatçıları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ünver, (2007), *Perde Gazelleri*, İstanbul: Kültür A.Ş. Yayınları.
- Oral, Ünver, (2007), *Karagöz Oyunları I-II-III*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Oğuz, Öcal ve diğerleri, (2004), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Sakaoğlu, Saim, (2002), “Türk Gölge Oyununun Kişileri Üzerine Yeni Bir Sınıflama”, *Türk Dili*, S. 83.
- Sakaoğlu, Saim, (2003), *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sevil, Nurettin, (1968), *Türk Gölge Oyunu, İstanbul*, Devlet Kitapları.
- Sevilen, Muhittin, (1986), *Karagöz*, Ankara: KTB Yayınları.
- Siyavuşgil, Sabri Esat, (1941), *Karagöz/Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul.

SEYYÂH, HALK VE MUGAYİR: EVLİYA ÇELEBİ’NİN SEYAHATNAMESİ’NDE YER ALAN AYKIRI FİĞÜRLERİN ANLATIMI VE TOPLUM NEZDİNDEKİ ALGISININ GÜNÜMÜZ TÜRKİYESİ İLE KARŞILAŞTIRMASI

Ercan AKYOL

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu, Evliya Çelebi’nin yaşadığı 17. asırda kozmopolit bir yapıya sahipti. Dinsel, dilsel ve kültürel açıdan birbirinden çok farklı değerlere sahip birçok grup, bu imparatorluğun kapladığı coğrafyada, toplumsal normlar dâhilinde yaşamaktaydılar. Tüm bu çeşitliliğin arasında günlük yaşantıya ve toplumsal rutine aykırı gelen tipler de bulunmaktaydı. Deliler, katiller, hırsızlar/yankesiciler, cellâtlar, menkıbevi şahsiyetler, sarhoşluğu iş edinenler, dervişler, abdallar, falcılar, afyoncular, kadın satıcıları/gidiler, düşkünler, mezar kazıcılar ve daha nice si toplumda kendilerine ait yerleri içerisinde genellikle halkın hoşgörüsü dâhilinde yaşamışlardı. Bu durum günümüzde Osmanlı toplumunun tutucu olduğu şeklindeki yaygın düşüncenin çok da doğru temellere oturmadığını göstermektedir.

Evliya Çelebi’nin 10 ciltlik Seyahatnamesi içerisinde, taşra şehirlerinden önemli şehirlere kadar heterojen bir yapı içinde her anlamda bir arada yaşayan bir cemiyetin izlerini sürmek mümkündür. Çalışmanın konusu için günümüz Türkiye’sinin sınırları içerisinde yer alan başta İstanbul olmak üzere Edirne, Bursa, Konya, Trabzon, Kayseri, Urfa, Maraş, Sivas gibi önemli Anadolu ve Trakya şehirleri seçilmiştir.

Bu çalışmanın amacı; toplum içerisinde yer alan aykırı tiplerin, döneminin bir aydını olarak değerlendirebileceğimiz Evliya Çelebi’nin anlatısında nasıl yer aldığı ve halk arasında nasıl algılandığını göstermek; toplumla bu kişiler arasındaki ilişkileri ortaya koyarak günümüzde Osmanlı tebaasının tutuculuğuna dair bulunan yaygın düşüncüyü yeniden düşündürmek, çerçe ve olarak belirlenen şehirler vasıtasıyla da günümüz Türkiye’sinin 17. yüzyıldaki haliyle ufak çaplı bir karşılaştırmasını yapmaktır.

ABSTRACT

In the 17th century, the century which Evliya Çelebi also lived, Ottoman Empire had such a cosmopolit social structure. A good many groups, which were distinctive from each other in lingual, religious and cultural aspects, were leading their lives in the Empire’s land within the frame of the social norms. In this variety, there were types who were in contradiction with daily life and social routine of the time. Lunatics, killers, thieves/ pickpockets, executioners, legendary figures, drunkards, dervishes, abdals, soothsayers, opium addicts, panders/ procurers, mentally deranged people, grave diggers and more were the components of the society who lived within the great tolerance of their medium. And his example explicitly shows that the common idea of Ottoman Empire’s being too conservative has been established on wrong basis.

In Evliya Çelebi’s 10-volume book The Seyahatname, it is possible to trace the structure of a society that lives heterogeneously ranging from back countries to important cities. The cities both from Anatolia and Thrace, primarily İstanbul, like Edirne, Bursa, Konya, Trabzon, Kayseri, Urfa, Maraş, Sivas which are within the boundaries of Republic of Turkey were chosen for the subject of the study

The aim of the study is to represent how these divergent figures are depicted and take place in society in one of the intellectual’ s, Evliya Çelebi, exposition and also how they have been perceived by public. In addition, it aims to show the relationship between the society and these figures to make people reconsider the common idea of Ottoman conservatism and to make a small scale comparison between the modern Turkey and Ottoman Empire in the 17th century by means of the cities mentioned.

17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu kültürel anlamda büyüklü küçüklü birçok farklılığı bir arada bulunduyordu. Kâğıthane’de tekkelerinin önünde ölümlerini yakan “Hindûlar”dan, Erzurum dolaylarında yol kesen “harami”lere, padişahın yamacına kadar sokulabilen “Cinci Hoca”lardan, İsa peygamberden padişaha selam getiren “bilim adamları”na kadar olan bu sayısız figürü anlatma fırsatı ise Evliya Çelebi’ye (1611/1020) denk gelmişti.

Kendisini “seyyâh-ı âlem” olarak nitelendiren Evliya Çelebi, herkesin de bildiği üzere, o meşhur rüyayı gördükten sonra seyahat etmeye başlar. Başta İstanbul olmak üzere, imparatorluk hududundaki hemen her yere adım atmıştır. Tabi tüm bu seyahatler, eserden de anlaşılacağı üzere, Osmanlı kültür hayatında önemli bir yere sahip olan “patronaj” ilişkisi içerisinde gerçekleşmiştir. Melek Ahmed Paşa, Kara Mehmed Paşa, Ketenci Ömer Paşa gibi dönemin devlet adamlarının himayesinde, Evliya Çelebi, hem hamilerinin isteklerini yerine getirerek hem de bu sayede merak ettiği yerleri gezerek on ciltlik “Seyahatname”sini oluşturmuştur.

Bu hacimli eseri vücuda getiren seyahatler ise, yaklaşık elli yıllık bir süreci kapsamaktadır. Evliya Çelebi hayatının sonlarına doğru Mısır'a yerleştikten sonra, büyük eserini yazmaya girişmiştir. *Çok kapsamlı olmakla birlikte, pek de iyi düzenlemediği anlaşılan notlarından ve güçlü hafızasından yararlanıyor, hayatı boyunca topladığı yazılı malzemelerden yararlanmaktan çekinmiyordu. Öldüğü sırada –muhtemelen 1684 veya 1685, ölüm tarihi kesin olarak saptanamıyor- bütün seyahatlerini kapsayan on cilt yazmıştı; ama bu ciltler henüz ilk biçimindeydi; anlaşılan Evliya Çelebi hala bunlar üzerinde çalışıyor, bunlara daha fazla ayrıntı eklemeyi düşünüyordu.*¹

Evliya Çelebi'nin Yazış Yöntemi ve Üslubu

Seyahatname okunduğunda, ilk dikkati çeken şeylerden birisi, tüm bu anlatılan yerlerin belli bir şablon içerisinde kaleme alındığıdır. Yani Evliya Çelebi belli bir yöneme göre eserini oluşturmuştur. Bu yöntem eser içerisindeki başlıklara göre genellikle şu sırayı takip eder:

Kale: şehrin ve şehri oluşturan kalenin kuruluş hikâyesi, zaman içinde kimlerin buraya yönetici olduğu ve son olarak eğer burası imparatorluk dâhilinde bir yerse, Osmanlıları'nın burayı nasıl/ne zaman hâkimiyet altına aldığı. Kalenin şekli, kaç asker barındırdığı.

Camiler: genellikle şehirdeki en önemli camileri ilk başta anlatmak üzere, şehrin tüm ibadethanelerini (kiliseler de dâhil) eğer biliyorsa bu camilerin bânilerini ve caminin şeklini, sayısını anlatır.

Mahalleler: mahallelerde kimlerin (müslüman ve gayrimüslim ahalî gibi) yaşadığına dair bilgiler.

Mescitler: mescitlerin sayısı ve isimlerinin bildirilmesi.

Medreseler: medreselerin sayısı, isimleri ve buralarda ders veren, ders alan, ünlü âlimlerin bahsi.

Dar'ül-hadis ve Dar'ül-kurralar: buraların sayı ve isimleri.

Tekkeler: tekkelerin isimleri, özellikleri, kimlerin buralarda bulunduğu, tekke postnişinine dair bilgiler.

Hanlar/ Kervansaraylar: buraların şekil özellikleri, hangi malların alınıp satıldığı, esnafının özellikleri.

Çeşmeler/Sebiller/Hayratlar: çeşmelerin şekilsel özellikleri, yaptırıcısına dair bilgiler.

Hamamlar: hamamların sayısı, bazı önemli hamamların şekilleri, yaptırıcısı, mimarı.²

Kaplıcalar: kaplıcaların sayısı, ismi ve hangi hastalığa şifa verdiğine dair.

Köprüler: köprülerin ismi, şekil özellikleri

Mesire Yerleri

Şehir Ricali

Şehir Halkı

Şehrin havası ve suyu

Şehrin yiyecekleri

Şehirde yetiştirilen ürünler

Yukarıda kullandığımız sıralama Evliya Çelebi'nin gezilerinde, kullandığı şablonun bir örneğidir. Seyahatname'deki yerler çok büyük oranda bu şablona göre kaleme alınmıştır. Yer yer, şablonda bazı maddelerin yerleri değişmiştir. Bazı yerlerde ise, şablondaki başlığa dair bilgi alınamadıysa, o bölüm, başlık yazılıp boş bırakılmıştır. Seyit Ali Kahraman'ın konuya denk düşen açıklamasında da buna değinilmiştir: *bu bilgilerden sonra Evliya Çelebi'nin kitabını ne şekilde yazdığı ve ne zaman düzenlediği sorusu sorulabilir. Gittiği, gezdiği yerlere ait bilgileri, önceden hazır olan şablonu, büyük kâğıtlara anında yazmamıştır. Ancak notlarını almış ve sonradan bunları kitap haline getirmiştir.*³

Bu yazım yönteminden hareketle, Evliya Çelebi'nin kendine has bir seyahat yazım tekniği oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu teknik sayesinde, yazar, hem her gittiği yerde yazacağı konuları atlamamış oluyor, hem de eseri baştan sona konusal bir bütünlük sağlıyordu.

Bu makalenin konusu olan, toplumdaki aykırı figürler ise, şablonda belirlenmiş bir başlık altında değil, hemen hemen tüm başlıklara yayılmış bir şekilde bulunabilmektedir.

Evliya Çelebi, üslubuyla da 17. Asır Osmanlı nesir sahası içerisinde Hanneke Lamers'in dediği gibi *kendi özgün, kaba tarzını*⁴ *oluşturduğu için* ayrı bir yere sahiptir. Bu kabalık bir başarısızlık olarak değil, dönemin şiir popülaritesindeki sanat anlayışından uzak bir yazım tarzı olarak görülmelidir. Çelebi'nin dili kullanımı ve söz varlığı da üslubunu belirleyen baş öğelerdir. Buna göre Çelebi, Osmanlı Türkçesi içindeki

¹Bruinessen, M., (2009), "Evliya Çelebi ve Seyahatnamesi", *Evliya Çelebi Diyarbakir'de*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 27.

² Seyahatname'nin 1. Cildi bu anlamda ilginç hamamlara yer vermektedir. Örneğin zalimlerin, müneccimlerin, eşkıyaların, maskaraların, cücelerin, mezarlıkların, oğlancılardan, fahişelerin, dindarların, dilencilerin, içkicilerin, hırsızların, sevgililerin ve seyyahların hamamları ayrı ayrı belirtilmiştir.

³ Kahraman, S.A., (2009), "Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılış Hikayesi", *Çağın Sıradışı yazarı Evliya Çelebi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 210.

⁴ Lamers, H., (2009), "Evliya Çelebi'nin Üslubu", *Evliya Çelebi Diyarbakir'de*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 125.

farklı dillerin özelliklerini tek dile başarıyla dönüştürmüş, bildiği dillerin özelliklerini kendi geliştirdiği tekniklerle bir arada kullanmıştır. Böylece dönemi içerisindeki nesir dilini anlatsının ihtiyacına göre şekillendirmiştir. “Onun, “dille istediği gibi, serbestçe oynama tutumu” ile “kendi çıkardığı âdete kendisi uyma tutumu” arasında bir oraya, bir buraya salınışı, daha yüksek düzeylerde: söz varlığında, kelime türetmede ve sözne kuranagında (ifade yapısında) da karşımıza çıkar.”⁵

Suraiya Faroqi de Evliya Çelebi’nin dini kaidelerin çok mühim olduğu bir toplumda yaşadığını buna rağmen dünyevi kişiliğinin eserinde daha ön planda olduğunu vurgular.⁶ Çünkü Evliya Çelebi birçok din âliminden etkilenmesine, na’thanlık, müezzinlik gibi birçok işi icra etmesine rağmen, kendisinin hep bir seyyah olduğunu vurgular. Bu da onun şifa bulmaz hastalığıdır.

İşte bu makalede de konu edilecek olan tipler, Evliya Çelebi’nin tüm bu üslupsal özellikleri doğrultusunda kaleme alınmıştır. Bu sayede “mugayir” olarak telakki ettiğimiz figürler, ne kadar toplumsal normlara uzak veya yazılması bazı ahlaka aykırı durumlara sebebiyet verecek olsa da, Çelebi bunları o “geliştirilmiş kişisel biçimiyle” Seyahatnamesi’ne dâhil etmiştir. Böylelikle her türlü anormal figürü, nesir geleneği ile ters düşmeyecek şekilde eserine katabilmiştir.

Seyahatname’deki yazım yöntemine dair, bahsetmeden geçemeyeceğimiz bir başka özellik ise, “türler arasılık”tır. Seyahatname okunduğunda da görüleceği üzere, eserin içerisinde 17. yüzyıl klasik edebiyatı sahasında ne kadar tür varsa, hemen hepsinden bir örnek bulunmaktadır. “Evliya Çelebi, Osmanlı’nın on yedinci yüzyıla gelinceye kadarki tarihi serüvenini; üç kıtada sahip olduğu coğrafyayı; bu coğrafyanın insanlarını, kültür birikimini anlatmayı amaçlamıştır. Bu nedenle de Seyahatname, içerdiği konu çeşitliliği bakımından tarih, şehir monografisi, biyografi, otobiyografi, menakıbnâme, letâifnâme vb. türlerin karışarak, iç içe geçtiği, alışılmışın dışında bir eser olmuştur.”⁷

Böylelikle Seyahatname Evliya Çelebi’nin elinde, modern roman gibi, içerisinde birçok türü barındıran, bir “melez tür”⁸ konuma gelmiştir. Bu da Seyahatname’nin Klasik Türk Edebiyatı içerisindeki yerine yeni bir bakışla bakmayı gerektirir. Çünkü tüm bu üslup, dil, biçim gibi yazım özellikleri göz önüne alındığında, Evliya Çelebi’nin, genel kanının aksine, nazım geleneğiyle ilişkili ama onun haricinde bir nesir dilini devam ettirdiği görülebilir. Çelebi’ye ait olan 17. asırdaki nesir dili ise çok önemli bir nesir zirvesidir.

Seyyah, Halk ve Mugayir

Aykırılık/mugayirlik bu çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. Tüm bu metnin genelinde mugayirler, toplumsal normların dışına çıkan, sıradanlıkla nitelendirilemeyecek figürler olarak kabul edilmelidir. Bu noktada “halk” ise bu aykırılığın karşıtı olarak görülmelidir; çünkü kitlesel açıdan kalabalığı oluşturan halk kesimi, toplumsal norm dediğimiz ve aksi yapıldığı takdirde mugayirliğe sebebiyet veren kuralları oluştururlar. Seyyah ise yazarlığı dolayısıyla bu aykırı figürlerin nasıl algılandığını, yer ve zamana göre bunların değişen konumlarını bize edebiyat aracılığıyla vermektedir. Bu büyük oranda gerçekliğe dayalı bir edebi anlayıştır, çünkü Evliya Çelebi’nin de sık sık tekrarladığı gibi, kendisi “bî-riya”dır. Ama yine de bu, metindeki edebiliği yok eden bir şey değildir; çünkü yazar hem realiteye dayandığı gibi bir yandan da bu karakterlerin hikâyelerini yer yer kurgu dâhilinde bir üslupla anlatmıştır.

İncelememizin ana konusunu oluşturan bu üçlü, 17. asır Anadolu’sunda mugayirin konumuna göre bir arada bulunmuş veya birbirlerinden uzak durmayı seçmişler. Bu mesafe mugayirin onun “aykırı” olmasını sağlayan özellikleri neticesinde belirlenir. Örneğin bu figür bir cellâtsa Çelebi ondan “nursuz, fersiz, uğursuz” gibi sıfatlarla bahsederek, halkın onu ne gözle gördüğünü de bize aktarmış olur, bu durumda halk mugayirden hayli uzak durma tercihindedir. Yine aynı şekilde, bahsedilen kişi oldum olası, dar bir sokakta gün boyu taşları ayıklayan bir meczupsa, Çelebi tarafından yine “yüzü pak, işi hayırlı” gibi olumlu yanlarla anlatılarak, abdal mertebesine taşınabilmiştir. İşte tüm bu halk ve mugayir arasındaki mesafeyi bize aktaran seyyah olmuştur. Çünkü o, bu makalede de görüleceği üzere, hem halktan birisi olmuş, hem de ömrünün neredeyse tamamını (ortalama 50 yıl) seyahate ayırarak ve tüm bu gezileri kaleme alarak, kimsenin yapmadığını yapmış ve mugayirlik sıfatını da kazanmıştır.

Yaptığımız çalışma Seyahatname’nin ilk 4 cildini kapsayıp, başta İstanbul olmak üzere Bursa, Trabzon, Erzurum, Sivas, Edirne, Kayseri, Giresun, Diyarbakır gibi şehirlerin seyahat notlarından derlenmiş bilimum

⁵ Dankoff, R., (2008), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Okuma Sözlüğü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 17.

⁶ Faroqi, S., (2002), *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, s. 221

⁷ Mengi, M., (2009), “Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde Bir Üslup Özelliği Olarak Türler Arasılık”, *Çağın Sıradışı yazarı Evliya Çelebi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 290.

⁸ Parla, J., (2008), *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları.

aykırı tipi konu edinmiştir.⁹ Bu satırların yazarı tarafından yapılan tasnife göre bu aykırılık durumları şu sınıflandırmalarla ifade edilmiştir:

Mugayir deliler/mecsuplar/ermişler

Mugayir esnaf takımı

Mugayir rical

Mugayir yerler

Mugayir halk kişileri

Tabi tüm bu tasnif tarafımızca yapılmış olup, muhakkak ki Seyahatname'nin bütünü göz önüne alınsaydı bu başlıkların genişletilmesi mümkün olacaktı.

Mugavir Deliler/Mecsuplar/Ermisler

Mecsuplar/ermişler o günkü Anadolu kültürü içerisinde mugayirliğin, normallik sınırlarına en çok yaklaştığı kısımları teşkil ederler. Çünkü bu tipler her ne kadar ermiş, deli, meczup, fukara vs. olsalar da halkın inancında genelde olumlu bir yere sahiptirler. Dolayısıyla aykırılıkları genellikle olumlu karşılanmıştır.

Bu figürlerin anlatımında Evliya Çelebi, yine Seyahatname genelinde kullandığına benzer bir şablon kullanmıştır. Buna göre, önce kişinin nereli olduğunu veya nerede ikamet ettiğini yazıyor, ardından kişiye ait özellikleri/varsa menkıbeleri veriyor, son olarak da eğer biliyorsa kişinin akıbetini (ölü mü, kayıp mı) yazıyor:

“Uşum Dede: Sarrachânebaşı'nda idi. Dâima sükûn üzre summun bükmün gezüp tarik-i âmda galtan olan bî-mana taşları kaldırıp şahrahi tathîr etmeğe memur idi, kande medfûn olduğu malûmum değildir. Rahmetullahi aleyh.”¹⁰

Burnaz Çelebi örneğinde bunu daha detaylı bir halde görebilmekteyiz:

“Sultân-ı melâmiyyun ve bûdela-yı mecâzibun mahbûbu'l-kulub-ı beni âdem ve mesiregah-ı her dem Divane Burnaz Mehemed Çelebi ve eş-şehîr Sabah Sabah Delisi: Pederi, Fatih-i Eğre Mehemed Han'dan berü (---) ocağında çavuş kethüdası olup kanun-ı kadim üzre yeniçeri ağaları kola bindikte Deli Çelebi pederi dahi bile kol dolaşup kendülere müteallik bir mücrim yoldaşları ele girse haps ederdi. Bir gün bu Deli Çelebi pederine elemzede olup “sabah ölürsün” der.

Hikmet-i Huda vakt-i seherde pederi merhum olup ol zamandan berü bu Divane Çelebi'ye “Sabah Sabah” dediklerinde başını taşdan taş urdukda Huda âlimdir, başı Adana kabağı gibi küt küt öter ve bir sahib-i minkardır kim guya Minkarizade kendiler kaçan bir âdeme gazab etse burnundan “pof” deyüp bir konralı(?) lakoz balgam çıkarup atdıkdaki fakir-i herif-i zarifin üstü sandalozlu balgam olur.

Mesire-i Evvel: Bir kere birkaç yaran ile divan seyrine giderken rah-ı divanda bu divaneye rast geldik. Başına pare pare bostancı külahı geyüp omzunda bir tûfeng kundağı ve altında bir ağaca at gibi süvar olup elinde licamı ağaç atın sıçradup gelirken yemin ü yesarında olan ehl-i dükkânlara birer güne evza u etvar guna gun şakalar ederek geliüp heman bir yaranımızın yanından geçerken,

“Sakın atım deper” deyü altında deyenek atın aşağı ucunu yaranımızın ayağına eyle urdu kim yaranımız leng olup,

“Bire gidi deli” deyü bir sille urunca heman divane elin burnuna koyup ahir div burnundan bir fasla sümük yaranımızın çehresine urunca heman yaranımız,

“Vay gözüm çıkdı” deyü feryada başladı. Biz dahi,

“Hay gidi divane elinde taş var imiş yaranımızın gözü çıkdı” deyü nazar etdik meğer zalim divanenin burnunda bir aydan berü kaskatı olmuş sümük ile urunca yaranımız balgamı gözünün akı karası zan edüp feryad ederdi.

“Bire aç gözün birader gözün sağdır, urduğu balgamdır taş değildir” dediğimiz yaranımın gözün açup,

“Elhamdülillâh deli balgamı imiş” dedi.

Hakikatü'l-hal ta bu mertebe yarım akçe tahtası kadar burnu vardı. Amma mütekebbir olup burnu büyük değil idi. Sebük-ruh eylece âlem bir divane idi. Ve'l-hâsıl tuz cemi'i ta'amin muslihi olup her nimetde bulunduğu gibi bu Burnaz Deli dahi her cemiyet ve her yerde ve her alayda ve divanda ve berde ve bahirde bulunup şeb u ruz yatmaz uyumaz İslambol'u geç ü gûzar eder bir divanedir.”

...

...

⁹ Anılan bu şehirlerdeki mugayir olarak addettiğimiz tipler sayıca çok olduğundan ve bu çalışmada yerimiz dar olduğundan hepsi makale içerisine alınmamıştır.

¹⁰ Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1.Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,s.188

*Mesire-i Rabi: Bir kerre üç gün gece "Kızıl Adalar'da yankın vardır" deyü feryad etdi. "Divane kelimadır" deyü kimse vücud vermedi. Hikmet-i Huda dördüncü sene (---) tarihinde bir ihrak-ı azim olup Odunkapusu'ndan ta Yedikulle kurbüne ve bir tarafı Monla Gürani'ye varup üç gün üç gecede karar etdi. Yani bu mertebe tehi divane değildir. Bu dahi ne canibde medfun olduğun bilmeziz.*¹¹

Yazıda görüldüğü gibi Evliya Çelebi anlatacağı kişiyi –eserin genelinde olduğu gibi- belli bir kalıp içerisinde anlatmıştır. Buna göre önce kişinin geçmişi anlatılmış, adını/lakabını nasıl kazanmış olduğundan bahsedilmiş, fiziki özellikleri verilmiş ve son olarak da nerede gömülü olduğuna dair bilgi verilmiştir. Bu kronolojik şablon, yazar bu başlıkların içeriğini doldurabildiği sürece bu şekilde bölüm içerisinde kullanılmıştır. Yanıtlarını bildiği konulara değinmiştir: örneğin Divane Burnaz, Kapani Deli Sefer Dede, Giysüdar Mehmed Efendi gibi mugayirlerde bu şablonun tüm misallerini görmekteyken; Durmuş Dede, Papaz Dede gibi divanelerin anlatımında ne kişinin doğum/ikamet yerine dair bilgiler ne de ölümüne dair bilgiler bulunmaktadır. Bunun sebebi ise anlatılan kişi yazarın bilgisi dâhilinde olmadığından muhtelifdir. Bu da Evliya Çelebi'nin aslında biçimsel bir nesir metodolojisi kullandığını göstermektedir. Bu da yukarıda bahsettiğimiz kronolojik anlatım şablonudur.

Bunların dışında, Burnaz Çelebi'nin anlatımındaki yollardan bu mugayir tipin, seyyahın gözünde ve toplumun içinde nasıl algılandığına bakacak olursak, eğlencelik denebilecek bir sahneyle karşı karşıya kalırız. Çünkü Burnaz Çelebi'ye ait Evliya Çelebi'nin de verdiği ve burada değinmediğimiz diğer seyirlik sahneler de bir hayli komik öğeler barındırmaktadır. Burnaz Çelebi'nin yerel halkla kaynaşıklığı, onların arasında tanınırlığı ve sevilirliği bize gösteriyor ki aklı dengesi sorunlu olan figürler bile toplum tarafından dışarı itilmemiştir.

Evliya Çelebi'nin bu kişiyi anlatırken kullandığı üslup akıcı, komedi unsuruna dayalı bir anlatımdır. Özellikle divanenin fiziki görünümüne dair yazarın yapmış olduğu mübalağalı benzetmeler, sadece görüneni değil, yazarın komedi unsurlarıyla yüklü metnine yaptığı bir başka güldürü öğesini de yansıtmaktadır.

Burada verilmeyen iki hikâyede ise yine Burnaz Çelebi'ye dair bazı komik vakalar aktarılmıştır. Fakat son seyirlikte -*mesire-i râbi-*, bu anlatılan kişinin her ne kadar mugayir bir figür olsa da halk arasında tanrının takdiri ile keramet gösterdiğine inanılmıştır. Bu aslında Osmanlı toplumunun bir içselleştirme fonksiyonudur. Kişiliğindeki aykırılık dolayısıyla toplumun farklı kişilerinden biri olarak görülen Burnaz Çelebi gibi bir divane, kültürel etkilerden (eski Türk inanışları, tasavvuf etkisi gibi) dolayı tamamen o toplumun bir ferdi olarak kabul görmüş hatta ona bir de ermişlik, meczupluk, keramet gösteren kişi sıfatı verilmiştir. Böylece normalde toplum dışına itilecek bir deli bile bu sayede aslında mugayir olsa da halkın içinde kendine çok sağlam bir yer edinebilmiştir. Evliya Çelebi'nin Burnaz Çelebi'yi anlatırken verdiği bölüm başlığı bile bunun en büyük delilidir. Çünkü yazarın gözünde bu divane "insanların sevgilisi, herkesin seyirliği"dir.

Seyyahın anlattığı bu durum, günümüzde ise daha farklı bir hal almıştır. Osmanlı toplumunda bulunan, bu "Tanrının Kural Tanımaz Kulları"¹² yani Melamiler, Haydariler, Kalenderiler, Rum Abdalları ve meczup olarak kabul gören diğer kişiler artık toplumumuzda bulunmadığı için böylesi bir algı da yaygın değildir. Yani günümüzde meczuplar sadece meczuptur, eskisi gibi onlara kutsiyet içeren bir gözle bakılmamaktadır.

Mugayir Esnaf Takımı

İstanbul'da IV. Murad zamanında olan bu esnaf alayını anlatırken de Evliya Çelebi'nin yine bir şablondan faydalandığını görüyoruz. Buna göre,

Esnaf sınıfını tanımlayacak bir başlık

Esnaf sınıfının ilk kişi kimse onun anılması ve bu mesleğin tarihine dair bilgiler verilmesi

Nefer sayısının verilmesi

Bu esnaf sınıfının özelliklerinin verilmesi¹³

Anlatılan esnaf sınıfının Alay-ı Hümayun içerisindeki yeri/sırası

"Esnaf-ı Cellâdân-ı bî-îman: Pirleri Eyyub-ı Basri'dir. Hazret huzurunda Selman-ı Pak belin bağladı. Şer-i Resul-ı Mubin üzre ve nass-ı katı ferman-ı Rabbü'l-İzzet üzre huzur-ı Resul'de ibtida bunlar bir katili seyf-i Ali ile katl etdüğüçün cellâdların piridir. Ve daima şer'ile katle müstahak olanı pak gasl edüp meydan-ı siyasete getirüp guna-gun teselliler ile tecdid-i iman getirdüp ve şehadet kelimesin getirdüp yüzünü kıbleye

¹¹ Evliya Çelebi, (2006), s. 189, 190

¹² Detaylı bilgi için bkz. Karamustafa, A.T., (2008), *Tanrının Kural Tanımaz Kulları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

¹³ Burada hangi esnaf grubu anlatılıyorsa onun nasıl görüldüğü ne giydiği, ne sattığı, malının özellikleri, ne diye bağırıp malını sattığı gibi detaylar bile Evliya Çelebi tarafından verilmiştir. Bu bağlamda ağdacı esnafının terennümleri ilgi çekicidir:

"Ağdalı süzelim, Ay gibi yüzelim, Nazlı güzelim, Tatlıca tatlı, Ağda yeyelim, Bağa gidelim, Safa edelim, Amma ne ağda, Sevdiğim bağda, Üzümlü bağda" deyüp bu güne manzum terennümler ederek bazı havatinlerin ırkına girüp ağ yurtup ağındaki meta'ın ağdaya değışüp bu güne kar eder Türk veled-i zinaları ağdacılar vardır.

müteveccih edüp bir kerre sağ eliyle katl olunacak kimesnenin başın sığayup herif mebhut oldukda besmele ile kılıcı iki eline alup mecrimin kellesin teninden cüdâ ederdi. Ve ruhiyçün Fatıha-ı şerif tilavet edüp cümle huzzâr-ı meclise maktûlün yanında nasihat edüp bu ademden ibret alun deyü va'z u nasihat ederdi.

Yüz yetmiş yaşında merhum olup bizzat Mu'aviye hazretleri meyyitin götürüp Şam-ı Şerif'de Paşa sarayının kapusu civarında defn edüp üzerine bir kubbe inşa edüp Cellad eş-Şeyh (---) dahi anda medfundur. Ve efendimiz Melek Ahmed Paşa'nın bir ferzend-i ahteri anda medfundur. Ve hala cümle katle müstahak olan âdemleri anın türbesi önünde katl ederler, ziyaretgâh-ı has u âmdır.

Ve bu esnaf-ı celladan emr-i sultana memur âdemlerdir kim anların hakkında mısra:

“Hükû-i Sultan olmasa hata gelmez cellâddan.”

Bu kavmin üstad-ı kamili Murad Han'ın celladı Kara Ali, bazuların sığayup tığ-ı Dahhak'dan nişan verir tığ-ı ateş-tabın kemerine bend kılup sair işkence ve karabend ve nakşebend ve kemendbend ve zünnarbend edecek ucu aşıklı yağlı kemendleri kemerine asup ve sair alat-ı işkencelerden kelpedan ve burgu ve mısma ve buhur-ı fitil ve semin sünger ve tilsiman ve yakakart ve deri yüzecek sınıraş ve puladta ve niçe elvan zehirli göz milleri ve malafa ve çimşir işkence ve ne'üzü billah el ayak kırmağa balta ve malafaların cümle kemerine bend kılup sair halifeleri dahi yetmiş yedişer pare alat-ı celladları kemerlerine zeyn kılup sair huddamların omuzlarında altunlu münakkaş seramed servi haşebinden rayiha-yı tayyibeli kazıklar ile ve bellerinde seyahat urganları ve ellerinde yalın seyf-ı müczemleriyle merdane cünbüş ederek ubur ederler. Amma ne'üzü billâh her birinin çehresinde nur kalmayup zehir damlar.”¹⁴

Burada verilen örnek ölümle alakadar olduğu için ve halk gözünde bu cellât sınıfı uğursuz sayıldığı için¹⁵ yazarın algısı ve aktarımı da buna yakın olmuştur. Buna göre cellât, her ne kadar ölüm emrine memur olsa da, yani bunu mesleği yüzünden yerine getiriyor olsa da, yine de yüzünden zehir damlayan, nursuz bir adamdır. Buna rağmen kötü değildir, çünkü yukarıdaki dizede de bunu gösterdiği gibi hüküm sultandan gelir, cellât bunu yerine getirir. Yani bu durum ahlaka aykırı değildir, dolayısıyla cellât kötü biri değildir. Olsa olsa işi ölüm vermek olduğu için toplum içinde mugayir bir konumdadır cellâtlar. Oysa gidilerin, deyyusların, hırsızların konumu eserden çıkarttığımıza göre hayli farklıdır:

“Esnaf-ı Deyyûsân: Nefer 212, hâşâ pirleri ola,

Esnaf-ı gidiyân-ı müflisân: Nefer 500. Bu pâzveng ve deyyûsân ve gidiyân bî-hisabdır amma herkes evli evinde olmağile nâ-malumdur. Amma bu tahrir olunan hemyân kesiciler ve hırsızlar ve uğursuzlar ve nursuzlar cümle defter ile asesbaşı ve subaşıya vergi verüp İslambol'un izdiham çarşu-yı pazarlarında ve cemiyet-i kübra yerlerinde taşradan gelmiş garibü'd-diyarların sürmelerinden gözlerin çalup fakir herifler sürme ile kalırlar.”¹⁶

Buna göre de, yazar gidilik/seks tacirliği gibi bir meslek sınıfına dâhil olan kişileri anlatırken, onların pirleri olması konusunu bile “hâşâ pirleri ola” diye yanlı bir tutumla izah etmektedir. Çünkü toplum nezdinde bu kişiler hayırsız, kötü işler yapan, ahlaka aykırı vaziyette olan insanlardır. Dolayısıyla da yazarın/toplumun algısında bu gibi kişilerin iyi olarak tanımlanabilecek tarihi bir pîri olamaz. Hatta halk karşısında bu kişilerin kurnazlığı, “sürmenin altından gözü çalmaları” gibi bir mecazla da gayet esprili bir tarzda ifade edilmiştir. Benzer bir durumu da meyhaneci sınıfı anlatılırken henüz bölüm başlığından dahi anlayabiliyoruz: “Esnaf-ı melunân u mehûsân u mezmûmân yani meyhaneciyân”¹⁷ burada meyhanecilik mesleği, adeta melunluk, uğursuzluk, yerilmişlik gibi sıfatların toplamına tâbi tutulmuştur. Tabi bu esnaf grubu için ayrı bir durum da söz konusu ki bu da Evliya Çelebi'nin görüşünü, içkiyi yasaklayan bir ayete “Ey iman edenler! Uyuşturucu, kumar, tapılmak için dikilen taşlar, fal okları şeytan işi birer pisliktir; bunlardan uzak durun ki kurtuluşa eresiniz”¹⁸ dayandırmasıyla anlaşılıyor. Durum böyleyken ve yazar da Müslüman bir toplumun içindeki Müslüman bir birey olduğu için neredeyse tüm esnaf sınıfları içerisindeki en kötü payeyi de bu meyhaneciler esnafına veriyor. Hatta bu durum öyle ki tüm esnaf alayı içerisinde meyhanecilerin geçit sırası veya Evliya Çelebi'nin onları geçitte uygun gördüğü sıra, Alay-ı Hümayun'un sonudur. Ancak yine de bu meyhane esnafında bile anlatım şablonunu kullanmaya özen gösterir Evliya Çelebi. Önce nefer sayısını verir, sonra İstanbul içinde bulunan meyhanelerin isim isim tasnifini yapar, hangi meyhane nerede onu belirtir. Tabi kendisinin “hâşâ!bupinhan” yerlere gitmediğini de söyleyip kendini aklamayı da ihmâl etmez. Ardından meyin bulunuşu, Cemşid hikâyesine kadar dayandırır bu mesleği, sonra da alay içerisinde bu

¹⁴ Evliya Çelebi, (2006), s. 256.

¹⁵ Bkz. Koçu, R.E., (2004), *Tarihimizde Garip Vakalar*, İstanbul, Doğan Kitap, s.32-38.

¹⁶ Evliya Çelebi, (2006), s. 256.

¹⁷ Evliya Çelebi, (2006), s. 355.

¹⁸ Öztürk, Y.N., (1994), “Maide 90”, *Kur'an-ı Kerim Mealî*, İstanbul, Hürriyet Ofset, s. 118.

esnafın nasıl görüldüğünü anlatır. Tabi bu anlatım olumsuzluk içeren (melun, düşkün, utanmaz gibi) sıfatlarla doludur. Bu durum afyon ve beng esnafını anlatırken bile böylesi algılanmamıştır.¹⁹ Örneğin afyoncular için “*pirleri ibtida peyda eden Fisagores-i Tevhidi'dir. Hazret asrında afyonu taşımaları sünnetidir deyü ibtida tenavül eden Amr bin Ümeyye-i Zamirî'dir. Hakkâ kim afyon tenavül eden zamir-şinas nüktedan, zarif olur*”²⁰ gibi bir açıklama bile verilmiştir. Böylesi olumlu tavırlarla şu anki toplumun gözünde hayli mugayir olan tipler, görüldüğü gibi bir 17. asır gözlemcisinin/yazarının nezdinde pek de aykırı olmayan, daha doğrusu mugayirliği ahlaka ters düşmeyen, sevimli, güler yüzlü kişiler olarak tanıtılır. Hatta yine Evliya Çelebi'nin anlatımından anladığımıza göre bu kişilerin dükkânları dahi (attarlar sınıfının mensuplarıdır) bulunmaktadır. Yani bu kişiler de devlete vergi veren, kamusal alandaki yerleri devlet tarafından tasdiklenmiş insanlardır.

Özetle mesleklerinden dolayı mugayir sıfatını yüklediğimiz esnaflar, her ne kadar ahlaka aykırı durumlar içinde bulunsalar da ve her ne kadar kötü sıfatlarla anılsalar da yine de toplum tüm bu kişileri bünyesine dâhil etmiştir. Hatta devlet bile bunları kendi dışında tutmak yerine toplumsal işleyiş içerisine koymayı seçmiştir. Örneğin gidi esnafının anlatıldığı bölümde bunların devlete vergi verdiğini; dolayısıyla toplumsal mekanizma dışına atılmadıklarını görüyoruz. Yani, mesleki bir sebepten mugayir olan kişiler/sınıflar toplumun aslında “öteki”si olarak değil de bir uzantısı olarak görülmüştür.

Mugayir Rical

Devlet ricalinden birinin anlatımı da aykırılık özelliklerini bizlere sunabilir. Tabi burada durum biraz daha farklıdır. Çünkü Evliya bu tarz kişilerin anlatımında önceki gruplara göre hayli temkinlidir. Bunun iki sebebi vardır, biri devlete olan bağlılığıdır; ki padişah IV. Murad'ın nedimi²¹ olduğu düşünüldüğünde bu durum anlaşılacaktır. Öteki sebep ise yöneten ve sanat icrasında bulunan sınıf arasındaki patrimonyal²² ilişkidir. Çünkü Evliya Çelebi tüm bu seyahatlerini –İstanbul hariç- birden çok haminin/patronun desteğiyle yapmıştır. Bu durum da onun devlet ricalini anlatırken kullandığı üsluba bir temkinlilik havası vermektedir. Tabi bu kişi devlet ricalinden olup da devlete sırt çevirmiş biriye, misal bir Celalî ise, yazar anlatımında bu temkini bir kenarı koyabilmiştir.

Bu bağlamda Evliya Çelebi'nin Erzurum'da (ki kendisi bunun “ere zülüm”den geldiğini söyler) bulunduğu sıralarda, Defterzâde Mehmed Paşa'nın hamiliğindeyken, bu paşa ve etrafındaki paşaların “*şeb u rûz Hüseyin-i Baykarâ meclisleri*”ne katılmıştır.

“*Ahvâl-i haseb ü neseb-i Defterdârzâde Mehmed Paşa ve hikâye-i udhûka-i yağ u bâli Ketenci Ömer Paşazade Bâkî Paşa ve kahraman-ı zemân Seydî Ahmed Paşa ve Gürcî Çalık Deli Dilaver Paşa ve Çerkes Ketağaç Paşa*”²³ Adlı bölüm başlığı altında, bu anılan paşaların meclislerini Evliya Çelebi şöyle anlatır: “*cümlesi bir yirde cem olduklarında mabeynlerinde âlem-i ağıyardan bî-haber iken etdikleri şakaları ve yağ u bâli evza u etvârları âdem görse “bunlar divanedir” deyü hükm ederler.*”

Anılan paşalardan Bâkî Paşa ve Seydî Ahmed Paşa bu toplantılardan birinde, yemeğin ortasında Sofraların üstünde gürleşe tutuşurlar. Yaptıkları anormalliğin bilincinde olan Evliya Çelebi zaten Baki Paşa'nın adını anarken onu önce “*pak, pakize, müteazzım ve muhteşem*” gibi olumlu sıfatların yanında bir de “*lâubâli, kendüden bazı evza'ı görölür kim ol ahval-i garibeler zincir-keş mecnun-ı Melâmiyyundan sâdir olmazdı.*” diye anar. Burada devlet ricalinden olan bir kişinin aykırı yanlarını bildiği halde, onun iyi yanlarını da mutlaka öne çıkartan bir tutumu vardır yazarın. Hatta bu tutum, Baki Paşa'nın Evliya Çelebi'ye “*Kalk Evliya! Bizi salâvatla*” diye bağırırdıktan sonra Evliya Çelebi'nin “*şast ber-kabza, çekilmiş yay oku gibi hazırım*” demesiyle yazarın da bu aykırı tutuma uyduğunu gösterir. Evliya Çelebi bu iki paşanın hünerlerini bir nevi “cazgırlık”²⁴ yaparak meclistekilere duyurur ve gürleşe başlar. Yine de yemeğe katılan onca konuğa rağmen gürleşe yapılmasındaki saçmalığın farkında olan yazar durumu şu satırlarla sezdirir²⁵: “*Bu kadar*

¹⁹Günümüz Türkiye'sinde yaşayan bir insana bu durum mutlaka garip gelecektir. Ama İbn-i Batuta Seyahatnamesi'nde bile Anadolu'da kadın-erkek birçok kişinin kamusal alanda afyonkeşliğinden bahsedildiğine göre bu mükeyyifatın kullanımının o zaman için o kadar da yasaklı bir şey olmadığını düşünebiliriz. Buna bir de Rıfai tarikatının ayinlerinde esrar kullanıldığını da eklersek durum daha açıklayıcı olabilir. Bkz. İbn Batuta, (2005), *İbn Battûta Seyahatnamesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 274.

²⁰ Evliya Çelebi, (2006), s. 327.

²¹ Evliya Çelebi, (2006), s. 114.

²² Patronaj ilişkisi için bkz. İncalcık H. (2005), *Şair ve Patron*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara ve bir diğer önemli yayın Durmuş, T.I., (2009), *Tutsan Elini Ben Fakirin*, Doğan Kitap, İstanbul.

²³ Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 2.Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları s. 185-186 bu bölümde yapılan tüm alıntılar aynı başlık altından ve aynı sayfandır.

²⁴ Güreşecek olan pehlivanları yüksek sesle izleyicilere tanıtan ve dua okuyarak onları alana süren kimse.

²⁵ Eserinin genelinde ve özellikle bu metinde Evliya Çelebi'nin kullandığı uyaklı kelimeler, benzetme yöntemleri, mübalağalar, klasik dönem Türk şiiriyle de benzerlikler gösterir. Ancak bu başka bir araştırmanın konusu olabilir.

müessesek nimet-i nefise içre iki vezir nimet ile mülemma olup cümle nimet sarhoş kusmuğuna dönüp üstleri ve başları ve aşları ve işleri harâb u yebâb olup vezir iken vizir olup zerve olup bî-meze işkembe çorbası oldular.”

Yazarın bu ikircikli tutumu bölüm sonunda da ortaya konar “gerçi bu gûne şütür-kürbe etvârları var idi amma reaya vü berâyâyâ adl u insâfî adl-i Ömer-misal idi.... Amma bu şütür-kürbe şakaları tenhasında sikadan olan nüdemaları beyinde ederdî.”

Benzer şekilde usta bir ciritçi olarak tanıtılan Seydî Ahmed Paşa’nın attığı ciridin Evliya’nın dört dişini kırmasına ve Kur’an okurken “sin ve şın, sad ve za ve dal misillü hurufların kema hüve hakkahu eda-yı meharic-i hurûf edemez oldu”²⁶ğunu söylemesine rağmen, kırılan dişlerinin paşaya helal olmasını söylemeyi de unutmaz Evliya Çelebi. Ki bu paşa satranç oynarken bile “piyade yerine şahı verüp atı fil gibi oynardı. Şahu vezir yerine verüp “ben sağ olayım”²⁶ derdi” diye yazılmış olsa da Evliya Çelebi tarafından hep olumlu bir izlikle okuyucuya sunulmuştur.

Rical grubundaki bu kişiler eğer devlete zararı dokunmuş kişilerse Evliya Çelebi’nin buna tutumu farklı olmuştur. Örneğin sultan İbrahim’in anlatıldığı bölümlerde Cinci Hoca’dan bahsederken onu genellikle kötü sıfatlarla anmıştır Evliya Çelebi. Bu durum da onun yanlılığının bir göstergesidir; çünkü ona göre Cinci Hoca padişahın rüyasını şansı yaver gittiği için doğru yorumlamış ve yükselmiş; oysa ilim irfandan nasibini almamış bir kişidir.

Kötülenerek anlatılmış bir başka kişi de, Harem-i Hâs’da yetişmiş olan Gürcî Nebidir. Gürcî Nebi, sonradan Celâliler safına katıldığı ve İstanbul’a bir Celali ordusuyla taarruza yeltendiği için Evliya Çelebi tarafından aynı tutumla değerlendirilir. Devlete sırt çevirmiş olan Gürcî Nebi adlı Celali isyancısı yazarın ve dolayısıyla halkın gözünde “yigirmi bin asker-i mülevves-i telvîs ve telbîs ve refk-i iblîs-i habîs”²⁷ ile beraber “nân u nemek-i Âl-i Osmân’ı feramûş eyleyüp” devlete ihanet etmiştir. Bu bölümdeki mugayirlik Celalilerin devlet nizamından yüz çevirmesi dolayısıyla oluşmuştur. Ve yazar öyle taraflıdır ki onlara karşı, neredeyse hiçbir kimse için kullanmadığı olumsuz sıfatları bunlar için kullanmıştır. Burada bir karşılaştırma yapmak fırsatını da bize verir Evliya Çelebi. Çünkü şehre yaklaşan Celali ordusu nasıl “cünûb, bir tavuk için kırk eve konar, bî-perva” vs. ise, İstanbul halkı da o kadar “hâs u âm ve bay u gedâ”dır. Evliya Çelebi’nin kendi konumu ise tam da makalenin konusu olan mugayir ve halk arasındaki seyyah/yazardır: “Hakîr bu cemîyyet-i kübrayî görüp “Şam-ı şerîfden ulaklıgile bu cemîyyet-i kübrayî görmeğe gelüp yine fânî cihanın nakşından gûna-gün hisse almağa gelmişiz” deyüp seyr ü temaşaya mukayyed olduk” diyerek çalışmanın başında da vurguladığımız konumunu vurgulamıştır. Savaşan iki taraf arasında adeta bir izleyici ve kaydedicidir Evliya Çelebi.

Bu başlık altında da örnekleri arttırmak her ne kadar mümkün olsa da, çalışmanın esas amacı bu tarihi aktörlerin yazar tarafından nasıl anlatıldığını ortaya koymak olduğundan lüzumundan fazla misal vermeyi gereksiz buluyoruz. Çünkü verilecek diğer örneklerde de ricaldeki mugayir kişilerin anlatımı bu minval etrafında dönmektedir.

Mugayir Halk Kişileri

Hiçbir zümreye bağlı olmayıp da bu sıfatı hak eden kişiler de vardı. Örneğin Giresun tarafında, vücudundaki bir anormallik yüzünden babası ile beraber dilencilik yapan bir çocuk Evliya Çelebi’nin gözünden kaçmamıştır. Çocuk henüz sekiz dokuz yaşlarında, fakat kafasındaki anormal büyüme yüzünden normal çocuklar gibi gelişimini sürdürememiştir. Babası da bu yoldan aileye bir kazanç kapısı kurmuş ve baba-çocuk dilenmektedirler. İlk etapta böyle bir durum insana hüzünlü gelse de, Evliya Çelebi anlatının başından sonuna kadar bu “masum-ı pak” çocuğu ve “herif-i zarîf” babasını nüktedan bir havayla anlatmıştır. Anlatıda uzun uzun çocuğun görünümünü tasvir ederek çocuğun kafasını, boynunu, ellerini, gözlerini, ağzını anlatmıştır. Ve tüm bu tasvirler gayet esprili bir edayla yapılmıştır:

“Sâni-i Ezel hikmet-i kudretin izhar için bu gulâma bir baş halk etmiş kim Âd u Semûd kavminden berü eyle bir baş meğer Akkirman’da Salsal’in başı halk olmuş ola. Ol kadar büyük başdır kim guya Adana kabağı ve Van lahanası ve husrevani küp kadar var ve gerdeni ol kadar rakikdir kim guya kol kalınlığıdır. Bu nahif gerden bu kelem seri dutmağa iktidarı olmaduğundan iki aded çatal çubuğun çatallarına keçeler sarup masumun kellesinin iki canibine çatal ağaçları destek edüp dayamışlar. Ağaçların uçları demir temrenli yire sancmışlar, durup gulâmın kellesin ol çatal ağaçlar zabt eder. Yohsa bir vech ile ol devletlü başı ol gerden-i nahif dutmak mümkün değildir. Ol gulâm ensesin berber dükkânına dayayup geleni geçeni temaşa edüp

²⁶ Seydî Ahmed Paşa’nın, Sultan İbrahim’in sevdiği birkaç kişiyi öldürmesi ve ardından padişahın onun ölüm emrini vermesi ve uzunca bir süre padişahın kaçması bu olay okunduğunda göz önüne alınmalıdır.

²⁷ Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* 3.Kitap, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları s. 48.

tebessüm etmededir. Bu kelleye kelle-püş ve kalpak ve gulpüş ve sarık ve kavuk-ı terpüş olamadığından mutaflarda dokunmuş bir güne at çulundan kâr-ı gazali bir güne at torbası gibi çuldan başına bir arakiyye etmişler. Ta bu mertebe kazan kadar kellesi var. Kaşları iki parmak enli ördek zülüfü gibi büküm büküm siyah kaşı ta kulaklarına dek varmış ve kulakları yine benî Âdem güşu gibi amma Kürd kavmi çarığı kadarlar. Ve gözleri, uğu kuşu gibi müdevver ela gözleri var, gâyet büyüktür. Ve kirpileri, tîr-i müjgân gibi siyah kirpikleri var. Ve burnu, asma bir güne minkârı var kim guya Mora patlıcanı kadar var. Nefes alup verdikçe sakağı olmuş bârgîr burnu gibi burnunun kılâğları varup gelirdi. Ve ağzı ol kadar vasi'dir kim dehânın küşâde etse bir karış açılıp bir hürde karpuzu hora geçirüp tenâvül ederdi. Amma hikmet-i Hudâ yine otuz iki dişi vardır. Lakin iki dişi dudaklarından aşağı üst çenesinden sarkmış, iki dişi aşağı çenesinden yukarı dudağından taşra çıkmış dişleri var. Dördü dahi sivri, keskin dişlerdir. Ve dudakları la'l-gündür amma gayet şütür lebdır. Daima ağzından salyârı akar ve daima halka güle güle bakar. Tatarî ve Kalmağî çehre-i kebiri var. Saçı kıvrak Arab geysuları gibi kıvrırcık saçlıdır. Kolları ve sinesi yine sekiz yaşında masum gövdesi gibidir. Amma parmakları incecik ve ayakları nane çöpü gibi bir madum idi: ayet:

Allah ne dilerse yapar”

Tüm bu betimlemelerden sonra çocuğun babasıyla bir diyaloga girişen Evliya Çelebi, burada bir de babanın hikâyesini anlatarak bu hikâyenin içine bir ikinci hikâye sokmuş olur:

“Hakir bu masumu görüp âlem-i hayrette kalup gulâmın babasına eyitdim “Ey peder! Bu masumun validesi sağ mıdır?” dedim. “Belî hala hayattadır ve yine hamiledir” dedi. Hakir eyitdim: “Eğer hamile ise karnındaki biraderini bek bağlan, belki validesi masdarından müddeti tamam olmadan düşe. Zîre böyle kelle ile masdârdan sâdır olunca haylice kabîh masdar olmak var” dedim. Pederi meğar arif imiş. “Oğul! Cevabın anladım. Muradın latifedir amma validesi bu masumu doğurdukda “Asla haberim olmadı. Bî-renc ü bî-anâ ve bî-zahmet, larkkadak doğurdum” deyü hamd eder.” Deyü masumun pederi validesinin ağzından bu güne nakl etdi. Hakir eyitdim “Cânım baba! Bu ne hikmetdir kim benî Âdemde böylesi kelleli ve bu güne çehreli ve dişli ve başlı benî Âdem bu karibü'l-ahdde halk olunmamışdır. Eyâ hiç zann-ı galibin var mı ki böyle evlâd sulbünden vücuda gelmişdir” dedim. Herîf-i zarîf eyitdi: “Vallahi oğlum! Bir gün bu masumun vâlidisiyle dağa odun kesmeğe gittiğimizde rücûliyyetdir, vecd-i hâlet-i merdân tokana gelüp ehlim ile dağda bir güleş edüp ehlim beni ben ehlimi yenüp can sohbeti etdik. Ehlim altımdan kalkup bir dıraht-ı müntehânın sâyesinde istirahat edüp ben odun keserken hemân ehlim bir feryad u feza u ceza ederek fîrar edüp yanuma geldi. Anı gördüm, başı serâmed çam ağaçlarına beraber başı biyüyük, kolları çınar-pare-misal zeker-i dirâzı elinde bizi kova kova fîrar edüp hanemize gelüp ehlim bir ay havfından haste-hâl olup günden güne karnı şişüp hamli aşikâre olup kâmil bir seneden sonra bu masum vücuda bu eşkâl ile gelüp günden güne başı büyümedir. Hala tokuz yaşındadır. Bundan gayrı ne hal olduğun bilmedik. Validesi eydir: “Ol herîfi görüp nefsi nefsimе geldiğinden gayrı bilmem ne hal oldu” deyü sergüzeşt u serencamı ve ehlinin gül-fâmından geçeni bu tabir ile taktir etdi.”

Böylelikle babanın erkeklik halinden ve anne ile olan “can sohbeti” ve “güreş”inden sonra o doğaüstü yaratık sahneye girer ve neticede bir yıl sonunda bu “masum-ı pak” doğar. Bundan sonra ise Evliya Çelebi babayla konuşmayı sürdürür: “Hakir eyitdim: “Ey imdi baba! İnşâallah bu masum büyüdükçe kellesi büyürse seninle bu evladın İslambol'a götürelim, cemî'i vüzera ve vükelaya ve ayan-ı kibara temaşa etdirelim. Bir yılda iki bin gurus senin iki bin gurus benim” deyü bu güne bir latife edüp bu masumu bu güne temaşa etdik, ve 's-selam.”²⁸

Böylelikle belki de normal yaşamda hüzünle karşılayacağımız bir görüntüyü, Evliya Çelebi'nin anlatımı içerisinde gayet esprili, komik bulabilmek mümkün. Ayrıca çocuğun doğuş hikâyesi ve sonradan Evliya Çelebi'nin çocuğun babasıyla kurduğu sevimli diyaloglar da metnin güldürü öğesi bakımından tamamlayıcısı niteliğinde. Buna benzer bir hikâye de III. Ciltte “ve min âsâr-ı hikmet-i sun-ı İlahi garibe-i acibe”²⁹ adlı bölümde, fil doğuran kızın öyküsüdür. Bu hikâyede amaç ibret vermek olduğu için bölümün sonu Kur'an'dan birçok ayetle desteklenmiştir. Zaten Evliya Çelebi'nin bu tutumunu akla aykırı veya inanması çok güç olan olayların anlatımında kullandığını görmekteyiz. Yani yazar ne zaman bu tarz bir hikâye anlatsa, realitenin sekteye uğradığı yerlerde hem okuyucunun inanmasını sağlamak hem de yazdığının gerçek olduğunu ispatlamak için bu yola başvurmuştur. Ki Seyahatname boyunca anlatılan menkıbelerin birçoğu bu tarz ayet veya sahih olduğu iddiası taşıyan hadislerle doludur.

²⁸ Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 2.Kitap*, s. 201.

²⁹ Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 3.Kitap*, s. 129.

Buna en iyi örnek olarak Kayseri’de dinlediği “*Menâkıb-ı Abdi Dede*”³⁰ hikâyesidir. Abdi Dede, inzivada yaşayan, Hakk’ın sırrına ermiş bir kişidir. Halkın gözünde ise tanrıya hakaret ettiği gerekçesiyle öldürülmesi için fetva bile alınmış bir kişidir. Yani bir anlamda mugayir bir figürdür; ama bu aykırılık toplumun şiddetine mazhar olmuştur. Hikâye ise özetle şöyle: galeyana gelmiş insanlar Abdi Dede’yi bir gün ibadethanesinde Kur’an’dan “...*Ta ki, ölen beyyine (delil) üzerine ölsün, yaşayan da beyyine üzerine yaşasın...*”³¹ ayetini okurken yakalar ve götürüp asarlar. Sonrasında ibadethanesinde kalan eşyaları talan etmek isteyen halk buraya gelince bir de görür ki Abdi Dede “*onlara karşı Allah sana yeter*”³² ayetini okumaktadır. Yine yakalayıp asmaya götürürler, yeni gelen Abdi Dede iptesiz asılı duran Abdi Dede’yle karşılıklı selamlaşır ve yine asılır. Bu sefer iptesiz iki Abdi Dede olur. Halk yine ibadethaneye Abdi Dede’nin kıyafetlerini yağmalamaya gider ama beklenilmedik bir şekilde, Abdi Dede yine orada “*O Kitap’ta (Tevrat’ta) onlar üzerine şöyle yazmıştık: cana can...*”³³ ayetini okumaktadır. Yine yakalanıp asılmaya götürülür, üç Abdi Dede de birbiriyle selamlaşır. Sonunda bu olayı duyan birçok insan ayaklanır ve Abdi Dede’nin asılmasına önyak olan herkesi asarlar. Ve Abdi Dedeleri tek bir mezara naklederler.

Bu hikâye de ibret verme amacı taşıdığı ve anlatının kendisi bir menkıbe olduğu için, yazar tarafından realiteyi güçlendirmek adına araya birçok Kur’an ayeti sokuşturulmuştur. Tabi bu ayetlerin hepsi hikâyedeki olaya uygun düşen, özellikle son ayetle adeta hikâyeye bir vurucu son katan ayetlerdir. Bu durum önceden de değinildiği gibi Evliya Çelebi’nin anlatımlarında başvurduğu bir yöntemdir.

Halkın içinden çıkan bu mugayir kişiler, diğer aykırılık tasnifleri içerisinde Evliya Çelebi’nin anlattığı en eğlenceli figürlerdir. Örneğin Trabzon’un “*hapsi*” balığına vurgun ahalisi, bu konuya yerinde bir misal oluşturur. Evliya Çelebi’nin anlatımına göre bu hamsi tekneleri denizden geldiğinde limandaki “*dellâl*”lar durumu bağırarak ve borularını üfleyerek şehre duyururlar. Buna dair anlattığı bir hikâyede bu dellâların hamsi borularının sesini duyan camidekiler “*namaz bulunur amma hapsi bulunmaz*”³⁴ diye müezzin ve imamla beraber koşarak hamsi almaya giderler. Bir başka hikâyede ise “*Bir kerre Çiço Hüseyin nâm bir kimesne ehliyle halet-i muhammîşda ala-vere safasında iken [balık dellâlinin boru çaldığını istima edüp] ehinden balığın çeküp alıp uçkurun bağlayarak iskele başına gelüp hapsi balığı aldığı meşhurdur*” gibi bir durumda, bir tarafta cemaatiyle beraber hamsi peşinde koşan, namazı sonra da kılarız, diyen bir hoca ve cemaat; diğer tarafta ise eşiyle yaptığı “*ala-vere*” işinde kendi balığını “*ehlinden çeken*” ve diğer balığı almaya koşan bir kişi söz konusudur. Bu kısımda tüm bir ahalinin hem mugayirliğinden hem de ne kadar da kamusal bir rahatlığa ve espri özgürlüğüne sahip olduğundan bahsetmek mümkün gözükmektedir. Ve tüm bu aykırılık, Evliya Çelebi’nin açtığı, esprili düzyazı tarzıyla günümüzde İhsan Oktay Anar’a kadar gelmiştir. Ki bu da Türk nesir geleneğinin zayıflığı konusundaki genel kanının aksine, böyle çok önemli tarihi örneklerle sahip olduğunu gösterir.

Mugayir Yerler

Tüm bu mugayirlik kavramı, çalışmanın dâhilinde olan ilk dört cilt içerisinde en bariz olarak İstanbul’da ortaya çıkmaktadır. İstanbul’un diğer şehirler içerisindeki aykırılığının sebepleri, kentin imparatorluk başkenti olması, daha o yüzyıldan bile dünya şehirlerinden biri olması ve Evliya Çelebi’nin bizzat İstanbullu olması gibi sebeplerdir. Çünkü Seyahatname boyunca gezip-yazdığı yerler Evliya Çelebi’nin yaşamını uzun yıllar sürdürdüğü yerler değildir. Oysa bir İstanbullu olan Evliya Çelebi kısa sürelerle gezip-yazdığı yerler gibi değil de, tüm girdisini çıktısını bildiği bir şehri yazmıştır bu ilk ciltte. Dolayısıyla İstanbul dışındaki şehirler ancak birer seyahatname özelliği gösterirken, ilk ciltte konu edilen İstanbul, başlı başına bir şehir ve bir imparatorluk monologudur. Bu durum da okura hiçbir tarih kitabının sunamayacağı bir “bilgi”yi sunmaktadır. Bu bilgi, o günkü imparatorluk hayatındaki her şeye toplu bir bakış atabilmenin, imparatorluk tebaasının nasıl yaşadığının, gündelik yaşamın ve o dönemki kültürün birinci ağızdan günümüz okuruna aktarımıdır. İstanbul da hem başkent olması hem de imparatorluğun tamamının ufak bir özeti olması sebebiyle bu “bilgi”yi bize en net sunan şehirdir. İşte bu sebeple de tüm hudutlar içerisindeki en aykırı şehir de İstanbul’dur ki bu noktada Evliya Çelebi’nin deyişiyle “*gulgule-i rûm*” desek daha yerinde olur. Çünkü içerisinde “*yetmiş iki milletten âdem*” bir arada yaşamaktadır.

İstanbul’un diğer şehirler içerisindeki farkı, tüm toplumsal yapının eriyik bir halde bulunuyor olmasından kaynaklıdır. İşte bu sebeple bir yandan münecimler, remmâller gaipen haber verirken öte

³⁰ Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 3.Kitap*, s. 112.

³¹ Öztürk, Y. N., (1994), “Enfal 42”, *Kur’an-ı Kerim Meali*, İstanbul, Hürriyet Ofset, s. 168.

³² Öztürk, Y. N., (1994), “Bakara 137”, *Kur’an-ı Kerim Meali*, İstanbul, Hürriyet Ofset, s. 33.

³³ Öztürk, Y. N., (1994), “Maide 45”, *Kur’an-ı Kerim Meali*, İstanbul, Hürriyet Ofset, s. 112.

³⁴ Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 2.Kitap*, s. 53.

yandan ulemeden bazı din âlimleri gaipten haber vermenin günah olduğunu duyurup aynı devlete tâbi bulunuyorlardı. Ya da bir yandan Lagari, Hezarfen gibi âlimleri bünyesinde barındıran bir başkent, Cinci Hoca gibi birine de devlet ricalinde padişahın hemen yanında yer verebiliyordu. O zamanki dünyanın hemen her kavminden insanların İstanbul’da bir yeri vardı. Buradan da görülebilir ki, İstanbul diğer şehirler gibi aykırılıkları ötekileştiren bir yerden çok, onlarla halka birlikte yaşatan bir yerdir. İstanbul’daki toplumsal dinamikler, tüm bu birbiriyle uzlaşmaz görülen kesimleri tam anlamıyla bir arada yaşatmaya olanaklıydı. Miskin tekkeleri hastalıkları (cüzam) nedeniyle şehir dışlarına yapıyordu; ama Hindistan’dan kalkıp gelen bir grup Hindû, kendi tekkelerini yerleşim yeri dâhilinde kurup Evliya Çelebi’nin bile ölü yakış törenlerini üç kez görmesine fırsat verecek kadar halkla iç içe bulunuyordu. Etnik yapı bağlamında da buna benzer bir durum söz konusuydu: Türklerden başka, Yahudilerin, Ermenilerin, Rumların, Çerkezlerin, Kürtlerin ve daha nicesinin o zamanki toplumu oluşturan başat öğeler olduğunu düşünüp de, şimdiki toplumsal çeşitliliğimize bakınca, aklımıza geçmişteki ve şimdiki toplumsal hoşgörünün sınırları gelebilir. Bu durum geçmişte, en azından mugayir olana ve bir anlamda “öteki”ne, sanıldığı gibi aksine günümüzdekinden daha geniş ve olumlu bir tavırla yaklaşıldığının göstergesidir. Cemal Kafadar’ın belirttiği nokta, bu durumu çok iyi açıklayacak ve günümüz Türkiye’sindeki ve geçmişteki mugayirlik ve “biz/halk” algısının bir kıyaslamasını yapmamıza olanak verecektir:

“Günümüz Türkiye’sinde birinci çoğul şahıs enflasyonuna çare bulmak için dilden kaç “biz” atmak gerekir bilmiyorum. Kendisini Osmanlı Devleti’nin yönetici iradesiyle sorunsuz özdeşleştiren “biz”den (“almışız, beş yüzyıl elimizde tutmuşuz”, gibisinden), Orta Asya’dan atına atlayıp Anadolu’ya geldiği tahayyül edilen kahramanların çocukları konumundaki “biz”e (“göçebelikten taş ev mimarisine geçemedik”), ve tabi en büyük seferberlik mekanizmalarından futbolun “biz”ine (“içimizdeki İrlandalılar” ya da en mükemmeli “taç kullanıyoruz”), sıcak bir hamam gibi rahatlatıcı, gevşetici o kadar çok “biz” var ki gündelik dilde. Çoğu, bir yandan onlardan farkımızın altını çiziyor, bir yandan da “ayağını denk alması gereken sizler”in üstünü.”³⁵

Sonuç olarak, buradan tüm makale geneline toplu bir bakışla Seyahatname’de anlatılan bu figürlerin toplumdaki konumlarının ahlaka aykırılığına göre, kamusal alanda kendilerine yer edindikleri söylenebilir. Bu yer kimi zaman halka uzak kimi zamansa halkla iç içedir. Seyyah/yazarın konumu ise tam ortadır. Çünkü Seyahatname yazarı her ne kadar kendisini Osmanlı üst sınıfından biri olarak görüyorduysa da o aynı zamanda halktan biriydi; çünkü hiçbir zaman çok büyük önemde bir devlet görevi almamıştı ve tüm gezileri boyunca halkın içindeydi. Ve yine orta noktada olmasının bir başka sebebi ise, gezip gördüğü hemen her şeyi dört yüzyıl öncesinden bugünlere taşıyacak kadar kuvvetli bir yazım metodu ve hayal gücü(!)ne sahip olmasıdır.

Bu durum da, ortalama elli yıl boyunca seyahat edip seyahatname yazması onu tüm Türk Edebiyatı yazarları içerisinde mugayir bir yazar yapmaktadır. Onun gibi kaç yazar vardır ki, katıldığı savaştan zar zor kaçıp dağda bayırda ot yiyerek hayatta kaldığından tasasızca bahsetsin ya da bir evde zoraki bir şekilde haramilerle bulunurken zor durumda kalınca haydutlardan kurtulmak için kölesiyle kuşdili konuşsun³⁶? Onun gibi kaç yazar vardır ki tanıştığı her kavmin dilinden önemli bazı sözcükleri (işe yarar deyip küfürleri bile) öğrenip kayda geçirsın? Ya da tüm seyahatname boyunca realiteye, sadece gezip gördüğü şeyleri aktarmaya bunca önem verip; öte taraftan hayal gücünü, tahkiye yeteneğini eserinde böyle ustalıkla kullanabilsin? Ve son olarak Türk Edebiyat tarihindeki başka hiçbir yazarın olamadığı kadar nüktedan, kompleksiz ve gördüğü tüm aykırılıkları sansürsüz şekilde anlatabilen bir yazar oluşu, onu başlı başına mugayir bir yazar yapıp; makale genelinde onu da “mugayir” sıfatıyla değerlendirmemizi olanaklı kılmıştır.

Kaynakça

- Bruinessen, Martin van, (2009), “Evliya Çelebi ve Seyahatnamesi”, *Evliya Çelebi Diyarbakir’de*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Dankoff, Robert, (2008), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Okuma Sözlüğü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Durmuş, Tübâ Işınsoy, (2009), *Tutsan Elini Ben Fakîrin*, İstanbul, Doğan Kitap.
- Evliya Çelebi, haz. Seyit Ali Kahraman; Yücel Dağlı; Zekeriya Kurşun, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 2.Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Evliya Çelebi, haz. Seyit Ali Kahraman; Yücel Dağlı, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 3.Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

³⁵ Kafadar, C., (2009), *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, İstanbul, Metis Yayınları, s.18-19.

³⁶ “Cümlece yocoldacaşlacarım sicilacahılacanacup acatlanasincalarar” yani “cümle yoldaşlarım silahlanıp atlansınlar” Evliya Çelebi, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 2.Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 221 .

- Evliya Çelebi, haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı; Robert Dankoff, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1.Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Faroghî, Suraiya, (2002), *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- İbn Battûta, çev. A. Sait Aykut, (2005), *İbn Battûta Seyahatnamesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- İnalcık, Halil, (2005), *Şair ve Patron*, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.
- Kafadar, Cemal, (2009), *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Kahraman, Seyit Ali, (2009), “Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nin Yazılış Hikâyesi”, *Çağının Sıradışı Yazarı Evliya Çelebi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Karamustafa, Ahmet T., (2008), *Tanrının Kural Tanımaz Kulları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Koçu, Reşad Ekrem, (2004), *Tarihimizde Garip Vakalar*, İstanbul, Doğan Kitap.
- Lamers, Hanneke, (2009), “Evliya Çelebi’nin Üslubu”, *Evliya Çelebi Diyarbakir’de*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Mengi, Mine, (2009), “Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde Bir Üslup Özelliği Olarak Türler Arasılık” *Çağının Sıradışı yazarı Evliya Çelebi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, Jale, (2008), *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Öztürk, Yaşar Nuri, (1994), “Maide 90”, *Kur’an-ı Kerim Meali*, İstanbul, Hürriyet Ofset.

NİNNİLERİN İŞLEV VE PERFORMANS ÖZELLİKLERİNE GÖRE DEĞİŞİMİ

Büşra KOCAADAM

Gazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi

ÖZET

Temel gayesi, ağlayan çocuğu susturmak veya uyutmak için anneler tarafından belirli ezgilerle söylenen ninnilerin açık ve gizli birçok işlevi vardır. Ninniler hem söyleyen hem de dinleyen açısından farklı değerler taşımaktadır. Bu değerler ninnilerin yapısındaki gizli ve açık işlevleri meydana getirmektedir. Bu çalışmada ninninin tanımlanması, tasnifi yapıldıktan sonra açık ve gizli işlevleri gösterilmiştir. Derlenen ninniler performans teorisinde incelenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

Fundamental purpose, to silence or crying child to sleep by his mother with a certain melody of a lullaby sung many functions are open and secret. Singing lullabies and also carries a different value in terms of listening. These values are hidden in the structure of lullabies and open functions are formed. In this study, identification of lullaby, after the classification of open and hidden functions have been shown. Lullabies compiled under the theory of performance have been studied.

Türkçede kullanılan “ninni” kelimesinin, menşe olarak hangi dilden geldiği ve hangi kelimedenden türediği bilinemediğinden, sözlük anlamı konusunda da bir netlik bulunmamaktadır. Kaynaklarda, konuyla ilgili pek çok görüş ve nazariye (İtalyancadan geldiği vb) ileri sürülmekle birlikte, ağırlık kazanan görüş ninni kelimesinin çocuk dilinde ses taklidi bir kelime olarak teşekkül ettiği yönündedir.¹

Anadolu sahasında bu kelimeyle ilgili olarak en eski kullanım, Karacaoğlan’ın;

“Mestanedir Karacaoğlan mestane,

Güzel olan gül gönderir dostuna,

Yatır beni kız dizinin üstüne,

Nen eyle de kaşın gözün süzerek”

dörtlülüğünde, “nen eylemek” şeklindeki kullanımıdır.

Türk ninnileri alanındaki klasikleşmiş eseriyle temayüz eden Amil Çelebioğlu, bu ipucundan yola çıkıp, Divan-ı Lügatü’t- Türk’ten², ninni kelimesinin “balu balu” kelimesiyle karşılandığını dikkate alarak, bu tabirin Anadolu sahasında XI. yüzyıldan sonra, XVII. Yüzyıldan önce kullanılmaya başlandığı yönünde bir tahmin yürütmektedir.³

Bilindiği gibi, ninni çocuğun anne kucagında yaşadığı ilk müzik deneyimidir. Anneler hayat aynasında gördükleri ve görmek istedikleri yansımaları ninni vasıtasıyla evlatlarına ahenkli bir şekilde anlatırlar. Bu tür anlatımlar, çocuk yetiştirme konusunda işin tabiatı gereği olduğu için, tüm toplumlarda mevcut olmuştur. Bundan dolayı da, tüm dillerde, bu tür anlatımların yansımaları bulunmakta ve de aralarında, fonetik (musiki ve dil zevki eksenli) bir benzerlik bulunmaktadır.

Bu kapsamda, diğer Türk topluluklarında ninni karşılığı olarak, Azeri Türkleri, “laylay”; Çagatay Türkleri, “elle”; Çuvaşlar, “nenne”; Kazak Türkleri, “beşik jırı, bişik cırı, bişik türküsü, eldim, eldiy”; Kerkük Türkmenleri, “leyle, leylev, leyley”; Kırım Türkleri, “ayya (nany)”; Türkmenler, “alley (hû – di), huv di, höv dü, huv du, hudi (Allahde)”; Başkurtlar, “söngildök yırı”; Kırgızlar, “aldey – aldey, beşik ırları”; Kosova Türkleri, “nina”; Özbekler, “önlö”; Tatarlar, “bişik (böllü, cırı)”; Uygur Türkleri, “öllöy”; ülkemizdeki Farsak boyları “nenni” kelimelerini kullanmaktadırlar.⁴

Ninni konusunda yapılan araştırmalara bakıldığında, ninninin üç ayrı bakış açısına göre tanımlandığı

¹ Konuyla ilgili farklı görüş ve değerlendirmeler için, bkz, Amil Çelebioğlu, *Türk Ninniler Hazinesi* (TNH), İstanbul -1982, 10-14; Alptekin, A. B. “Ninni”, TDEA, VII, 64.

² Kaşgarlı Mahmud, (2005), *Divanü Lügati’t-Türk* (Çeviri ve yayın, S. Erdi – S.T. Yurteser), İstanbul, s.169

³ Çelebioğlu, A., (1982), s.11.

⁴ Çelebioğlu A., (1982) s.11-1 2

görülmektedir. Bu farklı bakış açılarına göre yapılan tanımlar-da, teknik tanımlar, fonksiyonel tanımlar ve hem fonksiyonel hem de teknik tanımlamalar karşımıza çıkmaktadır.

Teknik tanımlar: Dört mısrası yahut birinci, ikinci ve dördüncü mısraları arasında kafiyeli olmak; bir veya iki bendi bulunmak, ya da birbirleriyle kafiyeli üçer mısralık parçalardan sonra yine bir veya iki mısralık bentleri taşımak (4+4=8,4+3=7) vezinler ile yazılmak suretiyle, en çok anneler ve bazen da babalar tarafından vücuda getirilen halk edebiyatı karakteristiğini haiz manzumelerdir.⁵

Fonksiyonel tanımlar: Annelerin süt emen çocuklarını uyutmak için ezgiyle söyledikleri manzum ve mensur sözlerdir.⁶

Ağlayan çocuğu susturmak veya uyku saati gelen çocuğu uyutmak için anne kucağında, dizinde veya beşikte söylenen ezgilerdir.⁷

Hem fonksiyonel hem teknik tanımlar: En az iki üç aylıkken üç dört yaşına kadar annenin çocuğuna, onu kucağında ayağında veya beşikte sallayarak daha çabuk ve kolay uyutmak için yahut ağlamasını susturmak için hususi bir beste ile söylediği ve o andaki halet-i ruhiyesini yansıtır mahiyette, umumiyetle mani türünde bir dörtlükten meydana gelen bir çeşit türkülerdir.⁸

Ağlayan çocuğu susturmak veya uyutmak için hanımlar tarafından hususi bir name ile söylenen ve sonunda “Eee..., uyu yavrum uyu, ninni yavrum ninni, hi hu hu vs” bulunan: bazen bir,bazen da daha fazla bent/ dörtlükten meydana gelen manzumelerdir.⁹

Tanımlamalar incelendiğinde karma tanımların daha açıklayıcı olduğu ortaya çıkar. Tüm bu izahlardan yola çıkılarak ninni tanımı için bazı ortak noktaların olduğu dikkat çeker. Buna göre ninniler;

**Annelerin veya diğer yakınların genellikle bebeği uyuturken bazen de onu sevip oylarken söylediği,*

**kendilerine has ezgileri olan,*

**çoğunlukla söyleyenin çocukla ilgili dilek ve temennilerini dile getirdiği,*

**çocuğun ve söyleyenin o andaki durumlarını yansıtan,*

**genellikle dörtlüklerden oluşan,*

**başlarında ve sonlarında ahengi tamamlayan, dolgu ve klişe sözler ihtiva eden halk edebiyatı mahsulleridir.*

Ninnilerin tasnifi konusunda en temel kaynak Amil Çelebioğlu ‘nun eseridir. Bundan sonra gelen sınıflandırmalara için hem temel hem referans kaynağı olan eserinde Çelebioğlu ninnileri üç ana başlık altında toplamış ve başlıkları daha sonra kendi içerisinde açmıştır. Alptekin ve Kaya da ninnileri sınıflandırmışlardır. Kaya’nın sınıflandırması Çelebioğlu tasnifinin daha sistematik halidir.

Kaya’ya göre ninniler,a- Yapılarına göre ninniler b- İhtiva ettiği konulara göre ninniler c- Söylenilen kişilere göre ninniler d- Söylenme zamanı ve ortamına göre ninniler olmak üzere birkaç yönden tasnife tabi tutulabilir.¹⁰

Yapılarına göre ninniler; hecelerine göre ninniler, mısralarına göre ninniler

Konularına göre ninniler; Geleceğe ait hayaller, umutlar, arzular, dilekler ve idealler, Öğütler, Geçmişte cereyan eden hadiseler, Peygamber ve velilerden beklenen yardım, Ölümün doğurduğu acı ve dertler, Hayvanlar, Dua – beddua, Sevinç – acı, Sevgi ve ilgi, Akriba, Övgü – yergi, Şikâyet –teessür, Ayrılık –gurbet, Kan davası – kin – düşmanlık, Va’d, Tehdit – korkutma, Giyim – kuşam, Din ve kutsallık, Efsane ve ağıt türünde ninniler.

Söylenilen kişilere göre ninniler; Kız çocukları için söylenen ninniler, Erkek çocukları için söylenen ninniler, Hem kız hem de erkek çocuklar için söylenen ninniler, Ebedi uykuya yatan ölümler için söylenen ninniler.

Söylenme zamanına göre ninniler; çocuğu uyuturken söylenen ninniler, hoplamalar-okşamalar, avutmacalar mahiyetinde çocuk uyandıktan sonra onu severken söylenen ninniler, bebeğin emeklemesi-yürümese-konuşmaya başlaması-dışının çıkması hususlarında söylenen ninniler.

Ninnilerin İşlevsel Özellikler

Söyleyen ve dinleyen bağlamında ele alındığında ninnilerin mahiyetinde özel anlamların gizli olduğu görülür. Ninniler, genelde çocuğu uyutmak gayesiyle dile getirilseler de alt yapıları itibarıyla birden fazla

⁵ Kaya, D.,(1999), *Anonim Halk Şiiri*, Ankara, s.340-341.

⁶ Elçin, Ş., (1986), *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara, s.271.

⁷ Alptekin, A. B.,(1990), *Ninni*, TDEA, İstanbul, c.VII, s.63-65.

⁸ Çelebioğlu, A., (1982), s . 9

⁹ Şimşek, E., (1989), *Çukurova (Kadirli- Kozan) Ninnileri Üzerine Bazı Düşünceler*, Milli Folklor, s.18-19.

¹⁰ Kaya, D., (1999), s.343-371.

kapalı işlevi de bulunmaktadır.

Eğitim bilimciler eğitimi, bir milletin değerlerini yeni nesillere benimsetme faaliyetinin tümü olarak tarif etmektedirler. Eğitim süreci bir sosyalleşme sürecidir. Bireyler bu süreçte, kalıtımla getirdikleri özelliklerini, çevre faktörüyle biçimlendirir ve sosyalleşerek topluma uyumlu bireyler haline gelirler.¹¹

Konunun uzmanları bu alanda yaptıkları araştırmaların sonucunda bireyin üzerindeki çevre etkisinin anne karnından itibaren başladığını söylemektedirler.

Anneler, dini ve ahlâki öğretileri evlatlarının kulaklarında ve gönüllerinde kalıcı hale getirmek için ezanla başlayan eğitim sürecini ninnilerle devam ettirmektedirler. Anneler evlatlarını uyuturken, severken veya ağladıklarında avutmak için ninni söylemekteydiler. Fakat onlar ninninin kısa vadede sonucu görülen işlevlerine ek olarak uzun vadede meyvelerini veren başka görevleri olduğunu farkındadırlar. Anneler, ninnilerinde evlatları için dualar etmekte, onlarla dertleşmekte, onlara dini ve ahlâki ilk derslerini ninnilerinde vermektedirler.

Performans Teori Kapsamında Ninni Türü

Metin merkezli folklor kuramlarına karşıt görüş olarak 20. Asırda ortaya çıkan performans teorisi; kendinden önceki metin merkezli kuramları folklorun canlı ve dinamik yapısını yahut yaşayışını ele alamamaları boyutunda eleştirir. “Bu yeni anlayışa göre folklor; anlatan ve dinleyen arasında geleneksel bir anlatı yoluyla kurulan iletişim biçimi olarak ele alınmakta ve sosyal bir olay olarak folklorun canlı icraları incelenmektedir.”(Çobanoğlu2005;272)

Halkbilimi çalışmalarının önde gelen teorisyenlerinden olan Alan Dundes da metin merkezli kuramları folklor ürünlerini kadavra haline getirdikten sonra inceleme yaptıkları boyutunda eleştirir ve “Sözeldoku, Metin ve Bağlam” adlı eserinde bir folklor ürününü incelerken hangi hususlara dikkat edilmesi gerektiğini vurgular.¹²

Dundes’ın sözeldokudan kastettiği husus bir folklorun sözel formlarının dil ile ilgili özellikleridir. Sözeldokusal özelliklerin başında; aksan, vurgu, ses perde yüksekliği, bağlantı yeri, ses tonlama ve yansıma seslerdir. Metinden kasıt folklorun ana metnidir. Bağlam ise halkbilimi araştırmacılarının üzerinde en çok durması gereken bir nokta olarak öne çıkar ve şöyle tanımlanır;”Bir folklor ürününün bağlamı onun içinde bilfiil yer aldığı son derece özel sosyal durumudur.”¹³

Folklor ürünlerinden olan ninni türünü sözeldoku, metin bağlam üçgeninde ele aldığımız vakit onun salt bir metinden ziyade söyleyen ve dinleyen arasında özel bir iletişim aracı olduğunu görürüz. Buraya kadar değindiğimiz noktalardan hareketle çalışmamızın konusu gereğince aşağıda iki farklı kaynak kişiden derlenen iki ninninin üzerinde durulacaktır.

İlk ninninin derlendiği kaynak kişi altı yaşında olup büyük şehirde doğmuş ve tüketim ile televizyon kültürü içinde büyümüş bir kız çocuğudur. İkinci ninninin derlendiği kaynak kişi ise altmış beş yaşında olup kırsal kesimde doğup büyümüş, okuma yazması olmayan bir bayandır. Bu iki kaynak kişinin yaş ve durumlarındaki farklılığın seçimi bilinçli olarak yapılmıştır. Bu seçimle gösterilmek istenen, bir folklor ürünü olan ninni türünün içinde bulunduğu kültürel bağlamlar içerisinde nasıl şekil değiştirdiğidir. Birinci kaynak kişi oyunu sırasında ninnisini oyuncak bebeğine söylerken, ikinci kaynak kişi torununu uyutmak için ninnisini dile getirmiştir. Ninniler şu şekildedir:

İlk ninni:

“Uyusun da büyüsün neenniii

Barbielerle oynasın neenniii

Perilerle uçsun neenniii

Winkslerle oynasın neenniii.”

İkinci ninni;

“Hasbi rabbi cellallah

Mafi kalbi kayrullah

Nur Muhammed sellallah

Lâ ilâhe illallah, lâ ilâhe illallah

Kızım büyür inşallah

Büyür de büyük adam olur inşallah

¹¹ Ayrıntılı bilgi için; Ülken, H. Z.,(1967), *Eğitim Felsefesi*, İstanbul, s.2-4.

¹² Dundes, A.,*Texture, Text And Context*,Southern Folklore Quarterly, Aktaran: Çobanoğlu, Ö., (2005), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, S.278-286, Akçağ Yayınları, Ankara.

¹³ Çobanoğlu, Ö.,(2005), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara Akçağ Yayınları, s.280.

Lâ ilâhe illallâh Muhammed rasullâh.”

Söz konusu ninnileri Doğan Kaya’nın ninni tasnifine göre incelemek gerekirse: İlk ninni Kaya’nın ninni tasnifi içerisinde hem geleceğe ait hayaller, umutlar, arzular, dilekler ve idealler hem de sevgi ve ilgi ile alakalı ninniler başlığı altında yer alır. İkinci ninni ise hem din ve kutsallık mahiyetli ninniler hem de geleceğe ait hayaller, umutlar, arzular, dilekler ve idealler mahiyetli ninniler başlığı altında yerini alır.

Yapısal özelliklerine bakacak olursak ilk ninninin belirli bir hece ölçüsü olmamakla birlikte ritmik düzen “ninni” kelimesiyle verilmektedir. Burada kaynak kişinin yaşının küçüklüğü sebep gösterilebilir. a-a-a-a şeklinde bir kafiye sıralanış söz konusudur. Ninnilerin klişe sözlerinden olan “ninniiii” ifadesinin kullanımını görmekteyiz. Tür konusunda ninni-şarkı türüne daha yakındır.

İkinci ninni ise yedili hece ölçüsüyle söylenmiş olup zengin kafiyeli bir yapı arz eder. a-a-a-a-a-a-a-a şeklinde bir kafiye sıralanışı vardır. Kalıplaşmış ifadeleri burada görememekteyiz. Tür konusunda ise ninni-ilahi türüne daha yakındır.

Ayrıca iki ninni de çocuğu uyutmak amaçlı söylenmiş olup ikisi de kız çocuğuna hitaben dile getirilmiştir.

Yapısal özelliklerinin ardından işlevsel özelliklerini araştırmak istediğimizde Dundes’ in sözünü ettiği sözeldoku-metin-bağlam üçlemesi içerisinde ele almak sağlıklı verilere ulaşmamızı sağlayacaktır.

İlk ninni metnini sözeldokusu açısından ele aldığımızda orta tonajdaki bir sesle hızlı biçimde söylenen bir ninni ezgisi duymaktayız. “s-n-e-i ” harflerinin tekrarıyla asonans ve aliterasyonların yapıldığını görmekteyiz.

Bağlamını araştırmak maksatlı kaynak kişiye birkaç soru sorulmuştur. Bunlardan ilki bu ninniye nereden öğrendiğidir. Kaynak kişi bu soruya ninniye aslında kreşte öğrendiğini fakat hatırlamadığı yerleri kendisinin tamamladığını ifade eden cevaplar vermiştir. Ardından ninnide adı geçen “Barbie ve Winks”ın tanımı yapılması istenmiştir. Bunun üzerine kaynak kişiden Barbie için prenses; wink için kanatlı peri tanımlaması gelmiştir. Bebeğinin niçin barbie ve winks’lerle oynamasını istediği sorulduğunda onların çok güzel olduklarından ve birçok arkadaşlarının bulunduğu bahsetmeye çalışmıştır kaynak kişi. Tüm bu cevaplardan da hareketle mezkûr ninni için tüketim ve televizyon kültürünün çocuklar üzerindeki etkisi konuşulabilir. Bireyin büyük şehirde doğup, kreş çevresi etrafında büyümesi kültürel bağlamlar açısından elbette ki davranışlarına yansiyacak ve onu diğerlerinden ayıracaktır. Kendisi için hazır kurulan pembe dünyayı benimseyip bu pembe dünyanın ürünlerini yaşantısının her noktasında gösterecektir.

İkinci ninniye sözeldoku açısından ele aldığımızda, bunun diğerine göre daha hızlı ve yüksek bir ses tonajında dile getirildiğini görmekteyiz. Bunun sebebi kaynak kişinin yaşıyla alakalıdır. Sağlık problemleri nedeniyle bacağında salladığı torununun bir an evvel uyumasını istediğini bu yüzden de hızlı ve yüksek bir tonajda ninniye söylediğini dile getirmese de bunu beden dilinden anlamak zor olmamıştır. Ninniye hızlı söylemesinin yanı sıra bacağındaki torunun da hızlı sallamaktadır. Sesindeki ve davranışlarındaki bu hızlılık arada ninniye unutmamasına ve ninniye es vermesine neden olmuştur. En son cümleyi söylerken vurgu en üst noktadadır. “a-l-h- m-d” gibi harflerle asonans ve aliterasyonlar sağlanmıştır. Bu harflerin seçimi geliş güzel değildir. “Allah ve Muhammed” kelimelerinin sıkça kullanılmasının kaynak kişi tarafından belirtilen bir bağlamsal açısı söz konusudur.

İlk ninnide olduğu gibi ikincisinde de bağlamını anlamak amaçlı kaynak kişiye çeşitli sorular yöneltilmiştir. İlk soru neden “dandini dandini dastana” gibi herkesin bildiği bir ninniye değil de böyle bir ninniye seçmesi olmuştur. Kaynak kişi herkesin bildiği bu ninniye onun da bildiğinden fakat kendinin söylediğinin daha iyi olduğundan bahsetmiştir. Bu iyilikle kastın ne olduğu sorulduğunda, çocuğun kulağının “Allah ve Muhammed” lafızlarına alışması gerektiğinden, küçük çocuğunun günahsızlığından ötürü böyle sözlerle birlikte onu meleklerin uyutacağından söz etmiştir. Ninniye kimden öğrendiği sorusuna “Ebem böyle büyütti bizi” cevabını vermiştir.

Sorulan sorular neticesinde kaynak kişinin bebeğe niçin ilahi türünde bir ninni söylediği anlaşılmıştır. Gördüğü kültürel eğitim çerçevesinde şekillenen dünya görüşünü ninnisiyle dile getirmektedir. Kendisi okuyamadığı için yavrusunun okuyup büyük adam olmasını dileyen, fakat büyürken de içinden dini duygularının gitmemesi için bebeğin kulağına beşikteyken dini, kutsiyetli sözler aşılamaya amaçlandığı görülmüştür. Bu şekilde bir yolu seçmesini görmek ninni türünün bağlamıyla ele alındığından alt metnin ne denli kuvvetli olduğu fikrine kanıttır.

Sonuç

Çalışmanın temel gayesi ninni türüne örneklerle performans teori kapsamında yaklaşım sağlayabilmektir. Bu bağlamda ilk olarak ninninin tanımlamalarına yer verilmiştir. Birçok halkbilimi araştırmacısının ninniye getirmiş olduğu terimsel açıklamalar sonucunda ninnileri ortak özellikleri ortaya konmuştur. Ninni tasniflerine değinilerek konunun dağılmaması amacıyla en sistematik olanı ana başlıklarıyla verilmiştir. Ninninin yapısal özelliklerinin yanı sıra işlevsel özelliklerine özellikle vurgu yapılmaya çalışılmıştır. İşlevsel özellikleri açık kapalı şeklinde bir ayrımla ele alınmıştır. Eldeki ninni derlemeleri öncelikle yapısal açıdan incelenmiş ardından performans teori gereği icrasal bağlamları açıklanmaya çalışılmıştır.

İki kaynak kişinin de ninnilerindeki ilk amaçları çocuklarını uyutmaktır ve bunu sevgi dolu sözlerle ifade etmeye çalışmışlardır. Bu sevgi ifade ediş biçimleri çok farklıdır. Bu farklılığın sebepleri sorularla anlaşılmaktadır. Fakat söz konusu farklılığın kaynağı kişilerin kültürel kodlarındaki bağlamlarında yatmaktadır. Kaynak kişilerden ilki tüketim ve televizyon eksenli yaşı gereği pembe bir kültür dünyasında yaşarken diğeri dinî yönü daha ağır basan bir kültür ortamında yaşamaktadır. Bireylerdeki bu kültürel kodların farklılaşmasında yaş unsurunun etkisi elbette ki mühimdir.

Tüm bunlardan hareketle çalışmamda dikkat çekmek istediğim iki husus vardır. İlk husus; performans teori kapsamında folklor ürünlerine yalnız salt metin olarak yaklaşmayıp vücut bulduğu mekan, zaman, söyleyen, dinleyen bağlamında ele alınmasının faydasıdır. Bu fayda dikkat çekmek istediğim ikinci hususu meydana getirmektedir. Canlı ve dinamik yapısı içerisinde bağlamlarıyla ele alınan bir folklor ürünün bize araştırdığımız kültür hakkında mühim veriler sağlar. Şöyle ki; çalışmamda bahsetmiş olduğum iki ninni özellikle iki farklı kuşağa ait bireylerden seçilmiştir. Bu şekilde sadece ninni üzerinden dahi kültür dünyasındaki değişimler gözlenmeye çalışılmıştır. Ninni türü söyleyenin ruh halini, kültürel varlığını gösterdiği fikri geçerliliği olan bir gerçektir. Bu durumda dünden bugüne kültürel değişimi bu tür üzerinden görebiliriz. Bu görüş ise ninnilerin icrasal bağlamlarıyla ele alınmasıyla sağlanır.

Kaynakça

- Alptekin, Ali Berat, (1980), “ *Ninni*”,TDEA, c. VII, İstanbul.
- Artun, Erman, (2000), *Tekirdağ’da Ninni Söyleme Gelenegi,Türk Halk Kültüründen Derlemeler*, Hagem Yayınları, S.47-73, Ankara.
- Çelebioğlu, Amil, (1982),*TürkNinnilerHazinesi*, İstanbul.
- Dundes, Alan, *Texture, Text And Context*, Southern Folklore Quarterly, Aktaran: Çobanoğlu,Özkul, (2005), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Elçin, Şükrü, (1986), *HalkEdebiyatına Giriş*, Ankara.
- Farsakoğlu, Ayşe, (2006), *Türk Ninnilerinde İslami Motifleri*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- KaşgarlıMahmud, (2005), *DivanüLugati’t-Türk*(ÇeviriveYayın, S.Erdi; S.T.Yurteser), İstanbul.
- Kaya, Doğan, (1999), *Anonim Halk Şiiri*, Ankara.
- Kocaadam, Emine, (2010), 1945 Çankırı doğumlu, ev hanımı, okuma yazması olamayan kaynak kişi ile yapılan mülakatın ses kaydı B.K. şahsi arşivindedir.
- Kocaadam, Işıl Elif, (2010), 2004 Ankara doğumlu, kreş öğrencisi ile yapılan mülakatın ses kaydı B.K. şahsi arşivindedir.
- Nirun, N; Özönder, M.C. (1990), *Türk Sosyo-kültürel Yapısı içinde Örfler Gelenekler Görenekler, Milli Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler*, A K M, Ankara.
- Şimşek, Esmâ, (1989), “Çukurova(Kadirli-Kozan)NinnileriÜzerineBazıDüşünceler”, *MilliFolklor*, S.18-19, Ankara.
- Ülken, Hilmi Ziya, (1967), *EğitimFelsefesi*, C. II-Vİİstanbul.
- Yüksel,Kılıç Ayşe, (2007), *TürkmenistanTürklerinin SözlüEdebiyatında Hivdiler (Ninniler)*,Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara

C. AYTMATOV’UN “DAĞLAR DEVRİLDİĞİNDE” (EBEDİ NİŞANLI) ROMANINDA KADER MESELESİ

Mirgül TEKEŞOVA

Kırgızistan – Türkiye Manas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü

ÖZET

Çalışmamız “C. Aytmatov’un Dağlar Devrildiğinde (Ebedi Nişanlı) romanında kader meselesi” konusu üzerinedir. Ele aldığımız bu konu yenidir ve onunla birlikte yazarın edebi arayışlarına, görüşlerine yakındır. Bilindiği gibi yazar eserlerinde genelde “hayatın anlamı ve yaşam”, “alem”, “insan ve evren”, “insan ve kader” ve bunun gibi konuları işler. Kader meselesine değinmeden insan hayatını, özelliğini öğrenmenin imkansız olduğunu Aytmatov kendi romanlarında en iyi şekilde ispat etmiştir. Mesela “Gün Olur Asra Bedel”, “Dişi Kurdun Rüyalari”, “Kassandra Damgası” ve son romanı olan “Dağlar Devrildiğinde” (Ebedi Nişanlı) eserinde bu açıkça görülmektedir.

Ele aldığımız eserdeki kader meselesini dini ve felsefi açıdan analize ettik. Burda Aytmatov’un kader meselesini sadece bir insanın etrafında değil, toplumun, tüm alemin genişliğinde işlediğine tanık olduk. Ayrıca yazarın kader anlayışını “ahlak”, “inanç” ve “sorumluluk” anlayışlarıyla birlikte ele adığı görülmektedir.

ABSTRACT

Our work is aimed to the problem of fate (destiny) in the novel “When the mountainins fall” of the Kyrgyz writer Chyngyz Aitmatov. There is a new theme and interestingly enough nearly concerns writer’s spiritual researches. As, you know in many compositions writer touches such subjects as “meaning of life and being”, “space”, “human and universe”, “human and fate” e.t.c. It’s impossible to research the human life and abilities without touching problem of fate. And Ch. Aitmatov in best shape improves it in his novels: “The Day Lasts More Than a Hundred Years” “The Scaffold”, “Cassandra’s Brand” and particularly notable in his last novel “When The Mountains Fall.”

The problem was analysed in Ch. Aitmatov’s compositions as religious and philosophical conception. Here we were witnesses of Ch.Aitmatov’s fate consideration is not in personal scale but in social and universe scale, also he considers conception of fate together with conceptions of “standart of behavior border”, “sacred way”, “responsibility”.

Kırgız çağdaş edebiyatı yüz yıla dayanan tarih yolunda belli bir başarıya ulaşabildi. Dünya edebiyatının zengin hazinesiyle tanışıp, ona kendinden de eserler vererek katkıda bulunacak dereceye ulaştı. Halkımız, potansiyelinde var olan “söz” yeteneğinin imkanlarını kullanarak yazılı edebiyat alanında de yeni sınırlar keşfetti.

Bu yenilikleri yaratan, yükseklikleri tayin eden sanatkarların öncüsü elbette ki Cengiz Aytmatov oldu. Yazar ve onun eserleri hakkında dünya ilim çevresinde sayısızca araştırmalar yapıyor, kitaplar çıkmaya devam ediyor.

C.Aytmatov kendi eserlerinde insanın en keskin meselelerine değinerek, onları analiz ederek, bazen insanların anlayıp farkına henüz varmadığı dertlere teşhis koymaktadır. “İnsan olmak”, “mankurt”, “ruhdaki kıyamet”, “endamga”, “öldürme!” v.s. bunların halkımız için miras olarak kalacağı ve tüm insanlığa yararlı olacağı tartışılmaz bir gerçektir.

Yazardaki özelliklerden biri de geleceği göre bilmesidir. “Gelecek”, “kader” insan için büyük sır olarak her zaman merak konusu olmuştur ve bundan sonra da olacağı kesindir. Biz bu meseleyi C.Aytmatov’un Dağlar Devrildiğinde (Ebedi Nişanlı) adlı romanında araştırmayı uygun gördük. Kader – edebiyattaki ebedi denilen temaları kendi içine alan büyük kavramdır. Kaderin en çok tartışılan, tek taraflı açıklamanın mümkün olmadığı mesele olduğuna gittikçe daha çok inandık. Kader bu bizim tüm hareketlerimizi gözetken ve bizi yöneten özel bir güç mü, yoksa, alın yazısı Yaratanın emri mi, ya da kişiliğimizin, ahlakımızın ölçüsü, hak ettiğimiz şey mi? Ve bir de, kadere, bizim “tercihimizle” “sorumluluğumuzun” katkısı ne kadar? Yazarın eserleri, makale ve sohbetlerindeki görüşleriyle buna cevap aramaya çalışacağız.

“Kader-hayatta insan iradesi dışında olan, başından geçecek olan olay, alın yazısıdır.”¹ “Kader-başta yazılanlar, altına yazılanlar.”² Arapça kelimedir. “Kader”³ Arapça “akdar” sözünün tekliğini belirtir ve

¹Kırgız tilinin sözdüğü, (2010), Bışkek, s.1128.

değer, kudret anlamını verir. Yani, Kırgızcada “kader” yerine kullanılan “tagdır” sözü Allah’ın kudreti, değer verdiği ve istediği anlamındadır.

Kader kavramı hakkında çok şey anlatmak mümkündür. Çünkü bu kavram insan tarihindeki en eski kavramlardan biridir. Mesela: “*Çeşitli halkların mifolojisinde kader insanı idare eden güç ve onun sahipliğine olup biten olaylardan başlayarak insanın tüm hayatı aittir inancı vardır.*”⁴

Fark ettiğimize göre “kader” kavramı “Kuday”, “Allah” kavramlarına kadar ulaştığı görülmüştür. İnsanlar kendi iradeleri dışında bir gücün var olduğunu biliyorlardı. Belki insan aklı Allah, Yaratıcı inancına gelinceye kadar böyle algılamıştır. Kader kendi kendine bir güç olarak görülmüş ve bazen kara, merhametsiz varlık olarak bilinmiştir. Bazen de tam tersine adaletin, şansın destekçisi olduğu görülür. “*Kader antik çağda görünmeyen adalet, şans ve rastlantı olarak biliniyor. Kadere olan inanç çoğu zaman gökbilimcilikle ilişkilidir. Hristiyanlık buna Yaratıcı emri görüşünü karşı koymuştur.*”⁵ “*Fatum – Eski Roma felsefesinde insan için onun bütün kaderine karar veren varlıktır.*”⁶ Bunların hepsi bize kaderin ne kadar çeşitli ve çok yönlü olduğunu bildiriyor.

İslam öncesi Arabistan’daki kader konusuna dair ulaşabildiğimiz şu kaynakta: “*İslam öncesi Arabistan, islam ortaya çıkmış olan dünya, insanların hareketleri ve hayat yoluna hükmeden Kader – tipini çok iyi biliyordu,*”⁷ – diye araştırmacı Peygamberimiz (S.A.V.) zamanında ona inanmayanlardan söz ederek Kuran’daki şu ayetleri belirtiyor: “*Onlar diyecekler: Muhammad sadece bir şairdir, bekleyelim, kader onun da hesabını verecektir. Sen de ki onlara: Bekleyin, ben de sizinle beklerim!*”⁸– araştırmacı bu ayeti şöyle açıklıyor: “*Burda sonsuza kadar beklemek mümkün olduğundan, yani hiçbir kader Muhammad’ı etkileyemeyeceğinden, çünkü onun koruyucusu Allah olduğundan söz edilmektedir.*”⁹

İslam dinindeki kader anlayışı hakkında M. Piotrovskiy şunları belirtiyor: “*Allah kaderin yerine geçiyor. İnsanlara O sahiplik yapıyor. Ama onun sahipliği ilk önce – adaleti ve gerçeği yerine getirmektir. Bu da kör ve vefasız kaderden Allah’ın farkıdır.*”¹⁰

İslam geleneğine gelince burada kader üzerine yapılmış bir sürü araştırmalardan âlimlerin aynı görüşleri ileri sürdüklerini, yani Dinin değişmez, hakiki ilkelerine uygun hem de insanoğlunun akıl gücünün erişebildiği sınırları kast ederek kader meselesini açıkladıklarına tanık olduk.

Kaderin tartışılmaz, Allah’ın sırrı olduğuna ve “*Biz her şeyi kader ile ölçtük*”¹¹ diyen ayeti okudukça araştırmacı olarak ilk rastgeldiğimiz bu kadar derin mânalı ifadeye şaşırarak.

Demek, nasıl bir insan isek, nasıl bir durumda isek, insanlığımız, kişiliğimiz ne durumda ise o kadere hak ediyoruz, ölçü dışına çıkmayız... Mantığa uygun olarak böyle de olmalıdır.

Kader meselesi üzerinde din dışında aynı görüşlerin olmadığını, yani çok tartışılan bir konu olduğunu öğrenince bir de hiç bir görüşün net sonuçlar veremediğini bilince sonra Kuran’daki “*Sizler sadece tahmin edeceksiniz, tam bilemezsiniz...*”¹² dediği ayeti okuyunca bu ele aldığımız konunun tek anahtarının Din, yani İslam dini olduğuna güvenimiz gittikçe artmaya başladı. Özellikle çalışmamızda buna geniş yer verdik.

Kaderin türleri:

Genel kader

Kişisel kader

Kader gecesi, yani bir sene için kader

Her gün için kader

Kaderin sütunları:

Allah kendi yaratıklarını onları yaratmadan önce nasıl yaratacağını, yarattıklarının yaratıldıktan sonra ne olacaklarını biliyordu. Allah neyin olmadığını, eğer olursa nasıl olacağını biliyordu. Birinci sütun Allah’ın her şeyi bilmesi.

Her şeyin önceden yazılı olduğuna inanmak.

²Karasayev, H., (1996), *Kamus Naama*, Bişkek, Şam, s.696.

³Ferit, D., (2007), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, s. 697.

⁴Karev, M., (2010), “*Mifi Narodov Mira*”, <http://mifinarodov.com/sudba/Sudba.htm> (Çev. M.T.).

⁵*Elektronniy slovar*, <http://www.5ballov.ru/dictionary/full/411265/29>.

⁶*Ensiklopedii çudes, zagadok i tayn*, www.bibliotekar.ru.

⁷Piotrovskiy, M., (1994), *İslam i sud’ba*. V kn: *Ponyatiye sud’bi v kontekste raznih kul’tur*, Moskva, s. 92.

⁸Piotrovskiy, M., (1994), s. 93-95.

⁹Piotrovskiy, M., (1994), s. 95-97.

¹⁰Piotrovskiy, M., (1994), s. 97.

¹¹İsmaylov, K., (2006), “*Vera v sud’bu i predopredeleniye*”, <http://www.islamtv.ru>.

¹²Zant, K., (2007), “*Rasskaji mne o vere*”, <http://www.kamalzant.ru>.

Allah'ın yazmış olduklarının gerçekleşmesini istemesi. Allah'ın emri.

Allah'ın gerçekleştirilmesi, yaratması¹³.

Bunlar dışında, yani türler ve sütünlerden başka da Kuran'dan ve Surelerden alınmış olan aksiyomlar da vardır:

Alın yazısında belirtilmesine rağmen insan yaptığı hareketlerinden sorumludur.

Allah kimseyi mecbur etmez, zorlamaz.

Allah yaptıkları için sorgulanmaz, ama biz onun önünde cevap veriz.

Önceden belirtilmesine rağmen bizler neden oluşturmaliyiz.

Eger, bir işte başarılı olursak, onun için Allah'a şükür etmeliyiz. Çünkü her şey onun istemesi ile gerçekleşir.

Eger, günah işlemiş isek ona “kaderimiz” demeye hakkımız yoktur¹⁴.

Adem Pegamber günah işledikten sonra Allah'ın önünde şöyle demiş: “Biz kendi kendimize zarar verdik. Bizi affet.”¹⁵

Bu bilgilerden sonra büyük yazarımız C. Aytmatov'un ele aldığımız romanının ilk parçasına bakalım:

Araştırmacı A. Kolcu ele aldığımız roman hakkında şunları belirtiyor: «Romanda sorgulanan bir başka husus da Tanrı'nın varlığı ve inanç meselesidir. Bu izlek yazarın eserlerinde giderek kendisini daha çok hissettirir...»¹⁶

Aşağıda bu belirtilerin doğruluğuna bir daha tanık oluyoruz.

“Kader! Değiştirilmesi ve önceden bilinmesi mümkün olmayan bir hakikat. Alın yazısı dedikleri herkes için büyük bir sır. Yaşanır, yaşarken de öğrenilir. Kader de insanın kaderidir. Dünyanın yaratıldığı andan, Adem ile Havva'nın Cennetten çıkarıldığından beri bu hep böyledir. Aslında kaderin sır olması bile bir kader. Ta o andan itibaren asırlar boyu, günden güne, her dakika ve her an bir sır olan kader, herkes için sonsuza dek gizemini korumaya devam edecektir...”¹⁷

Burda önce çeviri üzerine bir kaç söz eklemek istiyorum. Gerçekten cevirmen sanatkarlıkla işlemiş olduğunu, yazarın düşünce akışını ustalıkla keşfettiğini, takip ettiğini hayatında, Türkçe bir kaç eser okumuş olan bize hissettirdi. Orjinal metin, yani Rusça ile iki farklı Kırgızca çeviriyi karşılaştırdığımızda, Türkçe metnin daha ilk parçada hür ve konuya hakim (yazarı kelime kelime taklit etmeden) bir giriş görüyoruz. Bunun nedenini de “Kader!”- diye ünlem işaretini koyduğunda bizlere hissettiren daha dine yakınlık, bu konularda daha aydınlık, Türk dilindeki bu konudaki kelime işlevliği ve elbette ki çevirenin sanatkarlık gücüne bağlıyoruz.

Yukarıda belirttiğimiz araştırılmakta olan roman parçası bizim farkettiğimize göre “kaderin türleri” ve “kaderin sütünlerine” çok yakın benzerlik gösteriyor.

Yazar böyle diyor; “...önceden bilinmesi mümkün olmayan” bu ne demek? Bu yukarıda belirttiğimiz birinci sütüne denk geliyor, yani “Allah önceden biliyordu. Önceden bilme sadece ona has özelliktir.” “Alın yazısı dedikleri...” ikinci sütüne denk geliyor. Her şeyin önceden yazılı olduğuna, yazıya inanmak sütünü ile benzerlik gösteriyor. “Yaşanır, yaşarken de öğrenilir.” Buda üçüncü ve dördüncü sütünları hatırlarsak “Allah istediğini ve yaratılmasını emrettiğinde gerçekleşir.”

“Olup bitenlerin hepsi Allah'ın dünyayı yaratmadan elli bin yıl önce belirtmiş olduklarının sadece gerçekleşmesi.” olduğunu öğrenince yukarıdaki roman parçasının koyu renkle belirttiğimiz yarısı bize “kaderin türlerini” hatırlatıyor.

“Dünyanın yaratıldığı andan, Adem ile Havva'nın cennetten çıkarıldığından beri bu hep böyledir. Aslında kaderin sır olması bile bir kader.” - ifadesinden sonra İslam alimlerinden biri “İslam'ın Delili” kitabının yazarı Muhammed ibn Ahmad Abu Hamid at-Tusiy al-Gazzaliy'e ait olan “Kıyamet ve Ahiret”¹⁸ kitabının Kırgızca çevirisinden burda şu bilgiyi sunmayı uygun gördük:

“Rivayete göre; Adem aleyhisselam Musa aleyhisselamla buluşur, Musa aleyhisselam ona soruyor: “Allahu Taala seni kudreti ile yarattı, sana can verdi. Seni cennete koydu. Niçin günahkar oldun?” Adem aleyhisselam ona şöyle diyor: “Ey, Musa! Allahu Taala seninle konuştu, sana Tevrat'ı indirdi. “Adem Yaratana karşı günah işledi” dediği yazıyı Tevrat'ta görmedin mi?” Musa aleyhisselam: “Gördüm” diyor.

¹³Zant, K.,(2007),<http://www.kamalzant.ru>

¹⁴Zant, K.,(2007),<http://www.kamalzant.ru>

¹⁵Zant, K.,(2007),<http://www.kamalzant.ru>

¹⁶Kolcu, İ., (2008),*Bozkırdaki Bilge: Cengiz Aytmatov*, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi, s. 333.

¹⁷Aytmatov, C., (2007),*Daglar Devrildiğinde (Ebedi Nişanlı)*, Güzel, Ş., (Çev.), İstanbul, Ufuk kitap, s.5.

¹⁸Gazzaliy, H.,(2008), *Kıyamet cana Akıret*. Kotor: Azim, B,Karabalta İslam İnstitutu, s. 3.

Adem aleyhisselam: “Öyle ise, ey, Musa, yapmadığımdan elli bin yıl önce kaderimde yazılmış olan bir günahla beni suçlu mu sayıyorsun?” - der.”

(Adem aleyhisselam'ın cevabı böylece açıklanmıştır: “Bu işi işlememi isteyip ve ona niyetli olmamı ezelden bilmiş olduğunu Tevrat'ta okuyup ve o sebepten gerçekleşecek olan hesapsız faydaları bilerek beni ayıplamak sana yakışmaz.”)

Belirttiğimiz şu parça “Dünyanın yaratıldığı andan, Adem ile Havva'nın Cennetten çıkarıldığından beri bu hep böyledir. Aslında kaderin sır olması bile bir kader.” - bizim yukarıda şahit olduğumuz “kaderin türlerinden” birincisine denk geliyor. Burada Allah'ın yarattıklarının hepsine ait olan “Genel kader” hakkında söz edilmektedir. Demek yazar böyle bir şeyin her zaman var olduğunu, hepimize ait olduğunu boşuna vurgulamamıştır. “...hepsi için ve her biri için...” bu ise kaderin çeşitlerinin ikincisiyle benzerlik gösteriyor. Orda “genel kader” dışında her bir insan için belirtilen kaderin varlığından söz ediliyor. “Ta o andan itibaren asırlar boyu, günden güne, her dakika ve her an...” Bu ifade “kader türlerinin” üçüncüsü ve dördüncüsüne denk geliyor. Yani, üçüncüde “Kader gecesi” bir senenin kaderinin belirleneceği gece. Dördüncü de her gün, her dakika için belirtilen kaderden söz edildiği hissedilir. “...bir sır olan kader, herkes için sonsuza dek gizemini korumaya devam edecektir...” bunda, Alimler ile Peygamberler “...kaderi Yaratan'ın sırrı, onun kudreti”¹⁹ olduğunu söylediklerini hatırlarsak yeterlidir.

C.Aytmatov'da İslam inancının ilkeleri olduğunu Türkiye'li edebiyatçı O. Söylemez, çoğu araştırmacıların Hristiyanlık geleneğini “Dişi Kurdun Rüyalari” romanından bulduğunu ve yazarın ileri sürdüğü fikrin İslam inanç geleneğine daha yakın olduğunu belirtiyor:

“Joseph P. Mozur, Jr.,²⁰ yazısında Aytmatov'un Avdiy karakteriyle Hristiyanlık propagandası yaptığını iddia ediyor. Fakat romanda öyle sahneler var ki yazar cevabını Hristiyanlık çerçevesinde bulamıyor. Şöyle ki, Avdiy, Sovyet toplumunun kurtaracağına inandığı yeni Tanrı imajını yayarken, Hristiyanlığın temelini oluşturan kilise imajına aykırı düşüyor.

Mozur, onun bu konudaki cümlelerini Rusçadan şu şekilde tercüme ediyor: “Benim kilisem benim içimdedir... Kendim kendimin kilisesiyim. Ne kilise ne papaz kabul ediyorum, özellikle bugünkü yapıları içinde.”

Bu ifade manasını İslam'da bulur. Çünkü İslam'a göre bütün kainat insanoğlu için ibadethanedir. Temiz olduktan sonra her yerde ibadet etmek mümkündür.”²¹

Edebiyatçının görüşüne tamamiyle katılıyoruz ve kader meselesinde de yazarın İslam ilkelerinden uzak düşmediğini hatta yakın benzerlik gösterdiğini belirtiyoruz.

C. Aytmatov'daki “İnsanlık kaderine” olan büyük sorumluluk, “...evrensel fikir yürütebilme gücünün...” daha “Kassandra Damgası'nda” kendini gösterdiği hakkında edebiyatçı A. Akmatiev şunları belirtiyor:

“Aytmatov'un evrensel fikir yürütebilme gücü ona insanlık ile alem genişliğinde insan yaşantısının, kaderinin gelecekteki evrimi hakkında söz edebilmesine imkan tanımaktadır. Aytmatov, dünyanın dört bir ucunda yaşayan halkların psikolojisini kriminal duruma bağlı olarak değiştiğini uzaydan tespit eder. Uzay, yazar için sadece alem değildir, insan ruhunun zenginliğidir. Ruh ise insanoğlunun edebi kategorisidir. Cengiz Aytmatov'un alemi, mesafe ve zaman olarak sınırlanmayan sınırsız tüm dünyadır. Aytmatov'un uzayı insan entellektinin zirvesidir.

Yazar insanoğlunun kendini tanıma sürecinin en zor basamaklarına, toplumun ve düşünme gücünün iç dünyasına, karakterine, kurallarına, genetik bilimindeki teorilerin insanın yaşaması için rolüne ve biokimyevi, mutasyon metodlarının bireyin psikolojik gelişme sürecine etkisine, mendelizm ile darwinizmin konseptine, insanoğlunun embriyo gelişimine boş yere ilgi göstermediğini görmekteyiz. Embriyo gelişimi, ana rahminden başlayan organizmanın özel gelişimi, onun tüm dünyevi sosyal, psikolojik, felsefi, ahlaki ve estetik anlama sahip oluşu “Kassandra Damgası” romanının ana temasını oluşturmaktadır.”²²

“Kassandra Damgası” embriyonun hayattan, dünyaya gelmesinden, gelecekte üstleneceği sorumluluklardan ve görevlerden vazgeçmesi ve bunu topluma iletmesidir. “Kassandra Damgası” ile insanoğlunun kaderini öğrenebilmekteyiz. (belirten biz – M.T.) Onun hayatı kendine değil, biyosfer ile geosfere bağlıdır. “Kassandra Damgası”nın verdiği sinyali umursamamak insan ile alemin sonsuzluğuna ve

¹⁹İsmaylov,K., (2006), “Vera v sud'bu i predopredeleniye”, <http://www.islamtv.ru>

²⁰Mozur, J.,(1988), “Chingiz Aytmatov's Plakha: A New Religion for Soviet Man?”,*Studies in Comparative Communism*, vol. XXI, nos. 3/4, s. 263-275.

²¹Söylemez, O., (2002),*Cengiz Aytmatov Hayatı Ve Eserlei Üzerine İncelemeler*, Ankara, KaraM Yayınları, s.64.

²²Akmatiev, A., (2008), *Yıldırım Sesli Manasçı Aytmatov*, Elazığ, Manas Yayınları, s.81.

gelişimine önem vermemektir.”²³ “Aytmatov’un *Kassandrası bireyin, bununla birlikte insanoğlunun kaderidir.*”²⁴

Demek, kader meselesi son “*Dağlar Devrildiğinde*” romanında ilk kez ele alınmamıştır. İnsanlığın geleceği, onun kaderi yazarı çoktan beri ilgilendiren konulardandır. Yazar kendi kahramanlarının her hareketini, her kelimesini onun karakterine uygun olarak düzenliyor. Albette ki, bununla birlikte o kahramanların kaderini de yaratıyor. Çünkü, yazar konuşmalarından birinde şöyle diyor: “...ilginç bir kader, olay o bu halinde henüz eser değildir. Eser olması için yazar onu işlemelidir. ” Demek, “*Kassandra Damgası*” ile insanlığın kaderini aramaya onu öğrenmeye, onun saklı sırlarını açmaya çalışan yazar, bırakılmış küçük çocuğun uzayda intihar etmesine değin hayat yolunu anlatarak bir kader formülünü ortaya koymuştu.

Çalışmamızda büyük yazar C. Aytmatov’un konu üzerine yazılmış makalelerine ve konuşmalarına baktık. Eserleri dışında ileri sürdüğü düşünce ve fikirlerinin edebi çalışmalarında ustaca işlediğine tanık olduk. Yani ele aldığımız kader meselesi üzerine yazar bir sohbeti sırasında şöyle diyor: “...insan ahlaki ölçütlere ve imana uygun davranışlarda bulunarak, kutsal yolu seçerek ve kendi ve başkaların kaderine sorumlulukla hareket etmesi gerekir.”

Evet, “sorumluluk” üzerine sözü bundan çok önce edebiyatçı L.Ükübaeva belirtmişti: “*Küçük çocuğun kalbini ağrıtarak, onun çocukluk dünyasını parçalayarak, kader akışına bırakarak, bakımsız bırakmak – insansızlıktır. Çocuğun trajedisinin ilk nedeni onun anne-babasının sorumsuzluğudur, oğluna ahlaksız davranmasıdır. “Beyaz Gemi” hakkındaki masalın alt anlamı bu fikri ileri sürmektedir*”²⁵

Bu fikrin yansımaları son romanda Arsen Samançin’in kişiliğinden ve davranışlarından görüyoruz. Arsen kendi hayatı pahasına başkaların kaderini kurtarıyor. Uluslar arası problemleri önüyor.

“Alın yazısı dedikleri herkes için büyük bir sır.” – diyerek son romanında yazar tekrar insan kaderine değiniyor. Niye? Çünkü yazar “bu sırrın bile kader olduğunu” anlatıyor ve bununla birlikte bize şu düşüncelerini tavsiye ediyor:

“Ben kader hakkında çok düşünüyorum. Bu romanda da kader meselesi büyük yer tutuyor, bu meseleyi çeşitli yönlerde, çeşitli şartlarda yansıtmaya çalıştım. Kader alın yazısı mı, yoksa rastlantıların toplamı mı, o ilk önce her dakikada, her saatte gerçekleşen hareketlerden düzenlenmiş günlük hayattır. Günlük hayatta “Bu kişinin alınına şunlar yazılmış, onun kaderi şöyle oldu” gibi sözleri çok duyuyoruz. Ama böyle olduğu halde insan günlük hayatında imanına, ahlaki ölçütlere layık iş yaparsa kutsal yolu seçerek, kendinin ve başkaların kaderine sorumlulukla davranmaya çalışması gerekir. Edebiyatın ve sanatın amacı o zor süreci göstermektir. Ben kendi romanımda Arsen Samançin’in *Tuyuk- Jar’daki son adımı ile imanlı insan kendinin ve başkalarının kaderine nasıl davranması gerektiğini göstermeye çalıştım.*”²⁶(Çev. - M.T.)

Burda ister istemez L. N. Tolstoy’un “*İnsan Ne İle Yaşar?*” eseri aklımıza gelir. C. Aytmatov da “bir insanın başka insanın da kaderi için sorumluluğunu” anlatarak Tolstoy’un şu fikrine de yaklaşıyor:

“Anladım ki; Allah insanların birbirinden ayrı ayrı değil, tek vücut halinde yaşamalarını istediğinden, herbirine kendi ihtiyaçlarını değil; herbirine hepsi için ilham olan şeyleri ilham ediyor.

Anladım ki; insanlar kendilerini düşünerek yaşıyor gibi görünse de, hakikatte onları yaşatan tek şey sevgidir. Kim severe, Allah’a yaklaşır; Allah da ona yaklaşır. Çünkü O sevgiyi yaratandır!”²⁷

Son romanda Arsen Samançin de sevdiği her şeyden ayrılınca “öldürmek ve ölmek” ister. Ama “kaybettiği” Aydana ile efsane yerine Jaabars’ı ve Eles’i bulunca hayata dönüyor. Ama kader önündeki sorumluluğu onu başka adımlara itiyor.

Edebiyatçı A. Kolcu’nun eser üzerindeki görüşlerinden biri de şudur:

“Yazar romanın sonunda iki terkedilmiş karakteri Arsen ve Jaabars’ı kendilerine mezar olacak bir mağara buluşturur. Bunlara Edebi Gelin’i ve onun nişanlısı avcıyı da eklediğimizde bu dağların iyeli dağlar olduğunu yani şamanizme göre sahipli yerler olduğunu anlarız.”²⁸

Evet, burada edebiyatçı çok güzel bir meseleye, konuya yol açmaktadır. İye, İyeli anlayışının Kırgız kültüründe çok yaygın olduğunu kimse reddedemez. Bir de onların her zaman dağlarımızda geziyor olduğunu, zaman zaman bazı insanlara görüldüğünü, yada romanda olduğu gibi ateş yakıp davet ederse gelecek olduğunu hatırlarsak, büyük yazarımız C.Aytmatov’un “...kaderinden ölümsüz yaratılmış”(Dağlar

²³ Akmatalliev, A., (2008), s.82.

²⁴ Akmatalliev, A., (2008), s.93

²⁵ Ükübaeva, L.,(2008),Çingiz Aytmatov’dun kaarmandarının körköm düynösü: Adabiy Makalalar, 2.bas. Bışkek,Turar, s.77.

²⁶ Aytmatov, Ç.,(2008), Çıgarmalarının jıynagı: 8-tom. Makalalar, mayekter,/Tüz. Akmatalliev, A,Bışkek,Biyiktik, s.484.

²⁷ Çiftkaya, M., (2001),Tolstoy. İnsan Ne İle Yaşar? Şule Yayınları.s.65.

²⁸ Kolcu, İ., (2008),Bozkırdaki Bilge: Cengiz Aytmatov, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi,s. 337.

Devrildiğinderomanından – M.T.) ifadesinin anahtarına doğru gitmiş oluruz. Hatırlayacak olursak, Halk edebiyatı örneklerinin çoğunda ‘kaybolma’ motifi vardır. Halk sevdiği bazı kahramanlarını öldürmez. Başkalarına değil sırf Manas Destanı’na bakılırsa orada bu hadiseye bir kaç yerde rastlarız. Mesela: Manas’ın annesi Çıyırđı, hanımı Kanıkey, danışmanı Bakay ve başkaları sonuçta kayboluyorlar. Bunlar sonsuza, ebediliğe ulaşıyorlar. Bu karakterler ölmüyorlar. Zaten “ölüm” kelimesi Kırgız dilinde insan için kullanılmıyor diyebileceğimiz kadar az kullanılır. Bu kelime yerine “köz cumdu”, “ötüp ketti”, “okko uçtu”, “kaza boldu”, “ayrıldık”, “cogotup aldık” çocuklar için ise “çarçap kaldı” sözleri tercih edilir. C. Aytmatov da o destanlarımızda var olan “kayıb” konusuna bir daha değiniyor. Nayman Ana’nın kuş olarak uçup giden baş örtüsünü hatırlarsak, ve onun da Yedi Ata’nı hatırla, kimliğini unutma dediği sözlerini anarsak, göz önümüze birden Nayman Ana’dan ayrılmakta olan baş örtü kuşa dönmüş Ana’nın Canı oluverir. Evet, mankurt olmuş oğluna anlatmaya yetişemediği her şeyi onun için bundan sonra kuş anlatır... “Dönönbay Kuş” Nayman Ana’nın ölümsüzlüğü, sonsuzluktur, ebediliğidir. “Kaderden ölümsüz olmak” yazarın yorumu da şudur. Arsen’in ölümsüzlüğü, onun ebedi Canı – Caabarstır. Zaten insanlardan uzaklaşmış, dünya gözünden düşmüş olan Arsen’in can kaygısını, iç duygularını, sırlarını, hissettiklerini onun canı, içindeki Arsen-Caabarstan öğreniyoruz. Caabarsın yaşadıkları o Arsen’in bizim bilmemizin, görmemizin mümkün olmadığı saklı dünyası, onun yansıması. Bu yüzden Arsen kendi kendine, kendi canına, Kendi kaderine kavuşmak için acele ediyor. Caabars’ı mağarada görünce şaşırmıyor. Ve bu yüzden Arsen’in cesedini gömdüklerinden sonra Caabarsı bulamıyorlar. Kaybolmuş. Sonra hayalini görenler, izine rastlayanlar olur. Can-Caabars ölmemiş, demek Arsen’in fikri, görüşü, dağları ve barsların koruması, onun kahramanlığı da ölmeyecek. Caabars-Arsen o mutlaka efsanedeki Avcı ile Sardal Kız’a onlarla birlikte sonsuzluğa kavuşur, ebedileşir. “...kaderden ölümsüz olmanın” anahtarı bu değil mi?

Edebiyatçı R. Korkmaz yazardaki Tanrı ve inanç konusu hakkında şunları belirtir:

“Aytmatov, Tanrı’yı yücelik algılamalarının özel bir görünümü olarak kabul eder”²⁹

“Aytmatov anlatılarında, ruhsal aydınlanma ve karakterdeki reformik uyanışı sağlayan kalkış anları, genellikle yaşamsal bir bedele karşılık gelir. Anlatı başkışilerinin uyanışı için genellikle canlarını feda eden insanlar, bedensel anlamda ölmelerine rağmen, düşünsel anlamda başkışinin ruhunda yeniden doğarlar. Başkışı, ölenin düşünsel birikimini içselleştirerek kendi ruhunda önemli bir reformu gerçekleştirir. Bu durum okuyucunun, geri döndürülemez, aktarılamaz bir süreç olan yaşamın kutsallığını daha keskin bir biçimde görmesine ve algılamasına yardım eder. Zira ölüm anında insan, kendi gerçeği ile daha çıplak bir şekilde karşılaşır ve bu keskin yüzleşme, onu politik kaygılar, töresel tabular ve – izimlerin büyüünden de kurtarır.”³⁰

“Zira ölüm anında insan, kendi gerçeği ile daha çıplak bir şekilde karşılaşır...” araştırmacının bu ifadesi son roman üzerine bir kaç cümle söylememize imkan veriyor.

Yukarıda Arsen’in Canı dediğimiz Caabars aynı anda onun “*çıplak gerçeği*” de oluyor. Ve ölüm anında onlar karşılaşıyorlar.

Evet, araştırmacı bu sözlerini son roman yazılmadan iki sene önce söylüyor, (2004) *“Anlatı başkışilerinin uyanışı için genellikle canlarını feda eden insanlar, bedensel anlamda ölmelerine rağmen, düşünsel anlamda başkışinin ruhunda yeniden doğarlar.”*- bunun nedenini C. Aytmatov son romanında şu ifadesi ile açıklıyor: *“Kader ölümden büyüktür. Çünkü kaderden kader yaratılır, ölümden ise hiç bir şey.”*

Aytmatov uzmanı, edebiyatçı A. Akmatiev *“Dağlar Devrildiğinde”* romanındaki kader meselesi üzerine şunları belirtiyor:

“Kader ilk olarak insanın alnına yazılan, insan yaratılışı ile birlikte meydana getirilen yazıdır. İkincisi bu yasılmış kadere hayatında saygı göstermek, ihtiyatlı davranmak gereklidir. Üçüncüsü de kader, insanın çevresiyle de iç içedir. Sayın kaderin emri ile insan, hayatın tadını tatmaya mecburdur. Kader bir sevinç, tasa, üzüntü, istek, yenilgi, zafer, güvenme, aldanma ve mücadeledir. İnsan için kader dışında hiçbir şey olmaz. Romanın kahramanlarının kaderleri de gittikçe zorlaşır, gittikçe birbirine yaklaşır, birleşerek dönüm noktasına uzanır. Kader meselesi, romanda bağımsız konu dallarını bütün bir fikri-estetik temelde birleştiren başlıca meseledir. Caabars olayına, Arsen Samançin’in hayatına, ‘Sardal Kız’ efsanesine, ‘Öldür, öldürme...’ hikayesine ilgili kader meselesi gittikçe yeni noktalardan ele alınır, yorumlanır. Bilinci, psikolojisi, gelenek görenekleri, davranışları değişik bir millet veya bir halk ne zaman olursa olsun, insan olduktan sonra bunlarda birbirine benzemeyen kaderler benzer kaderlere dönüşür. Birbirine benzemeyen kaderlerin benzer kaderlere dönüşmesini ‘Sardal Kız’ romanında Caabars ile Arsen’in kaderlerini yan yana

²⁹ Kokmaz, R., (2004), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu Ve Dönüş İzlekleri*. Ankara, TÜRKSOY Yayınları, s.184.

³⁰ Kokmaz, R., (2004), s.193.

koyduğumuzda görebiliriz. Aytmatov’un eserlerindeki tipler sistemi kendisindeki evrimsel-diyalektik nitelikli felsefi düşünceler sistemi ile bütünleşir, iç içe girer. Alem ile insanın bütünlüğünü, ayrılmaz olduklarını tasdik eder.”³¹

Burda “bütünlük” üzerine, “Alem ile insanın bütünlüğü...” üzerine bir kaç cümle eklemek istiyorum. Burada edebiyatçının yukarıda belirttiğimiz ifadesini de eklersek “Aytmatov’un *Kassandrası* bireyin, bununla birlikte insanoğlunun kaderidir.” – bu görüş bize kader üzerine de konuşmamıza yol açıyor:

C. Aytmatov’da bir tek insanın kaderi gibi anlayış yoktur. Bireyin kaderi toplumla, başka insanlarla birlikte, bağlılıkta ele alınır. Hayatta da zaten bu böyledir. Ama çoğunluk “kendi kaderim”, “benim kaderim”, “onun kaderi” ifadesini sık kullanır. “*Dişi Kurdun Rüyaları*” romanının başkahramanı Avdiy şöyle diyor:

“Kendi kaderimi kendim biliyorum dedin sen şimdi. Ama başkanın ya da benim denilen bir şey yoktur, doğumla ölümden başka kaderi ayıran bir şey yok. O doğumla ölüm arasında biz hepimiz bağlanmış ip gibi iç-içeyiz ” (Cev. M.T.)³²

Bunlar dışında edebiyatçı A. Akmatiev şunları belirtiyor:

“Piyasa döneminde insan kaderi ile ilgili bir eser er ya da geç Kırgız edebiyatında meydana gelecekti. Bu vazifenin icrası Cengiz Aytmatov’a düştü. Bu da bir büyük sorumluluktur.”³³

“Aytmatov’un oluşturduğu tipler somut ve kişisel niteliklere sahiptir. Konu, kahramanın şahsi hayatı ve kaderini açıklamaya yöneliktir. Somut zaman ölçüsü tipik ve geniş çaplıdır. Eserin felsefi boyutu oldukça derinlere inmektedir. Zaman ve mekan ise neredeyse sınırsızdır. Aytmatov’un bütün insanlığa ve zamana ait felsefesinin özü ve amacı şudur: İnsanın hayattaki görevlerini hatırlaması, merhamet ve iyi kalplilik, temizlik, sevgi ve güven içinde yaşaması, şahsi olarak ve ailece mutlu olmayı istemesi, bu yolda hayatın değişik çelişkilerine, engellerine rağmen gerçeğin, adaletin galip gelmesi için toplumda doğru pozisyonda durmasıdır. Hatta yazar, tabiat olayları, hayvanlar dünyası ile ilgili yazarken yukarıdaki felsefi bütünlük açıkça kendini göstermektedir.

Aytmatov “*Sardal Kız*” romanında kader temasına farklı bir şekilde yaklaşarak bu meseleyi de ele alır. Romanda başkahraman Arsen Samançin’in kaderini anlatır. Bu kaderin arkasında da hem açık hem kapalı duran büyük problemlerin ortaya çıkmasıyla yazarın amaçladığı şeyler madde madde sıralanır ve somutlaşmaya başlar.”

Özellikle romandaki kader meselesine bakarken burdaki dini, felsefi temelleri belirtmeye çalıştık.

Dini dediğimizde, İslam dinindeki Allah’a olan inançın altı temelinden “*Kadere, Pegamberlere, Kutsal Kitaplara, Meleklerle, Cinlere, Kıyamet’e inanmak*” büyük yazarımız C.Aytmatov Peygamberlere, Kitaplara, Kıyamete ve Kadere olan inancı işlediğine tanık olduk.

Felsefi açıdan aldığımızda yazarın çoğu eserlerinde açıkça belirttiği “Söz” görüşüne de yer verdik. Yazar şöyle diyor: “Söz yok ise insan da yok, insan yoksa söz de yok.” , “Biz ölürüz – Söz kalır.”, “Söz – bizdeki ölümsüzlüğün temelidir.” v.s. Yazarın bu görüşünden ve edebiyatçı A. Akmatiev’in “Hayat ve ölüm! ... Hayat, ölümdür. Taştan’ın talebine razı olma veya razı olmama!... Sadece bir söz. Oysa bu sözde ne kaderler bulunmaktadır. Arsen Samançin için hayat kader mi, yoksa ölüm müdür?”³⁴– dediklerinden biz İnsan – Söz - Kader birliğini çıkardık. C. Aytmatov’un romanlarını karşılaştırarak insanın sözü onun kaderini tayin edeceği sonucuna geldik.

“Ölüm-ömür ve kader” birliği C. Aytmatov’un son romanında ilk görülen bir birlik değildi. Bu birliğin damarı daha çok eskilere gider, derinlerdedir. Roma İmparatorluğunun hakimi Pontiy Pilat’ın sarayında İsa Peygamberin kader sorunu çözülmekte olduğunda “ölüm-ömür” bağlantısı bundan sonra nasıl gelişeceğini belirtmişti. “Ölümün” “hayata” yol vereceğine “hayatın” “ölüme” yol vererek razı olması daha yararlı ve doğru olacağı belli olmuştu. Çünkü İsa Peygamber “kaderinin ölümden büyük” olduğunu biliyor ve anlıyordu.

Kader sorununu iyi anladığından (Cengizhan’a Küsen Bulut eserinin baş kahramanı) Abutalip “azezil” Tansıkbaev’in “oyununu” kabul etmiyor ve onunla iş birliği yapmıyor. Avdiy(*Dişi Kurdun Rüyaları* romanının baş kahramanlarından biri) ise kendi inandığı “yeni Tanrı” fikrinden vaz geçmiyor, (*Kassandra Damgası* romanının baş kahramanı) Bork da evinde hayatını koruyarak saklanacağına isyan edenlere kendini

³¹ Akmatiev, A., (2008), *Yıldırım Sesli Manasçı Aytmatov*, Elazığ, Manas Yayınları, s.99-100.

³² Aytmatov, Ç.,(2008), *Çığgarmalarının jıynagı: 5-tom. Roman, angeme*/Tüz.Akmatiev, A,Bişkek,Biyiktik, s.151.

³³ Aytmatov, Ç.,(2008), s.99.

³⁴ Akmatiev, A., (2008), *Yıldırım Sesli Manasçı Aytmatov*, Elazığ, Manas Yayınları,s.122.

kurban ediyor ve aynen bunlar gibi son romanın (*Dağlar Devrildiğinde (Ebedi Nişanlı)*) baş kahramanı Arsen Samançin de kaderin talebini insanlığını, kişiliğini ve ahlakını koruyarak yerine getiriyor.

Son romandaki esas şey de zaten büyük yazarımızın ayrıntılı olarak açıklamış olduğu formül: “Kaderin ölümünden büyük” olmasıdır. İnsan ölebilir ama onun kaderi ebedi kalır ve “...başka bir kaderi yaratır.” Bundan çıkan sonuç; “Öldürmek” meselenin çözümü değildir. Önemli olan şey “ölüm veya hayat” anında kim hangi yolu seçer, kim “kaderi” tercih eder. Kader – edep ve ahlak, sorumluluk, sonuç ve karardır. Boşu boşuna kader kelimesi çoğu zaman iş olup bittikten sonra, son anda söylenmez. Çünkü, bu şeyler kader kavramına özgüdür. Yani, son olarak diyeceğimiz ölüm er geç gerçekleşecek olan hakkiki şeydir ve onun pahası ve ölçüsü de – Kaderdir. Büyük yazarımız C. Aytmatov’un son romanı olan *Dağlar Devrildiğinde (Ebedi Nişanlı)* eseri de bize bu fikri sunmaktadır.

Kaynakça

- Aytmatov, Ç.(2008), *Çığarmalarının jıynagı: 5-tom. Roman, angeme/Tüz.Akmataliyev, A,Bişkek.*
Aytmatov, Ç.(2008), *Çığarmalarının jıynagı: 8-tom. Makalalar, mayekter/Tüz.Akmataliyev, A,Bişkek.*
Aytmatov, Ç. (2007), *Dağlar Devirildiğinde (Ebedi Nişanlı)*, Güzel, Ş. (Çev.), İstanbul.
Akmataliev, A. (2008), *Yıldırım Sesli Manasçı Aytmatov*, Elazığ
Çiftkaya, M. (2001), *Tolstoy. İnsan Ne İle Yaşar?* Şule Yayınları.
Elektronniy slovar, <http://www.5ballov.ru/dictionary/full/411265/29>
Ensiklopedii çudes, zagadok i tayn, www.bibliotekar.ru
Ferit, D. (2007), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara.
Gazzaliy, H. (2008), *Kıyamata cana Akıret*. Kotor: Azim, B, Karabalta İslam İnstitutu
İsmaylov, K., (2006), “Vera v sud’bu i predopredeleniye”, <http://www.islamtv.ru>
Karasayev, H. (1996), *Kamus Naama*, Bişkek.
Karev, M., (2010), “Mifi Narodov Mira”, <http://mifinarodov.com./sudba/Sudba.htm>
Kırgız tilinin sözdüğü, (2010), Bişkek.
Kokmaz, R. (2004), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu Ve Dönüş İzlekleri*. Ankara
Kolcu, İ. (2008), *Bozkırdaki Bilge: Cengiz Aytmatov*, Erzurum
Mozur, J., (1988), “Chingiz Aytmatov’s Plakha: A New Religion for Soviet Man?”, *Studies in Comparative Communism*, vol. XXI, nos. 3/4, s. 263-275.
Piotrovskiy, M. (1994), *İslam i sud’ba*. V kn: *Ponyatiye sud’bı v kontekste raznih kul’tur*, Moskva.
Söylemez, O. (2002), *Cengiz Aytmatov Hayatı Ve Eserlei Üzerine İncelemeler*, Ankara.
Ükübayeva, L. (2008), *Çingiz Aytmatovdun kaarmandarının körköm düynösü: Adabiy Makalalar*, 2.bas. Bişkek.
Zant, K., (2007), “Rasskaji mne o vere”, <http://www.kamalzant.ru>

AZƏRBAYCAN MEMUAR ƏDƏBİYYATININ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

Lalə ƏFƏNDİYEVƏ

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

ÖZET

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında memuar ədəbiyyatının inkişaf mərhələləri ilə bağlı irəli sürülən təsnifatlar şərti olaraq üç dövrü əhatə edir: qədim dövr, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri və sovet dövrü. Tədqiqatçılar yekdilliklə birinci dövrdə memuarın yalnız ünsür və priyom kimi işləndiyini, ikinci dövrdə, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri memuarların hələ müstəqil şəkildə formalaşmasa da, yaranmaqda olan nəsrin əsas xüsusiyyətlərindən biri kimi təzahür etdiyini qeyd edirlər.

Yalnız XX əsrin 30-cu illərindən sonra spesifik məzmun və formasına görə artıq sözün əsl mənasında memuarların yarandığı qeyd olunur.

Sovet dövrü ərzində memuar ədəbiyyatı üç istiqamətdə inkişaf etmişdir: hakim ideologiyayı özündə əks etdirən sovet yazıçılarının memuarları, mühacirətdə yaranan memuarlar və sovet sistemi çərçivəsində gizli saxlanılan, müasirlərinə deyil daha çox gələcək nəsillərə ünvanlanmış gündəliklər.

XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərini (postsovet dövrü) memuar ədəbiyyatının inkişafında yeni mərhələ kimi xarakterizə etmək olar. Artıq sovet memuarlarına xas, hadisələrin emosional, "rəsmi" təsviri, həyat hadisələrinə optimist yanaşma, bugünkü əsərlərdə səmimi etiraf, qəlb yaşantıları, şəxsi xatirələr, öz həyatı haqda dərin düşüncələrlə əvəzlənir.

ABSTRACT

In article are investigated the stages of development Azerbaijan memoir literature. In connection with objective reasons necessity again today has appeared will address to classification of stages of development memoir literature. In article according to modern literary criticism activity, is considered the Soviet period which the complex stage, are defined the priorities of development. In article are considered emigrant memoir literature after soviet period.

Kökləri qədim zamanlardan başlayan Azərbaycan memuar ədəbiyyatının inkişaf mərhələlərinin təsnifatı bir çox tədqiqatçılar tərəfindən verilsə də bu gün, obyektiv səbəblər üzündən bu təsnifatın dolğunlaşması zərurəti yaranır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında memuar ədəbiyyatının inkişaf mərhələləri ilə bağlı irəli sürülən təsnifatlar üç mərhələni əhatə edir: qədim dövr, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri və sovet dövrü.¹

Tədqiqatçılar birinci dövrdə memuarın yalnız rüşeymlərinin olduğunu vurğulayırlar. Ən qədim türk abidələrindən olan "Orxon - Yenisey" kitabələrində, həmçinin klassik ədəbiyyatda memuar elementlərinin olduğunu qeyd edir, müəllif "mən"inin ön planda verildiyi, şairin öz istedad, bilik və qabiliyyətini tərif və tərənnüm etdiyi fəxriyyələrin, bioqrafik cəhət və sənətkarlıq məsələlərinin üstünlük təşkil etdiyi təzkirələrin və bioqrafik öçerk səciyyəli əsər olan mənqəbələrin həm formasında, həm də məzmununda memuar janrının ünsürlərinin çox olduğunu yazır, padşahlara, görkəmli şəxsiyyətlərə həsr olunmuş "Nadirnamələri", "Bəxtiyarnameləri", "Tarixləri" ilk bioqrafik memuar nümunələri hesab edirlər.

İkinci dövr XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərini əhatə edir. Bu dövrdə memuar hələ müstəqil şəkildə formalaşmasa da yaranmaqda olan nəsrin əsas xüsusiyyətlərini özündə cəmləyir. Memuar ədəbiyyatının ilk örnəkləri olaraq Z. Mərağayinin "İbrahim bəyin səyahətnaməsi", S. M. Qənizadənin "Məktubati Şeydabəy Şirvani", Y. V. Çəmənəminlinin "Bir cavanın dəftəri" və s. kimi əsərləri aid edilir.

Sovet dövründə, 20- ci illərdən sonra yaranmış olan C. Məmmədquluzadənin "Xatiratım", A. Şaiqin "Xatirələrim", Ə. Nəzminin "Keçmiş günlər" (mənzum xatirə) və s. kimi əsərlər spesifik məzmun və formasına görə memuar ədəbiyyatının nümunələri kimi diqqətə layiqdir. Y. V. Çəmənəminli memuar janrının bütün növlərində qələmini sınamış, 1907-ci ildən başlayaraq gündəlik yazmağa başlamış "Gündəliklər", "Tərcümeyi-hal", "Həyatımın 20 ili", M. S. Ordubadi "Həyatım və mühitim" kimi əsərlər yaratmışlar.

¹ Qasımlı, P., (1983), "Azərbaycan memuarının tarixindən", *Gənc ədəbiyyatşünasların üçüncü Respublika konfransı*, 1983, Bakı, Elm, s. 11-12.

Bu əsnada tanınmış molla nəsrəddinçi Əli Nəzminin “Keçmiş günlər” əsəri nəzmlə yazılmış ilk xatirə ədəbiyyatı nümunəsi kimi maraq doğurur.

Həmin illərdə Azərbaycan ədəbiyyatında tərcümeyi-hallar, avtobiografiyaların yaranması əsasən R. Axundovun adı ilə bağlıdır. Belə ki o, A. Şaiq, M. S. Ordubadi və s. tanınmış yazıçılara müraciət edərək onlardan tərcümeyi-hal, xatirələr yazmalarını xahiş etmişdir. Bu haqda A. Şaiq yazır: “1935-ci ildə Ruhulla Axundovun təşəbbüsü ilə iki ciddi işə başladım. Bunlardan biri geniş tərcümeyi-halımın və xatirələrimin yazılması idi. Həmin xatirələri 1935-ci ildə yazıb əlyazmaları arxivinə verdim”.²

Hər iki yazıçı xatirələrini qələmə almışlar. A. Şaiq sonradan bu mövzuya qayıdaraq 1945-ci ildə “Mənim həyatım” başlıqlı xatirəsini, 1953 – 1954-cü illərdə isə “Xatirələrim” əsərini qələmə almışdır.

Qeyd edək ki, C. Məmmədquluzadənin “Xatirətim” əsəri Elmlər Akademiyasının Filialının sifarişli ilə yazılmışdır. Bu əsər, memuar ədəbiyyatı sahəsində ilk ciddi təşəbbüs hesab olunur. C. Məmmədquluzadənin xatirələrində A. Şaiqdən fərqli olaraq avtobiografik məqamlar demək olar ki yer almır. O təsadüfən bu məqamlara toxunsada tez bu mətləblərdən uzaqlaşır. Bu məlumatları oxucular üçün gərəksiz hesab edir. Ədibin tamamlaya bilmədiyi bu əsər əsasən “Molla Nəsrəddin” jurnalının birinci nömrəsinin nəşrinə qədər olan dövrü əhatə edir.

Tədqiqatlar göstərir ki, həmin dövrlərdə - Sovet illəri ərzində yazılan memuarlarda, əsasən, sovet quruculuğundan bəhs etmək, “ışıqlı gələcək” sovet dövrünün tərənnümü və qaranlıq keçmişin ifşası kimi mövzular geniş yer alır. Belə ki, A. Şaiq öz xatirələrini “Keçmişin ağır, iztirablı günlərini görməyən azad və xoşbəxt gəncliyə ithaf etmiş”, C. Məmmədquluzadə isə öz əsərini “Gözümü ömrümdə birinci dəfə açan kimi dünyanı qaranlıq görmüşəm” sözləri ilə başlamışdır. A. Şaiqin “Xatirələrim” kitabı ilə bağlı yazdığı məqaləsində M. Rzaquluzadə müəllifin ithafnaməsini bu cür qiymətləndirir: “Bu sözlər kitabın məna və əhəmiyyətinə tamamilə uyğundur. Çünki böyük ata və ustadın keçdiyi həyat yolunu, o, böyük çaxnaşmalar dövrünü, çar istibdadı dünyasının yığılıb yerində yeni bir dünyanın – sosializm – kommunizm dünyasının qurulması dövrünü Abdulla Şaiq kimi nəcib insanın gözləri ilə görmək...böyük əhəmiyyətə malikdir”.³ Təssüf ki bu cür yanaşma, hadisələrin qaranlıq keçmiş və ışıqlı gələcək müstəvisində təqdim olunması bir çox əsərlərdə yer alır.

Buna səbəb həmin illərdə zamanın, ideologiyanın diktəsinin, nəzarətinin güclü olmasıdır. Bu səbəbdən də yəqin ki, bu tip əsərlər əsasən sifarişlə yazılırdı, könüllü surətdə yaranmırdılar. Müəlliflərdən qüdrətli sovet dövlətini tərənnüm etmək, indi və keçmiş arasındakı ziddiyyəti kəskin çalarlarla göstərmək və mütləq qırmızı hakimiyyətin üstünlüyünün təsvir etmək tələb olunurdu. Əsərlər bir necə ciddi senzuradan keçib oxucuya yol tapırdı. Nəticədə, müəlliflər tam səmimi ola bilmir, istədiklərinin deyil, onlardan tələb olunanların təsviri üstünlük təşkil edirdi. Yazıçıları dərindən narahat edən mövzular diqqətdən kənarda qalırdı. Bu məqama diqqət yetirən tədqiqatçı haqlı olaraq A. Şaiqin əsərinin böyük yazıçının həyatını, ictimai fəaliyyətini tam əhatə etmədiyini qeyd edir: “A. Şaiqin qardaşı Axund Yusif Talıbzadə haqqında duyğuları, memuarda ötürü xatırladığı “Difai” təşkilatının fəaliyyəti, repressiya dövrü yaşadığı ağırlı sənətkar – insan taleyi memuarda tam dolğunluğu ilə görünür. “Nümunəvi Şaiq məktəbi”nin bağlanması səbəbləri izah edilmir.”⁴ Oxucuya dövrün senzurasından keçə biləcək “rəndələnmiş, hamarlanmış” gerçəkliklər təqdim olunur, yazıçıların iztirab və narahatlıqları isə çox zaman gizli yazılan, çapa təqdim edilməyən, gələcək oxuculara ünvanlanmış gündəliklərdə əks olunurdu.

XX əsrin iyirminci illərindən sonrakı təqiblərin, axtarışların hökm sürdüyü bir dövr janrın inkişafında xüsusi mərhələ olaraq maraq doğurur. Daimi həbslər, axtarışlar, kitabların müsadirəsinin həyata keçirildiyi bir şəraitdə, bu əsərlərin axtarış zamanı özlərini ələ verə biləcək, ifşa edəcək sənədlər kimi qiymətləndirilə biləcəyindən ehtiyat edən müəlliflər onları bir çox hallarda məhv etmişlər. Bu vəziyyət uzun zaman davam etmişdir. 1990-cı illərdə Azərbaycan milli azadlıq hərəkatı ilə bağlı olaraq Lefortovo həbsxanasına salınan Xəlil Rza Ulutürk zindanda saxlanıldığı zaman özünün gündəliyinin axtarıldığını yazır. Əməkdaşı olduğu institutun rəhbərliyinin bununla bağlı komissiya təşkil etdiyini qeyd edən şair sevinir “Ürəyimdə Yaşarımızı (Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami adına İnstitutun direktoru Yaşar Qarayev nəzərdə tutulur – L.Ə.) alqışlayıram. Komissiya təşkil edib, guya mənim gündəliyim institutdan tapıla bilmiş. Bu həngəmələr iz azdırmaq üçündür. Firəngiz (şairin xanımı – L.Ə.) üçün imkan yaradır ki, Xəlilin qoyub getdiyi yazıları yerbəyer etsin gizlətsin”⁵.

² Şaiq, A., (1973), *Xatirələrim*, Bakı, Gənclik, s. 338.

³ Şaiq, A., (1973), s. 362.

⁴ Eminiyyəv, E., (1997), “A. Şaiqin “Xatirələrim” əsəri kamil memuar nümunəsi kimi”, AMEA, Bakı, s. 15.

⁵ Ulutürk, X., (1998), *Lefortovo zindanında*, Bakı, Azərbaycan, s. 166.

Stalin dövründən bəhs edən, sovet gerçəkliklərini əks etdirən gündəliklər sadəcə qeydlərdən ibarət deyil, onlar dövrlərini olduğu kimi gələcək nəsillərə çatdırmağa hesablanmış “sənamələrdir”. Bu əsərlərdə müəlliflərin şəxsi həyatı, gündəlik problemləri, yaxınları haqqında məlumatlara çox az-az rast gəlirik. Burada əsas mövzu zaman, sistem və yaradıcı insan qarşındadır, yaradıcı insanın gizli yaşantılarının təsviridir. Bir çox sovet yazıçıları, şairləri gündəlik yazmışlar. Məsələn Azərbaycan milli istiqlal savaşının liderlərindən olan, xalq şairimiz Xəlil Rza Ulutürk 32 ildən artıq müddət ərzində gündəlik aparmış, ictimai-siyasi və ədəbi-mədəni həyatımızın ən mürəkkəb və məsuliyyətli məqamlarını əhatə etmişdir. Dörd yüz cildi keçən bu əsərlər tam şəkildə olmasa da qismən oxuculara təqdim edilmiş, 1998 – 2007-ci illər ərzində bu gündəliklərin qeydləri əsasında müəllifin beş kitabı çap edilmişdir.

Son dövrdə bir çox yazıçılarımızla bağlı xatirə topluları çap olundu. Azərbaycanın xalq yazıçısı Süleyman Rəhimovla bağlı çap olunmuş “Dədə Süleyman dünyası” xatirələr toplusunun digərlərindən fərqi ondadır ki, bu topluya bir çox sənədlərdən – məktublardan, gündəliklərdən parçalar, istintaq materialları daxil edilmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatında roman-epopeya janrının əsasına qoymuş, inqilabçı Şamə obrazını yaratmış sosialist yazıçısının iztirablarından bəhs edən bu topluya daxil edilmiş “Millət və Qeyrət” yazısında onun oğlu atası-xalq yazıçısı Süleyman Rəhimovun “Gündəlik” başlıqlı xatirə yazmış olduğunu qeyd edir. Gündəlikdən verilən parçada (20 may 1965-ci ildə qələmə alınmış) S. Rəhimov gündəlik yazmaq istəyinə bu cür açıqlama gətirir: “Görünür, mənim özümə görə çox qoribə, həm də mürəkkəb taleyim vardır. Haqqımdakı quyuqlu şeylələrin biri o birisinin də dirçəlməsinə səbəb olur. Madam ki, belədir, gərəkdir ki, öz qələmimi əlimə alıb aydınlıq, həqiqət, ədalət nəminə olanı yazıb qoyasan. Bəlkə sübut etməyə ömür çatmadı!... Bəli, yazıb qoyasan ki, vicdanlı kəslər yoxlayanda görsünlər ki, düz kimdir, əyri kimdir!... Görünür, mən bu növ sözlərdən istər-istəməz “Gündəlik”də yazmağa məcburam.”⁶ 1965-ci ildə, altmış beş yaşlı yazıçı, həqiqətləri gündəlik şəkildə qələmə alaraq gələcəkdə bu yazıları oxuyacaq “vicdanlı kəslərə” ünvanladığını qeyd edir. Bu əsərlərdə daimi həbs və sürgün qorxusu altında yazıb yaratmağa məcbur olan narahat, faciəli yazıçı ömrü yer alır. Dövlət Təhlükəsizlik Komitəsi (DTK) tərəfindən təqib olunan yazıçılar bu məqamları özlərinin bədii yaradıcılıqlarında əks etdirsələr də, (S. Rəhimovun “Şübhə”, S. Azərinin “Qorxu” povesti) bu hadisələrin sadəcə yazıçı təxəyyülünün məhsulu kimi qiymətləndirilə biləcəyindən ehtiyat etdiklərindən, bu mövzulara bir daha qayıdaraq olanları gündəlik, bioqrafik-sənədli roman (“Tələbə məhbusun etirafları” S. Azəri) şəkildə oxuculara təqdim etmişlər. Bu məqam müəlliflər üçün mövzunun necə böyük əhəmiyyət kəsb etdiyinə dəlalət edir.

Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə 1953-cü ildən 1990-cı ilin yanvar qırğınına qədər gündəlik yazdığını qeyd edir. Hələ 1996-cı ildə qələmə aldığı yazısında şair gündəliklərini çap etdirmək qərarına gəldiyini bildirsə də, təssüf ki fikrini reallaşdırmır.⁷

Sonrakı mərhələdə müharibə iştirakçısı olan yazıçı və şairlərin gündəliklərinin, xatirələrinin, yol qeydlərinin cəmi geniş yer alır. Bunlardan M. Hüseynin “Moskva”, “Cəbhə xatirələri”, Ə. Məmmədخانlının “Qərbə atəş”, İ. Sıxılının “Cəbhə gündəlikləri” və s. misal göstərmək olar. Ara-sıra yaranan xatirə-romanlardan Ə. Vəliyevin “Qarabağda qalan izlər”, B. Bayramovun “Üzlü-astarlı günlər” xatirə romanını, Ə. Şərifin “Keçmiş günlərdən” sənədli xatirələrini, M. Vəkilovun “Mənim qardaşım” xatirə povestini qeyd etmək olar. Lakin əsasən portret janrına üstünlük verilmişdir. Sənətkarlarımız müasirləri, ilk müəllimləri, sənət yoldaşları haqda xatirə portretlər yaratmışlar. Ümumən bu dövr memuar ədəbiyyatı sahəsində durğunluq hiss olunurdu. Bu da əlbəttə ki, dövrün ictimai siyasi abı-havası ilə şərtlənirdi. Sensuranın, qadağaların hökm sürdüyü bir zaman bu qəbildən olan əsərlərin yaranması üçün əlbəttə ki, müsbət zəmin ola bilməzdi. 80-ci illərdə yazılmış Anarın “Sizsiz” əsəri bu durğunluğa nisbətən aradan qaldıra bilsə də, yalnız 90-cı illərdən sonra bu sahədə canlanma hiss olunmağa başladı.

Sovet dövrü ərzində Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatında da bir çox memuarlar yaranmışdı. Əsasən 50-ci illərdən başlayaraq ölkədə ictimai – siyasi vəziyyətdə müəyyən “yumşalma” müşahidə olunduğu dövrdə, repressiya qurbanlarına bəraət verildikdən sonra bu əsərlərin ölkəmizdə çapına icazə verilmişdi. 1957-ci ildən başlayaraq Y.V. Cəmənzəminlinin, 90-cı illərdən isə sovet hakimiyyətinə, onun ali rəhbərlərinə, qırmızı inqilaba fərqli münasibət əks etdirən M.Ə. Rəsulzadənin “Stalinlə ixtilal xatirələri”, Ümbülbanunun “Qafqaz günləri” (1945) xatirə romanı, Əhməd bəy Ağayevin oğlu Səməd Ağaoğlunun atası ilə bağlı xatirə kitabları “Babamı xatırlarkən” və “Babamın arkadaşları” kimi mühacirətdə qələmə alınmış əsərlər Azərbaycan oxucusuna təqdim edilərək, tədqiqat obyektinə çevrildi. Nəzərə çatdırmaq istərdim ki, mühacirət

⁶ Dədə Süleyman dünyası, (2002), Bakı, Maarif, s. 12.

⁷ Vahabzadə, B., (1999), Zaman və mən, Bakı, Azərneşr, s. 46.

ədəbiyyatımızın örnəklərinin bir çoxu Türkiyədə yaranmış, ilk olaraq Türkiyədə nəşr edilmiş sonradan Azərbaycan dilində çap olunmuşlar.

Beləliklə, sovet dövrü mərhələsinin tədqiqi bu mərhələdə memuar ədəbiyyatının uc istiqamətdə inkişaf etdiyini göstərir: sovet ədəbiyyatı cərcivəsində yaranan sovet yazıçılarının memuarları, sovet sistemi çərçivəsində gizli saxlanılan, müasirlərinə deyil daha çox gələcək nəsillərə ünvanlanmış yazıçı gündəlikləri və mühacirət ədəbiyyatında yaranan memuarlar.

Postsovet dövrü (XX əsrin 90-cı illərindən başlayaraq) – mərhələsi yeni əsərlərlə yanaşı ötən illərdə yazılmış, lakin qeyd etdiyimiz səbəblər üzündən çap olunmamış bir çox əsərlər nəşr olunur. Bu mərhələdə yaranan memuarlar sovet dövrü nümunələrindən çox fərqlidirlər. Sovet memuarlarına xas, hadisələrin emosional, “rəsmi” təsviri, həyat hadisələrinə optimist yanaşma bu günkü əsərlərdə səmimi etiraf, qəlb yaşantıları, şəxsi xatirələr, öz həyatı haqda dərin düşüncələrlə əvəzlənib. Bu gün ədiblərimiz daha çox “xatırlamağa” deyil, “anlamağa” çalışırlar. Çünki sovet dönəmində anlamağa, araşdırmağa lüzum yox idi, hər şey öncədən aydın idi. Bu səbəbdən də postsovet dövründə yaranmış memuarlar xüsusi önəm daşıyır. Vidadi Babalının “Gizlinlər” gerçək romanı, Akademik Məmməd Cəfər Cəfərovun “Xatirələr” memuarı, yuxarıda adlarını qeyd etdiklərimiz gündəliklərdən parçalar, B. Azəroğlunun “Ömürdən ötən illər” avtobioqrafik romanı, Tofiq Abdinin “Dövlət çevrilişi” publisistik povesti, Anarın, Elcinin, Kamal Abdullanın memuar esseləri və digər bu kimi əsərlərdə, sovet - postsovet zamanlarının qarşıdurmasında, müəlliflər əvvəl dilə gətirə bilmədikləri, gizlətməyə məcbur olduğu hadisələrə müraciət etmiş, baş vermişlərin əsl mahiyyətini çatdırmağa çalışmışlar.

Bunu müəlliflərin özləri də qeyd edirlər. Sabir Azəri “Tələbə məhbusun etirafları” bioqrafik – sənədli romanını oxucularına ünvanlanmış bu müraciətlə başlayır: “Bəri başdan məqsədimi bildirirəm: bu roman-etiraf vasitəsilə həyatımın, taleyim, ailəmə, yaşıdlarımın və bütövlükdə müasirlərimin rast gəldiyi, indiyə qədər qaranlıq qalan, qaranlıq qaldığına görə də ürəyimizi daha çox sıxan sirləri hamıya açıqlamağı qərara almışam”.⁸ Bu əsərlərin yazılmasına əsas səbəb zamanında düzgün qiymət verə bilmədikləri hadisələrə obyektiv münasibət bildirmək məqsədi daşıyır.

Sabir Azərinin “Tələbə məhbusun etirafları” əsəri 1956-cı il dən 1991-ci ilə qədər olan dövrü əhatə edir. Əsərdə avtobioqrafik, memuar başlanğıcı ilə yanaşı publisistik xətt də yer alır. Müəllif insan, zaman haqqında, dövrünün ekoloji xüsusiyyətləri ilə bağlı bir çox problemlərə toxunur öz münasibətini bildirir. Sovet hakimiyyətini “Totalitar və Avtoritar” rejim adlandıran müəllif yazır: “sosializm özünün siyasi-fəlsəfi mahiyyəti bərdə ən dəqiq fikri – prinsipi özü açıqca müəyyənləşdirmişdi - Demokratik mərkəziyyət! Sözü başa düşən hər kəsə dərhal bəlli olur ki, demokratiya ilə mərkəziyyət bir-biri ilə qətiyyənlə uyğundur, çünki demokratiya təfəkkürün, qəlbin, təxəyyülün müstəqilliyi, azadlığı deməkdirsə, mərkəziyyət isə hər şeyin, o cümlədən də cəmiyyət üzvlərinin düşünmək haqqının bir nöqtədən, konkret desək – Moskvadan idarə edilməsi idi... - ideoloji-inzibati gücünü, hətta iqtisadi siyasətinin də müstəqil, azad düşüncənin, yəni Şəxsiyyətin əleyhinə yönəlmiş bir siyasi qurumda mənlili, qururu, daxili bütövlüyü, milli dəyərləri qorumaq nə qədər çətin, ağır, müşkül bir iş idi!”. “Orada heç vaxt düşünənlər cəmiyyəti yaratmaq bərdə fikirləşmirdilər, əksinə, düşünən beyinləri sevmirdilər, nədən ki, müstəqil düşünmək azadlıq əlamətidir. Sosializmə isə kütlə, yəni mütillər cəmiyyəti lazım idi”.⁹

“Gedər-gəlməz” adlanan hissədə fərd və dövlət qarşıdurmasından bəhs edilir. Lakin bu yazıçı və dövlət toqquşması deyil, hələ ki sadəcə hökumət haqqında öz fikirlərinin olduğu kimi səmimiyyəti ilə çatdıran bir tələbənin faciəsidir. Sovet cəmiyyətini repressiya xofu ucbatından divarları çat vermiş, hər an uçmağa hazır olan bir evə bənzədən müəllif, insanların içindən o xofun hələ də çəkilmədiyini qeyd edir.

Müəllif sovet sistemində insanın sındırılması üçün istifadə olunan dəhşətli mənəvi-psixoloji təzyiqlərin təsiri nəticəsində yaranan və ömrü boyu insanların içində qalan xofun insan həyatını dəhşətli bir əzaba çevirdiyini qeyd edir. “Xof içində yaşamaq divarları çat vermiş otaqda yaşamağa bənzəyir – hər an fikirləşirsən ki, o çat vermiş divarlar indicə uçacaq, sən də qalacaqsan altında... Bu vəziyyət səni o qədər sıxır, əzir ki, axırda Allaha yalvarırsan : “Ya Rəbbim, uçu bu evi! Qurtar məni bu gözləmək əzabından!”¹⁰

2005-ci ildə nəşr olunmuş müəllifin gerçək roman adlandırdığı “Gizlinlər” əsəri bəlli olduğu kimi gerçək hadisələr əsasında yazılmış əsərdir. Bu əsərdə də gənc müəllif DTK tərəfindən saxlanılır. Həm öncəki əsərdə, həm də V. Babalının romanında yazıçılar hələ gənc ikən, ədəbi yaradıcılıqdan öncə adi vətəndaş olaraq təqib olunurlar. İlk öncə adi vətəndaşların Xəlil Rzanın “Qanlı mağara”, Sabir Azərinin “gedər-gəlməz”

⁸ Azəri, S., (2007), *Tələbə məhbusun etirafları (Bioqrafik – sənədli roman)*, Bakı, Çarşıoğlu, s. 6.

⁹ Azəri, S., (2007), s. 7.

¹⁰ Azəri, S., (2007), s. 30.

adlandırdığı DTK tərəfindən təqibi yer alır, sonradan ədəbi mühitdəki təzyiqlərin təsviri verilir. Sanki yazıçılar, tək yaradıcı insanların deyil, ümumən hər bir şəxsin nəzarət altında olduğunu vurğulayırlar.

V. Babanlı ədəbi mühitin təsvirinə geniş yer ayırır. Mərkəzi Komitə tərəfindən ədəbiyyata daimi nəzarətin olduğunu, “sovet həqiqətləri”nin yüksək tərənnümünün tələb olunmasını yazır, “sosializm realizmin” dən kənara çıxmaların sənət sərbəstliklərinin, “qərbin təsiri altına düşmək kimi qiymətləndirildiyini, amansız tənqiddə məruz qaldığını, ədəbi dərnəklərin ədəbiyyata ilk qədəmlərini qoyan gənc yazarların zamanın tələbi ruhunda tərbiyələndirmək, onları “yad təzahürlərdən” çəkəndirmək məqsədi güdüyünü qeyd edir”.¹¹

Bu günümüzdən çıxış edən yazıçı hadisələrin öncədən şərhini verərək, o zamanlar hələ bu siyasi oyunları qiymətləndirə bilmədiyini qeyd edir. “Firavan” ömür sürmüş sovet yazıçılarından həyatlarının görünməyən tərəfinin əks etdirir. Sovet ədəbiyyatının klassikləri sayılan O. Sarıvəllinin, S. Rəhmanın, S. Vurğun kimi sənətkarların, xalq yazıçı və şairlərimizin üzləşdiyi çətinliklər, məruz qaldıqları haqsız təqiblər təsvir olunur. 1940-cı illərdə 30-cu illərdə olduğu kimi insanları biryolluq məhv etməkdən çəkinsələr də, insanların daim qorxu içində yaşadığını qeyd edir. Bu qorxu, 30-cu illərin xofu əksər əsərlərdə yer alır. V. Babanlıya olan təzyiqlər tək yaradıcılıq taleyi ilə bitmir, adi həyatda da onu bir çoxları kimi təqib edir. Sabirabadda məktəbdə müəllim işləyərkən bir şər ucbatından başına gələnələr barədə yazıçı belə yazır: “Ürəyim ucundu. Dizlərimin əsdiyini hiss etdim. Belə hallara siyasi don geyindirib, adamı dəmir barmaqlıqlar arxasına saldıqlarından, gedər-gəlməzə göndərdiklərindən xəbərdardım. 1937-ci ilin dəhşətləri barədə çox eşitmişdim. KQB-nin vahiməsi indinin özündə də hamıya hakim idi... Bizim universitet tələbələrindən yeddi-səkkiz nəfərinin bu səpkili məsələ üstündə həbs etmişdilər. Sovet quruluşunu bəyənməmək, ona qara yaxmaqda günahlandırılmışlar. Hər birinə uzun müddətli, ağır şəraitli həbs cəzası kəsib, uzaq Sibirə göndərmişdilər. Sarımı uddum”¹². İstedadların salındığı çərçivələr müəllifi rahat buraxmır. Bu dövrdə yazılan əsərlər müəllif tərəfindən bu cür xarakterizə olunur: “Beləliklə də ədəbiyyatdan konfliktlər, əxlaqi-psixoloji ziddiyyətlər, xarakterlər çarpışması silinməyə başladı. Bədii əsərlərin “ölü doğum” mövsümü vüsət götürdü. Bu cür “əsərlərə”, hətta, ümumittifaq səviyyəsində yüksək mükafatlar təsis edildi. Müəlliflərinə ordenlər, fəxri adlar, əlavə imtiyazlar verildi. Bircə sözlə, məddahlıq, avtoritar yaltaqlıq, şəxsiyyətə pərəstiş üçün yaşıl işıq yandırıldı, tərif yarışına geniş meydan açıldı...”¹³.

Sovet dövrü ədəbiyyatı ilə bağlı yazısında hadisələri dəqiq qiymətləndirən tədqiqatçı yazır: “...İstedadı, dahini idarə edən qüdrət onun içindəki Allahdır, dışarıdakı güc, qüvvət deyil. Məşum güc ona tərif dəşdirə bilər, boğazdan yuxarı söz yazmağa məcbur edə bilər, hətta ailəsi, xəstəliyi, zəifliyi onu susdura bilər, əzə bilər, təslim edə bilər... susdura bilər, əzə bilər, təslim edə bilər, fəqət ilahi şər yazdırma bilməz.”¹⁴ Lakin insanları Allahdan uzaqlaşdırmağa çalışsan, özünü rəqibsiz yaradıcı kimi qələmə verən sistem dahini, istedadı da idarə etməkdən çəkinmirdi, onların özünü ifşa edə biləcək bir güc olduğunu dərk edərək ədəbiyyatı, sənətkarları xüsusi cəhdlə nəzarətdə saxlayır, onları mənən narahat bir atmosferdə yaşayıb yaratmağa məcbur edirdi.

Beləliklə, tədqiqat bir daha göstərir ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində qədim və zəngin ənənəyə malik memuar ədəbiyyatı göstərilən mərhələlər ərzində müşahidə, yol qeydləri, təəssürat, tərənnüm xarakterli əsərlərdən həyatın bütün sahələrinə daha dərinə nüfuz edən mürəkkəb formalara doğru inkişaf yolu keçərək, yeni forma və məzmun xüsusiyyətləri ilə zənginləşmişdir.

Ədəbiyyat

Azəri, S., (2007), *Tələbə məhbusun etirafları (Bioqrafik-sənədli roman)*, Bakı, Çəşioğlu.

Babanlı, V., (2005), *Gizlinlər*, Bakı, Qapp-Poliqraf.

Dədə Süleyman dünyası, (2002), Bakı, Maarif.

Eminaliyev, E., (1997), “A. Şaiqin “Xatirələrim” əsəri kamil memuar nümunəsi kimi”, Bakı, AMEA.

Qasımsadə, P., (1983), “Azərbaycan memuarının tarixindən”, *Gənc ədəbiyyatşünasların üçüncü Respublika konfransı*, Bakı, Elm, ss. 11-12.

Şaiq, A., (1973), *Xatirələrim*, Bakı, Gənclik.

Ulutürk, X., (1998), *Lefortovo zindanında*, Bakı, Azərbaycan.

Vahabzadə, B., (1999), *Zaman və mən*, Bakı, Azərənşir.

Vəli, K., (2009), “Sovet ədəbiyyatı: gerçəkliklər, həqiqətlər, ziddiyyətlər”, *Azərbaycan*, № 8, ss. 155-166.

¹¹ Babanlı, V., (2005), *Gizlinlər*, Bakı, Qapp- Poliqlraf, s. 62.

¹² Babanlı, V., (2005), s. 113.

¹³ Babanlı, V., (2005), s. 84.

¹⁴ Vəli, K., (2009), “Sovet ədəbiyyatı: gerçəkliklər, həqiqətlər, ziddiyyətlər”, *Azərbaycan*, № 8, s. 163.

AHMED PAŞA’NIN VE NEDİM’İN GAZELLERİNDE SAÇ

Atiye SARIOĞLU

Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans

ÖZET

Klâsik Türk şiirinde en çok anlatılan konu sevgilidir. Sevgili her zaman en üst seviyededir. Onun güzelliğinin sınırı yoktur. Şairler, sevgilinin güzelliğini ortaya koymak için çeşitli unsurlardan yararlanırlar. En belirgin güzellik unsuru, saçtır. Saçın insanı cezbeden bir yanı vardır. Bu, şairlerin gözünden kaçmamıştır. Saç kelimesi için bile farklı kelimeler kullanmıştır. Bununla birlikte saçın kokusu, rengi ve şekliyle ilgili olarak çeşitli kelimelere yer vermişlerdir.

Ahmed Paşa 15. yüzyılın, Nedim 18. yüzyılın en iyi şairlerindendir. İkisi de orijinal söylemler yakalamıştır.

Bu çalışmada Ahmed Paşa’nın ve Nedim’in gazelleri üzerinde durulmuştur. Sevgilinin saçı için hangi kelimeleri kullandıklarına, kelimelerin kullanım biçimlerine ve hangi anlamlar içerdiğine bakılmıştır. Biri 15. yüzyıl, diğeri 18. yüzyıl şairi olan bu iki büyük şairin, şiirlerinde benzerliklerin yanı sıra, var olan farklılıklara da bakılmıştır.

ABSTRACT

The topics discussed in the most beloved classics is Turkish poetry. Lover is always the highest level. There is no limit to her beauty. Reveal the beauty of beloved poets to benefit from the various elements. The most significant element of beauty, hair is. The human hair has attracted a side. This has not escaped the eyes of poets. they have used different words for the word hair. However, the smell of hair, color and shape as related to various words were included.

This study focused on poems of Ahmed Pasha and Nedim. For lover's hair, which they use words, words that look the way they use and what are implications. 15 th Century one of the other 18 century poet of the similarities between these two great poets will be differences as well.

Sevgili; Klâsik Türk şiirinin, yapı taşıdır. Sevgiliyi şiirlerden çıkarsak; Klâsik Türk şiiri ortadan kalkar, onun yerine ya tasavvuf edebiyatı genişler ya da sadece kasîdelerden oluşan bir edebiyat kalır.

Sevgiliyi tasavvur edip de şiirin baş tacı yapmak, şairin işidir. Şair, erişemediği ya da erişmek istediği bu güzelliği, öyle teşbihlerle süsler ki; bu güzel, gerçekte var mı yok mu insanı şüpheye düşürür. Sürekli bir yenilik arayışı içinde olan şairler, şiirlerinde kullanabilecekleri yeni hayallerin peşinde koşmuşlar, güzeli güzel yapan unsurları arayıp üstünde durmuşlar ve hatta mazmunlaştırmışlardır. Her yüzyılın kendine özgü kuralları, mazmunları, hayalleri bulunurken; her yüzyılda ismi öne çıkan şairler olmuştur. Bu şairler, o dönemin Klâsik Türk şiiri özelliklerini en iyi yansıtan isimlerdir. İşte burada ele alınan Ahmed Paşa ve Nedim, XV. ve XVIII. yüzyıl Klâsik Türk şiirinde, adı en çok zikredilen şairlerdendir.

15. yüzyıl birçok şair yetiştirmiştir. “15. yüzyıl Anadolu sahası Türk edebiyatının Şeyhî’den sonraki en güçlü temsilcisi Ahmed Paşa’dır.”¹ Döneme bakıldığında, Ahmed Paşa’nın bâkir söyleyişi dikkat çekmektedir. Bu yüzyılda Şeyhî’nin yanı sıra, Necâtî de en güçlü şairlerdendir. Ancak, Ahmed Paşa’nın ele alınma sebeplerinden biri, şu beyittir:

“Necâtî’nin dirisinden ölüsü Ahmed’in yeğdir

Ki İsâ göklere ağsa yine dem vurur Ahmed’den.”(Necâtî)

“Edirne’de doğup yetişen Ahmed Paşa gayet kuvvetli bir medrese tahsili görüp o devirde öğrenilmesi zarûrî olan ilimleri ve bu arada Farsçayı öğrenmiş, kuvvetli zekâsı sayesinde seçkin bir âlim olarak evvelâ Bursa’da müderrislik, sonradan Edirne’de kadılık etmiş, bu sırada Fatih’in nazar-ı dikkatini celp ederek kadiaskerliğe kadar yükselmiştir.”² Latîfî Tezkiresi’nde de “Şâirlerin Önde Geleni, Beliglerin Yol Göstericisi”³ olarak geçmektedir.

¹Mengi, M., (2008), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yay, Ankara, s.120.

²Tarlan, A.N., (1992), *Ahmed Paşa Divanı*, Akçağ Yay., Ankara, s.11.

³İsen, M., (1999), *Latîfî Tezkiresi*, Akçağ Yay., Ankara, s.106.

İyi eğitim almış bir şair olan Nedîm için, Haluk İpekten şöyle der: “Şiirinin en önemli özelliği, ilk bakışta tanınan; iyimser dünya görüşü, neşeli, şuh, zarif, ve kendine özgü üslûbudur. Nedîmâne denilen bir söyleyişi vardır. Bununla arkasında bir Nedîm okulu kuracak kadar çok şair toplamıştır.”⁴

Nedîm, “Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan”⁵(Mus:40/2) diyerek farklı bir yaşam felsefesi sunmuş, mahallî unsurları şiirlerinde çokça kullanmıştır.

Hasan Âli Yücel, Nedîm için bülbül benzetmesi yapar ve ekler: “Nedîm sabahın yanıp sönen bu aydınlığını bir rüya gibi idrâk etti. Yahut gördüğü şeyleri uykuda mı yoksa uyanıkken mi gördüğünü fark etmeden yaşadı ve kanlı ihtilâlin korkuları içinde ölüp gitti. Bunun için ben Nedîm’i çölden geçen ve bir tesadüf eseri olarak yeşil vahaya rastlayıp da orada bir iki saatini geçiren gurbet düşkününü bir yolcuya benzetirim. Bu umulmaz cennetin bütün kevserlerini, susuzluğunu gidermek için bir anda içmeye çalışan, her gördüğü yeni ve kıymetli şeyi igtinâm etmek kaygısıyla çabalayan bir seyyâhın bu telaşlı ve aceleci duyusunu Nedîm’de pek belli, pek açık görürüz.”⁶Bu satırlar Nedîm’in ne kadar orijinal olduğunu göstermektedir.

Kayahan Özgül, XVIII.yüzyıl için, şu ifadeleri kullanır:

“...XVIII. Asır Osmanlı klâsik sanatının son gürlüğü ve barok dönemidir.....Klâsik Türk şiirinin barok eğilimler göstermesi iki sebepten kaçınılmazdı;ilki, ..her klâsik edebiyatın son devresinde mukadder olarak baroklaşması yüzünden; ikincisi de XVIII. Asırdaki batılılaşma gayretlerinin sanattaki yansıması barok olduğu için.”⁷

İlber Ortaylı da XVIII. yüzyıl ve Klâsik Türk şiirini şöyle değerlendirir: “Dünyevî zevklerle Osmanlı barok çağının beğenilerine göre biçimlenen Divan şiirinin dili de daha sadeleşmiş, Türkçeleşmiştir”⁸Nedîm’in sade söyleyişi, yaşadığı dönemi ile doğru orantılıdır.

18.yüzyılda pek çok şair yetişmiştir. Ancak, Nedîm’in yeri farklıdır.

Ahmed Paşa için, acımasız sözler söylene de, elimizde var olan divanı, kendisinden sonra yetişecek olan büyük şairler için örnek olmuştur. Bundan dolayı Ahmed Paşa’nın ünü, yirmi birinci yüzyıla kadar gelmiştir.

Ahmed Paşa ve Nedîm’de benzerlik gösteren beyitlerin olması; Nedîm’in Ahmed Paşa’nın yolundan gittiğini göstermez. Klâsik Türk şiiriyle pişen şairlerin ardından gelen Nedîm’in, önceki şairlerin deneyimlerinden ve birikimlerinden faydalandığını gösterir. Nedîm, kendi şiirini bunun sonucunda oluşturabilmiştir. Bu da, Klâsik Türk şiirinin uzun yıllar süren canlılığını yineler niteliktedir.

Şimdi bu iki üstadın gazellerine bakarak Klâsik Türk şiirindeki gelişmeleri ya da değişmezlikleri görmek mümkündür. Çünkü biri Klâsik Türk şiirinin doğuşuna; diğeri ise son zamanlarına yakındır.

Ahmed Paşa’nın ve Nedîm’in gazellerinde saç kelimesini karşılayan kelimeler şunlardır: mû(y),zülf, gîsû, turra, târ, hûşe, kâkül, perçem vs.Bununla birlikte saçın kokusunu, şeklini ve rengini de ele verecek kelimeler kullanılmıştır.

Kokusu için; misk, anber, semen, gâliye, reyhân, nâfe.

Rengi için; hindû, leyl , Leylâ , kâfir ,küfr , siyeh , kara ,şâm,gece, şeb-rev.

Şekli için; zincir, bent, ejde(r)hâ, resen, halka, ham, perîşân, mahşer, sünbül, hat, câdû , sub’an, mâr, tarrâr , dâr, heykel ,bağbân, çevgân, çengâl, fetil, kandil, cârub, akrep , kemend , Harût, hûşe, ağ , bulut ,Hümâ, halhal, sihr ,şiken, şikenc, şemîm, tavûs, İbrâhim, ukde , rişte , lâm , şehbâz, zünnâr , tesbih vs.

Bu kelimelerin çoğu kullanımlarından dolayı zaman içinde mazmun olmuştur. Misk deyince; sevgilinin güzel kokan saçından bahsedildiği anlaşılır hâle gelir.

Ahmed Paşa gazellerinde saç kelimesini 44, zülf kelimesini 384, sünbül kelimesini 37 ,turra kelimesini 13 kez kullanırken 166 gazeli olan Nedîm ise , kâkülü 9 , gîsûyu 14 , turrayı 18 , zülfü 41 , mû (mûy)u 16 , saçı da 2 kere kullanmıştır.Sayıları vermekteki amaç;ne kadar kullanıldığını göstermektir. Bu da saç kelimesinin üzerinde durulması gerektiğini gösterir. Yoksa yüzyıllar boyunca neden şairler saçın peşinden koşsunlar?

Ahmed Paşa’nın ve Nedîm’in gazellerinden örnekler ve açıklamalar:

Şekil için:

Ham: Sevgilinin saçının kıvrımları için kullanılır. Sevgilinin saçı, büküm büküm olması yönüyle de ele

⁴ İpekten, H.,(1986), “Gazel Şerhi Örnekleri II”, *Türk Dili-Türk Şiiri Özel Sayısı II*, S.415 416-417, 7-8-9, s.281.

⁵ Macit, M.,(1997), *Nedîm Divanı*,Akçağ Yay., Ankara, s.264.

⁶Yücel,H.A., (1999), “Tarihimizde Bir Fecr-i Kâzip ve Nedîm”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yky., İstanbul, s.97.

⁷ Özgül, K.M.,(2006) *,Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Hece Yay., Ankara, s.22.

⁸ Ortaylı, İ., (1999), “Osmanlı İmparatorluğu’nun Değişim İçinde Divan Şiiri”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*,Yky., İstanbul,s.219.

alınır. Saç, yanak üzerinde bükümler oluşturur ve âşığın gönlü bu bükümlere dolaşır.

Saçıyla ay yüzün gizler gözüm zülfü hamın gözler

Bulutlu günde insâna görünür kible-gâh eğri(G:329/3)Ahmed Paşa

“(Sevgili) saçıyla ay yüzünü gizler, gözüm (de) zülfünün kıvrımlarını gözler.(Sevgilinin ay yüzünü saçıyla gizlemesi) bulutlu günde kible-gâhıninsana eğri görünmesi gibidir.”

Sevgilinin saçı buluta, yüzü aya benzetilmiştir. Saç yüzü örtünce buğulu bir görüntü çıkar. Bu da tıpkı, insanın, bulutlu günde önünü net görememesi gibidir.

Ey zülf-i ham-be-ham dökülüp sînem üstüne

Zencir-i pâ-y-i ‘ömr-i şitâbânım ol benim(G:88/2)Nedîm

“Ey(Sevgili)! Kıvrım kıvrım saçların göğsümün üstüne dökülüp benim çabuk giden ömrümün ayağının zinciri ol.”

Sevgilinin saçları kıvrım kıvrımdır. Nedîm’de ve Ahmed Paşa’da saçın kıvrımından bahsedildiğini görmek mümkündür.

Ejde(r)hâ: İki şair de ejde(r)ha benzetmesini kullanmışlardır. Ejderhaya saçların çokluğundan dolayı benzetmişlerdir.

Genc-i ruhuna kim el suna kim

Bekçilerin ejdehâdır ey dost(G:19/5)Ahmed Paşa

“Ey dost! Yüz hazinene kim el uzatsa ejdehalar bekçilerindir.”

Sevgilinin yüzü hazîneye, saçı ejde(r)haya benzetilmiştir. Nasıl hazinenin başında duran ejderha o hazineyi koruyorsa, burada geçen ejderha da yüz hazinesini korumaktadır. Mazmûn olduğu görülmektedir.

Bağ-bân: Sevgilinin güzel yüzü bağıdır. Bağ-bân da onu güzelleştiren ve koruyandır. Bu özelliklerinden dolayı saç, bağ-bân olarak geçer. Sevgilinin güzelliğine güzellik katar, onu korur.

Zülfün ki bağ-bân-ı gülîstân-ı hüsnür

Avcında deste deste gül ü nesteren tutar(G:62/4)Ahmed Paşa

“(Ey sevgili!) Zülfün güzellik ülkesinin gül bahçesinin bahçivanıdır (ve) avcunda deste deste gül ile yaban gülü tutmaktadır.”

Şair, sevgilinin saçını elinde gül tutan bir bahçivana benzetmektedir.

Bağ-bân-ı bağ-ı cennettir ruhunda zülf-i döst

Bezm-i hüsnâ gelmiş avcında gül ü nesrîni var(G:52/3)Ahmed Paşa

“Dostun saçı,(onun) yüzünde cennet bağının bahçivanıdır; güzellik meclisine gelmiş; elinde gül ve nesrin vardır.”

Hûşe: *Başak, sümbüle*.⁹ Salkım olarak da geçmektedir.

Büstân-ı bağ-ı cennettir ruhun ki erdikçe bâd

Hûşe-i sümbül deyu zülf-i perîşân oynatır(G:38/2)Ahmed Paşa

“Rüzgâr estikçe yüzün cennet bağının bostanı olur. Sümbül (salkımları) diye perişân zülfünü oynatır.”

Sevgilinin yüzü cennet bağının bostanına benzetilmiş ve rüzgâr esince de sümbül salkımlarına benzeyen saçını hareket ettirmiştir. Burada saç, sümbül salkımı olarak geçer.

Asılır sümbül-i gül-pûşuna dil hûşe gibi

Ger asarsan resen-i dâra elimden ne gelir(G:58/4)

“Gönül, gülle örtülünün sümbülüne salkım gibi asılır, eğer darağacı ipine asarsan elimden ne gelir?” ya da “Gönül, gülle örtülünün sümbülüne asılır; eğer salkım gibi darağacı ipine asarsan elimden ne gelir?”

Gönlü hûşeye benzetmiştir. Gülle örtülü olan sevgilinin yüzüdür. Sümbül, sevgilinin saçıdır.

Nigârâ bağ-ı cennette yâ miskîn hûşedir zülfün

Yâ amberden hamâyildir gümüş serv-i hırâmâna(G:264/3)Ahmed Paşa

“Ey nigâr! Zülfün ya cennet bağında yatan bir hûşedir; ya da serv-i hıramana, amberden gümüş kol bağıdır, muskadır.”

Sevgilinin saçları salkım salkımdır.

Kemend:

Müselmânlar giriftârım meded bir nâ-müselmâna

Kemend-i zülfü zünnârı belâdır ehl-i imâna(G:264/1)Ahmed Paşa

“(Ey) müslümanlar! (Ben) bir müslüman olmayana tutuldum; meded. (Sevgilinin) zülfünün kemendinin püskülü, iman ehline beladır.”

Zülfünün kemendinin püskülüyle âşığı avlamış ve onu kendisine giriftar etmiştir. Âşık da bunun bela

⁹ Pala, İ., (2005), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yay., İstanbul, s.215.

olduğunu bilir. Zünnâr :“Papazların bir alâmet olmak üzere bellerine bağladıkları uçları püsküllü örme kuşak.”¹⁰ Bu bakımdan sevgilinin zülfünün kemendi yani; iki yana saldıği örüklü saç, bana “evet” dedirtir. Bu “evet”, sevgiliye bendeliği kabul etmek içindir.

Zincir (Zencir):

Zülfü zencirinde dil divanedir şol dil-beri

Dolaşıp bâd-ı sabâ zülfüne şeydâlanmasın(252/4)Ahmed Paşa

“Gönül, şu dilberin zülfünün zincirinde divanedir. Rüzgâr zülfüne dolaşıp da şeydâlanmasın.”

Zülf zincirine ben bağlandım, uğruna divane oldum. Boşuna rüzgâr, sevgilinin saçına girip de delirmesin, saçı hareketlendirmesin.

Çeşm-i Ahmed’de hayâl-i zülf ü ebrûn ey nigâr

Bağlıdır zencir ile deryâ yüzünde pül gibi(G:304/6)Ahmed Paşa

“Ey nigâr! Ahmed’in gözünde zülfün kaşın, deniz üzerindeki köprü gibi zincirle bağlıdır.”

Sevgilinin zülfü aşına iner ve alınının üstüne dökülür. Böylece köprü gibi görünür.

Hümâ:

Sevdâ-yı zülfü gönlümü sultân-ı vakt eder

Yârin hayâl-i turrası zıll-i hümâ mıdır(G:47/6) Ahmed Paşa

“Zülfünün sevdası gönlümü vaktin sultanı eder.(Acaba) Yârin saçının hayali hümâ (kuşunun) gölgesi midir ?”

Ahmed Paşa, “Hümâ kuşunun gölgesi talih, devlet demektir. Madem ben senin saçlarınla kendimi mutlu ve o zaman dönemin padişahıymış gibi hissediyorum. Tıpkı Hümâ kuşunun gölgesinde duranların talihinin açılması gibi” demektedir.

Bent:

Ben de ey şûh Nedîmâ gibi bi’llah senin

Bend-i gîsû-yı girîh-dârına kurbân olayım(G:82/5)Nedîm

“Ey şûh Nedîm! Ben de senin gibi, billahi, sevgilinin saçının bendine kurban olayım.”

Nergisin sihrinden efsûn öğrenir sâhir dahi

Düşmesin zünnâr-ı zülfün bendine kâfir dahi(G:323/1)Ahmed Paşa

“Nergisin sihrinden, sihir yapan dahi sihir öğrenir; zülfünün örüklerinin bağına, kâfir dahi düşmesin.”

Sevgilinin bakışları nergis gibi etkileyicidir. Şair, sevgilinin zülfünün örüklerinin bendine tutulmuştur.

Bu durum zor olduğu için de “Kâfir bile düşmesin” diyor.

Zülfünün bendinde olaldan giriftâr inlerim

Ney gibi feryâd edip zâr-ı dil-efgâr inlerim (213/1)Ahmed Paşa

“Zülfünün bağına tutulduğumdan beri, ağlayan yaralı gönlüm ney gibi feryat edip inler.”

Gönül neye benzetilmiştir. Gönül, ney gibi inlemektedir. Bunun sebebi de âşığın, sevgilinin saçına tutulmasıdır.

Çevgân:

Çevgânı zülfünün nice cân topun urmasın

Gül-gûn yanağın gibi meydan tutup durur (G:93/2)Ahmed Paşa

“Zülfünün çevgânı gül renkli yanağını meydan sayıp da nice can topuna vurmasın.”

Sevgilinin yanağı, top u çevgân oynanan meydana; saçının uzun telleri, çevgâna benzetilmiştir. Can topu da âşıklar için kullanılmıştır.

Dedim ağlarken başım top eyle çevgân zülfüne

Dedi çevgân gösterirdim sana bârân olmasa(G:278/9)Ahmed Paşa

“Ağlarken çevgân zülfüne, başımı top eyle dedim. Yağmur yağmasa çevgân (saçımı) gösterirdim sana dedi.”

Çevgân, sevgilinin saçıdır; top, âşığın başıdır.

Perişân: Klâsik Türk şiirinde, sevgilinin saçları dağınıktır, dolaşıktır.

Gice zülfün görüben düşte perişân oldum

Dostlar hayrola din bize bu rüya neki. (Ahmet Paşa)

“Gece düşümde zülfüne görüp (zülfün gibi) perişân oldum. Dostlar bize “Hayır ola” deyin. Acaba bu rüya nedir ki?”

Ahmet Paşa, âşığın gönlünün perişân olmasını, sevgilinin saçlarının dağınık olmasına

¹⁰ Pala, İ., (2005),s.496.

benzetmiştir.”Saçların perişandı; ben, seni düşümde görünce, aynı saçların gibi perişan oldum.”diyor.

Gel ey esir-i zülf-i perişânın olduğum

Bilmez misin rübûde-i çevgânın olduğum(G:81/1)Nedîm

“Ey dağınık zülfünün esiri olduğum! Gel. Çevgânına kapıldığımı bilmez misin? ”

Âşık sevgilin dağınık saçının esiri olmuştur. Saçını çevgâna benzetir ve saçına kapılmış olduğunu söyler.

Takrîr edemem zülf-i perişânını yârin

Dil murgını ol serv-i ser-efrâza düşürdüm(G:86/2)Nedîm

“Yârin dağınık saçını anlatamam; gönül kuşunu başını kaldıran serviye düşürdüm.”

Gönül bir kuşa benzer. Sevgili, benzerlerinden farklı olan, başını kaldıran serviye benzetilir. Servinin yaprakları, zülf-i perişân olarak nitelendirilebilir. Böylece âşığın gönlü, dağınık saçlı sevgilinin saçına giriftar olmuştur.

Rûz-i mahşerde benim avcumda dest-âvîz ola

Ârzû-yi halka-i zülf-i perişânın senin (G:167/7)Ahmed Paşa

“Mahşer günü, senin perişan zülfünün kıvrımının arzusu, benim avcumda, elime asılı olsun.”

Saç perişandır, dağınıktır; âşığın gönlü saçın kıvrımlarına dolaşır.

Bî-karâr:

Karâr u sabrım alan zülf-i bî-karârındır

Harâb eden beni şol çeşm-i pür-humârındır(G:36/1)Ahmed Paşa

“(Benim) kararımı ve sabrımı alan (senin) kararsız zülfündür; beni harap eden de senin mahmur (süzgün) gözündür.”

Şair, saçın hareket etmesinden dolayı saçı kararsız olarak nitelendirmiştir.

Mâr(Yılan): Saç, sevgilinin yüzünde kıvrım kıvrım, top top olmuş yılan gibidir. Bu bakımdan sevgilinin saçları âşıkları esir eder.

Kâbe yüzüne dolaştı zülfün

San girdi tavâfa mâr ey dost(G:18/5) Ahmed Paşa

“Ey dost! Zülfün Kâbe (gibi aydınlık olan) yüzüne dolaştı. Tavafa yılan girdi san(ırsın).”

Sevgilinin yüzü gibi Kâbe gibi aydınlıktır, saçı ise yılan gibi kıvrım kıvrımdır ve saçları, sevgilinin yüzünü yılan gibi sarmıştır. Sevgilinin saçı yılana, yüzü Kâbe’ye benzetilmiştir.

Halka-i zülfün ruhsârında ser-gerdân yatar

Yastanıp genc üstüne bin başlı bir su’bânyatar(G:51/1)Ahmed Paşa

“Saç halkaların, yanağında hazine üstüne yatan bin başlı yılan gibi perişan (bir şekilde) uzanır.”

Sevgilinin saçları çokluğu ve dağınıklığından dolayı, bin başlı yılana; yüzü de hazineye benzetilir.

Tarrâr:

Dil garibin asma zülfün dârına şeb-rev deyu

Ben boyun kim şehirde turran gibi tarrâr yok(G:144/6)Ahmed Paşa

Sevgiliye seslenerek, sevgilinin saçını yankesiciye benzettiğini ifade ediyor. O şehirde onun saçı gibi yankesici olmadığını; çünkü kalbini çaldığını söylüyor.

Kaş mıdır ol iki mukavves hilâl

Turra mıdır şol iki tarrâr hey(337/4)Ahmed Paşa

“Hey! Şu iki kavisli (olan), hilal kaş mı? Şu iki yankesici, saç mı?”

Saçları yankesiciye benzetmiştir.

Mahşer:

Mahşer midir saçın arasâtında hüsnünün

Kim anda kaldı kalb durur bî-hisâb dil(G:175/2)Ahmed Paşa

“Saçın güzelliğinin alanında mahşer midir? Ki kalp onda kaldı (ve) gönül saymaksızın (orda) durur.”

Sevgilinin saçı çokluğundan dolayı mahşer gününü andırır.

Sihir(Büyü)-Harût: Büyü / sihir: Saçın âşığa çektiydikleri hep büyü (sihirli) oluşu sebebiyledir. Onun sihrine kapılan âşık, sevgiliden etkilenir ve bir ömür boyu bendesi olur.

Sihir ü efsûn ile dolmuştur derûnun ey kalem

Zülf-i Hârûtun demek mümkün ki nâl olmuş sana(G.2/3)Nedîm

“Ey kalem içerin sihir ve efsûn ile dolmuştur. Hârût’un zülfü sana nâl olmuş demektir.”

“Kalemin yazdıklarıyla, yazdıklarını okuyanları büyüleme gücünü anlatmakta; ancak, arka planda esas olarak kendi şâirlik gücünü övmekte, tefahhur yapmaktadır”¹¹Kalem yazdıklarıyla sihir saçıyor. Harût’un

¹¹Mengi,M.,(2000), *Divan Şiiri Yazıları*,Akçağ Yay., Ankara,s.60.

zülfünden bahsederek onun sihirle uğraştığına telmihte bulunuyor ve “Ben sihirli sözler söylüyorum” diyor. Hârût’un zülfü ile sihir ve efsûn kelimeleri arasında bütünlük vardır.

Lâm:

Mushafda kadd ü zülf ü dehânın mı gördü kim

Dil tıflı okuduğu elif-lâm-mimdir.(G:32/3) Ahmed Paşa

“Gönül çocuğunun okuduğu elif-lâm-mimdir; Mushafta, boyunu, saçını ve ağzını mı gördü ki?”

Sevgilinin boyu elif harfine, zülfü lâm harfine, ağzı da mim harfine benzetilmiştir.

Halka-halhal:

Murg-ı cânâ tir-i gamzeden per ü bâl eyledin

Halka-i zülfün hayâlin ana halhâl eyledin(148/1)Ahmed Paşa

“Can kuşuna gamze kılıcından per ü bal eyledim Zülfünün halkasını ona halhal yaptım.”

Saçın kıvrımlarından dolayı Ahmed Paşa, zülüfleri halhala benzetir.

Şehbâz:

Cihân şikârına şeh-bâz-ı zülfünü salagör

Kebûter-i dil ü cân hod senin şikârındır(G:36/3)Ahmed Paşa

“Doğana benzeyen zülfünü dünya avına salıver; nasıl olsa gönül ve can güvercini senin avındır.”

Sevgilin saçı doğanın gagası gibi kıvrımlıdır. Şâir, sevgilinin saçını doğana; gönül ve canı da güvercine benzetmiştir.

Âzâde iken zülf-i girih-gîr-i bütandan

Murg-ı dili ol pençe-i şehbâza düşürdüm(G:86/4)Nedîm

“O gönül kuşunu, doğanın pençesine düşürdüm.”

Sevgilinin saçını doğanın pençesine; gönlü de bir kuşa benzetiyor. Böylece kuş, doğanın pençesine düşüyor.

Nâlesinde incinip dûr etme zülfünden dili

Cânlar avlarsın ceres takmaz mısın şeh-bâzına (G:279/2)Ahmed Paşa

Sevgilinin saçı, şeh-bâz âşığın gönlü de ceres olarak ele alınmıştır. Sevgilinin saçı doğanın gagasına benzetilir.

Zırh:

Her taraftan gelmesin diye ana tîr-i nazar

Zülfü gün yüzünün üstünde zırh cevşen tutar(G:95/3)Ahmed Paşa

“Ona her taraftan azar okları gelmesin diye zülfü gün yüzünün üstüne zırh cevşen tutar.”

Sevgilinin yüzü gün yüzüne; saçı da zırha, cevşene benzetilmiştir. Zırha benzetme sebebi de rakiplerin yüzünü görmesini istememesindendir. Rakipler sevgilinin yüzünü saçları sayesinde göremeyecektir.

Alup tigingi ilga saçı zırhın salmış arhaya

Mining kasdımga kılmış üç toluk câm-ı safâ(G:10/2)Nedîm

Bu beyit, Nedîm’in divanında bulunan Çağatayca yazılmış bir gazelin beytidir. Burada da saç, zırha benzetilmiştir.

Tesbih:

El uzatıp çevirdiği tesbîh-i zülfünü

Gâhî şumâr-ı cevır eder ü geh hisâb-ı nâz (G:109/4)Ahmed Paşa

“(Sevgili)el uzatıp çevirdiği zülfünün tesbihini; gâh cevır hesabı gâh naz hesabı eder.”

Sevgilinin saçı tesbihe benzetilmiştir. Sevgili saçlarını düzeltirken çok sayıda cefa ve naz hesabı yapar. Sevgili, âşığa acı çektirmek ister ve çektirdiği acıların, yaptığı nazların sanki çetelesini tutar gibi tesbih çekmektedir.

Cârûb:

Görüp zülfü hayâlin kirpiğimde

Dedim cârûba binmiştir bu cādû(256/3) Ahmed Paşa

“Kirpiğimde zülfünün hayalini görüp bu cadı süpürgeye binmiştir dedim.”

Sevgilinin saçı süpürgeye benzetilmiştir.

Ukde:

Hattının cânâ çıkarmış pertevin âyîne hayf

Mû-be-mû-yı ‘ukde-i zülfün açılmış şâne(G:126/6)Nedîm

“(Ey sevgili!)Yazık ki: Ayna, tüylerinin parlaklığını, cana çıkarmış.(Senin) zülfünün düğümleri tıraşa tel tel açılmış.”

Sevgili, örgülü saçlarını aynanın karşısında tarar ve açılan örükler sevgilinin güzelliğine güzellik katar.

Sümbül: Her iki şairin, saç için, sümbülü kullandıkları görülmektedir. Hem koku hem de görünüşü için sümbül kullanılmaktadır.

Ey turra bâğ-ı hüsnünde sümbül müsün nesin

Ey hâl-ı fitne yohsa karanfûl müsün nesin(G:74/1)Nedîm

“Ey turra! Güzellik bağında sümbül müsün nesin? Ey fitne ben! Yoksa karanfil misin (nesin)?”

Şair sorularla iltifat ediyor. Güzellik ülkesi sevgilinin yüzüdür; turra da sümbül gibi kokarak ayrı bir güzellik katar. Sevgilinin beni, karanfil tohumu gibi yuvraklıdır ve sıradan değildir, fitnedir; şairin gönlünü çalar.

Bağda zülf ü ruhun andıkça bu kimdir deyü

Sümbül ü gül biri birinden suâl eyler beni(G:147/ 4)Nedîm

“Zülfünü ve yüzünü andıkça bağda sümbül ve gül birbirine bu kim diye sorar.”

Sevgilinin saçı sümbüle; yüzü de güle benzetilmiştir. Saç hem güzel koktuğu için hem de şeklinden dolayı sümbüle benzetilmiştir. Yüzü de renginden dolayı güle benzetilmiştir.

Zülf-i pürçüninle hemdüş oldu cânâ kad çeküp

Sümbül-i hâb-ı tegâfûl câme-hâbından senin(G:67/5)Nedîm

“(Ey Sevgili!) Tegâfûl uykusunun sümbülü, senin yatağından kalkıp büküm büküm saçlarınla omuz omuza geldi.

Sevgilin saçını sümbüle benzetmektedir.

Ben bu gün bir nev-bahâr-ı hüsn ü ân seyreyledim

Tarf-ı destârında sümbül gibi mûlar var idi(G:149/3)Nedîm

“Ben, bugün güzellik ve güzellik câzibesi (olan) bir ilkbahâr seyrettim.(bu güzellik ve güzellik cazibesinin) sarığında sümbül gibi teller vardı.”

Sevgilinin saçı, sümbüle; sevgili de, güzellik ve güzellik cazibesi olan ilkbahara benzetilmiştir.

Şam-ı gamda hasret-i zülfün değil mi ‘âşıkın

Hâbını çün turra-i sümbül perîşân eyleyen(G:105/4)Nedîm

“Gam akşamında, âşığın uykusunu perişan eyleyen, zülfünün hasreti değil mi? Çünkü (o saç); sümbül(gibi görünen ve kokan) alın saçıdır.”

Sevgilinin saçı sümbüle benzetilmiştir. Görünümü ve kokusu dolayısıyla kullanılmıştır.

Ruhlarına sümbülünden meyl eder bu murg-ı dil

Görse şem’i geceler pervâneler pervâz eder(G:98/4) Ahmed Paşa

“Bu gönül kuşu sümbülünden (saç) yanaklarına eğilir. Pervaneler mumu görse (etrafında) uçar.”

Şem’ sevgilinin yüzü, pervane de saçıdır.

Ne sümbüldür saçın kim sâyesinde

Biter miskîn giyâlar tâze tâze(266/2) Ahmed Paşa

“Saçın öyle bir sümbül ki; gölgesinde yatan taze otlar biter.”

Saç sümbüle benzetilmiştir.

Renk için:

Sarı-Siyah:

Nedîm sarı saçtan bahsederek Klâsik Türk şiirinde bir yenilik yapmıştır. Gelenekte saç sarı da olsa kızıl, kahverengi de olsa, hep siyahtır. Sevgilinin siyah perçemi, kâkülü, siyah kaşına ve iman gibi beyaz yüzüne dökülmektedir. Ancak, Nedîm’in gelenek dışına çıktığı görülür.

Nedîm, gelenekteki sevgiliden de, sarı saçlı sevgiliden de bahseder. Bu bakımdan Ahmed Paşa’dan farklı bir sevgili tasviri yapar.

Hurşid pençesin mi takınmış cebînine

O! zülf-i zerden dökülen terler midir.(G:35/3)Nedîm

“Güneş alına pençesini mi takınmış ;(yoksa) sarı zülfünden dökülen ter midir?”

Sevgili güneşe benzetilmiş ve güneşin sarı ışınları, sevgilinin sarı saçlarıdır.

Gören ebrûlar üzre pîçişin ol kâkül-i zerdin

Sanır zer-hall ile âyet yazılmış rûy-ı şemşîre(G:137/3)Nedîm

“Altın renkli kâkülünü kaşların üzerinde kıvrım kıvrım gören altın eritmeyle kılıç üstüne âyet yazılmış sanır.”

Sevgilinin yüzü kılıç gibi pürüzsüz, aydınlık ve parlaktır. Sevgilinin kıvrım kıvrım kâkülü de altın renklidir.

Bir cebînin bir dahı zülf-i siyeh-fâmın bilir

Dil ne subhun fark eder bi'llah ne ahşamın bilir.(G:36/1)Nedîm

“Gönül ne sabahı fark eder ne de vallahi akşamı bilir.(O) bir alnının, bir de kara renkli zülfünü düşünür.”

Saçlar sevgilinin alnına düşüyorsa; âşık da sevgilinin alnını ve alnına dökülen kara saçlarını düşünür Görüldüğü gibi Nedîm siyah saçlı sevgiliden de bahsetmiştir.

Saçı leylâ ezelden beri şeker-hîz idi sordum

Dedi ol va'd ne gündür aradan çok zaman geçmiş(G:54/3)Nedîm

Saçı ezelden beri şeker atardı(noldu diye) sordum.(Sevgili) o vaat ettiğim gün ne zamandı? (Üstünden) çok zaman geçmiş” dedi.

Ahmed Paşa'nın gazellerinde sevgiliyle konuşup vaadini hatırlatmak yoktur. Nedîm bu anlamda daha cesur ve serbesttir; sevgilinin saçlarını gösterdiğini, onunla rahatlıkla görüşüğünü söylemektedir. Âşık, sevgiliden fesinin altından kâkülünü çıkarmamasını, rakiplerin kâkülünü görmemesini ve ona dokunmamasını ister. Ancak Nedîm, şuh bir eda ile sevgilinin saçını herkesin görüp etkilendiğini söyler ve sevgiliden saçlarını göstermesini ister.

Sanır idim ki 'anberi attârlar satar

Cânım şemîm-i zülf-i siyeh-fâmın almadan(G:104/3)Nedîm

“Mis kokulu siyah saçın, canımı almadan önce mis kokuyu attârlar satar sanırdım.”(Meğer o güzel kokular senin saçından gelmekteymiş.)

Sevgilinin siyah saçının kokusu satılan mis kokulardan daha etkilidir.

Samûr:

Nigehin vakt ola zülf ü hat arasında nedîm

Bürünüp şâl-ı siyâha yata semmûr üzre(G:116/6)Nedîm

Nedîm, burada da sevgilinin, samur saçlarına, siyah şal örttüğünden bahseder.

Mû-be-mû dikkatler etdim kıl kadar fark etmedim

Kaşların bi'llah begim duşundaki semmûrdan(G:07/5)Nedîm

“(A)beyim kaşların billahî omzundaki saçlarındandır. Kıl kıl dikkat ettim ve hiç fark görmedim.”

Samur genellikle kaş için kullanılsa da Nedîm'in kasdı saçlarıdır.

Küfr-kâfir:

Hâl kâfir zülf kâfir çeşm kâfir el-amân

Ser-be –ser iklim-i hüsnün kâfiristân oldu hep(G:9/3)Nedîm

“Ben kâfir, zülf kâfir, göz kâfir aman; güzellik ülkesi, baştan başa kâfir memleketi oldu.”

Sevgili güzellik ülkesine benzetilirken; kara unsurlarla kâfir memleketine benzetilmiştir. Kara kaşlı, kara gözlü, kara saçlı sevgili Nedîm'i de etkilemiştir.

El uzatmasın der idim küfr-i zülfüne rakîb

Sakınırdım ben anı şeytândan imânım gibi(G:306/3)Ahmed Paşa

“Ben zülfünü (tıpkı) şeytandan imanım gibi saklardım. Çünkü rakip,(senin) zülfünün karalığına el uzatmasın derdim.”

Küfr karadır; iman ak. Bu nedenle, saç küfürdür. Küfür akla şeytanı getirir ve şeytan imanı ele geçirmek ister. Şair de şeytandan imanı sakınır gibi sevgilinin saçını, rakipten sakınır.

Çözüp zülfün yüzüne ol şeker-leb

Dedi kim küfrsüz imân yaraşmaz(G:112/5)Ahmed Paşa

“O şeker dudaklı saçını yüzüne çözüp küfrsüz iman olmaz dedi.”

Ahmed Paşa 15.yüzyılın ardından sürüp gelen şeyler söylemiştir. Ahmed Paşa'nın söz ettiği sevgili kara saçlıdır. Zaman zaman karşımıza çıkan bu söylemde; sevgilinin saçı kâfirdir, kâfir demekteki amaç kara olduğunu belirtmektir. Sevgilinin yüzü de bembeyazdır; yani; imandır. Kâfir saç, iman gibi bembeyaz yüzün üstüne dökülür.

Çeşm ü ebrûya kafâdârsın ey zülf-i siyâh

Sen de kâfirsın ol kâfirlere imdâdın için(G:92/3)Ahmed Paşa

“Ey siyah zülf! Göz ve kaşa kafadarsın. Sen de onlara yardım ettiğin için kâfirsın(karasın).”

Kıldı aşkın âvâre elimden ne gelir

Düşdüm ol zülf-i siyeh-kâra elimden ne gelir(G:58/1)Ahmed Paşa

(Ey sevgili) aşkın beni başıboş eyledi; elimden ne gelir?(Gönlüm) düştü(m) kara saçına elimden ne gelir?”

Çaresizlik içinde saçına gönlünü kaptırdığını ve saçının onu kendisine bağladığını, divane gibi dolaştırdığını ve elinden bir şey gelmediğini söylüyor.

Fetil:

Ne sebebeden zülf komazsın dedim ruhsârına

Dedi kim kandil-i hûrşide ne lâzımdır fetil(G:184/5)Ahmed Paşa

“(Ey sevgili) ne sebepten (dolayı) zülfünü yüzüne koymazsın dedim; dedi ki: Güneşin kandiline fetil ne lazımdır?”

“*Fetil,fetile:1.Lâmba fitili. 2.ovarak deriden çıkarılan yuvarlak kir.3.yaralara onulan tiftik. 4. örgü.*¹²”Bu beyitte saç, örgüdür; sevgilinin yüzü de güneştir.

Şeb-Gece-Şâm:

Miskin gönül sevdâdadır şol turra-i şeb-reng için

Ser-hoş gibi gavgâdadır ol çeşm-i şûh u şeng için(G:224/1)Ahmed Paşa

“Miskin gönül şu gece renkli saç için sevdadadır, kafası iyi olan gibi neşeli ve şuh göz için kavgadadır.”

Sevgilinin saçı, gece gibi kapkaradır. Âşık sevgilinin bu kapkara saçlarında kendisini kaybeder.

Saçların ruhlarına karşı dağıldığı bu kim

Bozulur gündüz o sevdâ ki geceler düzülür(G:105/5)Ahmed Paşa

“Saçların yanaklarına (karşı) dağıldığında gündüz bozulur geceler düzülür. Çünkü o sevdadır.”

Sevgilinin saçını geceye benzetmiştir. Yüzü aydınlık, saçı karanlıktır, gecedir.

Hindû:

Ko hindû zülfünü kalsın ayakda

Kim ol vech-i hasenden yüz çevirdi(G:340/3) Ahmed Paşa

“Bırak hindu saçın ayakta kalsın ki o güzelliğin vechinden yüz çevirdi.”

Hindu da kâfir gibi kullanılmaktadır. Kara anlamı taşır. Güzellik aktır ve hindu saç lanetli gibi kapkaradır.

Koku için:

Misk-Müşk:

Saba ki dest ura ol zülfe müşk-i nâb oar

Açarsa ‘ukde-i pîrâhenin gül-âb kokar.(G:16/1)Nedîm

“Rüzgâr o saça elini dokununca saf misk kokar. Gömleğinin düğümünü çözerse gül suyu kokar.”Rüzgâra insan vasfı yüklenerek eli varmış gibi düşünülür ve rüzgâr elini sevgilinin saçına dokununca hareket eden saçtan güzel kokular yayılır. Bir de gömleğinin düğmesini, düğümünü çöze gül kokuları yayılır. Çünkü sevgili gül kokuludur ya da gülün ta kendisidir.(Zülf gerçek anlamda düşünülmüştür.)

Büy:

Dimâğım tutdu bûy-ı sünbül âgûşumda döndükçe

Meger kim düşünün üstünde bir sünbül-sitân var(G:42/3)Nedîm

“Kucağımda sümbül kokusu döndükçe aklımlı aldı. Meğer omzunun üstünde bir sümbülistân varmış.”

Şair, sevgilinin saçını hissediyor ve kokluyor. Sonra sümbül gibi görünen ve kokan saçlarını, sümbüle benzetiyor. Ona göre; sanki omzuna dökülen saç değil de; omzunda sümbülistân var. Beyitte saç kelimesi olmadan saçın varlığını anlıyoruz. Sümbül mazmun olarak kullanılmıştır: Sümbül kokusu; saç kokusudur.

Ruhlarına sünbülünden meyl eder bu murg-ı dil

Görse şem’i geceler pervâneler pervâz eder(G:98/4)Ahmed Paşa

“Bu gönül kuşu, sümbülünden yanaklarına eğilir. Pervaneler, mumu görse etrafında döner”

Gönül kuşu, aşıyan ister. Aşıyan; sevgilinin saçıdır. Bu nedenle sümbülünden yanaklara eğilen, sevgilinin saçıdır. Sümbülün mazmun olarak kullanıldığı görülür. Şem’ sevgilinin yüzü, pervane de saçıdır.

Dem-i bahârın ile dü cihân hoş-dem eden

Nesim-i gâliye-i zülf-i müşg-bârındır(G:36/7)Ahmed Paşa

“İki cihânı bahar (gibi kokan) nefesinle ile güzel eden (senin) misk saçan saçındaki maddenin esintisidir.”

Sevgilinin saçı güzel kokusu sebebiyle misk saçan maddenin esintisi olarak değerlendirilmiştir.

Seyret beyaz fesde o zülf-i mu’anberi

Şeb-bûyu gör ki berk-i semenden kabâsı var.(G:26/3)Nedîm

“O mis kokulu zülfü, beyaz feste seyret (sen); yasemin yaprağından elbisesi (olan) şebboyu gör.”

Sevgili, saçını festen dışarı çıkarır; âşık bundan çok etkilenir. Şeb-bûy diyerek de gece rengi, kara saçlardan bahseder. Amaç hem görünümü vermek hem de kokuyu hissettirmektir. Sevgilinin saçının, yasemin gibi koktuğunu ve göründüğünü belirtmektedir.

¹² Devellioğlu, F., (2005),*Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.s.263.

Nâfe: Koku, mis anlamındadır.

Saçı ol nâfe-i tâtârdır kim

Dü âlemden anun bir târı yiğdir (G:37/2) Ahmed Paşa

“(Sevgilinin) saçı, Tatar (güzelinin) saçının kokusudur ki; bir saç teli (dahi) iki âlemden iyidir”.

Sevgilinin saçı, âşık için önemlidir. Bir teli dahi, hiçbir şeye değiştirilmez. Sevgilinin saçının bir teli, iki dünyaya bedeldir.

Dağıtıp zülf-i girih-gîrin ruhundan dil-berin

Bu sebebdendir sabâ nâfe-güşâ-yi subh-dem (G:206/2) Ahmed Paşa

“Sabâ rüzgârının sabah vakti açan misk kokusunun olması, dilberin yanağından kıvrım kıvrım saçı dağıtmasındandır.”

Sevgili, sabah vakti saçını açmıştır ve sabâ da onun kokusunu yaymıştır.

Nedîm ve Ahmed Paşa, manzum söz söyleme kudretine sahip, iki şairdir. Onlar, saç için, hemen hemen aynı kelimeleri kullanmışlardır. Âşıklar, sevgilinin saçıyla ilgili unsurları her yüzyılda ifade etmişlerdir. Ancak dikkat edilince gelenekte; “birkaç anlam taşıma” özelliği, Nedîm’de görülmez; onun şiirleri derinlik taşımaz. Buna rağmen zarif ve ince bir söyleyişi vardır. Nedîm kendisini, sevgilisini tasvir ederken soyut kelimelere başvurmaz. O somut dünyayı yansıtmıştır. XV.yüzyılı düşündüğümüzde ise; bu dönemde teşbih sanatının çok önemli olduğu görülür. Bu nedenle soyut kavramlar şiirin içinde kendisine yer bulmuştur. Ayrıca, özellikle de bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Klasik Türk şiirinde Arapça ve Farsça kelime kullanımı artmıştır ve Türkçe kelime kullanımının azaldığı görülür. Nedîm’de ise Türkçe kendisini net bir şekilde gösterir. Buna göre; XV ve XVIII. yüzyıllar, dil bakımından değişim sergiler. Baroklaşmaya giden bir edebiyatta sadeleşme gözle görülür bir şekilde kendisini gösterir.

Nedîm’in, üç asır öncesinden kendisine hocalık yapan Ahmed Paşa ile aynı duyguları yaşadığı ortadadır. Saç, kimi zaman bir doğan, bir ejderha, kimi zaman bir samur, kuş, kimi zaman da sümbül ya da süpürge olmuştur. Bu benzetmeleri kullanmaları ya da kelimelerin mazmunlaştırılması, onları köreltmemiş; aksine şairlerimizin hayal dünyalarını genişletmiştir.

Nedîm, barok dönem şairidir; buna bağlı olarak dili sadedir. Kelimenin anlam oyunlarına girmez:

“Bir nezâketle açup fes güşesinden perçemin

Şöyle göstermiş ki kim gördüyse hayrân oldu hep.” (G:9/6)

Burada da görüldüğü gibi kelimenin ilk anlamı önemlidir. Sevgilinin, fesinin kenarından perçemini gösterdiğini anlatılıyor. Sevgili saçlarını fes altından çıkararak âşığının ilgisini çeker.

Aynı şekilde şu örneklerde de, Nedîm’in ne dediği gayet açıktır:

“Her turrasında bin şiken-i dil-rübâsı var

Her bir şikenc-i turrada bin müptelası var.” (G:25/1)

“(Saçının) her telinde, gönül alanın bin bükümü var. Her bir telinin bükümünde, bin tutkunu var.”

Nedîm, sevgilinin büküm büküm saçlarına tutulmuştur. Sevgilinin saçına takılan bin tutkunu vardır. Bunlar Nedîm’in rakipleridir.

Nedîm, sevgilinin saçını okşama imkânı bulmuştur. Hem siyah saçlı hem de sarı saçlı sevgiliye yazılan şiirlerinin olması; Nedîm’in gönül kuşunun, mekân değişikliğinden hoşlandığını gösterir. Ahmed Paşa ise; Klâsik Türk şiirinin tüm olanaklarından faydalanmış, siyah saçlı sevgiliyi anlatmış ve gelenekselliğin gerektirdiğini yapmıştır. Sevgilinin saçını görse de görmese de hep siyah tasavvur etmiştir. Mazmunlara çokça yer vermiştir. Ahmed Paşa’nın gazellerindeki derinlik, Nedîm’in gazellerinde yoktur. Beyitler üzerinde, fazla anlam inceliği aramak gerekmez. Bu bakımdan ikisi farklıdır. Farklı zamanlarda, farklı mekânlarda olmalarına rağmen, ikisini de aynı çatı altında toplayan; “taşındıkları ruh”tur: “Klâsik Türk Şiiri Ruhu”. Bir kelimeye çeşitli anlamlar yükleyip onu Klâsik Türk şiirine katmaları zaman alsa da, Klâsik Türk şiirinin doğmasını ve olgunlaşmasını sağlamışlardır.

Kaynakça

- Devellioğlu, Ferit, (2005), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
İpekten, H., (1986), “Gazel Şerhi Örnekleri II”, *Türk Dili-Türk Şiiri Özel Sayısı II*, S.415 416-417, 7-8-9.
İsen, Mustafa, (1999), *Latîfi Tezkiresi*, Akçağ Yay., Ankara.
Macit, Muhsin, (1997), *Nedîm Dîvanı*, Akçağ Yay., Ankara.
Mengi, Mengi, (2000), *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yay., Ankara.

- Mengi, Mengi, (2008), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yay, Ankara.
- Ortaylı, İlber, (1999), “Osmanlı İmparatorluğu’nun Değişim İçinde Divan Şiiri”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yky., İstanbul.
- Özgül, Kayahan M., (2006) *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Hece Yay., Ankara.
- Pala, İskender, (2005), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yay. , İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihat, (1992), *Ahmed Paşa Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Yücel, Hasan Ali, (1999), “Tarihimizde Bir Fecr-i Kâzip ve Nedîm”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yky., İstanbul.

DİVAN ŞİİRİNİN KARA İNCİSİ: HİND ÜLKESİ VE KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE HİND METAFORU

Hasan DOĞAN

Ordu Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Bir simgeler edebiyatı olan Divan edebiyatında şairler, duygu ve düşüncelerini doğrudan anlatmak yerine, birtakım semboller vasıtasıyla anlatmayı tercih etmişlerdir. Öyle ki, tabiatı semboller ormanı olarak düşünmüş, renk veya şekil yönünden birbirine benzeyen iki farklı nesneyi benzetme yolu ile birbiri yerine kullanmayı ustalıklı başarımlardır.

Coğrafi konum itibarıyla Güneydoğu Asya'da yer alan Hind ülkesi, Divan şairlerimiz tarafından sıklıkla kullanılan bir benzetme unsurudur. Hind mazmunu, sevgiliye ait bazı güzellik unsurlarının tasvirinde, Anadolu'ya uzaklığı sebebiyle; ulaşılması güç yer, baharat, köle, tüccar gibi kavramları simgelemekte başarıyla kullanılmıştır.

Hindistan, divan şairlerimiz için, semboller ormanının kara incisidir denilebilir.

Bu çalışmada; *Hind, Hindü, Hindî, Hindistân, Hindü-sitân* gibi kelimeler dikkate alınarak; Necâti Beg, Şeyhî, Avnî, Hayâlî, Fuzûlî, Bâkî, Taşlıcalı Yahyâ Bey, Şeyhülislam Yahyâ, Nef'î, Nâbî, Neşâtî, Nedim ve Şeyh Gâlib'in Türkçe divanlarından derlenen malzemeden hareketle, Klasik Türk şiirinde Hind metaforu ile Hind mazmununun simgesel boyutuna değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, Hind, metafor, simge, mazmun

Abstract

Divan literature poets and an impression symbols literature your ideas make your place understand and have preferred to make her by means of understand some symbols. Suchlike two different things mutual whose nature resembles the symbols forest has thought colour or a shape from your direction while becoming, you do not make her resemble her road and the each other instead of use have accomplished skillfully.

Geographical location with the conventional our poets from her side the asia eats the India country which takes and a Divan used one you do not compare her element. Hind cocept, beloved at some beauty elements 'portraying, Anatolia or distance with a reason a hard place and spices a slave and a merchant symbolize the concepts skillfully She has been used. India and a divan for our poets a semboller forest's black pearl can mutter.

This study Hind, Hindü, Hindî, Hindistan, Hindü-sitân like words is from the poet's Turkish language divans as has been written at the classic Turk literature period while taken; Necâti Beg, Şeyhî, Avnî, Hayâlî, Fuzûlî, Bâkî, Taşlıcalı Yahyâ Bey, Şeyhülislam Yahyâ, Nef'î, Nâbî, Neşâtî, Nedim and Şeyh Gâlib Hind metaforu at the classic to move from the material with her form, Turk poem and will be descended to Hind cocept's symbolic dimension.

Key Words: Classical Turkish Poetry, metaphors, symbols, imagery

1. Giriş

Büyük bir tarihi geçmişe ve kültürel mirasa sahip olan Arap, Fars, Türk, Hint gibi farklı milletlerin İslam çatısı altında birleşmeleriyle müşterek, muazzam bir edebiyat oluşturulmuştur. Divan edebiyatı, Klasik edebiyat, İslamî edebiyat gibi farklı isimlendirmelere sahip olan bu kültürel miras diğer toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da büyük şahsiyetler yetiştirmiştir. Bu gelenekten gelen şairler gerek aklî, gerekse naklî ilimlerin¹ hemen hemen tamamına vâkıf şahsiyetler olarak kendilerini yetiştirmişlerdir. Öyle ki daha basit bir şekilde ve doğrudan anlatılabilecek bir düşüncüyü, okuyucuların akıl sınırlarını zorlayan ve hayal dünyalarını genişleten bir takım simgeler, temsili nesneler veya canlılar vasıtasıyla aktarma yoluna gitmişlerdir.

Divan şairleri, güzel olanı, en kısa ve en güzel şekilde anlatmayı amaçlamışlar ve bu bağlamda kelimeleri tasarruflu kullanmışlardır. Bundan dolayıdır ki kelimelere beyit içindeki yerlerine göre birçok anlam yüklenmiş ve çoğu kelime tevriyeli bir şekilde kullanılmıştır. Divan şairi, dış dünyadaki olay ve durumlardan yararlanarak duygu ve düşüncelerini daha etkili anlatmayı başarmışlardır². Mesela 'servi',

¹ "Aklî ilimler; matematik, astronomi, fizik, kimya, biyoloji, coğrafya vb., Naklî ilimler; Kur'an, Tefsir, Hadis, Fıkıh, Hukuk, Lügat, ıstıak, sarf, nahiv, bedii, beyan vb. gibi" (Ayrıntılı bilgi için bak. Önal, M, (1999), *En Uzun Asrın Hikayesi I, Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.50.)

² Bilkan, A., (2006), "Sözün İnceldiği Yer Divan Şiirinin İfade Gücü", *Eğitim Dergisi*, Sayı: 77 – 78, Temmuz – Ağustos, s. 33 – 38.

Divan şairleri için basit bir ağaç olmaktan ziyade sevgilinin boyunu simgeleyen önemli bir bitkidir. Hatta basit bir iplik ve iğnenin bile böyle sembolik ve ikinci anlamı olduğu³ söylenebilir.

21. yüzyılda basit Türkçe olarak adlandırılan konuşmalarda dahi dinleyiciler üzerinde daha etkili olabilmek için düşünceler –Divan şairlerinin de yaptığı gibi– somutlaştırılarak ve örnekendirilerek anlatılır. Örneğin, bir kişinin çok çalışkan veya tembel olduğu söylenirken ‘Ahmet gibi çalışkan, Ayşe gibi tembel’ gibi cümleler sarf edilir. Hatta çok esmer olan birine ‘zenci’ dediği bile olur. Fakat duygu, düşünce ve hayallerini bu şekilde aktaran Divan şairleri, fikirlerini anlatırken bu kadar serbest değildirler. Onlar bu söylemlerini, vezin ve kafiyeeye uygun bir şekilde anlatmak zorundadırlar. Bu noktada vezin ve kafiye gibi teknik zorunluluklarla belirli tasarruflarda bulunması gereken Divan şairinin ifade gücü dikkat çekicidir. Divan şairleri vezin ve kafiyeeye uygun olan bu düşüncelerini; “ima yoluyla anlatım”⁴, “bir şeyi, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizlemek”⁵ şeklinde tanımlanan ve ‘mazmûn’ adı verilen bazı klişeleşmiş sözlerle aktarmışlardır. Onlar söz incisini, anlam ipliğine dizerken kelime ve ifade seçimini, maksadı tam olarak yansıtmak nitelikte gerçekleştirmek⁶ işlemini, dili nakış nakış işleyerek uygulamışlardır. Şairler bu emellerini gerçekleştirirken şiire anlam derinliği kazandıran, anlama ve anlatıma güç katan teşbih, mecaz, istiare, teşhis, tenasüp, kinaye vb. gibi edebî sanatlardan da sıklıkla faydalanmışlardır.

Yukarıda da değinildiği gibi isteneni kısa yoldan anlatmak, muhatap üzerinde daha etkili olmak gibi amaçlarla kullanılan kelimeler arasında sayılabilecek *Hind*, *Hindû*, *Hindî*, *Hindûsitan* gibi mazmunlar; Divan şairleri tarafından sevgiliye ait bazı güzellik unsurlarının tasvirinde, baharat, köle, tüccar, Anadolu’ya uzaklığı sebebiyle ulaşılmaması güç yer gibi kavramları simgelemekte vasıta olmuştur. Şairlerimiz tarafından değişik amaçlarla zikredilen bu kelimelerin kullanım sahası, edebiyat tarihimiz açısından önemli kabul edilen Türkçe divanlar taranarak “Klasik Türk Şiirinde Hind Metaforu”⁷ başlığı altında belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Divan şairlerinin, Hind benzetmesi veya mazmununu hangi amaçlarla kullandığı aşağıdaki başlıklar altında izah edilebilir.

2. Sevgiliye Ait Güzellik Unsurlarının Tasvirinde Hind Mazmunu

Klasik edebiyatımızda, özellikle de şiir türünde yoğunlukla işlenen konuların başında, büyük bir kesim tarafından da kabul edilen aşk konusu gelir. Divan şairleri, yaratılış da dâhil olmak üzere her şeyin temelinde aşk kavramının olduğunu düşünmüşler ve sanatlarını bu doğrultuda icra etmişlerdir. Bu kavram o kadar çok işlenmiştir ki Divan edebiyatına, “Aşk Edebiyatı”⁸ denildiği de olmuştur.

Divan şiirinde âşık olmaya sebep olan sevgili, her yönüyle ve her uzvuyla olağanüstü güzelliğe sahip kişiler olarak düşünülmüştür. Bundan dolayıdır ki şairler, aşk şiirlerini işlerlerken sevgiliye ait güzellik unsurlarını uzun uzun anlatmaktan kaçınmamışlar, sevgilinin her uzvunu –özellikle güzellik hususunda– biraz da mübalağaya kaçarak anlatmışlardır.

Hindistan’ın, Güneydoğu Asya ülkesi olup siyah ırka mensup insanların yoğun olarak yaşadığı bir yer olması, divan şairlerinin sevgiliye ait tasvirlerde siyah renkli uzuvların anlatımında, şairlere teşbih ve istiare gibi edebî sanatlar hususunda kaynaklık etmesine yardımcı olmuştur. Divan şairleri sevgilinin saçını veya ben’ini anlatırken yer yer *hind*, *hindû*, *hindî* gibi kelimeler kullanarak bu kelimelere ‘siyah renk’ anlamı yükleyerek zikretmişlerdir. Daha çok âşıkane şekilde kaleme alınan gazellerde rastlanılan bu kullanımın daha iyi anlaşılması açısından Hind mazmununun sevgilinin bazı uzuvlarıyla ilgili kullanımlar ayrı ayrı ele alınacaktır.

2.1 Saç

Divan şiirinde en sık işlenen güzellik unsurlarının başında saç gelmektedir. Şekli, kokusu ve rengi ile şairin âşık olma sebeplerindendir. Bu olumlu özellikleri ile anlatıldığı gibi âşıkın sevgilinin yüzünü görmesine mani olduğu için bazen bir düşman olarak düşünüldüğü de olmuştur. Divan edebiyatı geleneğine göre saç daima siyahtır⁹. Bu bağlamda *Hind*, *Hindistan*, *Hindû* gibi kelimeler ile bağlantılı –terkip, istiare, teşbih, mecaz vs. yolu ile– birçok kullanıma rastlamak mümkündür.

“İzâr-ı yâre ay ile yanaşdı zülf-i *Hindûsî*
velî ayrılma dî yanından anın bir nice yıldır”¹⁰ / *Bâkî*

³ Okuyucu, C., (2004), *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul, LM Yayınları, s. 75.

⁴ Demirel, Ş., (2002), “Mazmûn Üzerine Bir Değerlendirme”, *Bilig*, Bahar 2002, sayı: 21, s. 117 – 139.

⁵ Pala, İ., (2009), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları, s. 298.

⁶ Bilkan, A., (2006), s. 33.

⁷ Metafor: İstiare, benzetme (bak. *Türkçe Sözlük*, TDK, Ankara, 2005, s.1380.)

⁸ Karaismailoğlu, A., (2001), *Klasik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 99.

⁹ Pala, İ., (2009), s. 384.

¹⁰ Küçük, S., (2008), *Bâkî Divanı*, Ankara, T.c Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür

Bâki'ye ait olan bu beyitte Hindû kelimesi siyah rengi temsil etmektedir. Bu bağlamda saçın siyahlığı anlatılırken Hint halkının esmerliğine atıf yapılarak *zûlf-i Hindû* şeklinde terkipli bir ifade ile teşbih sanatı yapılmıştır. Saçın siyah olma hususunda Hind mazmunu ile bağlantılı kullanımlara sıkça rastlanan Divan şiiri geleneğiyle kaleme alınmış aşağıdaki beyitte yine bu tür bir kullanım yapılmıştır fakat bu kez bir önceki beyitten farklı olarak Hindûların siyah olma sebebi ile saçın siyah olması sebebi arasında bağlantı kurularak (hüs-n-i talil) ince bir söyleyiş yapılmıştır. Osmanlı toplumunda, Hint halkı güneşe tapan bir millet olarak bilinmektedir. Aşağıda bir beyti verilen Bâki de bu durumu hatırlatarak Hintlilerin esmer olmasını güneşe tapmalarına bağlamaktadır:

“yüzleri böyle kararmazdı eger ey mâh-rû
âfitâba tapmayaydı turra-i *Hindûların*”¹¹ /Bâki

“sünbül-i ter zûlfünün *Hindî* gulâmıdır senün
hâksârıdır gül-i ruhsârunun gülzârlar”¹² /Bâki

Divan şiiri geleneğinde dünyadaki her şeyin sevgiliyle bir benzerliği ve bir ilişkisi bulunmaktadır. Bir bitki, bir canlı sevgiliden izler taşıdığı için sevilir ve ona saygı duyulur. Yukarıda verilen beyitte de buna benzer bir kullanım görülmektedir. Sevgilinin saçının siyahlığı ile sünbül çiçeğinin siyahlığı arasında bir ilişki kurularak biraz da mübalağalı bir anlatım ile ‘*taze sünbül sevgilinin saçının Hintli kölesidir*’ şeklinde bir benzetme yapılmıştır. Bu beyitte, tüm dünya toplumlarında görüldüğü gibi Osmanlı toplumunda da görülen bir sosyal yapı olan kölelik hatırlatılmaktadır. Dünya toplumlarında sosyal yapının en keskin çizgilerle çizildiği ülke kast sistemi dolayısıyla belki de Hindistan’dır. Bu sistemden dolayı Hint halkının çoğunluğu köle sınıfında yer almaktadır ve Osmanlı sınırlarında yaşayan Hintlilerin çoğunluğu bu sınıfa mensup insanlardan oluşmaktadır. Bütün bu bağlantılar düşünülerek beyitte *sünbül-i ter, Hindî gulâma* benzetilmiştir.

“dil-i aşüfte-sıfat cevri ile pâ-mâl itme
Hindû-yı halka be-gûşundur o zûlf-i miskîn”¹³ /Bâki

Divan şiiri geleneğine göre âşık ne kadar seviyorsa sevsin, sevgili hep onu ayaklar altına almakta ve aşağıya sürekli eziyet etmektedir. “Âşık sevgilinin bu kadar çok eziyet etmesinin nedenini anlamakta zorlanır.” (Batislam, 2003: 190) Yukarıdaki beyitte de böyle bir durum söz konusudur. Âşık sevgiliye seslenerek; ‘çok seven gönlümü cevrlerinle ayak altına atma, zirâ siyah saçının güzel kokusu Hint halkı iştinceye kadardır ancak’ der. Beyitteki Hind mazmununa gelecek olursak, bilindiği gibi baharat yolunun başlangıç noktası Hindistan’dır. O güzel kokulu baharatların büyük çoğunluğu Hindistan’dan gelmektedir. Beyitte sevgilinin saçının siyahlığı – güzel kokusu – Hindistan’ın baharat yolunun başlangıcı olması – Hint halkının esmerliği – ticaretle uğraşması gibi kavramlar arasında bağlantı kurularak nükteli, iğneleyici bir söyleyiş yapılmıştır.

“zûlf-i müşkîni gör ol ârız-ı kâfûr üzre
düşmüş ol resme mu’âriz nitekim *Hind* ile Rûm”¹⁴ /Şeyhî

Divan şiirinde sevgilinin yüzü bazen değişik coğrafyalara benzetilmektedir. Bu benzetmeler yapılırken, benzetme yapılan coğrafyaların fiziki, kültürel, sosyal, ekonomik özellikleri göz önünde tutulmaktadır. Bu şekilde bir kullanım da yukarıdaki beyitte görülmektedir. Beyitte sevgilinin yüzünün parlaklığı, beyazlığı, beyaz ırka mensup insanların yoğunlukta olduğu Rûm ülkesine benzetilmektedir. Sevgilinin saç da önceki beyitlerde olduğu gibi yine Hind ülkesine benzetilmektedir. Bu bağlamda beyitteki anlatıma göre sevgilinin saçı yüzüne düşerken sanki beyaz ırka mensup insanların yaşadığı Rûm ülkesi ile siyah ırka mensup insanların yaşadığı Hind ülkesi karşı karşıya gelmektedir. Sevgilinin saçının yüzüne düşüşü çok ince benzetmeler ile resmedilmiştir.

“aceb hun-rîz *Hindû* beççedir zûlf-i siyeh-kârın
ki gitmez desti dâim kabza-i şemşîr-i ebrûvan”¹⁵ /Nedim

Teknolojinin henüz içinde bulunduğumuz 21. yüzyıldaki kadar gelişmediği ve ilkel silahların kullanıldığı eski devirlerde kullanılan silahların sağlamlığı ön planda tutulurdu. Silahların yapımında kullanılan malzemenin çok üstün olmasına dikkat edilirdi. Örneğin kılıç yapımında kullanılan çeliğin iyi olması kılıcı kullanmak kadar önemlidir. Yeryüzünde, sağlam çeliği ile tanınan yerlerden olan Hindistan da

Eserleri 426, s. 114.

¹¹ Küçük, S., (2008), s. 118.

¹² Küçük, S., (2008), s. 112.

¹³ Küçük, S., (2008), s. 53.

¹⁴ İsen, M., Kurnaz, C., (1999), *Şeyhî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 52.

¹⁵ Gölpinarlı, A., (1972), *Nedim Divanı*, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, s. 304.

bu özelliği ile şairlerin duygu, düşünce ve hayallerinin anlatımında onlara kaynaklık eden önemli kültürel değerlerdendir. Kılıç yapımında kullanılan önemli çeliklerden olan Hint çeliğinden yapılan kılıçlar sağlamlığı ve kan dökücülüğü ile tanınmaktadır. Öyle ki ‘*hun-rîz Hindû, şemşîr-i Hindû*’ gibi kullanımlara sıkça rastlamaktayız. Yukarıda verilen beyitte bütün bu ayrıntılar düşünülerek sevgilinin saçı kan dökücü Hint kılıcına benzetilmiştir. Kan dökücülükte sevgilinin saçı, *şemşîr-i Hindû*’dan daha etkili ve acımasızdır. Şeyhülislam Yahya Efendi’ye ait aşağıdaki beyitte de benzer bir kullanım söz konusudur:

“dili çalar dahı bir *Hindî* iken tîg-ı hûn-rîzi
neden çak böyle makbûl olmak hûn-hâr yanında”¹⁶ / *Şeyhülislâm Yahyâ*

2.2 Ben

İnsanların vücutlarının dış kısmında gözle görülebilen leke şeklindeki siyah noktalara verilen ad olan benler; Divan edebiyatında sevgiliye ait bir güzellik unsuru olarak kabul edilmiş ve sevgilinin o pürüzsüz, olağanüstü yüz güzelliğinin bir parçası olarak zikredilmiştir. Benler siyah renkli olup nokta şeklindedir. “Bu nokta, güzellik sayfasına (yanağa) zülûf kaleminden damlamıştır.”¹⁷ Bu nokta kadar küçük siyah izlere, Divan şairlerinin tüm dünyayı dahi sığdırdıkları olmuştur.

Ben ve Hind kelimesinin birlikte kullanıldığı mısralarda Hind mazmunu genellikle siyah rengi karşılamaktadır. Divan şairleri siyah renkli birşeyi, yine siyah renkli olan başka bir kavram ile anlatmışlardır. Ben ve Hind mazmunun kullanıldığı beyitlerde *hâl-i Hindû* şeklinde klişeleşmiş bir terkip dikkat çekmektedir. Muhtelif şairlere ait aşağıda verilen beyitlerde bu durumu görmek mümkündür.

“zamâne hâl-i *Hindû*-yı benefşe zînetin görsün
nisâr itsün Sitânbûla Semerkand ü Buhârâyı”¹⁸ / *Bâki*

“nedür bu ‘ârız u hadd ü nedür bu çeşm ü ebrûlar
nedür bu hâl-i *Hindûlar* nedür bu habbetü’s-sevdâ”¹⁹ / *Bâki*

“çeşm ü ebrû hâl-i *Hindû* zülf-i câdû bulsa ger
öykünürdi âfitâb ol âfet-i devrânuma”²⁰ / *Bâki*

“eger ân gebr-i efrencî be-dest âred dil-i mâ-râ
be-hâl-i *Hindûyeş* bahşem Sitanbûl u Galâtâ-râ”²¹ / *Avnî*

“bir *Hindû* idi mısır-ı cemâl oldu menzili
tan mı selâm vermese sultâna benlerin”²² / *Necatî Beg*

“ey sanem verir leb-i la’lin Mesihâdan haber
gûyiyâ hâl-i lebin bir *Hindû*-yı âteş-perest”²³ / *Nef’î*

“gönlümün sırça sarâyın ey peri hıfz etmege
Hindû-yı hâl-i ruhundur perde-dârı çeşmimin”²⁴ / *Necâtî Beg*

“ebrûları müjgânına mihrab-ı namâz et
hâl-i ruh-ı *Hindû*-menişin secde-ber eyle”²⁵ / *Şeyh Gâlib*

* * *

“merdüm-i dîde gibi Bâkî kalan noktaları
ol iki ya kaşun altındaki *Hindûna* fidâ”²⁶ / *Bâki*

¹⁶ Kavruk, H., (2008), *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*, Ankara, T.c Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri 430, s. 369.

¹⁷ Pala, İ., (2009), s. 184.

¹⁸ Küçük, S., (2008), s. 28.

¹⁹ Küçük, S., (2008), s. 75.

²⁰ Küçük, S., (2008), s. 266

²¹ Doğan, M., (2008), *Avnî(Fâtih Sultan Mehmed) Divanı*, Ankara, T.c Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri 425, s. 33.

²² Tarlan, A., (1992), *Necatî Beg Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 278.

²³ Akkuş, M., (1993), *Nef’î Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 288.

²⁴ Tarlan, A., (1992), s. 286.

²⁵ Kalkışım, M., (1994), *Şeyh Gâlib Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 412

Divan şiiri geleneğinde sevgilinin beni, onun eşsiz güzelliğinin kölesi, esiri olarak düşünülmüştür. Âşık sevgiliyi o denli sever ki, onun iki benine iki gözünü feda edebilir. Bâki'ye ait yukarıda verilen beyitte yine bu duruma değinilmiştir. Şair sevgilinin benini özgürlüğüne kavuşturmak için iki gözünü (gözbebeğini) feda edebileceğini açıkça ortaya koymuştur.

* * *

Ben; esir, köle gibi kavramlara benzetildiği gibi bazen de siyah renkli bitkilere benzetilmektedir. Bene benzeyen bu bitki Divan şiirinde daha çok menekşe / benefşedir. Aşağıdaki beyitte böyle bir durum söz konusu olup sevgilinin ben'i, rengi münasebetiyle menekşeye, menekşe de yine rengi sebebiyle Hindistan'a dolaylı olarak Hint halkına benzetilmiştir:

“Diyâr-ı Rûma gülistânın eyledüm teşbîh
benefşezârını *Hindûsitâna* benzetdüm”²⁷ / *Bâki*

“yüz verme hâl-i *Hindûya* ey yâr kıl kerem
kim fitne intihâb idiyor câ-be-câ sana”²⁸ / *Şeyh Gâlib*

Sevgilinin beni en güzel kokulardan bile daha güzel kokar. Bu bağlamda yine baharat yolu ile ilişki kurularak Hindistan ile bağlantılı kullanımlara rastlamak mümkündür:

“vaktidir k'ola sevâd-i *Hind* ü sahrâ-yı Habeş
Şâhed-i mülkûn zenahdânına hâl-i anberîn”²⁹ / *Fuzûlî*

* * *

Fuzûlî'ye ait aşağıda verilen beyitte bu iki durum ile daha önceki başlıkla da bağlantılı olarak sevgilinin yüzü beyaz tenli insanların yaşadığı Çin'e; beni ise Hindistan'a benzetilerek ince bir söyleyiş yakalanmıştır:

“bir perî zülfün tutup hâinden alsan kâm-ı dil
tut ki Çin mülkünü tuttun *Hind*'den aldın harac”³⁰ / *Fuzûlî*

2.3 Diş, Ağz, Yüz ve Dudak ile İlgili Benzetmeler

Her uzvu ile ayrı bir güzellik arz eden Divan edebiyatındaki sevgili; dişleri, ağzı ve dudakları ile de şairler tarafından sıklıkla anılmaktadır. Sevgilinin ağzı, dişleri ve dudakları ile ilgili bu söylemler o kadar orijinal benzetmelerle anlatılmıştır ki sevgilinin ağzı mücevher sandığına (dürce), dudakları bu sandığın kapağına dişler ise bu sandığın içindeki incilere (dür, lâ'l, lü'lü) benzetilmiştir.

İnci, denizde sedef içinde oluşması, iriliği, parlaklığı ile Divan edebiyatında sık sık kullanılan değerli taşlardandır.³¹ Aden denizi en güzel incilerin çıkarıldığı yer olarak bilinmekte ve bu denize Hindistan'ın da kıyısı bulunmaktadır. Bundan dolayı inci / dür / lâ'l / lü'lü ile Aden / Hindistan kelimeleri birlikte anılmaktadır. Sevgilinin inciye benzetilen uzvu daha çok dişleridir. Sevgilinin dişleri adeta tespih ipine dizilmiş inci boncuklar gibidir. Aşağıda verilen örnek beyitlerde bu durumu görmek mümkündür:

“dehânın dürcünü hâl-i lebin gözden nihân etmiş
emânêt gör ki *Hindû* mahzen-i lü'lü'ye hâzindir”³² / *Fuzûlî*

“la'l-i cân-bahşına yağma-yı cihân ister gözün
ne bilir cân kıymetin *Hindû-yı* Türkistânîdir”³³ / *Şeyhî*

İlk beyitte Hindistan, incinin mahzeni olarak düşünülmüş ve sevgilinin dişleri ile bağlantılı bir kullanım ile istiare sanatı yapılmıştır. İkinci beyitte ise yine inci çıkarılan yerlerden olan Hindistan anımsatılarak *Hindû-yı Türkistânî* (*Türkistanın Hint'i*) şeklinde terkipli bir kullanım yapılmıştır. Aşağıda verilen beyitte de yine aynı durumu görmek mümkündür. Beyitte sevgili ile âşık / şair arasında soru cevap şeklinde bir anlatım yoluyla incilerin Hint ülkesinden gemi vasıtasıyla gelmesi zikredilerek şairin şaşmaması gerektiği anlatılmaktadır:

“nedir dedim ruh-i sâfında aks-i merdüm-i çeşmim
dedi gelmiş gemiyle deryâ kât' edip *Hindû*”³⁴ / *Fuzûlî*

²⁶ Küçük, S., (2008), s. 80.

²⁷ Küçük, S., (2008), s. 224.

²⁸ Kalkışım, M., (1994), s. 255.

²⁹ Akyüz, K., Beker, S., vd., (1997), *Fuzûlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 50.

³⁰ Akyüz, K., Beker, S., vd., (1997), s. 106.

³¹ Pala, İ., (2009), s. 126.

³² Akyüz, K., Beker, S., vd., (1997), s. 181.

³³ İsen, M., Kurnaz, C., (1999), s. 52.

³⁴ Akyüz, K., Beker, S., vd., (1997), s. 247.

“iletmişler peyâm-ı bûy-ı zülfün Çîn ü Mâçine
bahâr-ı hattın evsâfını *Hindustân*’a yazmışlar”³⁵ / *Şeyhülislâm Yahyâ*

Sevgilinin başını bir dünya olarak düşünen Divan şairleri, sevgilinin bu bölgedeki uzuvlarını da değişik coğrafyalara benzeterek ilginç mazmunlar kullanmışlardır. Şeyhülislam Yahya’ya ait yukarıda verilen beyitte de bu portreyi görmek mümkündür. Ayrıca beyitte ismi zikredilen ülkelerin Anadolu’ya uzak olmaları sevgilinin saçının kokusu ve yüzünün güzelliğinin anlatımında mübalağalı bir anlatıma vesile / sebep olmuştur. Beyitteki Hind mazmununun kullanılma bağlantısı ise, Hint ülkesinin güzel bir doğaya sahip olması sebebiyle sürekli bahar mevsimini andırması, güzel kokuları ile tanınması ve Anadolu’ya uzak oluşudur. Sevgili o denli güzeldir ki bu güzelliğinin haberleri tâ Hint ülkesine kadar gitmektedir.

Divan şiiri geleneğinde sevgilinin yüzündeki tüyler siyah renkli ve bu özelliği ile esmer tenli Hindûlar ile tekipli ifadeler kullanıldığı görülmektedir. Aşağıda verdiğimiz bu bilgileri teyit edecek nitelikteki beyitte bu durum tasvir edilerek sevgilinin yüzündeki bu Hindû (siyah) tüylerin onun yüz güzelliği ile coştugu anlatılmaktadır:

“*Hindû*-yı hattı gird-i ‘izârında itdi cûş
dervişler nasîbi imiş sonı hırmenün”³⁶ / *Nâbî*

“lebin tûtisi uş *Hindûstan*’dan
gelüben teng-i gül-şekker getirdi”³⁷ / *Şeyhî*

3. Şairin (Âşığın) Kendisiyle İlgili Benzetmelerde Hind Mazmunu

Divan edebiyatında anlatılan aşk üçgeninde (Sevgili – Âşık – Rakip), sevgiliden sonraki en önemli kişi âşıktır. Bu âşık, yukarıda aktardığımız bazı beyitlerde de görüldüğü gibi sevgilinin saçına, gözüne, benine vurulmuş bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşık canı pahasına sevgiliye bağlıdır ve onun için ölümü bile göze alabilecek cesarete sahiptir ve de “sevgiliden gelen her türlü eziyete katlanır.”³⁸ Âşığın bunca sadakatine ve sevgisine karşın sevgili ise her fırsatta âşığı adeta elinin tersiyle itmekte ve rakip (ağyâr) ile oturup kalkmaktadır. Âşığı asıl kahreden ise sevgilinin rakibe *nigâh-ı işve* ile kendisine ise *nigâh-ı gazab* ile bakmasıdır. Bundan dolayıdır ki âşık, rakibi hiç sevmez ve her an ondan kurtulmanın yollarını arar.

Şairlerin kendileriyle ilgili kullandıkları Hind mazmunları daha fazla inanç, ibadet, köle, dilenci, esir gibi benzetmelerde görülmektedir. Bu kullanımlarda şair, bazen sevgilinin kapısında bekleyen bir dilenci, bazen onun bir kölesi, bazen onun âteş-i ruhsârına, ateş dudaklarına tapan bir Hindû, bazen de sevgili yüzünden üstü başı darmadağın olmuş bir kimsesize benzetilmektedir.

“pîçtâb eylemezim zülf-i girihgîr –âsâ
hâl-veş âteş-i ruhsârına *Hindûyum* ben”³⁹ / *Şeyh Gâlib*

“mürg-i âh-ı ehl-i derdim lânedden kıldım ferağ
gör o *Hindûyum* ki âteş-hânedden kıldım ferağ”⁴⁰ / *Şeyh Gâlib*

“çıkarmı Fikret-i hâlün derûn-ı ‘âşıkdan
misâl-i *Hindû*-yı âteş-nişest olup kalmış”⁴¹ / *Neşâtî*

“Gâlip yanıp yakılmadadır *Hindûvân-ı* dağ
ateşgehi-i derûn semender yuvasıdır”⁴² / *Şeyh Gâlib*

Yukarıda verilen beyitlerde daha çok inanç, ibadet, ibadethane ile ilgili kullanımlar görülmektedir. İlk beyitte şair kendisini, sevgilinin âteş-i ruhsârına tapan bir Hindû olarak görmektedir. Hint ülkesinde İslamiyet, Hristiyanlık gibi dinler görülse de Divan şiirinde Hindûlar ya ateşperest bir halk olarak ya da güneşe tapan bir topluluk olarak zikredilmiştir. Yukarıda verilen beyitlerde bu durum daha açık görülmektedir.

Köle, tüccar, asker, perdedâr, çapulcu, hırsız vs. gibi değişik anlamlar yüklenen⁴³ Hind / Hindû kelimesi ile ilgili aşağıda verilen beyitlerdeki ifadeler ise daha çok çapulcu, köle anlamlarını karşılar niteliktedir. İlk

³⁵ Kavruk, H., (2008), s. 75.

³⁶ Bilkan, A., (1997), *Nâbî Divanı*, İstanbul, MEB Yayınları, s. 795.

³⁷ İsen, M., Kurnaz, C., (1999), s. 271.

³⁸ Pala, İ., (2009), s. 37.

³⁹ Kalkışım, M., (1994), s. 389.

⁴⁰ Kalkışım, M., (2009), s. 337.

⁴¹ Kaplan, M., (1996), *Neşâtî Divanı*, İzmir, Akademi Kitabevi, s. 123.

⁴² Kalkışım, M., (1994), s. 295.

⁴³ Pala, İ., (2009), s. 209.

beyitte sevgilinin kapısında bekleyen çaresiz bir dilenci, köle; ikinci beyitte ise aşk derdi ile bir çapulcuya dönen, üstü başı darmadağın bir kişi olarak düşünülen âşık, bu iki beyitte de Hindû mazmunu kullanılarak resmedilmiştir:

“geldi bir *Hindû*-yı bî-çâre-sıfat işigüne
garazı bu ki kapunda ola çâker sünbül”⁴⁴ / *Bâki*

“tâze tâze dâğlarla kanlu kanlu şerhâlar
hırka-i *Hindûya* döndürdi ten-i sad-çâkimüz”⁴⁵ / *Bâki*

Divan şiiri geleneğinde Hind mazmunu klişeleşmiş bir mazmun olarak daha çok renk ile ilgili tasvirlerde kullanılan bir kavramdır. Bazen sevgilinin saçının rengini, bazen sevgilinin yüzündeki beni ifade eden Hindu kelimesi aşağıda verilen beyitte ilginç ve değişik bir kullanım ile âşığın çok ağlamasından dolayı gözünün altında oluşan morlukları ifade etmektedir:

“hasret-i hâl-i ruhunla gark-ı mevc-i âteşiz
şu’le-i eşkin sevâd-ı çeşmimiz *Hindûsudur*”⁴⁶ / *Şeyh Gâlib*

İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılda da çok sevmeye, karşılıksız aşk gibi durumları ifade etmek için *kara sevda* şeklindeki ifadeleri duymak mümkündür. Kullandığı kelimeler, benzetmeler, mazmunlar ile insanların hayal dünyalarını genişleten, insanlara beyin jimnastiği yaptıran Divan şiirinde bu durumun ifadesini *Hind-i sevda* tabiriyle; *bıkr-i mazmun* denilebilecek bir şekilde anlatımını Şeyh Gâlib’e ait aşağıdaki beyitte görmemiz mümkündür:

“sâye-i baht-ı siyehden mevc-i hattı kıl hayâl
Hind-i sevda seyrin et sebz-âb gelsin çeşmine”⁴⁷ / *Şeyh Gâlib*

“zulmet-i hayretle zikrindir bana vird-i zebân
tûtiyim gûyâ yemim şeker yerim *Hindû-sitân*”⁴⁸ / *Fuzûlî*

Güzel kokuları, hoş kokulu baharatları, değerli madenleri ile bilinen Hindistan ile ilgili yukarıdaki beyitteki kullanımda şair kendisini papağan, yiyeceğini şeker, yaşadığı yeri de Hindistan olarak görmektedir. Bu bağlamda şair, *vird-i zeban* ile (tûti’nin yemi olan) *şeker* kelimeleri arasında bağlantı kurarak sevgiliye şeker sıfatını kazandırarak ona iltifat yapmaktadır.

“hayli gamın etti nakd-i ömrüm târâc
sabr ile müyesser olmadı derde ilâc
ruhsârıma döktü merdüm-i çeşmim kan
Hindû’yi görün lâ’l verir Rûm’a harac”⁴⁹ / *Fuzûlî*

Daha çok sevgiliye ait güzellik unsurlarının tasvirinde kullanılan bir kavram olan lâ’l, yukarıdaki beyitte âşığın gözünden düşen kan damlaları olarak düşünülmüş; lâ’l’in Hint ülkesinde çıkarılmasına ve Rûm ülkesine haraç olarak verilmesine atıf yapılarak anlatım zenginleştirilmiştir. Aşağıdaki beyitte ise Hindistan’ın *Diyâr-ı Rûm’a* / Anadolu’ya uzak olması münasebetiyle âşığın sevgilinin her türlü eziyetine katlanabileceği, Hindistan’a sürgün edilmeyi dahi göze alabileceği ifade edilmiştir:

“yahud beni vilâyet-i *Hinde* revâne kıl
ta kim elimden anda dahi kan kaşana tığ”⁵⁰ / *Hayâlî*

Bu kullanımların dışında şairin kendi şairliğini övdüğü veya sanatını Hindistan’da icra etmiş bazı şairler ile kendisini kıyasladığı kullanımlar da bulunmaktadır. Bu tür kullanımlar Hindistan’da 17. yüzyılda çıkmış bir üslup hareketi olan Sebki’nin Klasik Türk edebiyatında etkisini hissettirmesiyle daha da yoğunluk kazanmıştır.

“pâdşâhim iki şâirdir veren nazma revâc
merzbûm-ı *Hinde* Örfi Acemde Enveri”⁵¹ / *Nedim*

Nedim’e ait bu beyitte şair, şiir alanında örnek aldığı ve lider olarak kabul ettiği şairleri zikretmekle kalmamış, bu şairlerin sanatlarını icra ettikleri ülkeleri de zikretmiştir.

“kasîde vü gazelim hod pür etdi dünyâyı

⁴⁴ Küçük, S., (2008), s. 47.

⁴⁵ Küçük, S., (2008), s. 319.

⁴⁶ Kalkışım, M., (1994), s. 277.

⁴⁷ Kalkışım, M., (1994), s. 400.

⁴⁸ Akyüz, K., Beker., S., (1997), s. 101.

⁴⁹ Akyüz, K., Beker., S., (1997), s. 316.

⁵⁰ Tarlan, A., (1992), *Hayâlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 35.

⁵¹ Gölpinarlı, A., (1972), s. 23.

ne Rûm koydu ne *Hindî* ne mülk-i A'câmî"⁵² / *Nef'î*

“kapladı medhin ile Rûmu sevâd-ı nazmım
Hinde azm etse n'ola reşk ile yârân-ı Acem"⁵³ / *Nef'î*

Kendine has söyleyişi, dik başlılığı, kendi sanatına olan aşırı güveni ile tanınan ve 17. yüzyıl Klasik Türk şiirinin önemli simalarından sayılan Nef'î'ye ait yukarıda verilen iki beyitte de şairin kendi sanatına olan aşırı hayranlığı sezilmektedir. Şair bu beyitlerde Divan şiirine gelişimine büyük katkısı olan Acem / İran ve 17. yüzyıl Divan şiirinin anlam boyutunda meydana gelen bir üslup hareketi olan Sebk-i Hindî akımın doğduğu yer olan Hindistan'da dahi kendi şiirlerinin özellikle kasidelerinin okunduğunu, sevildiğini hatta kıskanıldığını anlatmaktadır. Buna benzer bir söyleyişi de Neşâti'nin aşağıdaki beyitinde görmekteyiz. Neşâti bu beyitte kendisini, İranlı olmasına rağmen sanatını Hindistan'da icra eden önemli şiir üstadlarından olan Örfî-i Şîrâz olarak görmektedir:

“benem ki bîm-i zühûrumla ‘Örfî-i Şîrâz
diyâr-ı *Hind*'e gidüp oldı rû-be-râh-ı ‘adem"⁵⁴ / *Neşâti*

4. Bir Ülke Olarak Hindistan

Asya kıtasının güneydoğusunda yer alan Hind ülkesi, siyah ırka mensup halkı, doğa güzellikleri, denizinden çıkarılan değerli madenleri ve ülkede yetiştirilen baharatlar vesilesiyle baharat yolunun başlangıç noktası olması gibi yönleri ile Divan şairlerinin zikrettiği önemli bir kavramdır. “Bu saydığımız özellikleriyle Hint kültürü Divan şiiri geleneği içindeki mazmunlarda malzeme olarak kullanılmış veya bazı edebi eserlerde (İskendernâme, Hikmetnâme, vb.) müstakil olarak yer almıştır.”⁵⁵

4.1 Ticaretle İlgili Kullanımlar

Hoş kokulu baharatlarıyla bilinen Hint ülkesi, ülkede yetiştirilen bu baharatları ‘baharat yolu’ denilen ticaret yolu ile tüm dünyaya ihraç etmektedir. Klasik şiirimizde bu duruma açıkça olmasa da bazı beyitlerde değinilmiştir. Bahar mevsiminde ağaçların çiçek açması, tüm bitkilerin yeniden canlanması, çevrenin hoş çiçeklerin kokusuyla dolması gibi durumlardan dolayı bahar mevsimi adeta hoş kokulu baharatlar satan Hintli bir tüccarı andırmaktadır:

“gûyâ bahâr tâcir-i *Hindûsîtândur*
mânî’ metâin açmaga evzâ-i rûzgâr"⁵⁶ / *Şeyhülislâm Yahyâ*

Fuzulî'ye ait aşağıda verilen beyitte de benzer bir kullanım söz konusu olup yine Hindistan üzerinden gelen hoş kokulu eşyalara telmih yapılmıştır:

“şikeste nâmeleri ya'ni ehl-i hüsne satar
metâ'-i memleket-i *Hind* ü zengibâr kalem"⁵⁷ / *Fuzûlî*

“ne tâcirdür ki yâkût ü dūr' ile
getirir *Hind* ilinden Rûma anber"⁵⁸ / *Necâti Beg*

Hindistan'da değerli madenlerin çıkarılması ve ülkenin hoş kokularıyla tanınmasına Necâti Beg'e ait yukarıdaki beyitteki kullanımda da temas edilerek: ‘O, nasıl bir tüccardır ki Hindistan'dan Rûm ülkesine / Anadolu'ya yakut, dūr' gibi değerli madenler ve anber getirir’ şeklinde bir düşünce hâkimdir. Hindistan'dan başlayıp Anadolu'ya kadar uzanan baharat yolu ile ilgili aşağıdaki kullanımda ise bu ticaret yolunun geçiş noktalarına, yol güzergâhlarına göndermede bulunularak, bu yol üzerinde yer alan Basra'nın tüccarlar için bir tuzak olduğu ifade edilmiştir:

“çok zamânlardır ki sayd-i merdüm-i tüccâr için
reh-güzâr-i *Hind*'e kurmuştur hisâr-ı Basra dâm"⁵⁹ / *Fuzûlî*

“ne hat sevdâger-i *Hind* ü libâs-ı tahtgâh-ı Çîn
ne hat hüsni zemîni reşk-dâd-ı Mânî vü Bihzâd"⁶⁰ / *Nâbî*

⁵² Akkuş, M., (1993), s. 116.

⁵³ Akkuş, M., (1993), s. 221.

⁵⁴ Kaplan, M., (1996), s. 70.

⁵⁵ Çetindağ, Y., (2009), “Edebiyatımızın Kaynaklarından: Doğu Medeniyeti ve Metinleri”, *Turkish Studies*, Volume 4 / 1 – II, Winter, s. 2043 – 2088.

⁵⁶ Kavruk, H., (2008), s. 75.

⁵⁷ Akyüz, K., Beker, S., (1997), s. 106.

⁵⁸ Tarlan, A., (1992), s. 70.

⁵⁹ Akyüz, K., Beker, S., (1997), s. 62.

⁶⁰ Bilkan, A., (1997), s. 180.

Yukarıda verilen beyitte de yine Hindistan'ın tüccarlarına atıf yapılmış ve uzak doğunun önemli mitolojik şahsiyetlerinden olan Mânî ve Behzâd zikredilerek yeryüzü övülmüştür.

“ser-had-i *Hindû-sitân* açtın sana yüz âferin

Rûm ruhsârına haylî zînet artırdı bu hâl”⁶¹ / *Fuzûlî*

Fuzûlî'ye ait yukarıda verilen beyitte ise Hindistan'ın fethedilmesi veya Anadolu ile Hindistan arasındaki sınırların kaldırılması sonucu Rûm ülkesinin elde ettiği kazançlara değinilerek Hindistan'dan Baharat yolu vasıtasıyla gelen değerli eşyalara telmih yapılmıştır.

4.2 Tanınmış Eşyaları, Canlıları ve Hükümdarlarıyla Hindistan

Hind mazmunu ile ilgili kullanımlar sadece yukarıdaki başlıklarla sınırlı olmayıp, Hint ülkesi; bazen kılıçlarıyla, kuşlarıyla, kağıtlarıyla, kumaşlarıyla ve ünlü tarihî karakterleri ile de Divan şiirine kaynaklık etmiştir.

“mâkiyân-ı *Hind* eder tâvusa arz-ı reng-i nâz

etdi sebz-âb-ı hayâl ol gûne hod-bînânı sebz”⁶² / *Şeyh Gâlib*

Bu beyitte *mâkiyân-ı Hind* şeklindeki kullanım ile Hindistan burada Hint ülkesinin tanınmış canlılarından olan tavus kuşları / tavukları münasebetiyle şiirde kendine yer bulmuştur.

Kullanımı çok sık olmamakla birlikte müstakil divanlardaki bazı beyitlerde *rây-ı Hind* şeklinde, Hint hükümdarı anlamındaki kullanımlara rastlamak mümkündür. Hint hükümdarı anlamındaki bu kullanımlar Hindistan'ın Anadolu'ya uzaklığına telmih yapılarak beyitlerin içine serpiştirilmiştir:

“nâvek-i perrânın n'ola ser-germ-i şitâb

nâme-berdir rây-ı *Hindin* sîne-i uryânına”⁶³ / *Nedim*

“bir işâret olursa ala gele

rây-i Hindûstân ilhânı”⁶⁴ / *Hayâlî*

Eski devirlerde savaşların önemli aletlerinden olmasının yanında, sevgilinin aşığa karşı kullandığı önemli unsurlardan olan kılıç, yapımındaki malzemeler münasebetiyle bazı beyitlerde, Hindistan ile ilgili ifadelerle rastlamak mümkündür. Zira Hindistan çeliği ve bu çeliklerden yapılan kılıçları ile dünyaya nam salmış bir ülkedir. Klasik Türk şiiri etkisi altında kaleme alınmış müstakil divanlarda yer alan beyitlerde bu kullanım çoğu kez *tig-i Hindî*, *şemşîr-i Hindî* şeklindedir. Bunlar daha çok bir kişiyi övmek amacıyla kaleme alınmış beyitlerde, gerçek / hakiki anlamlarıyla kullanılmış mazmunlardır. Nef'î ve Fuzûlî'ye ait aşağıdaki beyitlerde bu durumu görmek daha açıktır:

“vasf-ı şemşîrine had yok turalım bir demde

peyk-i endîşe ne *Hindî* koya ne Kirmânî”⁶⁵ / *Nef'î*

“kilk-i Mısrî-kasabı mâşita-i kişver-i Rûm

tig-i *Hindî*-nesebi memleket-âşûb-ı freng”⁶⁶ / *Nef'î*

“Yemen'den baş çekende mehçe-i râyât-i ikbâlî

biraktı tîre toprağa şeh-i *Hindû-sitân* hancer”⁶⁷ / *Fuzûlî*

“vehm-i tigin eyledi ehl-i Fireng'i zerd-reng

kıldı gerd-i leşkerin sahrâ-yı *Hind* 'i müşg-fâm”⁶⁸ / *Fuzûlî*

4.3 Tasavvufî Kullanımlar

Divan edebiyatının dayandığı kaynaklar arasında önemli bir yere sahip olan ve kaynaklarda “İslam mistisizmi”⁶⁹ olarak tanımlanan tasavvuf kısaca; var oluşu aşk temeline dayandıran, tüm mevcudatın tecellî-i İlâhî olduğunu kabul eden bir düşünüş ve yaşayış tarzıdır şeklinde tanımlanabilir. Tasavvufta insanın

⁶¹ Akyüz, K., Beker, S., (1997), s. 60.

⁶² Kalkışım, M., (1994), s. 311.

⁶³ Gölpınarlı, A., (1972), s. 81.

⁶⁴ Tarlan, A., (1992), s. 51.

⁶⁵ Akkuş, M., (1993), s. 52.

⁶⁶ Akkuş, M., (1993), s. 172.

⁶⁷ Akyüz, K., Beker, S., (1997), s. 34.

⁶⁸ Akyüz, K., Beker, S., (1997), s. 62.

⁶⁹ Mermer, A., Alıcı, L., vd., (2008), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatına Giriş*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 36; Pala, İ., (2009), s. 440.

yaratılışı ve dünyaya gönderilişi hakkında çeşitle görüşler olmakla birlikte bu muhtelif görüşler ilk insan olan “Hz. Adem cennetten çıkarılınca Hindistan’da Seylan adasına inmiştir.”⁷⁰ (Pala, 2009: 209) rivayeti altında toplanmaktadırlar. Divan şiirinde bazı tasavvuf ağırlıklı beyitlerde Hindistan ile ilgili kelimeler kullanılarak bu olaya şu şekilde telmih yapılmaktadır:

“gönüller ravza-i Rıdvâna benzer
kitâbet-i mülk-i Hindistâna benzer”⁷¹ / Necâti Beg
“çün Âdem ola Cennetten havâyı
diyâr-ı Hinde toğruldu asâyı”⁷² / Necâti Beg

“kalem su’bân gibi olur bahâne
atar ol Âdemi Hindûstâna”⁷³ / Necâti Beg

“tarîk-i Ka’be-i tahkîka girdim sanma ey zâhid
seni Hinde revan etti reh-i Bengâle bilmezsin”⁷⁴ / Hayâlî

4.4 Hindistan’ın Dili ile İlgili Kullanımlar

Çok sık olmamakla beraber⁷⁵, oluşturulduğu dönemde varlığını sürdüren toplumlara ve bu toplumların dinlerine, dillerine kayıtsız olmayan Divan edebiyatının bazı metinlerinde yer yer Hint ülkesinin dili ile ilgili kullanımlara rastlamak da mümkündür. Tespit edilen beyitte, *îrâd-ı Hindî* şeklinde olan terkipli ifadede Hint dili Fasça ile mukayese unsuru olarak zikredilmiştir:

“anın bir harf-i âlî-şânına olmaz bahâ ancak
eğer îrâd-ı Hindi katsalar mahsûl-i îrâne”⁷⁶ / Nedim

4.5 Hindistan ile İlgili Diğer Muhtelif Mazmunlar

Gizemi, uzaklığı, doğası, değerli madenleri, baharatları, güzel kokuları, dili, dini ve insanları ile Divan şiirinde kendine yer bulan Hindistan, bazı beyitlerde de Rum ülkesi / Anadolu ile kıyaslanarak veya bazı devlet büyüklerinin hükümrânlığı vesilesiyle zikredilmiştir. Divan şiirindeki benzetme sanatına dayanan sanatlı kullanımların çoğu hakkında bilgi verdiğimiz Hindistan ile ilgili bu bölümdeki kullanımlar daha çok gerçek anlamıyla ilgili olup, bir yer adı, bir ülke veya bu ülkede yaşayan insanlar ilgilidir.

Hindistan, şark ülkeleri arasında olduğundan dolayı şark ülkelerinin sıralandığı bazı beyitlerde aşağıdaki şekilde zikredilmektedir. Bu beyitlerde de görüleceği gibi bazen uzaklığına telmih yapılmış bazen de mukayese unsuru olarak zikredilmiştir:

“iklîm-i Rûma istese bir demde râkibi
ahbâr-ı Çîn ü Tübbet ü Hindûstân verir”⁷⁷ / Nedim

“Acem değil Arab u Hindû Çîn ü Bulgârı
sana müsahhar eder hep elindeki Hâtem”⁷⁸ / Nef’î

“her dil-âver nâdir-i mülk-i Horâsân ü Irâk
her mübâriz ser-hat-i mecmû’a-i Hindû-sitân”⁷⁹ / Fuzûlî

“pâdişâhâ yidi muti’ itdürdün
hıdmetün eylemeğe Hind ü Horasan müştâk”⁸⁰ / Taşlıcalı Yahyâ Bey
“Özbek u Hind u Hıtâ vü ‘Acem u Çîn ü Hoten
güş ider hutbe-i nâmun bu kadar cem’-i kesir”⁸¹ / Nâbî

⁷⁰ Pala, İ., (2009), s. 209.s

⁷¹ Tarlan, A., (1992), s. 35.

⁷² Tarlan, A., (1992), s. 35.

⁷³ Tarlan, A., (1992), s. 35.

⁷⁴ Tarlan, A., (1992), s. 243.

⁷⁵ Taranan Necâti Beg, Şeyhî, Avnî, Hayâlî, Fuzûlî, Bâki, Taşlıcalı Yahyâ Bey, Şeyhülislâm Yahyâ, Nef’î, Nâbî, Neşâtî, Nedim ve Şeyh Galib gibi şairlerin Türkçe divanlarında bu hususta yalnızca bir kullanıma rastlanılmıştır.

⁷⁶ Gölpınarlı, A., (1972), s. 128.

⁷⁷ Gölpınarlı, A., (1972), s. 17.

⁷⁸ Akkuş, M., (1993), s. 168.

⁷⁹ Akyüz, K., Beker, S., (1997), s. 67.

⁸⁰ Çavuşoğlu, M., (1977), *Yahyâ Bey Divanı*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 127.

⁸¹ Bilkan, A., (1997), s. 54.

Sanatını icra ettiği dönemin iyi bir eleştirmeni olarak yaşadığı dönemdeki sosyal adaletsizlikleri, Osmanlı toplumunun yavaş yavaş bozulmaya, çözülmeye başladığını her şiirinde ve her eserinde vurgulayan bir şahsiyet olarak tanınan Nabî, yukarıdaki beytinde Osmanlı devletini dünyaya saldırdığı şöhreti aktarırken altta verilen beyitte ise yine eleştirmenliğini konuşturup bazı doğu ülkelerinde devlet görevlilerinin alımında dikkat edilen hususlardan bahsederek bu sayede Osmanlı devlet yapısını şu şekilde eleştirmiştir:

“ârif u ‘âlim u dââyı vezîr eylerler
Husrev-i Çîn ü Hatâ pâdişeh-i *Hind* ü ‘Acem”⁸² / *Nâbî*

“sâkin-i Çîn ü Hıtâ vü Hoten u *Hind* ü ‘Acem
cümle elkâb-ı hümayûnın ider ıışga”⁸³ / *Nâbî*

Nabî’ye ait yukarıdaki beyitte ise bazı şark ülkelerinin (Çin, Hıtâ, Hoten, Hind, Acem) aşk denilen hastalığa karşı tutumları aktarılmıştır.

Aşağıda verilen bir başka beyitte de, Rûm – Hindû ile tîre-likaa – sefid kaba kelimeleri arasında bir tezat sanatı oluşturulmuştur:

“Rûma geldikçe hep o tîre-likaa
hemçü *Hindû* giyer sefid kabâ”⁸⁴ / *Nedim*

“gark eder tâ kişver-i Keşmîri sebz-âb-ı hayâl
fıkr-i Gâlib kim sevâd-ı *Hinde* Kâbilden geçer”⁸⁵ / *Şeyh Gâlib*

Şeyh Gâlib’e ait yukarıdaki beyitte *sevâd-ı Hind* (siyah Hint) şeklinde bir kullanım görülürken, aşağıda verilen beyitte ise benzer bir kullanım da Hint ülkesinin siyah geceye benzetilmesiyle ilgilidir:

“sûrh minkâr edinir tûti-i ser-sebz-i felek
olalı şâm-ı siyeh *Hind* diyârına misâl”⁸⁶ / *Necâti Beg*

Hindistan sahip olduğu mitolojisi, doğası, maden yatakları, destan ve masalları ile birçok Divan şairi tarafından doğu medeniyetlerinin merkezi olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda doğu medeniyetlerinin merkezi olan ve günümüzde Asya’nın güneydoğusunda yer alan Hindistan, *Hind-i şarkî* olarak isimlendirilirken; batı medeniyetlerin merkezi olan Rûm ülkesi de *Hind-i garbî* olarak adlandırılmaktadır. Nedim’in bir kasidesinden alınan aşağıdaki iki beyit bu durumu teyit eder nitelikte olup kasidede övülen kişinin şöhretinin ve etkisinin *Hind-i garbî* ve *Hind-i şarkî* denilen ülkelerde duyulması ve hissedilmesine değinilmiştir:

“zihî o kuvvet-i bâzû ki *Hind-i* garbîden
zemîne etse eğer nîzesin Halîde çü mâr”⁸⁷ / *Nedim*

“çıkıp o demde ser-i nîze *Hind-i* şarkîden
ederdi sadme-i yelmânî pây-i râyı figâr”⁸⁸ / *Nedim*

Aşağıdaki beyitte sevgilinin kokusunun sabah rüzgârı vasıtasıyla tüm karaları dolaşması sonucu gökyüzünün Çin, Rûm, Hind ve Bulgar gibi ülkeleri fark eylemeyeceği söylenirken, beyitte yer alan Hind ismi sıradan bir ülke ismi olarak zikredilmiştir:

“sabâ ger bûy-ı hulkiyle dolaşsa rub’-ı meskûnu
felek fark eylemezdi Çîn ü Rûm u *Hind* ü Bulgarı”⁸⁹ / *Nef’î*

Hindistan’ın gerek kara yolu ile gerekse deniz yolu ile Anadolu’ya uzak bir memleket olması sebebiyle Divan şiirinde yer yer Hint ülkesinin uzak oluşuna telmihler yapılmıştır. Daha çok kasidelerde yer alan bu kullanım şekli, bazı devlet adamlarının veya kasidede övülen herhangi bir kişinin etkisinin Hindistan gibi uzak bir ülkede bile hissedildiği şeklinde mübalağalı bir anlatım sebebiyle yer almaktadır:

“o mülkün sâhibinde havf-ı tîgîn kıldı âvâre
gezer geh semt-i *Hindî* gâh serhadd-i Buhârâyı”⁹⁰ / *Nef’î*

⁸² Bilkan, A., (1997), s. 106.

⁸³ Bilkan, A., (1997), s. 334.

⁸⁴ Gölpınarlı, A., (1972), s. 245.

⁸⁵ Kalkışım, M., (1994), s. 284.

⁸⁶ Tarlan, A., (1992), s. 85.

⁸⁷ Gölpınarlı, A., (1972), s. 41.

⁸⁸ Gölpınarlı, A., (1972), s. 41.

⁸⁹ Akkuş, M., (1993), s. 89.

⁹⁰ Akkuş, M., (1993), s. 135.

“saldı iklim-i *Hinde* velveleyi
hay ü huy-i sipâh-i Osmânî”⁹¹ / *Hayâlî*

“yel bıraktı *Hind* deryâsına azmından haber
titredi deryâ mehâbet *Hind* subhun kıldı şam”⁹² / *Fuzûlî*

“bana kılsa revâne Husrev-i *Hind*
diyâr-ı Rûma yüz pîl-i demân genc”⁹³ / *Hayâlî*

Yıldızbilim ve mitoloji ile ilgili inanışlara göre Hint ülkesinin yıldızı *Zühal*’dır. Yine aynı inanışa göre *Zühal* yıldızı yedinci iklime hâkim olup “bu iklim kuşağında siyah renkli insanlar yaşar.”⁹⁴ Bu yıldızın diğer bir ismi de *Keyvan*’dır. Aşağıda verilen beyitte “Baki bu bilgilere telmihte bulunarak feleğin yedinci katında bulunan yaşlı *Zühal* yıldızını, bir filin üstünde oturmuş *Hinduya* benzetir.”⁹⁵:

“bâlâ-yı çarh-ı heftüme *Keyvân*-ı kühne-sâl
oturmuş idi niteki *Hindü*-yî pîl-bân”⁹⁶ / *Bâki*

5. Sonuç ve Değerlendirme

Yaklaşık altı yüz yıllık geçmişe sahip bir kültürel miras olan Divan edebiyatı yararlandığı / dayandığı kaynaklar açısından çok zengin ve geniş yelpazeye sahip bir edebiyattır. Divan edebiyatını Fars ve Araplardan öğrenen Türkler bu edebiyatın sahip olduğu kültürel mirasları, kelimeleri, mazmunları ve terkipleri de aynı şekilde öğrenmiş ve kullanmışlardır. Divan edebiyatı geleneğine göre anlatımın kısa ve öz olması ile vezin, kafiye gibi teknik zorunluluklar münasebetiyle sanatçılar duygu, düşünce ve hayallerini anlatırken birtakım sembolik ifadeler kullanarak bu kelimeleri tasarruflu kullanma sorununu aşmışlardır.

Divan edebiyatının beslendiği kaynaklar arasında önemli bir mevkiye sahip olan Hint kültürü sanatçıların kelimeleri tasarruflu kullanma amacıyla sıklıkla başvurdukları bir kültür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada Klasik Türk şiirinin önemli şahsiyetleri olarak kabul edilen Necâti Beg, Şeyhî, Avnî, Hayâlî, Fuzûlî, Bâki, Taşlıcalı Yahyâ Bey, Şeyhülislam Yahyâ, Nef’î, Nâbî, Neşâtî, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi şairlerin Türkçe divanları taranmış ve yaklaşık 79 beyitte Hint ülkesi, insanları ya da mitolojisi ile ilgili kullanıma rastlanmıştır. Kullandığı mazmunlar, kelimeler, benzetmeler ile insanın hayal sınırlarını en uç noktalara ulaştıran bir kültürel miras olan Divan şiirinde taranan divanlardaki ifadelerle göre Hint mazmunu çok değişik bazen de ilginç denilebilecek kavramları temsil etmektedir. Hindistan, Divan şiirinde güzel kokuların ve baharatların getirildiği, değerli madenlerin çıkarıldığı bir yer ismi olarak zikredilmesinin yanı sıra sevgiliye ait saç, ben, dudak, yüz gibi güzellik unsurlarının tasvirinde, renk, inci, köle, esir, Hindu veya ateş-perest; aşğın kendisiyle ilgili benzetmelerde, köle, dilenci, çapulcu, Hindu; tasavvufi beyitlerde ilk insan olan Hz. Adem’in cennetten çıkarılınca indirildiği yer gibi kavramları simgelemekte kullanılmıştır. Sonuç olarak Divan şiirindeki Hint mazmunu, Divan şiirinin dayandığı kaynakların, kullanılan simgesel kavramların ve kelime dağarcığının tespitinde önemli bir yere sahiptir.

Kaynakça

- Akkuş, Metin, (1993), *Nef’î Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.
Akyüz, Kenan – Beker, Süheyl, vd., (1997) *Fuzûlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.
Bilkan, Ali Fuat, (1997), *Nâbî Divanı*, İstanbul, MEB Yayınları.
Bilkan, Ali Fuat, (2006), “Sözün İnceldiği Yer Divan Şiirinin İfade Gücü” *Eğitim Dergisi*, Sayı: 77 – 78, Temmuz – Ağustos.
Çavuşoğlu, Mehmed, (1977), *Yahya Bey Divanı*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
Çetindağ, Yusuf, (2009), “Edebiyatımızın Kaynaklarından: Doğu Medeniyeti ve Metinleri”, *Turkish Studies*, Volume 4 / 1 – II, Winter, s. 2043 – 2088.
Demirel, Şener, (2002), “Mazmûn Üzerine Bir Değerlendirme” *Bilig*, Bahar, Sayı: 21.
Doğan, Muhammed Nur, (2008), *Avnî(Fâtih Sultan Mehmed) Divanı*, Ankara, T.c Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri 425.
Gölpınarlı, Abdülbâki, (1972), *Nedim Divanı*, İstanbul, İnkilâp ve Aka Kitabevleri.
İsen, Mustafa – Kurnaz, Cemal, (1999), *Şeyhî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

⁹¹ Tarlan, A., (1992), s. 51.

⁹² Akyüz, K., Beker, S., (1997), s. 62

⁹³ Tarlan, A., (1992), s. 102.

⁹⁴ Pala, İ., (2009), s. 4 94.

⁹⁵ Çetindağ, Y., (2009), s. 2082.

⁹⁶ Küçük, S., (2008), s. 3.

- Kalkışım, Muhsin, (1994), *Şeyh Gâlib Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kaplan, Mahmut, (1996), *Neşâtî Divanı*, İzmir, Akademi Kitabevi.
- Karaismailoğlu, Adnan, (2001), *Klasik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kavruk, Hasan, (2008), *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*, Ankara, T.c Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri 430.
- Küçük, Sabahattin, (2008), *Bâki Divanı*, Ankara, T.c Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri 426.
- Mermer, Ahmet – Alıcı, Lütfi – Eflatun, Muvaffak, vd., (2008), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatına Giriş*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Okuyucu, Cihan, (2004), *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul, LM Yayınları.
- Önal, Mehmet, (1999), *En Uzun Asrın Hikayesi 1, Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Pala, İskender, (2009), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat, (1992), *Hayâlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihad, (1992), *Necatî Beg Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE BİLGELİĞİN SİMGESİ: ARİSTO

Mustafa DOLAT

Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Yunan filozoflarından Aristo (m.ö 384- m.ö 322) klasik felsefenin kurucusu olmakla birlikte, dil ve edebiyat ile de yakından ilgilenmiştir. İslam dünyasında ilk defa Emeviler döneminde Yunan bilginlerinin eserleri çevrilmiş, Müslümanların Aristo ile tanışması ise IX. yüzyılda Müslüman feylesof El-Kindi'nin Aristo'nun eserlerini tercüme etmesiyle başlamış ve daha sonraki yüzyılda El-Farâbî'nin tercümeleri tamamlamasıyla bu süreç devam etmiştir.

Aristo, divan edebiyatında aklın, bilginin ve mantığın sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairler, şiirlerinde memduhunu överken onu ilim, irfan ve akıl yönünden Aristo'ya benzetmişler; hatta Aristo'dan daha üstün olduğunu savunmuşlardır.

Divanlarda Aristo ismi, birçok yerde kendisi gibi akıl ve bilgi yönünden üstün bir kişi olan hocası Eflatun (Felatun) ile ya da güç ve kuvvetin simgesi olan öğrencisi İskender ile birlikte kullanılmıştır.

Bu çalışmada klasik Türk edebiyatı şairlerinden *Nail'i Kadim*, *Fuzuli*, *Nesimi*, *Nef'i*, *Nedim*, *Necati Bey*, *Şeyh Galip* ve *Baki'nin Türkçe divanları*, ayrıca *Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk* mesnevisi incelenmek suretiyle elde edilen malzemeden hareketle, divan şairlerinin şiirlerinde kullanılan Aristo simgesi üzerine durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Aristo, risto, aristetalis, İskender, felatun

ABSTRACT

The Greek philosopher Aristotle (384 BC - 322 BC) Although the founder of classical philosophy, language and literature has been closely involved with. Umayyad period in the Muslim world for the first time translated the works of Greek scholars, IX of the Muslim encounter with Aristotle. Century Muslim al-Kindi feylesof started with Aristotle's works were translated into the next century and more complete translation of al-Farâbî'nin continued this process.

Aristotle in the minds of Divan literature, as a symbol of knowledge and logic, we have encountered. Poets, poetry, praise her when the Memduh vaunt, knowledge and reasoning in terms of Aristotle had likened, even superior to Aristotle is defended

Aristotle's name in divans, passim, in terms of intelligence and information on your own, such as a person of the teacher plato(Felatun) with or as a symbol of power and force is used in conjunction with the student, Alexander.

This study Classic poets of Turkish literature, *Nail'i Kadim*, *Fuzuli*, *Nesimi*, *Nef'i*, *Nedim*, *Necati Bey*, *Şeyh Galip* ve *Baki's* Turkish divans Other *Şeyh Galip's Hüsn-ü Aşk* By examining mesnevis The material obtained from the motion Aristotle used symbols in the poems of the poet will focus on.

Key words: Aristotle, risto, aristetalis, Alexander, felatun

GİRİŞ

Edebiyat, ait olduğu milletin veya toplumun kültüründen faydalanmakla kalmayıp farklı toplumların kültüründen de istifade eden bir sanat dalıdır. Kültürel değişimler, toplumların savaş, göç, ticaret vb. gibi nedenlerle karşılıklı etkileşiminin sonucu olarak meydana gelmektedir. Bu değişimler her alanda olabileceği gibi edebiyat alanında da kendisini gösterir ve bunun neticesinde etkilenilen toplumun yaşam biçiminden inanışlarına, tarihi ve mitolojik şahsiyetlerinden efsanevi olaylarına kadar birçok alanda bu tesiri görmek mümkündür.

Divan şiiri, beslendiği kaynaklar açısından zengin bir şiirdir. Gelenek, günlük hayat, din, masal, destan, efsane ve menkıbeler, mitoloji vb. divan şiirinin kaynakları ve kullandığı malzemeler arasında yer almaktadır. Divan şiirinin tam olarak değerlendirilebilmesi için divan şiirinin beslendiği kaynaklar, yararlandığı malzemeler tespit edilerek incelenmesi gerekir. Divan şiiri mazmun, motif, imaj ve sembollerin sıklıkla kullanıldığı bir şiirdir. Şairin yeteneğinin, geleneğe ait bilgi ve kültür birikiminin ürünüdür. Şair için, yetenek kadar geleneği bilmek ve belirli bir kültürel donanımına sahip olmak da önemlidir.¹

Türk entelektüel hâfızasının bugün bizim için eski fakat bir o kadar değerli bilgileri koruma zeminlerinden birisi de divan şiiridir. Şu farkla ki divan şairleri, bilgi ve kronoloji devamlılığını hedefleyen

¹ Bâtıslam, H. D., (2002), Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hüma, Anka ve Simurg' *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 1, 2002 İstanbul, 185–186.

bilim adamı ve tarihçiler olmadıklarından, tam da olması gerektiği gibi bütün bir kültür hamûlesini sanatın emrine tahsis etmişlerdir. Bir başka deyişle şiiri bir malumatın aktarılması için yazmamış, aksine şiirin kalitesini yükseltmek için her türlü bilgiyi lirik bir perspektiften geçirerek kullanmışlardır.²

Tarihin çok eski dönemlerinde yaşamış, fakat ortaya koyduğu eserlerden veyahut da yapmış olduğu işlerden dolayı hâlâ ismi yaşayan şahıslar mevcuttur. Bu kişilerin yaşamasında katkı sağlayan en önemli faktörlerden biri de şüphesiz divan edebiyatıdır. Şairler, farklı milletlere ait tarihi ve mitolojik kahramanların isimlerini bazen tek başına bazen de birlikte kullanarak anlatmak istedikleri düşüncelerini kuvvetlendirilmişlerdir.

Divan şairlerinin şiir yazmaları için birçok bir bilgiye sahip olmaları gereği felsefe ile de haberdar olmuşlardır. Gelenekten gelen bilgilerden de hareket ederek şiirlerinde Aristo'yu birçok yerde zikretmişlerdir.

Bu çalışmada, önce Aristo'nun kısa hayat hikâyesi, ardından Yunan felsefesinin İslam dünyasına geçiş süreci, daha sonrada divan şairlerinin şiirlerinde Aristo isminin kullanım şekilleri üzerinde durulacaktır.

Aristo'nun Kısa Hayat Hikâyesi

M.Ö. 384 veya 385'te, günümüzde Athos tepesi olarak adlandırılan tepenin yakınlarında ufak bir Makedonya kenti olan Stageira'da, Makedonya kralı II. Amyntas'ın (Philippos'un babası) hekimi olan Nikomakhos'un oğlu olarak dünyaya gelir. M.Ö. 367 veya 366 'da 17 yaşında Platon'un Atina'daki akademisine (Akademeia) girmesiyle Platon'un en parlak çömezlerinden biri olur. Tütör yahut yardımcı hoca olarak çalıştığı dönemde, okuma tutkusuyla tanınır; (Platon, belki de bir tür tenezzülle, ona "okuyucu" lâkabını takar) Daha sonraları Akademeia'daki öğretime kendisi de katkıda bulunur: kimi zaman Platoncu savları rakip Isokrates okuluna karşı savunmak için geliştiren, hatta zaman zaman da Evdamos ya da Can üzerine (Peri tes Psykhes) yazılarında olduğu gibi, bu tezleri büyükseyan diyaloglar yazar. Gryllos yahut Retorik üzerine Aristoteles'in diyalog yazarlığı dönemine aittir.

PlatonM.Ö. 347'de öldüğünde, Akademeia'nın başına ardılı olarak Spevsippos'u atamıştır. Antik Çağ'dan itibaren yaşamöyküsü yazarları -herhalde kötücüllüklerinden- Platon'un bu seçiminde Aristoteles'in Akademeia'yı terk etmesinin asıl nedenini görüyorlar. Aristoteles'in en azından Spevsippos'a karşı kalıcı bir garez duyduğunu biliyoruz. Aynı yıl, belki de ustasının teşvikiyle, Ksenokrates ve Theophrastos ile bugün Biga Yarımadası olarak anılan Troas bölgesindeki Assos kentine gönderilir. Orada Tiran Atarnevs'li Hermias'ın siyasî danışmanı ve dostu olur. Aynı esnada, özgünlüğünü daha o zamandan belli eden bir okul kurar. Bu okuldaki girişimleri arasında yaşambilim üzerine çalışmaları yer alır. 345-344 yıllarında, belki de Theophrastos'un daveti üzerine, komşu Lesbos (Midilli) adasının Doğu kıyısındaki Mytilene (Midilli) kentine varır. 343'te Pella'daki (Bugün Ayii Apostili) Kral Makedonyalı Philippos'un sarayına, oğlu İskender'in eğitimini üstlenmek üzere çağırılır. 341 yılında Perslerin eline düşen Hermias'ın feci sonunu Pella'da öğrenir, anısına bir ağıt düzer. Gerek Pella'da ikamet ettiği sekiz senelik dönem, gerek öğretmenlik vazifesinin içeriği hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Philippos'un ölümüyle M.Ö. 335 İskender tahta oturur. Aristoteles Atina'ya dönüp Akademeia'ya rakip olarak Lykeion'u, ya da diğer adıyla Peripatos 'u (öğrencileriyle içinde dolaşarak tartıştıkları bir tür çevresi sütunlarla çevrili avlu ya da galeri) kurar. Lykeion'lulara verilen Peripatetikoî adı buradan geliyor. Burada on iki sene ders verir. M.Ö. 323'te Büyük İskender'in bir Asya seferi esnasında ölmesi üzerine Atina'da Makedon karşıtı bir tepki dalgası peydah olduğu vakit, aslında Makedonculuk zannı taşıyan Aristoteles'e karşı, dine saygısızlık davası açılması söz konusu olur. Bir ölümlüyü -Hermias'ı- anısına bir ilâhi yazarak ölümsüzleştirmekle itham edilir. Bunun üzerine Aristoteles, Sokrates'in yazgısını paylaşmak yerine Atina'yı terk etmeyi seçer: kendi deyişiyle, Atinalılar'a "felsefeye karşı ikinci bir suç işlemeleri" fırsatını tanımak istemez. Annesinin memleketi olan Egriboz (Evboia) adasındaki Helke'ye Khalkis sığınır. Ertesi yıl M.Ö. 322'de, altmış üç yaşında ölür.³

Yunan Felsefesinin İslam Dünyasına Geçiş

İslam dünyasının yabancı kültürlerle etkileşimi iki yolla olmuştur. Bunlardan birincisi medreseler diğeri de tercüme faaliyetleridir. 'Müslümanlar, antik döneme ait bilim ve felsefeyi ilk önce Süryaniler aracılığı ile değil, İskenderiye okulu ile tanımaya başlamışlardır. Emeviler döneminde İskenderiye okulunun temsilcileri Arap topraklarına getirilmiş ve antik Yunan dönemine ait ilmî eserler tercümeye başlanmıştır'.⁴

² Ceylan, Ö., (2003), "Klasik Türk Şiiri'nde Turna'ya Dair", *Gazi Üniversitesi HBVAE Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.28, Kış.

³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Aristoteles> (28.06.2010).

⁴ Günaltay, M. Ş., (2001), *Antik Felsefenin İslam Dünyasına Girişi*, İstanbul, Kaknüs Yay., s.61-64.

Abbassiler dönemi İslam dünyasının ilmî açıdan en verimli dönemidir. Bu dönemdeki ilmî ve felsefî eserler, Süryani mütercimler tarafından Süryaniceye, daha sonrada Arapçaya çevirileri yapılyordu. Bu yüzden İslam âlimleri yunanca eserleri Süryani kisvesine büründükten sonra vakıf olabiliyorlardı.⁵

Süryaniler kendi dillerine pek çok nakiller yapmışlardı. Nakledilen bu şeyler daha önce kendi medreselerinde okutuluyordu. İslam sınırları içerisine girmeleriyle bu çevirileri Arapçaya yapmaya başladılar. Yunancayı öğrendiler ve buradan kendi dillerine tercümeler yaptılar. Sonra da Arapçayı öğrenip yunanca ve Süryani dilinden Arapçaya nakiller yaptılar.⁶

Abbassiler döneminde Müslüman feylesof Yakûb b. İshâk al-Kindî (ö. 873), Aristo'nun felsefî eserlerini tercümeğe başladı. Diğer bazı çağdaşları da neo-platonik feylesofları tercüme ettiler. Bundan sonraki yüzyılda feylesof El-Farâbî (ö.950), Aristo tercümesini tamamladı. Buna kendi yorumlamalarını da katarak, bu çalışmasıyla Aristo'yu İslam geleneğinin en önemli feylesofu haline getirdi. İslam dünyasında kuvvetli bir kültür birliği vardı ve bu birliğin içinde âlimler ve eserleri rahatça dolaşabiliyordu. Böylece bu tercüme ve yorumlamaların etkisi kısa bir zamanda Hindistan'dan İspanya'ya kadar duyulmuş ve bunların yanında İslam âlimlerinin önemli eserleri de görülmeye başlamıştı.⁷

Türkler 8. asrın ikinci yarısından itibaren tedricî olarak İslâm medeniyeti bünyesine dâhil olmakla bu sınırlar içindeki dînî, ilmî, felsefî, edebî bütün mü'ellefâtı tanıma fırsatı bulmuş; kısa zamanda bütün bu verimleri hazmedip kendi birikimi ile yoğurarak bu ortak kültüre önemli katkılar sağlamıştır.⁸

İslam dünyasında ki en önemli filozoflar Türkler arasından çıkmış veya geri kalan diğer İslam filozoflarının birçoğu da Türkler tarafından himaye edilmişlerdir. Kitleler halinde islâmiyeti kabul eden milletimiz, bu kültüre çok büyük katkılar sağlamıştır.⁹ Türkler, ilk dönem filozoflarından Farâbî(870–950), Birûnî(973–1051), İbn-i Sînâ(980–1037), El Beyrûnî(973–1048), Osmanlı döneminde Hoca Zâde (1420–1488), Kemal Paşa-Zâde (İbni Kemal) (1468–1543), Kınalızâde Ali Efendi (1510–1572) gibi önemli filozofları yetiştirmiştir.¹⁰

1.Divan Şiirinde Aristo

Divan şairleri, değişik sebeplerle beyitlerinde dini, tarihi, edebi, kültürel ve mitolojik çağrışımlar yaratacak şekilde farklı milletlerden şahısların isimlerini kullanmışlardır.¹¹ Bu kullanım bazen anlatılmak istenen düşünceyi örneklemek, bazen ders çıkarmak, bazen de övgü mahiyetinde olduğu gibi yergi şeklinde de olabilmektedir.

Divan edebiyatı saray etrafında gelişen bir edebiyat olduğu için şairler şiirlerini çoğu zaman devrin padişahı, veziri, şeyhülislâmı, paşası, himayesi altında bulunduğu kişiler ya da diğer devlet büyükleri adına yazmışlar ve bunun karşılığında ise büyük caizeler veya da bir devlet görevi almışlardır. Bu şiirler yazılırken karşıdaki kişiler çok büyük övgülere mazhar olmakla birlikte aslında şairin istediği yönetici tipi de ortaya çıkmaktadır. Şairler çoğu zaman memduhunu akıl, mantık, tedbir, bilgi ve isabetli görüşe sahip olma yönünden Aristo'ya benzetmişler ve birçok yerde de Aristo'dan daha üstün olduğunu söylemişlerdir.

Tahkik-i tasavvurda Aristo-yı sebük-rûh

İhyâ-yı ma'ânide mesîhâ-yı zamâne

Nef'i¹²

Nef'i'nin, veziriazam Hafız Ahmed Paşa'ya yazdığı bu beyitte, onun doğru düşünüp karar vermede Aristo gibi zarif ve hoş olduğunu, mecâzi olarak manaları canlandırıp yeniden yorumlamaya açık hale getirmesi bakımından da Mesîh'e benzetmiştir. Şair, İsa peygamberin ölüler canlandırması olayına da teşbih yapmıştır.

Mühimmât-ı umûr-ı cengi yek-ser

Aristo gibi tedbir etdi hakkâ

Şeyh Galip¹³

⁵ Günlaltay, M. Ş., (2001), s.64–69.

⁶ Kumeyr, Y., (1992), *İslâm Felsefesinin Kaynakları*, (çev.: Fahrettin Olguner), İstanbul, Dergâh Yay., s. 146.

⁷ Runciman, S. S., (1969), "Avrupa Medeniyetinin Gelişmesi Üzerindeki İslami Tesirler", (çev. Nûşin Asgarî), Şarkiyat Mecmuası, C.III, İstanbul s. 1–12.

⁸ Dağlar, A., (2007), 'Klasik Türk Edebiyatı Şerh Geleneği ve Hacı İbrâhim Efendi'nin Şerh-i Belâgat'ine Dâir', *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları* Volume 2/2 Spring, s.163.

⁹ Keklik, N., (1978), *Felsefe, Mukayeseli Temel Bilgiler ve Kaynaklar*, İstanbul, Çağrı Yay., s.293–294.

¹⁰ Aydın, M., (1992), *Türklerin Felsefe Kültürüne Katkıları*, Ankara, Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 121–142.

¹¹ Yekbaş, H., (2009), 'Divan Şairinin Penceresinden Acem Şairleri', *Turkish Studies, international periodical for the languages, literature and history of turkish or turkic*, volume 4/2 winter, s.1126.

¹² Nef'i, (1993), *Divan*, Hazırlayan: Akkuş, M., Ankara, Akçağ Yay., s.186.

Hidiv-i hiredmend Aristo-gulâm
Hudâvend-i dârât u nâmûs u nâm
Nedim¹⁴

Kaptan Mustafa Paşa'ya yazılmış bu beyitte, şair, Mustafa Paşanın intizamını ve doğruluğunu söyleyerek onu övmüştür. Aristo'nun akıl ve bilgi yönü ön plana çıkartılmış fakat Aristo'nun Mustafa Paşa'nın vasıflarına ulaşamayacağı söyleyen şair, Aristo'yu ona köle olarak görmüştür.

Zihî vezîr-i Aristô-meniş ki sözlerinin
Nizâm-ı devlete her harfî bir kitâb olmuş
Naili¹⁵

Naili, veziriazam Mehmet Paşa'yı Aristo'ya benzetmiş ve onun sözlerinin her harfinin devletin nizam ve intizamı için bir kitap niteliğinde olduğunu söyleyerek mübalağa yapmıştır

Hak tecellî eyledi Mûsâ için
Ne Aristalis ü Bû-Sîna için

Nesimi¹⁶

Nesimi bir beyitinde Aristo ve İbni Sina'nın adını anarak, aşk yolunu tuttuğuna kendince bir kanıt getirmektedir. Aristo akıl yolunu tutanların, Musa ise aşk yolunu izleyenlerin simgesidir. Nesimi'ye göre Allah, Musa'ya tecelli etmiş, Aristo ve İbni Sina'ya tecelli etmemiştir. Dolayısıyla tutulacak yol Musa yoludur.¹⁷

Şairler, şiirlerinde kendi sanatını, yani şiirin güzelliğinden, sözlerinin hikmetinden bahsettikleri, bazen de kendi şiirlerini en güzel şiir olarak görüp ve bundan sonra hiç kimsenin kendi şiirleri kadar güzel şiir yazamayacağını söyledikleri beyitler yer almaktadır. Aslında bu beyitler şairin poetikasını da ortaya çıkaran manzumlardır. Şair, bu beyitlerde bazen kendini başka şairlerle karşılaştırdığı gibi bazen de sözünün büyüklüğünü anlatmak için meşhur birine atıfta bulunur.

Ol Hürmüs-i me'âric-i nutkum ki sözlerim
Risto'yı aklı hikmet-i ma'nide lâl eder

Nâ'îlî Kadîm¹⁸

Nâ'îlî, kendini sanatını övdüğü bu beyitte sözlerindeki hikmetten bahseder ve sözünün Aristo'yu bile etkilediğini, Aristo'nun bu durum karşısında hiçbir söz söyleyemeyip dilinin tutulduğunu söylemektedir. Ayrıca sözünü insanları yükselere çıkaracak bir vasıta olarak görmektedir.

Ben ol İskender-i kişver-güşâ-yı âlem-i nazmım
Ki te'yîdinde olmuş rûh-ı Ristô ihtimâm üzre

Nâ'îlî kadîm¹⁹

Şair, yine kendi sanatını övdüğü bu beyitte de, şiirlerini İskender'in ülkeler fethedip buraları ele geçirmesine benzetmiştir. Sözlerinin ise her kapıyı açan anahtarlar gibi olduğunu ve Aristo'nun bu sözleri teyit ettiğini söyleyerek yine kendi sanatını ön plana çıkarmıştır.

Olursa eğer fenn-i fesâhat de Aristô
Tahmîni galat fikri sakat re'yi hatâdır

Nâ'îlî Kadîm²⁰

Her insanın kendine ait bir ihtisas alanı vardır. Bazıları şairlikte, bazıları mimari, hattatlık vb. meslek gruplarında yetenekli olabileceği gibi kimileri de Aristo gibi felsefe alanında yeteneklidir. Yukarıdaki beyitte şair, fesih söz söylemenin, yani şairliğin bir yetenek işi olduğunu, (aslında herkesin şair olamayacağını belirtmiş), diğer yandan da şairliği yüceltir bir şekilde Aristo'nun edebiyat ilmi ile uğraşmış olduğunu var sayarak birçok yanlışlarının olacağını söyler.

Rasadgâh-ı Aristodan nümûdâr olmuş ol hâne
Ki ya'nî seyr eder sükkânı seyr-i çarh-ı devvârı
Şeyh Galip²¹

¹³ Şeyh Galip, (1994), *Divan*, Hazırlayan: Kalkışım, M., Ankara, Akçağ Yay., s.137

¹⁴ Nedim, (1997), *Divan*, Hazırlayan: Macit, M., Ankara, Akçağ Yay., s.213.

¹⁵ Nâ'îlî, (1990), *Divanı*, Hazırlayan: İpekten, H., Ankara, Akçağ Yay., s.82.

¹⁶ Nesimi, (1990), *Divanı*, Hazırlayan: Ayan, H., Ankara, Akçağ Yay., s.424.

¹⁷ Tökel, D. A., (2000), *Dvan şiirinde mitolojik unsurlar, şahıslar mitolojisi*, Akçağ Yay., Ankara, s.421.

¹⁸ Nâ'îlî, (1990), s.22.

¹⁹ Nâ'îlî (1990), s.97.

²⁰ Nâ'îlî, (1990), s.68.

²¹ Şeyh Galip, (1994), s.71.

Galata Mevlevihanesi'nin tâmiri esnasında III. Sultân Selîm Hân'a takdim olunan bu beyitte, şair, Aristo'nun gök bilimi ile de uğraştığını ve gözlem evinden Galata Mevlevihânesi'nin görüldüğünü söyleyerek mübalağa yapmıştır. Şair Aristo'nun ilim yönünden zenginliğine değinmiştir.

Mir'at-ı kemâline aristû

Hayretle hemîşe ser-be-zânû

Şeyh Galip²²

Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk mesnevisinde Sühan'ın olgunluğunu anlatmak için Aristo'yu kullanmıştır. Aristo'nun İskender'e yaptığı aynaya telmih yapılarak, Aristo'nun Sühan'daki olgunluk ve bilgi karşısında hiç bir şey yapamadan hayretler içerisinde kalıp mahcup bir biçimde oturduğunu söyler.²³

1.1. Aristo - Eflatun

Yunan filozoflarından Eflatun(430–348), Sokrat'ın öğrencisi ve Aristo'nun hocasıdır. Asıl adı Platon olup İslam kültür dairesinde Eflatun olarak bahsedilir. Aristo gibi Emeviler döneminde başlayıp, Abbasiler döneminde de devam eden tercüme faaliyetleri ile İslam kültür ve ilim dünyasına girmiştir. Edebiyatımız da daha çok efsanevi kişiliği ile ön plandadır. Eflatun, Aristo ile birlikte İskender'in akıl hocası ve danışmanı olarak gösterilir ve daima Aristo'dan daha üstün olduğu söylenir.²⁴

Aristo ismi çoğu yerde kendisi gibi akıl ve hikmet sembolü olan hocası Eflatun ile birlikte kullanılmıştır.

Eğer olaydı Sikenderde şükûh u sâni

Rây-ı Ristô ile fahr eyler idi Eflâtûn

Nâ'ilî Kadîm²⁵

Bir kerre meclisinde alan ders-i hâmûşu

Ristô-yı kârdân u Felâtûn-şu'ûr olur

Nâ'ilî Kadîm²⁶

17.yüzyıl şairlerinden Nâ'ilî Kadîm tarafından şeyhü'l İslam Mehmet Bahayî Efendiye yazılmış yukarıdaki beyitte şair, Bahayî'nin bilgisini överek, onun meclisinde bir kere olsun ders alanların bir konuyu bilmede Aristo, idrak etmede ise Eflatun kadar bilgili olacağını söylemiştir.

Evreni, evren karşısında insanı anlama ve açıklama ihtiyacından doğan, bilinç ve bilinçaltının ürünü olan mitolojiyle edebiyat ve sanat eserleri arasında sıkı bir ilişki vardır. Edebiyat eserlerinde yazar ve şairlerin hayal gücünü besleyen, olağanüstü olayları anlatan, zengin içerikli mitolojik öğeler roman, hikâye vb. edebî türler, özellikle de şiir için vazgeçilmez malzemelerdendir.²⁷

Kalb-i dâna olamaz akl-ı ma'âşa mesken

Arama hum-ı Felâtûnda Aristalîsi

Şeyh Galip²⁸

Diyojen'in küp içerisinde girip orada yaşaması olayını hatırlatan şair, Aristo'yu gönül ehli birisine benzeterek, onun dünyalık işler derdinde olmadığını söylemektedir.²⁹

²² Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, (Hazırlayan: Doğan, M. N.), Yelkenli Yay, İstanbul, 2006, s.380.

²³ Aristo'nun yaptığı söylenen ve görünmezleri gösteren bir aynadır. İskenderiye'de bir tepe üstüne konulan bu ayna, yüz mil açığındaki gemileri bile gösterirmiş. Bu aynaya akseden güneş ışığı ile gemiler ateşe verilmiş. Sonradan çalınıp denize atılmış. (Kabaklı, A., (2002), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. II, Türk Edebiyatı Vakfı Yay. İstanbul, s.480)

²⁴ Tökel, D. A., (2000), s.421.

Bir gün Aristo, İskender ve Eflatun'un da hazır bulunduğu bir mecliste, kendinden övgü ile bahsediliyor ve en büyük filozofun kendisi olduğunu, bütün hikmetleri kendinin bildiğini söylüyordu. Eflatun da oradaydı, ama hiç sesini çıkarmamıştı. Sessizce toplantıyı terk ederek ayrıldı. Bir mağaraya girdi ve eline aldığı bir ağaç parçasını el şeklinde yonttu. Bir takım merhalelerden geçirdikten sonra bunun adını ud koydu. Daha sonra Eflatun bu ud ile bir makam tutturdu ve çalmaya başladı. Öyle etkili çalıyordu ki dağdaki bütün vahşi hayvanlar etrafına toplandı. Bir ara çaldığı makamı değiştirince vahşi hayvanların aklı başından gitti. Makamı bir daha değiştirdi ve vahşi hayvanların aklı başına geldi. Daha sonra Eflatun saraya giderek bu aleti İskendere gösterdi. Aynı mahareti orada da yaparak İskender'den büyük övgüler aldı. Eflatun'un bu başarısını kıskanan Aristo, hemen bir musiki aleti yapmaya karar verir ve İskenderin Zengibar seferinden elde ettiği bir kemikten yapılmış garip bir nesneyi işleyerek rûbab(kemençe) ı icat etti. Bu aleti çalarak bütün hayvanları başına topladı ve çaldığı makamla onları hayret içerisinde bıraktı. Fakat ne kadar uğraştı ise de o vahşi hayvanları içerisinde düştükleri şaşkınlıktan kurtaramadı. Durumu İskender'e haber verdiler. O da Eflatun'u alarak Aristo'nun yanına geldi ve Eflatun müdahale ederek Aristo'yu bu durumdan kurtardı. Aristo bir daha bu tür hareketler yapmaktan vazgeçti. (Tökel, D. A., (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi*, Akçağ Yay. Ankara, s.423–424).

²⁵ Nâ'ilî, (1990), s.78.

²⁶ Nâ'ilî, (1990), s.99.

²⁷ Batıslam, D., (2002), s.186.

²⁸ Şeyh Galip, (1994), s.430.

²⁹ Eflatun'un bir küp içerisinde yaşaması hadisesi Şairler tarafından çoğu zaman diyojen ile karıştırılmıştır, aslında küp içerisinde yaşayan diyojendir. Bu sebeple bir küp içine oturan diyojen in bu küpü eflatun a atfedilmiştir(bkz: Onay, Ahmet Talat, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, (haz: Cemal Kurnaz), H Yay. İstanbul 2009, s.150) Hakkında doğruluğu kuşku pek çok öykü anlatılan Kinik

1.2.Aristo – İskender

Tarihin âlim, şair ve hâkim olarak kaydettiği birçok meşhur şahsiyetlerle birlikte, zenginliği, cömertliği ve cesareti efsane haline gelmiş kahramanların adları da eski edebiyatımızda sık sık geçer ve şöhretlerine sebep olan hususiyetlerine telmihler yapılır.³⁰ Mitolojik ve efsânevi tarafı ağır basan bu şahıslar, divan şiirinde sadece, bu bağlamlarıyla değil, ünlü bir şahsiyeti yüceltmek için teşbih ve kıyas malzemesi olarak kullanılmıştır.³¹

Şairler, çoğu yerde Aristo ismini öğrencisi İskender ile birlikte kullanmışlar, övülen kişi İskender'e benzetilmiş, Aristo da onun akıl hocalısı veya da veziri olarak zikredilmiştir.

Taberi'ye göre Aristo, arakomas'ın oğludur. Arakomas, kral filip'in İskender'i eğitmek için vazifelendirdiği ünlü bir hâkimdi ve İbrahim dinindendi. Arakomas, İskender'le beraber oğlu Aristo'yu da eğitirdi. İskender tahta çıktığı zaman kendisine vezir olarak Aristo'yu seçmesini vasiyet etmiş, İskender de Aristo'nun vezirliğini seve seve kabul etmişti. Hatta İskender Aristo'ya o kadar güvenirdi ki ona sormadan hiçbir iş yapmazdı.³²

Ki o etmişdi Aristoyu zamanında vezir
Eyledin sen de vezir âsaf-ı 'âlî-şânı
Nedim³³

Lale devri padişahı III. Ahmet'e hitaben yazılan bu şiirde şair, İskender'in Aristo'yu kendisine vezir yaptığını hatırlatır ve kendisinin de o dönemin meşhur veziri Damat İbrahim Paşa'yı kendisine vezir yaptığını söyler. İskender'in Aristo'yu vezir yapmasına telmih yapılmıştır.

Dünyayı tutsalar ne aceb ola ki oldılar
İskender afitab-ü-Aristo ana seher
Necati³⁴

Ger señ olsaydın emîr-i şevket-i İskenderî
Vâdî-i himette bulmazdı Aristo iştiḥâr
Fuzûlî³⁵

Ne yaña buyursa revâdur getürmek
Devâtın Aristô silâhın Sikender
Bâkî³⁶

Bakî, padişahın (Kanuni Sultan Süleyman) emirlerinin eksiksiz yerine getirildiğine değinir. Kanuni'nin devâtının Aristo, silahının da İskender olduğunu söyler. Şair, Aristo'yu bilgisi bakımından ön plana çıkartarak memduhuna övgüler söylemiştir.

Devletin elzem-i esbâbıdır ol zât-ı şerîf
Lâzım-ı şevket-i İskender ise Ristâlîs

Nâ'îlî Kadîm³⁷

Nâ'îlî, yukarıdaki beyitinde Aristo'yu İskender'in varlık sebebi olarak görmektedir

Divan şiirinin beslendiği kaynaklar arasında Tarihi ve mitolojik şahsiyetlerin yeri büyüktür. Divan şiiri, kalıplaşmış olan âşık-maşuk-rakip ilişkisini anlatmakla kalmayıp tarihi şahsiyetlerin hayatlarını veya efsaneleşmiş tarihi olayları da aktararak onların isimlerinin yaşamasında pay sahibidir.

Gösterdi halka şevket-i Dârâyî rûzgâr

Ristô-yı kârdân u Sikender-rehîn ile

Nâ'îlî Kadîm³⁸

Diogenes hakkında, onun gündüzleri Atinasokaklarında elinde fenerle dolaşarak, *dürüst bir adam* aradığı söylenir. Ayrıca Bir gün çok dar bir sokakta zenginliğinden başka hiçbir şeyi olmayan kibirli bir adamla karşılaşır. İkisinden biri kenara çekilmedikçe geçmek mümkün değildir. Mağrur zengin, hor gördüğü filozofa: *Ben bir serserinin önünden kenara çekilmem*, der. Diogenes, kenara çekilerek gayet sakin su karşılığı verir: *Ben çekilirim*. Yine bir gün çeşmeden avucu ile su içen bir çocuk görünce "*Bu çocuk bana fazladan eşyam olduğunu öğretti*" diye haykırıp su çanağını kırdığı söylenir. Büyük İskender, Korinthos'da kendisine "*Bir dileğin var mı?*" diye sorunca "*Var, gölge etme, başka ihsan istemem*" demişti.

(<http://www.turkcebilgi.com/diyojen/ansiklopedi>)

³⁰ Levend, Â. S., (1984), *Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Manzumlar ve Meşhumlar*, İstanbul, Enderun Kitabevi, s.145.

³¹ Tökel, D. A., (2000), s.465.

³² Tökel, D. A., (2000), s.418; Taberi, C.2 s184'ten.

³³ Nedim, (1997), s.78.

³⁴ Necatî, (1992), *divan*, Hazırlayan: Tarlan, A. N., Ankara, Akçağ Yay., s.67.

³⁵ Fuzûlî, (1958), *divan*, Hazırlayan: Akyüz, K., Yüksel, Ş. vd., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.118.

³⁶ Bâkî, (1994) *divan*, Hazırlayan: Küçük, S., Ankara, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, s.19.

³⁷ Nâ'îlî, (1990), s.122.

Şair, İskender ile Dârâ arasında geçen savaşı ve bu savaş sonucunda Dârâ'nın İskender'in eline geçtiğini, Aristo'nun ise o zaman da bilgisiyle meşhur olduğunu söyler.

SONUÇ

Divan şairleri şiirlerinde övdüğü sultanı, genellikle hayalini ettiği cihan hâkimi bir padişah olmasını ister ve övgü şiirlerini bu amaç üzerine yazar. Tabi bunu yaparken de birtakım benzetmelere başvurmuşlardır. Tarihteki önemli kişiler veya mitolojik kahramanlar bu benzetmelerin temel kaynağını teşkil etmiştir. Kendisine benzetme yapılan şahıslardan biriside Aristo'dur. Beyitlerde Aristo ismi daha çok hocası Eflatun ve öğrencisi büyük İskender ile ilişkilendirilerek kullanılmıştır.

Şairler tarafından övülen kişi(padişah, vezir, sadrazam, şeyhülislam, gibi devlet büyükleri) genellikle edebiyatımızda güç ve kuvvetin simgesi olan İskender'e; akıl, ilim, irfan, tedbir, isabetli görüşe sahip olma ve mantık bakımından da Aristo'ya benzetmişlerdir. Bu benzetme yapılırken övülen kişinin yer yer Aristo'dan üstün olduğu veyahut da Aristo ile eşdeğer bir durumda olduğu söylenmiştir. Bazı yerlerde de dönemin padişahı İskender'e, övülen devlet büyüğü de Aristo'ya benzetilmiştir. Bazen de şairler, sözlerindeki hikmeti ve bunu Aristo'nun bile anlamakta zorluk çektiğini söyleyerek hem Aristo'nun bilgi bakımından üstünlüğüne değinmişler hem de kendi sanatlarını övmüşlerdir

Kaynakça

- Aydın, Mehmet,(1992) *Türklerin Felsefe Kültürüne Katkıları*,Türk Dünyası El Kitabı Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları:, Ankara.
- Bakî, (1994),*Bakî Divanı*, (Hazırlayan: Küçük, Sabahattin), Atatürk KültürDil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.
- Batıslam, H. Dilek, (2002), 'Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hüma, Anka ve Simurg'*Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* I,İstanbul, 185–208.
- Ceylân, Ömür, (2003), 'Klasik Türk Şiiri'nde Turna'ya Dair',*Gazi Üniversitesi HBVAE Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.28, Kış.
- Dağlar, Abdülkadir, (2007), 'Klasik Türk Edebiyatı Şerh Geleneği ve Hacı İbrâhim Efendi'nin Şerh-i Belâgat'ine Dâir', *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları* Volume 2/2 Spring.
- Fuzulî,(1958), *Fuzulî Divanı*, (Hazırlayanlar: Kenan Akyüz, Şedit Yüksel, Süheyl Beken, Müjgan Cunbur), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Günaltay, M. Şemsettin, (2001), *Antik Felsefenin İslam Dünyasına Girişi*, Kaknüs Yay. İstanbul.
- <http://www.turkcebilgi.com/diyojen/ansiklopedi>.
- Kabaklı, Ahmet, (2002), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi* ' C:II, Türk Edebiyatı Vakfı Yay. İstanbul.
- Kumeyr, Y., (1992), *İslâm Felsefesinin Kaynakları*, (çeviren: Olguner, Fahrettin), Dergâh Yay.,İstanbul.
- Levend, Agâh Sırrı, (1984), *Divan Edebiyatı, Kelimelere ve Remizler, Manzumlar ve Mefhumlar*, Enderun kitabevi, İstanbul.
- Nailî, (1990),*Nailî Kadîm Divanı*, (Hazırlayan: İpekten, Haluk), Akçağ Yay. Ankara.
- Necati, (1992), *Necâtî Beg Divanı*, (Hazırlayan: Tarlan, Ali Nihat), Akçağ Yay., Ankara.
- Nedim,(1997), *Nedim Divanı*, (Hazırlayan: Macit, Muhsin), Akçağ Yay. Ankara.
- Nef'i, (1993), *Nef'i Divanı*, (Hazırlayan: Akkuş, Metin), Akçağ Yay. Ankara.
- Onay, Ahmet Talat, (2009), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, (Hazırlayan: Kurnaz, Cemal), H Yay. İstanbul.
- Runciman, Sir Steven (1969), "Avrupa Medeniyetinin Gelişmesi Üzerindeki İslami Tesirler", Çev.Asgarî, Nûşîn, *Şarkiyat Mecmuası*, C.III, İstanbul, s. 1–12.
- Şeyh Galip,(2006), *Hüsni ü Aşk*, (Hazırlayan: Nur Doğan, Muhammet), Yelkenli Yay, İstanbul.
- Şeyh Galip, (1994), *Şeyh Galip Divanı*, (Hazırlayan: Kalkışım, Muhsin), Akçağ Yay. Ankara.
- Tökel, Dursun Ali, (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi*, Akçağ Yay. Ankara.
- Yekbaş, Hakan, (2009), 'Divan Şairinin Penceresinden Acem Şairleri', *Turkish Studies, international periodical for the languages, literature and history of turkish or Turkic*, volume 4/2 winter.

³⁸Nailî, (1990), s.11.

FEHİM-İ KADİM DÎVÂNÎ'NDA SAVAŞ ÂLETLERİNE DAİR KÜLTÜRÜN KULLANIMI

Ersin BAYRAM

Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Çalışmamızda 17 yy Klasik Türk Edebiyatı şairlerinden olan Fehîm-i Kadîm'in Divânı'ndaki savaş aletlerinin kullanım alanlarına ve kültürümüzdeki yerlerinin Divân'a yansımalarına değineceğiz. Çalışmanın amacı, şairin kelimelerine yüklediği teşbih ve mecazların zeminine bakmaktır. Amacımız kelimelerin kültürdeki çağrışımlarını ve şairin bu çağrışımları kullanım şekillerini incelemektir.

Taramalarımız sonucunda elde ettiğimiz bilgilere göre eserde kullanılan ok, (nâvek, tîr, hadeng) peykân, kemân, hançer, bıçak, Kılıç (seyf, Şemşîr, Tîğ) vs değinecek ve bunlarla ilgili olan liva, rayet, hedef, nişan, nişane, siper gibi kelimelere yer vereceğiz.

Çalışmamızın sonunda şairin toplum ile bağına ve kültür unsurlarını kullanımına dair tespitlerimizi sıralayacağız. Sonra da Sebki Hindi üslubu içerisindeki yerine temas edeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Fehîm-i Kadîm, Savaş âletleri, Kültür, Sebki Hindi.

Abstract

In our study we will mention the usages of fighting equipments and their positions in the Turkish culture, in the Divan of Fehim-i Kadim who is one of the poets in 17th century. The aim of the study is looking at the cultural floor of the simile and metaphor which are attributed to the words by the poet. Our purpose is examining the words connotations in the culture and the usage style of the poet on these connotations.

According to the information that we acquired as a result of our researches, we will mention the words of arrow, (nave, trucks, hadeng) peykân, violin, daggers, knives, swords (seyf, şemşîr, tîğ), etc. which are used in the written work and we will give place to related words of the brigade, brigade, objectives, insignia, markings etc.

At the end of the study we will mention the determinations about the Fehim-i Kadim's connection with the community and his usage of the cultural elements in his poems. Then we will contact its place in Sebki Hindi style.

Key Words: Classical Turkish Literature, Fehîm-i Kadîm, fighting equipments, Culture, Sebki Hindi.

1. Giriş

Silah ilk insandan beri çok farklı amaçlar için kullanılan bir alettir. İnsanoğlunun hem korunması hem üstünlük göstermesi hem de yaşamını devam ettirebilmek amacıyla avlanması için gerekli olan silah, onun hayatında önemli bir yer işgal etmiştir. Bu yüzden insan toplulukları ve milletler silaha her zaman önem vermek zorunda kalmışlardır.

Dünya tarihinde askerlik kültürü ve harp sanatı bakımından önde gelen milletlerden biri olan Türklerin, tarih boyunca elde ettikleri başarılarında son derece etkili silahlara sahip olmalarının tesiri büyüktür. Silahları kullanmada, imal etmede ve bu silahlardan azami ölçüde yararlanmada son derece başarılı olan Türkler dünya milletleri tarafından hayranlık, şaşkınlık ve takdirle karşılanmışlardır. Diğer taraftan silah hem devlet hem de toplum hayatında önemli bir yer işgal etmiş kültürün önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. ¹Türklerde silah, yaşamak ve gelişmek için savunma veya taarruz aracı; yapısı, formu, üzerindeki süsleme, işaret, damga, sembol ve kitabesi ile kişinin rütbesi, makam, ünvan ve zenginliğinin göstergesi; kutsal bir güç ve kuvvet sembolü olarak kullanılmıştır. Böylece silah yer ve kişi isimlerine, atasözlerine, müzik, resim ve heykel sanatına, birazdan değineceğimiz gibi edebiyata kadar günlük hayatın her alanında kullanılmıştır. ²

Şairlerin beslendiği kaynaklar arasında Kur'an, hadis gibi dini ilimler; mitoloji, tarih, kimya, simya, astronomi, tıp, devrindeki inanışlar gibi pek çok konuyu içine alan geniş bir çerçeve vardır. Çünkü şairler yaşadığı toplumun insanıdır. Bu yüzden şairlerimiz toplum hayatında yer alan her şey gibi silahı da göz ardı

¹ Göksu, E., (2008), *Türk Kültüründe Silah*, İstanbul, Ötügen Neşriyat, s.13-15

² Eralp, T. N., (1993), *Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silâh Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silâhlar*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s.10

etmemişlerdir. Yoğun hayaller ile şekillendikleri şiirlerinde kelimeleri estetik boyuta kültürel zeminine atıfta bulunarak çekerek hem kelimenin anlamın genişletmiş hem de kültürel dokuyu estetik ile kaplamışlardır. Böylece çok katmanlı bir yapı arz eden klasik şiir meydana gelmiştir. Biz de çalışmamızda Fehîm-i Kadîm Dîvânı'ndaki savaş aletlerini ele alırken şairin bu aletleri algılayışını ve aletler ile ilgili olarak meydana gelen kültürü ifade edişini incelemeyi düşündük.

Günümüzde kullandığımız silah teknolojisi gelişip de ateşli silahlar meydana gelmeden önce silah birkaç şekilde sınıflandırılmıştır. Bugün itibarıyla yapılan tasnifler şöyle sıralanabilir: Tarihi gelişime göre; kullanma mesafesine göre; kullanıldıkları kuvvetlere göre; silahın yapılış ve kullanma amacına göre; tarihte yaşamış veya günümüzde yaşayan devletlerin kuruluştan yıkılışa ve günümüze kadar hayat sürenlerin de kullandıkları silahlara göre.³ Bizim çalışmamızı ilgilendiren kullanma veya silahın yapılış ve kullanma mesafesine göre yapılan tasniflerdir. Yapılış ve kullanma amacına göre silahlar vurucu, delici, kesici ve atıcı; kullanma mesafesine göre silahlar savunma, saldırı, yakın ve uzak dövüş silahları olarak tasnif edilir.⁴ Biz incelememizide silahları yapılış ve kullanma amaçları doğrultusunda ele alacak, mesafeye göre tasniften de savunma silahlarına değineceğiz. Bunlara ek olarak toplumsal hayatta ve savaşta önemli bir özelliğe sahip bayrağa yer vereceğiz.

2. Atıcı Silahlar

2.1. Ok⁵, Nâvek⁶, Tîr⁷, Hadeng⁸, Peykân⁹, Kemân¹⁰

Ok (Tîr, Hadeng, Nâvek); kâmiş veya ağaçtan yapılan, 66-70 cm uzunluğunda, 12.8, 16 gr. ağırlığında bir çubuk, yay aracılığıyla atılan ucuna sivri demir veya kemik takılmış ince bir değnektir.¹¹

Peykân; temren, başak, okun ucundaki sivri demirdir.¹²

Yay (Kemân, Kavs), kemik, sinir, ağaç ve tutkalın birleşimiyle meydana gelen ve okun ileriye gitmesini sağlayan bir araç olup; tek parçadan veya iki bölümün birleşmesiyle oluşur. Yani yay; ortada yer alan kabzasının iki tarafında simetrik biçimde eğilmiş iki ucun arasına ip, sinir, deri, ibrişim gibi çeşitli nesnelerden yapılan kirişin gerilmesiyle oluşan bir alettir.¹³

Hadeng; kayın ağacı demektir. Ok yapımında kullanıldığı için oka denmiştir.¹⁴

Kayın Türk kültüründe önemli bir ağaçtır. Bu ağacın cennette yaratıldığına ve ilk insanla beraber yere indiğine inanılır. Bu nedenle kamlar ayinde kullandıkları âletlerini kayından yapar. Kayın göğsü açılan kapının Kutup Yıldızı'nın olduğu yerin bekçisi; Tanrı kutunun, iyiliğin, temizliğin sembolüdür. Onun olduğu yerde kötülük olmaz. Kayın ağaçları kesileceği zaman Tanrı'dan izin istenir. Kayın ağacına yıldırım düşmez, bu ağaca Tanrı'nın ağacı denir. Kayın ağacının yanında yapılan dualar Tanrı'ya ulaşır ve kabul edilirler.¹⁵

Kayın ile ok arasındaki bağı Ergun'dan alıntı yaparak ifade edersek:

“Vilvuy Yakutları... Kayından yapılan eşyaların da sihirli gücünün olduğuna inanırlar. Meselâ kayından yapılan yaba ya da kürekleri Tanrı'nın okları olarak görürler... Kutlu yiğitlerin attığı oklar kayın ağacından yapılır ve beylik derecesine göre de oklara kertik atılır... Yine Altay bahadırlarından Kökin-Erkey'in oku da yedi oymalıdır. Göğün katlarını temsil eder. Bu, onun göğün bütün katlarına gidebileceğinin işaretidir. Dede Korkut Kitabı'nda kayın ağacı okla temsil edilir... Kayın ok, yer aldığı metinlerin hepsinde de hükümdarlık, kut ve güç sembolü olarak kullanılmıştır.”¹⁶

Şamanlar ok ve yay aracılığıyla göğsü uçarlar. Bu şamanın Tanrı ile olan bağlantısıdır. Ok ve yay tahtadan yapıldığı için “ağaçta bulunan evrensel değere iştirak” edilir.¹⁷

³Eralp, T., (1993), s.43-45.

⁴Eralp, T., (1993), s.43; Ayduz, S., (2009), “Silâh Maddesi”, İstanbul, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.37 s.186-187

⁵R:30

⁶G:58/5;83/5;106/6;151/3;193/4;58/2;267/4;282/4;Tkb:3/6/4;K:7/51.

⁷G: 10/4; 19/1; 50/4; 57/6; 68/4; 71/3; 72/1; 76/2; 91/6;112/1;116/5; 126/5; 156/1; 180/1; 193/4;210/6; 242/5;268/1;Kı:8/8;Tcb:1/3/4,9;R:30;K:2/38;3/8;7/51;14/10.

⁸G:7/5;8/5;16/6;151/4;187/1;R:34; K1/4;11/4.

⁹G: 187/1;Tkb:3/1/3;K:7/51.

¹⁰G:112/1;115/4;174/3;Tkb:3/6/3; R:30;K:11/4

¹¹Kahraman, Â., (1995), *Osmanlı Devleti'nde Spor*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.361; Aybet, N., (1989), *Füzûlî Dîvânı'nda Maddî Kültür*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.297

¹²Devellioğlu, F., (2002), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, s.864.

¹³Kahraman, Â., (1995), *Osmanlı Devleti'nde Spor*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.375; Bozkurt, N., (2007), *Ok Maddesi*, İstanbul, Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.33 s.333

¹⁴Aybet, N., (1989), *Füzûlî Dîvânı'nda Maddî Kültür*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.297

¹⁵Ergun, P., (2004), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s.196-201

¹⁶Ergun, P., (2004), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s.204-206

¹⁷Göksu, E., (2008), s.428

Ah, gönül ateşinden gelir, dumanlı ve kıvılcımlıdır. Gökleri yakıp tutuşturur. Göklerin üzerine çıkar ve Ah Allâh manasına da gelir.¹⁸ Aşağıdaki beyitte okun göğe doğru atılmasından hareketle âşığın ahının göğe doğru yükselmesi ve bu ahın bir ok gibi düz bir çizgi olması hayaline değinilmiştir. Bu beyitte dikkat edilecek şey ah ve hadengin bir arada kullanılmasıdır. Yukarıda değindiğimiz gibi hadeng Tanrı kutunun, iyiliğin ve temizliğin sembolüdür. Tanrı da gökte bulunur. Bu yüzden şairin ahının okuna dokuz gök dahi mani olamaz, kötü yıldızlı rakibin gönlü bunun yanında bir hiç olduğu için onu engelleyemez. Zira âşıkların oku ve yayı ah okudur. Onların hedefi de dokuzuncu kat gökyüzünün bağıdır.

Dil-i rakîb-i bed-ahter nedür ki hâ'il ola
Hadeng-i âhuma olmaz nüh-âsumân mâni

G 151/4

Âh okıdur tîr ü kemân-ı uşşâk
Tâ sîne-i arşdur nişân-ı uşşâk
Hep sûret-i zahm-i tîr-i gamdur görinen
Ger olsa Fehîm âyine cân-ı uşşâk

R 30

Klasik Edebiyatımızda da ok olarak verilen kayın, gücün timsali olan sevgilinin elinde olduğu zaman hedefini şaşırmaz. Âşık da bu oklara hayrandır ve okların devamlılığını ister. Çünkü geldiği yer önemlidir. Şair de sevgilinin kirpiklerinin ok atmasına haddinden fazla hayrandır. Şairin gönül evinin baştanbaşa pencere hâline gelmiş olmasına şaşırmamak gerekir.

Tâ ki hayrân-ı hadeng-efgeni-i müjgânuz
Ser-be-ser hâne-i dil revzen olursa ne aceb

G 16/6

Okçulukta yayların boyu, su ve neme maruz kalıp kalmamış olması, gerginliği, imalinde kullanılan malzemeler çok önemlidir.¹⁹ Çünkü oku yayın kabza ve belleri atar.²⁰ Ayrıca yayın ağırlığı ve sertliği de çok önemlidir. Bir yay ne kadar zor çekilirse attığı ok o kadar uzağa gider, isabet ettiği takdirde de çok tesirli olur.²¹ Bu yüzden yayın oktan daha önemli olduğu söylenebilir. Nitekim şair de aşağıdaki beyitten deyim gibi de düşünülebilecek olan “tîrden bilmez kemânından bilür” ifadesi ile yayın hedefi vurmakta oktan daha önemli olduğu anlatmaktadır.

Gerçi gamze zahm urur dil ebrûvânından bilür
Zahmî âşık tîrden bilmez kemânından bilür

G 112/1

Aşağıdaki beyitte de canın oka değil de yaya hedef olması yayın önemi doğrulamaktadır.

Felek o ebrû vü müjgândan itdi tâ ki cüdâ
Hadeng-i kavs-i kazâ nişâniyuz cânâ

G 8/5

Olacağı ezelden Cenâb-ı Hak tarafından takdir olunan şeylerin vukua gelmesi demek olan kazanın gerçekleşmemesi düşünülemez. Şair bu görüş doğrultusunda ucu (temren) sivri ve keskin olup iyi bir işleme tabi tutulmuş okun hedefinin şaşmaması arsında bağ kurmaktadır.

Gûyâ ki hemân nâvek-i ser-tîz-i kazâdur
Bî-zahm ider küşte dili tîr-i tegâfûl

G 193/4

İlk oklar kamıştan yapılmaktaydı. Sonradan dayanıklı olan çam, gürgen ve kayın ağacından ok yapılmaya başlandı.²² Ancak kayın ağacından ok yapımının 17. asırda yerini çam ağacına tamamen bıraktığı görülmektedir.²³

Aşağıdaki beyitte ise kayın ağacından ok yapılmasına değinilmektedir. Beyitte ilginç olan husus ise kayın ağacından ok yapımının 17. asırda yerini çam ağacına bırakmış olmasına rağmen şiirde hâlâ kullanılıyor olmasıdır. Bu ancak gelenek ile izah edilebilir kanaatindeyiz.

Olsa peykân-ı hadengi o şehün tîşe-i dil
Kâviş-i ma'den-i elmâs olur pîşe-i dil

¹⁸ Kurnaz, C., (2005), *Divan Dünyası*, Ankara, Gazi Kitabevi, s.1-4.

¹⁹ Göksu, E., (2008), s.129,130,134,167.

²⁰ Yücel, Ü., (1999), *Türk Okçuluğu*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s.162.

²¹ Göksu, E., (2008), s.397.

²² Eralp, N. T., (1993), s.79.

²³ Yücel, Ü., (1999), s.275.

G 187/1

Aşağıdaki beyitteki çarh kelimesi ile çarh okuna değinilmiştir. Bu ok başparmak kalınlığında ve dirsek uzunluğunda dört yüzlü bir oktur. Demir veya pirinçten yapılan okun üzerinde uçmasını sağlayan bir hâlde vardır. Bu ok nereye isabet ederse deler, arka arkaya duran iki kişiyi öldürebilir. Söz konusu çarhlar mitrayöz gibi her fırlatışta çok sayıda oku atabilir.²⁴ Kemankişler arasında yapılan müsabakalardan biri de havadaki oku vurmadır. ²⁵Böylece beyitteki mana “ Ey çarh oku sen de kaza okuna kendini nişan etme, cana dilberin bakış okunun yarası yetmez mi?” şeklinde oluşmaktadır.

Tîr-i kazâya ey çarh itme nişâne sen de
Yitmez mi câna zahm-ı tîr-i nigâh-ı dilber

G 50/4

İyi okun düzgün olması ve elde döndürülürken pürüzünün bulunmaması gerektir.²⁶ Aksi hâlde istenilen hedefe sağlıklı bir atış yapılamayacaktır. Ayrıca temreni iyi yapılmayan ok da iyi gitmez.

Eylemezdüm nâmını tîr-i kazânun künd-rev
Sahâ-i dilde nigâh-ı pür-şitâbun görmesem

G 210/6

Gez oku, çam ağacından yapılan yeleksiz bir ok türüdür. Baş bölümünden sonrası kalındır. Temren yerine de yaban keçisi boynuzunun uçundan yapılmış kaliteli kemik takılmaktadır.²⁷ Aşağıdaki beyitte hem okun avcılıkta kullanılmasına hem de yaban keçisi boynuzunun ucundan kaliteli gez yapılmasına işaret edilmiş; kullanılmayan okların bir süre sonra eskisi kadar uzağa gidemedikleri belirtilmiştir.

Şimdi itsün cilve-i nahcîr eser arş üzre kim
Tîr-i âh ü nâle tâ sûfâr-ı dil fersûdedür

G 68/4

Okun sivri ve delici silah görevi yapan ucuna soya, soyaya takılan delici ve parçalayıcı uca temren denir. Fildişi ve demirden yapılan ve çeşitli özelliklere sahip termrenler vardır. Bunlardan biri vücuda girdiğinde kanatları çekilme yönünün tersine açılan ve çekilip çıkarılması mümkün olmayan temrenlerdir.²⁸

Türk Okçuluğu isimli eserinin IV. bölümünü oluşturan Okçuluk Terimleri ve Deyimleri’nde Ünsal YÜCEL baş için “ 1. Okun gez kertiği bulunan arka ucu. 2. Yayın yukarı gelen ucu.”der.²⁹ Bu açıdan bakınca okun ileriye saplanması durumunda onun yerinde çıkarılamadığı anlaşılmaktadır ki şair yukarıda değindiğimiz temrenli oka değinmektedir.

Böylece beyitteki ölümden kurtulamamak manasına gelen baş kurtaramamak deyiminin okçuluk kültüründe temreni vucutta kalan ok türünü karşıladığı görülür.

Kimse baş kurtaramaz gamze-i hûn-rîzünden
İşve de zahm-hor-ı nâvek-i müjânun olur

G 83/5

Temrenler okların düzgün gidişini ve iyi saplanmasını sağlarlar.³⁰ Aşağıdaki beyitte de ok temrenine elmasın konulduğu görülmektedir. Nitekim:

“Bazı temrenli oklarda temren dibine çeşitli madenlerden, değişik sayıda rondele geçirildiğini görüyoruz. Bunlar oka dekoratif bir görünüm katmaktadır. Ama bu rondelelerin sadece süslemek amacıyla kullanılmadıklarını sanıyoruz. Bu konu okçuluk risalelerinde açıklanmadığı gibi, araştırmacılarında dikkatini çekmemiştir. Bizce, üst üste konan değişik sertlikteki bu rondeleler, ok hedefe değince meydana gelen darbe etkisini azaltan, yaylanarak oku kırılmaktan koruyan bir çeşit amortisör vazifesi görüyorlardı.”³¹

Bu cihetten bakınca beyit yazarın görüşünü doğrulamaktadır. Ayrıca nişân kelimesinin hedef manasından hareketle bu tür değerli okların savaşta değil de talimlerde veya müsabakalarda kullanıldığı da düşünülebilir.

Ayrıca beyitte azmayış okuna yer verilmiştir. Bu da demir temrenli olarak çamdan yapılan ve talimlerde kullanılan ok türüdür.³²

²⁴ Göksu, E., (2008), s.350.

²⁵ Bozkurt, N., (2007), s.334.

²⁶ Köksal, M. F., (2005), *Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.342; Yücel, Ü., (1999), s.283.

²⁷ Kahraman, Â., (1995), s.365; Yücel, Ü., (1993), s.283.

²⁸ Eralp, N. T., (1993), s.80.

²⁹ Yücel, Ü., (1999), s.394.

³⁰ Aybet, N., (1989), s.299.

³¹ Yücel, Ü., (1999), s.285.

³² Bozkurt, N., (2007), s.334; Kahraman, Â., (1995), s.364.

Hemişe bende eyler âzmâyîş tîr-i müjgânın
Nişân oldu dilüm ol nâvek-i elmâs-peykâna

K 7/51

Okun hedefe aksamadan ve çıkış hızıyla düzgün bir şekilde gitmesini sağlamak için diğer ucuna bir tüy geçirilir. Bu tüye de “yelek” adı verilir. Yelekler de Kuğu, Sultanî kuğu, kerkenez, karga, güvercin ve kartal tüylerinden yapılmış.³³ Şair beyitte kirpik okunun kuşu derken bu tüylere temas etmekte ve oku kuşa benzetmektedir. İyi yeleğe sahip olan ok hem hızlı gider hem hedefi doğrultur.

Tâ'ir-i nâvek-i müjgânı Fehîm ol mâhun
Evc-gâh-ı harem-i sînede pervâz eyler

G 58/5

Kurbân kelimesi dini manasından başka sadak ve ok kabı manasına da gelir. Kelimenin bu anlamıyla kullanılmasına şimdilik 14 asırdan beri rastlanmaktadır. Şairler genellikle kelimeyi tevriyeli ve sadak manası ile tenasüp içerisinde kullanmışlardır.³⁴ Özellikle kurban olmak ifadesi kemân ile beraber aşağıdaki beyitte olduğu gibi kullanıldığında iki manaya da gelir. Şair hem sevgilinin yay gibi iyice gerilmiş (çatılmış) kaşlarına kurban olmayı hem de bu yay(kaşların) konulduğu sadak olmayı istemektedir.

Çeşm-i ayyâr-ı suhan-çînüne kurbân olayım
O kemân-ı ebrû-yı pür-çînüne kurbân olayım

Tkb 3/6/3

Osmanlılarda üç çeşit ok atma usulü vardı. Bunlar; nişanı vurmak için yapılan puta atışı, kütük veya kalkan gibi şeyleri delmek için atılan darb vurma, oku uzağa düşürmek için atılan menzil atışıdır.³⁵³⁶ Puta okçuluğunda hedef olarak tabla, sepet, deve yumurtası, kalkan, tavuk yumurtası, para vs kullanılırdı.³⁷ Hedef³⁸ kelimesi okçulukta okun nişan alınarak atıldığı yer manasındadır. Aşağıdaki beyitte puta okçuluğuna değinilmiştir. Şair de sevgilisinden canının bağırını kirpik okuna hedef etmemesini istemektedir. Diğer beyitte de şair, sevgilisinin bakış okuna kaderin gönlünü hedef olarak görür.

Tîr-i müjene sîne-i cânım hedef itme
Bî-rahm hayâlün dahi tâ ki telef etme

G 268/1

Hançer-i gamzesiyle yâr eyledi dilleri telef
Tîr-i nigâhına meger ola dil-i kazâ hedef

G 156/1

Oklar atıldığında bazen toprağın sert yerine veya taş a çarpar. Bu çarpmalarda daha çok okun soya ve temreninin bulunduğu ayak kısmı zarar görür. Böylece ok işe yaramaz olur.³⁹ Bu yüzden sevgilinin gözü yabancıların taştan gönlünü hedef yapmamıştır. Aslında şair için bu bir hatadır ve sevgili de bu hataya sırf ucu sivri oka acıdığı için düşmüştür.

Diğer taraftan bu beyit bize müsabakalar neticesinde tescillenen ok atışlarında okun düştüğü yere kişi adına nişan taşı dikilmesini hatırlatmaktadır.

“Taş iki nedenden ötürü dikilirdi. Birincisi peşrevle (900) gezin üzerinde ok atan her atıcı taş dikebilirdi. İkincisi, açılmış bir menzilde durup, yani Baştaş'ı geçmek için çalışıp geçebilecek düzeye gelince, meydan ihtiyarlarının da iznini alarak, onların önünde kurallara uygun şekilde atarak Baştaş'ı geçerse, rekor kırmış sayılır ve taş dikmeye hak kazanırdı.”⁴⁰ Zira hedef menzil taşı geçmektir. Ayrıca ağıyar kelimesinin bir manası da rakiptir. Sevgili ise bu taşı ucu sivri oka acıdığı için hedef olarak seçmemiştir. Yanlış acımayıp seçmiş olsaydı mutlaka başarılı olacaktı.

Nişâne itmedi çeşmi dil-i sengîn-i ağıyarı
Hatâ itmezdi ammâ nâvek-i sertîze rahm itdi

G 282/4

³³ Eralp, T. N., (1993), s.80, Bozkurt, N., (2007), s.334.

³⁴ Köksal, M. F., (2005), s.277-302.

³⁵ Kahraman, Â., (1995), s.394.

³⁶ Bu bilgi diğer beylere tekrara düşmemek için aksettirilmemiştir. Zira amacımız hangi ok atma çeşidinin her beyitte gösterildiğini vermek olmayıp, okun her türlü kullanım hususunun Fehîm-i Kadîm Dîvânî'na yansımalarını göstermeye çalışmaktır.

³⁷ Kahraman, Â., (1995), s.364.

³⁸ Hedef: G:156/1;268/1;K:14/10.

Nişân: G:7/5,8/5;17/4;112/4;232/3;247/4;249/8;Kı:3/8;14/2;Tcb:1/6/6;R:30;K:7/51;11/9; 15/46.

Nişâne: G:50/4; 71/6;282/4.

³⁹ Kahraman, Â., (1995), s.369.

⁴⁰ Kahraman, Â., (1995), s.413.

Aşağıdaki beyitte eşek arıları ile iğneleri oka, vücuttaki kıllar da bu arıların saldırması sonucunda kalan oklara; şairin vücudu da çiçeğe benzetilmiştir. Çiçek ise puta okçuluğunda kullanılan hedeftir.

Tenümde mûy degül ta'n-ı bî-mazâkândan
Şükûfe-veş hedef-i tîr-i niş-i zenbûram

K 14/10

Şehname kahramanlarından olan Rüstem, genellikle kılıcı, hançeri, gürzü, yayı, güç, kuvvet ve yenilmezlik özellikleri ile şiirimizde anılır.⁴¹ Beyitte de Rüstem'in yayına işaret edilmekte, ama kahraman bir efsane olduğu için asıl önemli olanın sevgilinin yaydır.

Kemân-ı ebrû-yı cânâna bak fersâneyi ko
Dilîr imiş tatalum Rüstem'ün nesin gördük

G 174/3

Ok ve yay; Türklerdeki en önemli savaş aleti olmanın yanında sosyal hayatta da önemli özelliği olan iki alettir. Aşağıdaki beyitte de ok ve yayın avcılıkta kullanıldığını görmekteyiz.

O ebrûvân ü müjeyle şikâra kasd itse
Belâ hadeng sunar arz ider kemân âfet

K 11/4

Şu beyitte de okun avcılıkta kullanılmasına değinilmiştir. Ok vasıtası ile avlanan kuşların yine ok vasıtası - temrenin ucuna saplanarak-yla kebab yapıldıkları anlaşılmaktadır.

Murg-ı kebâb-ı veş ider haşrda
Tîrûn ile rûh-ı şehidân semâ

K 3/8

2.2. Kement⁴²

Kement, uzakta bulunan herhangi bir şeyi tutup çekmek üzere atılan ucu ilmekli uzun ip; idam için kullanılan ucu yağlı kayış; geyik ve benzeri gibi hayvanların yuları; güzelin saçı demektir.⁴³

Kement savaşta da kullanılan bir silahtır. Daha çok süvariler tarafından kullanılan kement uzun bir sırgın ucuna bağlanan iplerden oluşur ve hızla giden süvarilerin atını yere yıkmaya ve süvarileri attan düşürmeye yarar.⁴⁴ Aşağıdaki beyitten de süvarilerin kement atmaya bildikleri ve düşmanlarına bu yolla saldırdıkları anlaşılmaktadır.

Meh-peykerân-ı şehlevend zerrîn-kemer müşğîn-kemend
Kahr ile ger sürse semend sad Kahramân olmaz garîm

K 6/6

Kement en çok kullanıldığı alan ise avcılıktır. Eskiden av hayvanlarını kement ile avlarırmış.⁴⁵ Aşağıdaki beyitte şair saç, ah, misk gibi kelimelerle kement arasında bağ kurmuştur ve bend kelimesini bağ manasında kullanılmıştır. Beyitteki kemend ve bend kelimeleri bu avlama çeşidine de işaret etmektedir.

O zûlf u ruh ki ola sayd-ı bend-ı istiğnâ
Gazâl-i mihri ider der-kemend-i istiğnâ

G 9/1

3. Kesici Silahlar

3.1. Hançer⁴⁶, Sâtûr⁴⁷, Bıçak⁴⁸.

Hançer; ucu eğri ve sivri, kamaya benzer, bazen tek bazen de iki yüzü keskin olup silah olarak kullanılan bir tür bıçağa denir.⁴⁹

Sâtûr; et kesmeye, kemik kırmaya yarayan ağır ve enli bıçak türüdür.⁵⁰

⁴¹ Tökel, D. A., (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*, . Ankara, Akçağ Yayınları; s.256; Kuzubaş, M.; Şişman, B., (2007), *Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, s.157; Yıldırım, N., (2008), *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, s. 594.

⁴² G: 9/1; 96/1;123/3;181/1; Tcb:1/3/2; K:6/6.

⁴³ Devellioğlu, F., (2002), s. 506.

⁴⁴ Göksu, E., (2008), s.123-265.

⁴⁵ Göksu, E., (2008), s. 265; Şentürk, A. A., (2009), *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, İstanbul, YKY Yayınları, s.147.

⁴⁶ G: 8/6;13/4; 24/2; 29/1; 53/4;61/1;67/2;68/5;73/3;111/2;114 /1;115/1;118/3;26/3;140/4;142/3;156/1;176/2; 179/6;183/6;226/4;252/4;255/4;258/1,5;260/1;268/4;282/1;289/4;K.:8/8;Tkb:2/1/3;3/4;Tcb:1/3/4;4/10;12/12;R:12;38;K1/3;2/18;4/1 5,16.

⁴⁷ G: 252/4.

⁴⁸ K:14/27.

⁴⁹ Göksu, E.,(2008), 248-,249; TDK, (2005), s.841.

Bıçak, bir sap ve çelik bölümden oluşan kesici âlet olup hançerin küçüğü çakının da büyüğüdür; çeşitli kesme işlerinde kullanılan keskin ağızlı âlet ve jilet manalarına da gelir.⁵¹

Osmanlı toplumunda savaşta silah olarak günlük hayatta da karşılaşacağı tehlikelerden korunmak maksadıyla kişilerin kuşaklarında mutlaka bir hançer bulunurdu.⁵² Aşağıdaki beyitte kuşaklarda hançer ile beraber bıçağında taşındığı görülmektedir. Şair sevgilisinden gamze yarası istediğini onun da elini bir hançerine bir de bıçağına götürdüğünü ifade eder.

Bir zahm-ı gamze itdüm o hûn-rîzden recâ

Geh hançerine sundı elin geh bıçağına

G 252/4

Hançer, demirin ateş ile şekillendirilmesiyle oluşur. Hançere iyi su verilmezse parlaklığı net ve aynı oranda olmaz. Bir tarafı parlarken bir tarafı parlamaz. Şair bu parlamayan bölümleri gayret ateşinden dolayı oluşmuş yanık yaralarına benzetir. Ayrıca iyi su verilmiş ve parlatılmış hançerler parlak değilse küflüdür ve işe yaramazlar.

Heves-kârânı pür-zahm etmiş ammâ sûz-ı gayretten

Degül âlûde-i hûn-katre hançer dâğ dâğ olmuş

G 140/4

Hançer urma sîneme ey dilber-i nâzûk-mizâc

Olmasun zîbak-tabî'at hançer-i nâzûk-mizâc

G 29/1

"Hançer ve kılıçların uçları ince ve bazen hafif kıvrık olur."⁵³ Ay'ın hilal hâli de tıpkı hançer gibi oluşu için şair Güneş'e kızan Ay'ın hilalden hançer yaptığını belirtir. Diğer beyitte de sevgilisinden ayrı kalmış olan şair sabadan düştüğü hali sevgilinin ucu sivri hançerine haber vermesini ister.

Mihre düşmendir meger meh kim hilâl ü bedrden

Gâh gürz eyler havâle gâh hançer rûz u şeb

K 1/3

Ey bâd-ı sabâ dîr olalı gamzelerinden

Düşüklerümi hançer-i ser-tîze haber vir

G 67/2

Hançerler çelik veya demirden yapılırlardı.⁵⁴ Hançerlerin özellikle kabza ve kınları üzerinde çeşitli süslemeler yapılırdı. Eski medeniyetimizde hançerler günlük hayatın bir parçası oldukları için giyim kuşamda önemli bir unsur halini almışlardı.⁵⁵ Hatta hançer kınlarının bronz, gümüş ve altından yapıldığı görülmektedir.⁵⁶ Aşağıdaki beyitte de bu değerden ve süsleme düşüncesinden dolayı olsa gerek hançerlerin elmas ile süslenişine değinildiği düşünülebileceği gibi kelimenin ilk anlamından hareketle imal edildiği maden olan çeliğe de temas edilmiştir.

Fitne nigâhında mevc ursa aceb mi kazâ

Gamzesini cevher-i hançer-i nâz eylemiş

G 142/3

Aşağıdaki beyitte ise hançere misk sürerek hastanın yaralarının tedavi edildiği görülmektedir. Hançer çelikten yapılan bir âlettir. Bu yüzden olsa gerek yaralar miske bulandırılarak yaranı üzerinin dağlanmasına değiniliyor.

Zîr-i zülfinden nigâh eyler dil-i zârî dirîg

Zahmumı bihbûd olur hançer ki müşg-âlûdedür

G 68/5

Hançer günlük hayatın dışında savaşlarda da yakın dövüş aracı olarak Hunlardan beri Türk ordusunda kullanılmaktadır.⁵⁷ Bu sebepten şair gönlünün sevgilinin kirpiklerini hatırlayarak ah etmesi halinden, rüzgârın sevgilinin kirpiklerinin hayalini can harmanının üstüne, yani göğe, hançer döken bir bulut haline getireceğini söyler.

⁵⁰ TDK, (2005), s. 1709.

⁵¹ Şemseddin Sâmî, (1317), *Ka'mûs-u Türkî*, İstanbul, Çağrı Yayınları, s.329; TDK, (2005), 259.

⁵² Eralp, T. N., (1993), s. 72.

⁵³ Aybet, N., (1989), s. 312.

⁵⁴ Aybet, N., (1989), s. 309; Göksu, E., (2008), s. 249.

⁵⁵ Eralp, T. N., (1993), s. 72-73.

⁵⁶ Göksu, E., (2008), s. 249.

⁵⁷ Göksu, E., (2008), s. 249-255.

Yâd-ı müjgânunla âh eylerse diller rûzgâr
Hırmen-i cân üzre anı ebr-i hançer-rîz ider
G 53/4

Vücuda saplandıktan sonra kesin bir ölümün gerçekleşmesi için hançerlere zehir sürülmüş.⁵⁸ Aşağıdaki beyitte sevgilinin gamzesinin ve bilmezlikten gelmesinin zehir sürülmüş bir hançere benzetildiği görülür.

Bir hançer-i zehr-dâdedür hep
Ger gamze-i tîz ü ger tegâful

Tkb 2/3/4

Aşağıdaki beyitte de hançer çıkarmak deyimine temas edilmiştir. Beyitte hançer çıkarmak deyiminin kavgaya tutuşmak için hamle yapmak, diklenmek manalarında kullanıldığı anlaşıyor.

N'ola etfâl-i bülbül başlasa efgâna gülşende
Güle süsen çıkardı hançerin mestâne gülşende

G 260/1

Şair beyitte şehitlik hançerine kendini feda etmek, uğrunda ölmek manasına gelen baş vermek deyimini kullanmaktadır.⁵⁹

Hep oldı şehîd ben de oldum
Ser-dâde-i hançer-i şehâdet

Tcb1/ 12/12

3.2. Kılıç⁶⁰, Seyf⁶¹, Şemşîr⁶², Tığ⁶³

Kılıç(Seyf, Şemşîr, Tığ); uzun, düz veya eğri, ucu sivri, bir veya iki yüzü keskin, kın içinde bele takılan, çelikten silâh; saban ökçesini oka bağlayan ağaç parçası demektir.⁶⁴

Kılıçlar eritilen kaliteli demirin ısıtılıp dövülmesiyle yapılır. Dövülme işlemi ile uzatılan kılıçlar değişik tarzlarda su verilmek suretiyle çelikleştirilir ve bilenir.⁶⁵ Beyitte dikkat edilmesi gereken ah, mâr, kılıç arasındaki benzerliktir. Klasik Şiirimizde âşgîn kalbi aşk ateşi ile doludur. Bu ateşin tesiri ile yükselen ahlâr da ateşlidir. Kılıç da imal edilirken demir ateş ocağına konulmak suretiyle işlenir. Bu yüzden de ak kordan, yıldırımından kılıç olur denmiştir.

Mâr-ı âha oldı âbisten şikest itme dilüm
Şâhbâzum hâr bakma beyzadan şemşîr olur

G 86/2

İyi bir kılıç elde etmek için son derece titiz çalışmak gerekir. Beyitte kılıcın imâl edilme safhâlarından yararlanılmıştır. Gül bahçesi bir imalathane olarak düşünülmüştür. Kılıç yapılacak çelik eritilerek bir kaba dökülür. Kaptâ soğuduktan sonra da kor ateşine verilip işlenir ve kılıç yapılır.

Dökse hûn-ı germümi bağ içre tığ-i gamzesi
Nâr olur güller Fehîmâ nârdan şemşîr olur

G 86/7

Bir diğer beyitte ise kılıçların keskin olmaları için ateşe verilme işlemlerinin çok iyi yapılması gerektiği anlaşılmaktadır. Ayrıca beyitten kılıçların keskin olanlarının itibar gördüğü de çıkarılabilir.

Feyz-i aşkumdur nigâhun fitne-engîz eyleyen
Âteş-i şevkumdur âb-ı tığünü tîz eyleyen

G 240/1

Kılıçlar imal edilirken çeliğe sağlam olması için muhtemel aralıklarla su verilmesi gerekir.⁶⁶ Aşağıdaki beyitte iyi ve keskin bir kılıcın meydana gelmesi için su verme işleminin iyi yapılması gerektiği

⁵⁸ İpekten, H., (2005), *Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.59.

⁵⁹ Tanyeri, M. A., (1999), *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 51.

⁶⁰ K:9/7.

⁶¹ K:5/44.

⁶² G: 36/1; 37/4; 38/2; 53/3; 56/11; 73/2; 79/2; 86/1,2,3,4,5,6,7;161/3; 166/3;180/1; 193/1;223/2; 141/4; 242/1,2,3; 260/2;267/5;273/4;276/1;279/4;288/1;K:8/9,10;Tkb:2/1/7;Tcb:1/3/2;R:38;K:5/56.

⁶³ G: 9/2, 10/2, 12/7; 25/8; 46/1; 49/4;57/1,6;69/4;72/1;86/3,4,7;93/1;106/6;119/2;131/2;135/3;145/3;161/3;162/4; 169/5;178/4;203/4;221/1;229/7;240/1;242/1,2,5;255/5;258/3;261/2;267/3;271/3;289/4,5;K:1/9;7/1,2;8/11;Tkb:1/7/4;2/3/8;Tcb:1/4/1 1;5/11;11/11;K:2/22,37;3/10;4/17;5/29,44,56;6/12;7/43;9/12;10/3;11/3,11,16,19;17/79,89,90.

⁶⁴ TDK, (2005), s.1153.

⁶⁵ Göksu, E., (2008), s.209,213; Bozkurt, N., (2002), “Kılıç Maddesi”, İstanbul, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.25 s.406.

⁶⁶ Onan, N. H., (1998), *Açıklamalı Divan Şiiri Antolojisi*; İstanbul, Sosyal Yayınları, s. 71; Doğan, M N, (2007). *Fatih Divanı ve Şerhi*. İstanbul, Yelkenli Yayınevi, s.49.

vurgulanmıştır. Türkler çeliğe su vermede çok mahirdirler. “Özellikle Türkler’in çeliğe su vermedeki maharetlerinden. Çin kaynakları da söz eder”⁶⁷

Tegâfüldür o şemşir-i belâ-âb u kazâ-cevher
Ki olmuş tîğ-i müjgân-veş ayân kendi nihân keskin

G 242/2

“İyi su verilmiş çelik parlar ve menevişli olur.”⁶⁸ Aşağıdaki beyitte de iyi su verilmiş kılıcın parlak, sonraki ifadelerden hareketle, sağlam ve etkili bir silah olmasına değinilmiştir.

Rûy-ı dehri itdü gül-gûn-ı pûş sefid-i âb-ı tîğ
Reşk-i reng-i ârız-ı hûbân oldı ol sevâd

Kı 8/11

“Kılıç yapımı ve süslenmesi büyük bir emek ve beceri gerektirir. Bazı kılıç ustaları yaptıkları değerli kılıçlarla tanınmışlardır...”⁶⁹ Bu sebepten kılıçları parlatmanın hüner gösterisi olduğuna değinilmiştir. Böylece beyitte kılıç imalatının güç ve beceri isteyen bir iş olduğu görülür.

Geh câm u gâh çeşmüme sun aks-i gamzeni
Tîğ-i kazâya san‘at ile âb u tâb ver

Tkb 1/7/4

Kılıçlar düz ve eğri olmak üzere ikiye ayrılırlar. Düz kılıçların iki tarafı da keskindir. Eski Türklerden beri kullanılan eğri kılıçlar, balçaktan uca doğru belirli bir tekniğe göre hafif eğimli olarak imal edilir. Bu kılıçların ise sadece bir tarafı keskinleştirilmiştir. Nitekim eğri kılıçlara Türk kılıcı da denir.⁷⁰ Aşağıdaki beyitte de eğri kılıca değinilmiş, kılıçların hafif kıvrık olanları ile hilal şekil olarak birbirine benzetilmiştir.

Mânend-i hilâl eylerem ol meh siperin tîğ
Tâ nâveküme kûh gibi tîğ-i siperdür

G 106/6

Kılıçlar imal edildikten sonra kaliteleri açısından denenir. Aşağıdaki beyitte de şairin kılıcı ile çıkarmış olduğu kargaşanın yeterli olduğunu; artık afet olan sevgilinin gönülde kılıcını denemesinin de yeteceğini söyler.

Yeter bu sûzîş-i âşûb ehl-i aşka yeter
Yeter gönülde ide tîgin imtihan âfet

K 11/16

Kılıçların temizlenmesi, körelmiş olanların bilenmesi ve pasdan arındırılmaları çok önemlidir. Kılıçları bilemek için bileği taşı kullanılır.⁷¹ Şair de kılıçların bilenmesinde bileme taşı denilen taşların kullanılmasından yararlanmaktadır.

Benüm seng-i melâmetden mü‘essir tîr olur âhum
Ne denlü künd ise tîğ ider seng-i fesân keskin

G 242/5

Kılıçların üzerine çeşitli süsler yapıp, yazılar yazılmaktadır. Özellikle hükümdar kılıçları çok ihtişamlıdır. Bunlardan Fatih Sultan Mehmet’e ait olan kılıç şöyle tasvir edilir. “Uzunluğun kabzasıyla birlikte 126.5 cm olan kılıcın kabzası mors dışındadır. Kalın sırtı ve hafif eğri namlusunda uca kadar uzanan enli bir kan oluğu bulunmaktadır. Namlının bir yüzünde altın kakma kıvrık dal ve başka bitkisel bezemeler, diğer yüzünde celî sülûs hatla yazılmış besmele, hamdele, dua ve salâtü selâm içeren bir metinle Fatih’in Osman Gazi’ye kadar giden dedeleri zikredilerek künyesi yazılmıştır.” (Bozkurt,2002:407) Aşağıdaki beyitte de şair bakış kılıcını mucize boynuna bağlanmış muskaya benzetmiştir.

Tîğ-i nîgeh ki çeşm-i füsûn-sâza bestedür
Ol hırzdur ki gerden-i i‘câza bestedür

G 93/1

Kılıç, süngü, ustura gibi kesici aletlerin keskinliğini ve etkisini arttırmak için dua okunmuş (Doğan,2005:211). Şair beyitte bu duaya değinmektedir. Böylece canını feda etmiş olacaktır.

Cânumuz vakf-i tîğ-i nâz idelüm
Zahm urdukça bir niyâz idelüm

⁶⁷ Bozkurt, N., (2002), s.407.

⁶⁸ Aybet, N., (1989), s.309.

⁶⁹ Bozkurt, N., (2002), S. 407.

⁷⁰ Eralp, T. N., (1993), s.60; Bozkurt, N., (2002), s. 406-407; Ögel, B., (1948), *Türk Kılıcının Menşe ve Tekâmülü Hakkında*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Dergisi, C. VI, s.446.

⁷¹ Göksu, E., (2008), s.199; Bozkurt, N., (2002), s.407.

G 221/1

Göksu kılıçların İskitlerden Osmanlılara kadarki seyrini ele aldığı Türk Kültüründe Silah isimli incelemesinde Kılıçların kalça çevresine veya kemerin başka bir yerine bağlanması için kınlara kayış geçirildiğini ve belde taşındığını ifade eder.⁷²⁷³ Ancak kişi itaat ettiğini ve sadakatini göstermek isterse o zaman kılıcını boynuna asarmış.⁷⁴ Bu yüzden şair sevgilinin gazabından korunmak için üzerine yazılar yazdığı kılıcını kaderin boynuna asmıştır.

Okımakda kader bu ebyâtı

Tîğini mâlikü'r-rikâb itdüm

K 2/37

Kınlar ahşap ve metalden yapılırlar. Ahşap kınların dış yüzeyleri hava ve rutubete dayanıklı deri ile kaplanır. Deri ahşap üzerine yapıştırılmaz. Kının elbise ile temas eden iç yüzeyine, kenarları sırimla gerdirilerek birleştirilip kaplanır.⁷⁵ Şair beyitte timsahın şekli ile kılıç arasında benzerlik kurmaktadır. Bizce bu sadece benzerlikten ibaret değildir. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi kılıç kınlarının timsah derisinden de yapıldığı düşünülebilir.

Kılıç güç ve iktidar sembolü olarak başta hükümdar olmak üzere devlet görevlilerine verilen lakaplarda da görülür. Bunlardan biri de Seyfullah'tır.⁷⁶ Şair "Allâh elinin kılıcı" diyerek hükümdarı methetmekte ve onu Allâh'ın kılıcı olarak görmektedir.

Âferîn seyf-i yedullâh kim neheng-i tîğüne

Eyledün girdâb-ı bahr-ı hûn-ı a'dâdan kırâb

K 5/44

Aşağıdaki beyitte de kişinin kendisine ve çevresindekilere zarar vermemesi, yıpranıp küflenmemesi gibi sebeplerle kılıçların muhafaza edilmesi için yapılan kın'a yer verilmiştir.

Havf-ı çeşmiyle sîne-i rîşüm

Tîğ-i müjgânına kırâb itdüm

K 2/22

"Cellât kırmızı elbisesi ile elinde kılıç siyaset meydanını dolaşır. İdam olunacak da meydanın ortasında, elleri arkasına bağlı, deriden bir yaygı "na't-ı siyâset" üzerinde idamını bekler. Halk etrafta toplanmıştır. Kısas isteyenler de ordadır. Cellât idam için acele etmez. Elinde kılıcını sallayarak dolaşır, halk merhamete gelsin kısas sahiplerini diyete râzı etsin diye."⁷⁷

Şair de aşağıdaki beyitte sevgilinin gözünü cellâda benzeterek cellât kılıçlarına değinir. Kazanın meydana gelmesi kaçınılmazdır. O da tıpkı kılıç gibi keskin ve etkilidir. Cellât da idamı gerçekleştirir.

Ne nîgeh zahm-ı dil-i sîne-i şemşîr-i kazâ

Ne nîgeh dâğ-ı dil-i cevher-i tîğ-i cellâd

G 38/2

Cellâtların kılıçları keskin olmalıdır ki infaz hemen gerçekleştirilebilsin. Şair de zalim sevgilisinin bakış kılıcını keskinleştirdiğini çünkü cellâdın kılıcının daima keskin olması gerektiğini belirtir.

İder tîğ-i nigâhın her zamân ol bî-amân keskin

Beli şemşîri cellâdun gerekdür her zamân keskin

G 242/1

Beyitte IV. Murad'ın Bağdat Seferi'ndeki şiddetli savaş sahnelerinden biri tarif edilmektedir. Kılıç ateşi ifadesi ile kılıçların birbirlerine şiddeti çarpmaları sonucunda çıkan kıvılcımlar ifade edilmiştir. Bunun şiddeti de Hz. Yusuf dönemindeki yedi kurak yıl ile işlenmiştir.

Tâb-ı hûn-ı surh-serden şu'le-i şemşîrden

Âl fânûs oldu gûyâ kulle-i seb-i şidâd

Kı 8/10

Gözün üzerinde bulunan kirpikler savaşta birbirine yiğitlik gösteren, kılıçları ellerinde iki dizi asker olarak gösterilmiştir. Şekil ve diziliş açısından elinde kılıç olan askerlere benzetilen kirpiklerin kullanıldığı beyitte savaş alanlarında askerlerin saf oluşturdıklarına dair bilginin de kullanıldığı görülür.

⁷² Göksu, E., (2008), s.199,207.

⁷³ Eralp'in verdiği "Kınlar üzerinde taşıma halkaları, kılıcın kaytan, kayış veya sırma ile boyuna asılmasını sağlarlar. Kılıç XIX. Yüzyıl başlarından itibaren bele asılmaya başlanmıştır" (1995:63) şeklindeki malumat da böylece hükümsüz kalmaktadır.

⁷⁴ Göksu, E., (2008), s.472.

⁷⁵ Eralp, T. N., (1993), s.63.

⁷⁶ Göksu, E., (2008), s.410.

⁷⁷ Tarlan, A. N., (2005), *Fuzûlî Divânı Şerhi*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.192.

Müjgânı iki saf sipeh-i tîğ-be-kefdür
Kim birbirne cengde merdâne sunarlar
G 49/4

Hız. Ali Bedir, Uhud, Hendek, Hayber'in Fethi gibi savaşlarda büyük hizmetlerde bulunmuş, Peygamberimizin birçok iltifatına mazhar olmuş bir kahramandır. Hız. Ali'nin savaştığı kılıç Uhud Savaşı'nda kırılır. Peygamberimizin yanına gelerek O'ndan bir kılıç ister. Peygamberimiz de O'na bir kılıç hediye eder. Bundan sonra savaşlara Peygamberimizin kendisine hediye ettiği Zülfikâr isimli ucu çatallı kılıçla katılır. Bir diğer inanış ise kılıcın savaş esnasında namlu üzerine gelen bir darbe sonucu çatallı olduğudur.⁷⁸ Şair de beyitte Hız. Ali'nin kılıcına ve kahramanlıklarına değinmektedir. Bu beyitte başını kesmek deyimine de değinildiği görülmektedir.

Başını kes mihr ü mâhun Zülfikâr-ı âhla
Saf-şikâf-ı düşmen ol mânend-i Haydar rûz u şeb
K 1/12

Rüstem edebiyatımızda kılıcı, gürzü, yayı, bileğinin gücü, kahramanlıkları, sıkıntıya düşenleri koruması, atı gibi özellikleriyle anılır.⁷⁹ Şah İran hükümdarları için de kullanılır. Rahş, Rüstem'in atıdır. Rüstem ise kahramanlıkları ile ünlü Şehname kahramanıdır. Dolayısıyla beyitte Rüstem mazmunu vardır. Şair sen Rüstem gibi atına bindikçe, âşıkların gönül senin kılıcının ucunu sığınak eyler demektedir. Bu beyitte kılıçların "...Hâkimiyet sembolü, doğruluk ve adaletin temsilcisi ve genel bir kullanımla askerî ve siyâsî gücün göstergesi olarak telakki..." edilmesine de değinmiştir.⁸⁰

Rahşunâ şâh-ı levendâne süvâr oldukça
Dâmen-i tîğünü eyler dil-i uşşâk penâh
K 9/12

"Merih yiğitlik, kızgınlık, sefahat, kuvvet, savaş, hıyanet, gazap gibi özelliklere sahiptir. Feleğin başkomutanı olarak görülür ve elinde kılıç veya hançer ile tasvir edilir"⁸¹ Aşağıdaki beyitte de bu kabul vardır.

Olur ey gamzesi şemşîr-i Mirrîh
Nigâhun bâ'is-i te'sîr-i Mirrîh
G 36/1

Kılıç, savaş aletidir. Savaş meydanlarında galip gelmek için öldürmek gerekir. Beyitte "Çok sayıda insanı kılıçla topluca öldürmek"⁸² manasına gelen kılıçtan geçirmek deyiminin kullanıldığı görülür. Başından geçmek deymi de ölümü göze almak manasında kullanılmıştır.

Geçse başından n'ola bu havf ile şâh-ı Acem
Cümlesi geçdi kılıçdan leşker-i bed-ahteri
Kı 9/7

Kıskançlıktan mumu kılıç gibi gören pervanenin etrafında döne döne muma yaklaşarak yanması olayı intihar etmek manasına geldiği anlaşılan kendini kılıca vurmak deymi ile karşılanmıştır.

Kendüsün pervâne tîğ e urmasun mı çeşmine
Hiddet-i gayretle şem-i encümen şemşîr olur
G 86/4

Klasik Şiirde gül ile yaralar şekil ve renk olarak benzediği için aşığın göğsü açılan yaralar olarak görülür. Göğüs, yaralardan dolayı gül bahçesi gibi telakki edilir. Bu kabul üzerine oturan beyitte sultan olan Güneş'in doğuşu ile etrafa yayılan ışınları kılıca benzetilmiştir. Gül ve lalenin gün doğunca açmaları ve renklerinin kırmızı kabul edilmesinden dolayı şair Güneş ışınları gül bahçesine girerek kan döktüğünü söyler. Beyitte kılıç ile alakalı olarak "birini öldürmek"⁸³ manasında olan kana girmek ve "saldırmak veya selâmlamak amacıyla kılıcı kınından çıkarmak"⁸⁴ manasındaki kılıç çekmek deyimleri kullanılmıştır.

Gül âğuşte-be-hûn u lâle dâğ oldu şeh-i hâver
Çeküp şemşîr-i âteş-tâb girdi kana gülşende
G 260/2

⁷⁸ Eralp, T. N., (1993), s.65-66; Pala, İ., (2007), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları, s.18-19.

⁷⁹ Tökel, D. A., (2000). s.256; Kuzubaş, M; Şişman, B, (2007), s.157; Yıldırım, N, (2008), s. 594.

⁸⁰ Göksu, E., (2008), s. 211.

⁸¹ Pala, İ., (2007), s. 232.

⁸² TDK, (2005), s.1153.

⁸³ Tanyeri, M. A., (1999), s.164.

⁸⁴ TDK, (2005), s.1153.

Kılıcın hilale benzetildiği beyitte ise gözdağı vermek manasında olan kılıç göstermek deyimine yer verilmiştir.

Dem-i vuslat dedüm bedrde manend-i hilâl
Tîğ gösterme Fehîm'e siperünden kat'â

K1 7/1

4. Vurucu Silahlar

4.1. Gürz⁸⁵

Gürz; silah olarak kullanılan uzun saplı, büyük demir topuzdur.⁸⁶

Gürz vurucu silahların en tesirlielerindendir. Sap kısmı ahşaptan veya madenî bir sopadan yapılır. Baş kısmı ise demir, pirinç veya tunçtan yapılan bir topuzdur. Askeri açıdan da gürz taşımak üstünlük ve asalet göstergesidir.⁸⁷ Nitekim aşağıdaki beyitte de şair, dolunay ile gürzün başı arasında münasebet kurarak bu kabule değinir. Ay, Güneş'e düşman olduğu için ona hançer ve gürz gönderir.

Mihre düşmendür meger meh kim hilâl ü bedrden
Gâh gürz eyler havâle gâh hançer rûz u şeb

K 1/3

5. Delici Silahlar

5.1. Sinân⁸⁸ ve Nîze⁸⁹

Sinân ve Nîze: Mızrak mânâsına gelirler. Sinan kelimesi mızrağın ucundaki demir temrene de denir. Mızrak sert veya esnemeyen uzun-ince bir ahşap gönderle ucuna yerleştirilmiş taş, kemik, boynuz, bakır, tunç, demir veya çelikten meydana gelen temrenlerden oluşmuş dürtücü-delici dövüş silahıdır.⁹⁰

Aşağıdaki beyitte mızrakların savaş aleti olarak kullanılmalarına ve uçlarındaki sivri temrenlere değinilmiş; mızrağın sivri ucu ile kalem arasında benzerlik kurulmuştur.

Ceng-i evvelde bir ednâ ta'n ile maglûb edüp
Zahr-ı cânından sinân-ı kıl kıl yalman gösterür

K 10/27

Mızrak savaşta süvariler tarafından hedefe fırlatılmak veya süratle at sürerek hedefi delmek üzere kullanılır (Çoruhlu,2005:5; Eralp,1995:51) Bu yüzden istîğna yığdı, atını sürünce, şehrin put gibi güzellerini gurur atının ayak izi hâline getirir.

Bütân-i şehri ider nakş-ı pây-ı esb-i gurûr
Sürünce rahşını ol şehlevend-i istîğnâ

G 9/3

Türkiye Selçuklularına ait bir minyatürde sağ elinde kılıç sol elinde ucuna kurdele sarılmış bir mızrak tutan süvari bulunmaktadır. (Göksu,2008:237) Beyitte de süvarilerin kılıç ile beraber mızrak taşımalarına yer verilmiştir.

Nigâhı tîğ sunar çeşmi nîze müjgândan
O gamze olsa süvâr-ı semend-i istîğnâ
G 9/2

5.2. Cirid⁹¹, Çevgân⁹²

Çirit (çevgân); cirit oyununda atlıların birbirlerine attıkları değnek; ucu eğri değnek, bastondur. Çevganlar 130-140 cm. uzunluğunda yine ucunda mızrak temreni gibi temren bulunan hafif süvari aletidir.⁹³

Savaşta kullanılan ciritlerle beraber bir çeşit savaş talimi olan cirit oyununda kullanılan ciritler de bulunmaktadır. Bunlar ağaç sopadan yapılırlar. Bu oyun at üzerinde, takımlar halinde ve daire şeklinde oynanır. Amac rakibi ustaca yapılan vuruşla oyun dışı etmektir. Oyun at üzerinde olduğu için hem iyi derecede at sürmeyi bilmek hem de at üzerinde saldırıdan korunmak amacıyla hareket edebilmek oyuncuyu

⁸⁵ K 1/3.

⁸⁶ Devellioğlu, F. (2002), s.300.

⁸⁷ Eralp, T. N., (1995), s 46; Göksu,E., (2008),s .240.

⁸⁸ K:10/27.

⁸⁹ G.: 9/2;282/3.

⁹⁰ Devellioğlu, F. (2002), s.300, Aybet, N. (1989), s. 307; Terzi, M Z, (2005), "Mızrak Maddesi", İstanbul, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.30 s.3.

⁹¹ K 9/14.

⁹² K 9/14, K 17/34.

⁹³ Devellioğlu,F., (2002), s.158;Eralp, T N,(1995), s.52.

savaş için de hazırlamaktadır.⁹⁴ Şair de aşağıdaki beyitte bu oyuna değinir. Cirit oyunu içinde kendisi topu kaptıkça, kıskançlıktan güzeller boylarını cirit sopası gibi iki büküm yapmışlardır.

Olalı gûy-rübâ fenn-i cirid içre hased
İtdi çevgân gibi nahl-i kad-i hûbânı dü-tâh

K 9/14

6. Koruyucu Silahlar

6.1. Siper⁹⁵, Cevşen⁹⁶, Miğfer⁹⁷

Siper; arkasına saklanılacak şey, kalkan; koruyucu engel; gizlenilip savaşılabacak yer veya şey; kuytu, korunulabilen yer ve şapka kenarı, önü demektir.⁹⁸ (Cevşen; örme zırh, vaktiyle giyilen savaş elbisesidir. Cevşenler normal zırhlar gibi birbirine halkalarla bağlanmaz, aralarında metal plakalar bulunur. Bu zırhların sadece göğüs kısmı vardır.⁹⁹

Zırh özellikle yakın dövüşte kullanılan bir savunma aracıdır. Daha çok süvarilerin giydiği zırhlar metal, demir, deri, tahta gibi maddelerden yapılır. Amaç düşman saldırısından korunmaktır.¹⁰⁰ Meydan savaşlarında askerler her türlü saldırıdan korunmak için zırh giyerler. Şair sevgilinin bakışı için zırh olarak bedenini gösterir.

Biz ki çün ma'reke-sâz-ı nigh-i hûbânız
Mevc-i teb-lerze-i ten cevşen olursa ne aceb

G 16/5

Zırhların üzeri kişinin maddi durumuna göre süslenmiştir. Bu süsler arasında kıymetli madenlerin işlenmesi ile oluşmuş şekiller, yazılar yer alır.¹⁰¹ Şair de beyitte elmasla işlenmiş bir zırha değinmektedir.

Cevşen-i elmâs-pûş it merhem-i kâfûrî müşfik
İhtirâz it zahm-ı çeşm-i merhem-düşmenümdür

G 238/3

Beyitte geçen siper kelimesi ile kılıcın aksamından olan balçak kastedilmiştir. Çünkü balçak kılıç sahibinin elini karşı darbelerden korumak amacıyla kabza ile namlunun birleştiği yerde bulunan el siperidir.¹⁰² Zira beyitte şair ay gibi güzel sevgilisinin kılıç siperini hilal gibi yapmakta ve onun okuna dağ gibi siper kılıcının karşı koyacağını ifade etmektedir.

Mânend-i hilâl eylerem ol meh siperin tîğ
Tâ nâvekûme kûh gibi tîğ-i siperdür

G 106/6

Kalkanlar ok, mızrak, kargı, kılıç gibi silahlara karşı vücudu ve zırhı korumak için elde tutulan savunma araçlarıdır.¹⁰³ Bu yüzden şair siper eylemek deyimine yer verir. Beyitte kılıç saldırısında kalkan ya da zırh gibi âletler bulunmadığı vakit el ile başa gelecek darbenin engellenmeye çalışıldığı görülmektedir.

Tîğ-i nighinden serüni kurtaramazsın
Ey fitne-gerün dest-i belâyı siper eyle

G 267/3

Kaliteli kılıçlar demiri dahi kesebilecek şekilde yapılırlar. Bu çeşit kılıçlar da zırh ve miğferleri paraçlayabilir.¹⁰⁴ Aşağıdaki beyitte bahtın zırhı Şeb-i Yelda dahi olsa âşıklara her beden kılının Güneş (ışığı) gibi bir kılıç olduğu belirtilir ki en uzun gecenin ardından Güneş doğar. Savaşta korunmak için kullanılan zırhlar da ne kadar sağlam olurlarsa olsun da etkili ve sürekli kılıç darbeleri ile parçalanır.

Cevşen-i baht-ı siyeh-rûzî şeb-i yeldâ ise
Mihr-veş uşşâka her müy-ı beden şemşir olur

G 86/5

Siperin bir diğer manası da kalkandır. Kalkan savaş alanlarında düşmanın kılıç darbelerinden korunmak için de kullanılır. Şair ise kalkanı istemez ve hükmü kaçınılmaz olan kaderin kılıçları yağsa da felekten

⁹⁴ Eralp, T. N., (1995), s.52.

⁹⁵ G:15/7;106/6;166/3;267/3;Kı:7/1,2; K:1/27; 5/42;8/11.

⁹⁶ G:16/5;86/5;238/3;Tcb:1/8/4.

⁹⁷ K ¼.

⁹⁸ Aybet,N.,(1989), s.314;Devellioğlu,F., (2002),s.956.

⁹⁹ Devellioğlu,F., (2002),s.281; Göksu, E., (2008), s. 138.

¹⁰⁰ Eralp, T. N.,(1993),s. 164; Göksu, E., (2008), s. 267-268.

¹⁰¹ Eralp, T. N.,(1993),s. 160; Göksu, E., (2008), s. 279-280.

¹⁰² Göksu, E., (2008), s. 60.

¹⁰³ Göksu, E., (2008), s. 289.

¹⁰⁴ Eralp, T. N.,(1993),s. 65; Göksu, E., (2008), s. 206.

sakınmaz. Zira şair şiddetli saldırıya uğradığını ifade etmek için kılıçların yağması tabirini kullanır. Böyle bir saldırının nihayetinde kalkanın paraçalanacağını bilir.

Mest-i nîgeh-i yârüme sunma siper ey mihr
Şemşîr-i kazâ yagsa felekden hazerüm yok

G 166/3

Kalkanlar da diğer savaş aletleri gibi süslenirlerdir. Bunlardan en süslü olanları merasim kalkanlarıdır. Merasim kalkanları altınla yazdılanırlar. Göbeklerine Âyetü'l Kürsi, besmele veya duadan oluşan hatlar yazılır. Göbekten sonrası şemseler, çiçek motifleri, gümüş telkariler gibi süslerle süslenir.¹⁰⁵ Aşağıdaki beyitte de gümüşten yapılmış veya gümüş ile yaldızlanmış bir kalkanın sunulmasına değinilmektedir.

Eyledi aksi anı kulle-i sîmîn-gevher
Tîgden zâhir edüp sîm-siper sundi bana

Kı 7/2

Miğfer savaşçıların baş ve başın ense, alın, burun gibi önemli bölgelerini koruyan demir veya bakırdan yapılmış başlıktır.¹⁰⁶ Ancak bazı ok türlerinin temreni çelik miğferi bile delectek şekilde yapılmıştır.¹⁰⁷ Zira aşağıdaki beyitte şair, feleğin ah okunun korkusundan başına gece gündüz güneş ve aydan miğfer taktığını söyler. Ah öyle bir güçtür ki feleği ve yedi kat göğü geçerek arşa kadar ulaşır.

Mihr ü meh sanma felek bîm-i hadeng-i âhdan
Eksük itmez kellesinden iki miğfer rûz u şeb

K 1/4

7. Savaş İle İlgili Âlet ve Malzemeler

7.1. Livâ¹⁰⁸, Râyet¹⁰⁹

Livâ, bayrak; mülkî idârede ilçe ile il arasında bir derece, sancak; tugay; tuğgeneral demektir.¹¹⁰

Râyet; sancak, gerdanlık, kalan kölelerin boynuna geçirilen halka demektir.¹¹¹

Bayrak, eski devirlerden bu yana milli ve askeri bir birlik sembolüdür. Yani bayrak hâkimiyet ifadesi olduğu için ülke topraklarındaki kale, resmî yerler ile yeni fethedilen yerlere dikilirdi.¹¹² Aşağıdaki beyitte IV. Murad tarafından fethedilen Bağdat'a bayrak dikildiğine işaret edilmiştir. Çünkü alıntıyı yapmış olduğumuz kıt'a Bağdat Seferi için yazılmıştır.

Evsât-ı şa'bânda cebren âhır feth-i bâb
İtdi mansûrû'l-livâ Hakk ol şeh-i dîn-perveri

Kı 9/8

Bayraklar hükümdarlık alemetidir, dolayısıyla her hükümdarın bir bayrağı bulunur.¹¹³ Aşağıdaki beyit IV. Murad için yazılmış olan kasideden alınmıştır. Beyitte de hükümdarlık alâmeti olarak bayrağın kullanılmasına değinilmekte ve padişah Cem bayraklı bir kahraman olarak belirtilmektedir.

Kahramân-ı Cem-livâ İskender-i Rüstem-vegâ
Pâdişâh-ı rub-ı meskûn zîb-i çarh-ı nüh-kıbâb

K 5/30

Savaş alanlarında savaşan orduların bayrağı olur ve o bayrak savaş alanını belirler. Hem ordu hem de düşman bayrağa göre yer alır ve bayrak düşmana verilmez. Ayrıca bayrak bir mızrak veya uzun ve işlenmiş bir göndere asılır.¹¹⁴ Ayrıca bayraklar yer tayininde kullanıldığı için uzun bir direğe sahiptirler. Aşağıdaki beyitte bu kültüre değinilir. Şair de bayrağı sevgilinin boyuna benzetir.

Râyet-i kaddin ki yâr ma'reke-sâz eylemiş
Çok alem-i mahşeri fitne-tırâz eylemiş

G 142/1

¹⁰⁵ Çoruhlu, T., (2001), "Kalkan Maddesi", İstanbul, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.24 s.261.

¹⁰⁶ Eralp, T. N., (1993), s. 153.

¹⁰⁷ Göksu, E., (2008), s.186-187; Kahraman, Â., (1995), s.366

¹⁰⁸ Kı:9/8;K:5/30.

¹⁰⁹ G: 142/1;157/6;Tcb:1/12/10.

¹¹⁰ Devellioğlu, F., (2002), s.553.

¹¹¹ Aybet, N., (1989), s.317.

¹¹² İnan, A., (1998), *Makaleler ve İncelemeler II*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 298; Köprülü, M. O., (1992), "Bayrak Maddesi", İstanbul, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.5 s.252-253.

¹¹³ Köprülü, M. O., (1992), s.252.

¹¹⁴ Erdem, S., (1989), "Alem Maddesi", İstanbul, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.2. s. 352-353.

Osmanlı askeri teşkilatında bir bölük veya birliğin bayrağını taşımakla görevli olan kişiye bayraktar denirdi (Özcan,1992:255) Ayrıca bayraktarlar ordunun önünde gider ve bayraklar her yerden görülebilecek göndere sahiptir. Aşağıdaki beyitte de on iki imamdandır Askerî'nin gönül ahi şehitlik ordusunun bayraktarı olarak verilmiştir.

Âh-ı dil-i Askerî ki oldur
Râyet-keş-i leşker-i şehâdet

Tcb 1/12/10

8.Sonuç

Fehîm-i Kadîm, Sebk-i Hindî akımına mensuptur. Divanında savaş aletlerini ele aldığımız bu çalışmada da akımın tesiri görülür. Yukarıdaki bilgileri bir bütün halinde, Sebk-i Hindî akımının özellikleri ile beraber değerlendirecek, olursak hem ondaki Sebk-i Hindî akımının etkisini hem de savaş aletleri konusundaki tasavvurlarını tayin etmiş olacağız.

Sebk-i Hindî'nin en önemli özellikleri akıcılık, bize yabancılik hissi vermeyecek kadar duygu ve hislerimize hitap etmesi, anlaşılabilir olması ile orijinalliktir.¹¹⁵ Çünkü şairler manayı sade ve normal bir ifade ile aktarmaktan ziyade dolaylı, sanatlı ve anlaşılabilir bir yoldan anlatmayı isterler. Bu da onları edebi sanatlara ve yeni mazmunlar üretmeye sevk eder. Bu da şiirde orijinal manalar, anlam katmanlarına ve ifade derinliğine sebep olur.¹¹⁶ Bütün bu ifadelerin yukarıdaki alıntı yaptığımız beyitler de aksi mevcuttur. Bir beyti açıklamak için yapmış olduğumuz izahlardan şairin ne kadar derin manaları işlediği görülür. Ok ile Allah arasında bağ kurulması son derece sanatlı olarak verilmiş; ok sadağı manasında olan kurban kelimesi tevriyeli olarak kullanılmıştır. Çarh, siper, yelekli oklar, nişan taşı gibi terimler, kılıç ile ateş ve su arasındaki münasebet, kılıcın taşınması gibi konular beyitte ele alınırken mana son derece giriftleştirilmiş veya beyti anlama için konu ile ilgili olarak kültürel birikimin olması gerekmiştir.

Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nda savaş aletlerinin ele aladığımız çalışmamızda şairin savaş aletleri ile ilgili olarak çok sağlam gözlemlerinin olduğu görülmüştür. Şair Sebk-i Hindî'nin yoğun çağrışım dünyası içerisinde aletlerin kullanımlarına yer vermiştir. Şair bir ok ve yayın nasıl yapıldığını, yayın okçuluktaki önemini, menzil alma ve menzil atışlarını, ok türlerini, kayın ağacının mitolojik derinliğini, temrenleri ve temrenin ok için önemini, ok atma usullerini, sadakları vs bilmektedir.

Aynı şey diğer aletler içinde geçerlidir. Şair hançerin kullanımlarını ve imalini bilir. Kılıcın yapılışını demirin işlenmesinden itibaren bilmektedir. Kılıç ve hançerlerin temizlenmesi, tamiri, bilenmesi, süslenmesi ve işlenmesi, üzerine yazıların yazılması, kınlarının imali ve imalinde kullanılan malzemeler, kılıç gibi kesici aletler için dua okunması, savaşlardaki fonksiyonu, okta olduğu gibi kılıcında hâkimiyet sembolü olması, cellât kılıçları, Zülfikâr, kılıçtan geçirmek, kılıca vurmak, kılıç çekmek, kılıç göstermek gibi deyimlere yer vermiştir.

Şair en fazla kullandığı savaş aleti olan ok, yay ve kılıçtan başka kalkan, siper, cevşen, miğfer gibi savunma aletlerini de kullanmıştır. Bu aletlerle hem savunmanın önemine yer vermiş hem de aletlerini imali ve süslenmesine değinmiştir.

Bunların dışında Türk toplumunda son derece büyük öneme sahip olan bayrak da ihmal edilmemiş, bayrağın uzunluğu, yer tayin etmesi, hâkimiyet göstergesi olması, bayraktartar tarafından taşınmasına değinilmiştir.

Bütün bunlar şairi ne kadar toplumsal iç içe olduğunun da bir göstergesidir. Zira şair toplumun bir ferdi olmakla gördüğünü edebi ortama aktarmış; ancak zeminde var olan görüntüyü ve kültürel değeri yok etmemiştir.

Kaynakça

- Aybet, Nahid, (1989), *Füzûlî Dîvânı'nda Maddî Kültür*, (1. baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
Aydüz, Salim, (2009), "Silâh Maddesi", *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.37, İstanbul.
Babacan, İsmail, (2010), *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)*, (1. baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
Bilkan, Ali Fuat; Aydın, Şadi, (2007). *Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı*, (1. Basım), 3F Yayınevi İstanbul.
Bozkurt, Nebi, (2007), "Ok Maddesi", *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.33, İstanbul.

¹¹⁵ Erkal, A, (2009), *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*. Ankara: Birleşik Yayınevi, s.202.

¹¹⁶ Babacan, İ., (2010), *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)*, Ankara: Akçağ Yayınları, s.252,259-260; Bilkan, A.F.; Aydın, Ş., (2007), *Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı*; İstanbul, 3F Yayınevi, s.132,133,136.

- Bozkurt, Nebi, (2002), “Kılıç Maddesi”, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.25, İstanbul.
- Çoruhlu, Tülin, (2005), “Mızrak Maddesi-Türkler’de Mızrak-“, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.30, İstanbul.
- Çoruhlu, Tülin, (2001), “Kalkan Maddesi”, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.24, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit, (2002), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, (19. Baskı), Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Doğan, Muhammed Nur, (2005), *Eski Şiirin Bahçesinde*, Alternatif Yayınları, İstanbul.
- Doğan, Muhammed Nur, (2007), *Fatih Divanı ve Şerhi*, Yelkenli Yayınevi, İstanbul.
- Eralp, T. Nejat, (1993), *Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silâh Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silâhlar*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Erdem, Sargon, (1989), “Alem Maddesi”, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.2., İstanbul.
- Ergun, Pervin, (2004), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Erkal, Abdülkâdir, (2009), *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Birleşik Yayınevi, Ankara.
- Göksu, Erkan, (2008), *Türk Kültüründe Silah*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- İnan, Abdülkâdir, (1998), *Makaleler ve İncelemeler II*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İpekten, Halûk, (2005), *Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı, Eserleri*, (2. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kahraman, Âtîf, (1995), *Osmanlı Devleti’nde Spor*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Köksal, M. Fatih, (2005), *Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları*, (1. Baskı) Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M. Orhan, (1992), “Bayrak Maddesi”, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul.
- Kurnaz, Cemâl, (2005), *Divan Dünyası*, (1. Baskı), Gazi Kitabevi, Ankara.
- Kuzubaş, Muhammet; Şişman, Bekir, (2007), *Şehnâme’nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Onan, Necmettin Halil, (1998), *Açıklamalı Divan Şiiri Antolojisi*, (2. Baskı), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Ögel, Bahaeddin, (1948), “Türk Kılıcının Menşe ve Tekâmülü Hakkında”, *Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Dergisi*, Ankara, C. VI.
- Özcan, Abdülkâdir, (1992), “Bayraktar Maddesi”, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul.
- Pala, İskender, (2007), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, (15. Basım), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Şemseddin Sâmî, (1317), *Ka’mûs-u Türkî*, (15.Baskı), Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Şentürk, Ahmet Atillâ, (2009), *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, (4. Baskı), YKY Yayınları, İstanbul.
- Tanyeri, M. Ali, (1999), *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, (1. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tarlan, Ali Nihat, (2005), *Fuzûlî Divanı Şerhi*, (4.Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Terzi, Mustafa Zeki, (2005), “Mızrak Maddesi”, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.30, İstanbul.
- Tökel, Dursun Ali, (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*, (1. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, (10. Baskı), TDK, Ankara.
- Üzgör, Tahir, (1991), *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân’ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Yıldırım, Nimet, (2008), *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, (1. Basım), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Yücel, Ünsal, (1999), *Türk Okçuluğu*, (1. Baskı), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE SEVGİLİYE HITAP: CÂNÂ REDİFLİ GAZELLER

Bilal GÜZEL

Uşak Üniversitesi

ÖZET

Klasik Türk şiirinin en önemli şahıslarından ikisi şüphesiz âşık ve maşuktur. Âşık maşukuna yani sevilene derdini anlatmak için çeşitli yollara başvurur. Âşık sevgilisine kimi zaman dolaylı yollarla ve imalarla seslenirken kimi zaman da sevgilisi karşısındaymış gibi bire bir hitap eder. Bu çalışmada Divan şairinin yani âşığın sevgilisine bire bir hitap şekillerinden biri olan “cânâ” redifli gazelleri incelenecektir. Redif Klasik şiirimizin en önemli ahenk unsurlarından biridir. “Ey sevgili” manasına gelen “cânâ” kelimesini redif olarak seçen şairler böylelikle sevgilileriyle hayali olarak da olsa konuşmuş olurlar. Araştırmada taranan on yedi divanda otuza yakın “cânâ” redifli gazel tespit edildi. Bu gazellerden on beşşekil ve muhteva yönünden incelenerek divan şiiri geleneğinde sevgiliye bire bir hitabın şairlerce nasıl işlendiği ortaya konulmaya çalışıldı.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk Şiiri, Redif, Sevgiliye Hitap, Âşık, Gazel

ABSTRACT

Classical Turkish Poetry is the most important parties and innocent love. Beloved lover to sevice that is available to explain the problem refers to a variety of ways. In love with love and faith in the sometimes indirectly and sometimes when you call a one to one like it will appeal against the boyfriend. In this study, the Court poet, a lover of love that one way of addressing the "cânâ" plea will be discussed with redif.

In terms of coherence and meaning of our Redif Classic Poetry is one of the important elements. "Oh dear," which means "cânâ" so beloved of poets who chose the word as redif as their dream become even spoke. The council surveyed seventeen of the thirty best poets "cânâ" redif was detected with a plea. Considered in this study, fifteen poets "cânâ" with redif ghazal poet is examined in terms of form and content of an appeal to the tradition of a beloved by poets will be studied to reveal how it is processed.

1.Giriş

Divan şiirinde âşık, sevgili, rakib, rind, zahit gibi birçok kişi vardır. Bu kişiler arasında “sevgili” divan şiirinin başkişisidir. Cân, cânan, yâr, dost, mahbûb, ma’şuk, güzel, hûb, hûban, sanem, bût, nigâr, server, şâh, şehhüsrev, sultan, mâh, âfitâb, şûh, tabîb, dilber, dildâr, dîlrubâ, dilârâ, Gülendam, melek, mehlikâ, sâkî, perî, vs kelimeler, çok zaman istiâre yoluyla sevgilinin ifadesinde kullanılır¹. Şiirlerinin pek çoğunu sevgili temi etrafında yazan şairler yani âşıklar, bu hitap sözcüklerini kullanarak çeşitli vesilelerle sevgilisini tasvir eder. Kimi zaman onun güzelliğini överken, kimi zaman da onun zalimliğinden, kendisine yaptığı istîğnadan yakınır. Bu övgü ve yakınmalarını çoğu zaman söz sanatlarına baş vurarak dolaylı yoldan dile getirirler. Ancak kimi zaman da şairlerimiz “â” nida edatını kullanarak sevgiliye bire bir seslenme, hitap olan “Cânâ, sanemâ, şâhâ” gibi kelimelerle dile getirirler. Böylelikle sevgililerine hayali olsa da seslenme fırsatı bulmuş olurlar.

Redifin sözlük anlamı “arkadan gelen”dir. Uyak sözcüğünün revî harfinden sonra gelen harf, ek, takı ve sözcüklere redif denir. Redifin bir önemi de gazellere ve özellikle kasidelere kendi adlarını vermelerinden ileri gelir.² Örneğin Fuzûlî’nin meşhur su redifli natı “Su Kasidesi” olarak adlandırılmıştır. Redif, şiirde âhengi arttırarak okuyucuyu/dinleyiciyi etkilemenin yanı sıra şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir. Bu bakımdan divanlarda redifli gazellerin sayısı redifsizlerden fazladır.³ Divan şiirinde kafiye ve redif, şiirin sade şeklinde değil, muhtevâsı üzerinde de rol oynar.⁴

2.Cânâ Redifli Gazeller

¹ Pala, İ., (2007), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, s.402.

² Dilçin, C., (2000), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yayınları, Ankara, s.70.

³ Macit, M., (2005), *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*, Kapı Yayınları, İstanbul, s.83.

⁴ Macit, M., (2005), s.84.

Nazirecilik geleneğinin olduğu divan şiirinde farklı yüz yıllara ait birçok şairin aynı redif kullanmaları doğaldır. Birde bu redif sevgiliye bire bir hitap olan “ey can, ey sevgili” manasına gelen ⁵ “cânâ” kelimesi olunca şairlerimiz bu redife bir hayli rağbet göstermişlerdir. İlk örneklerine on altıncı yüz yıl şairlerinde rastlanılan “cânâ” redifli gazellerden taranılan divanlarda on yedi şaire ait toplam 29 tane tespit edilmiştir. Tespit edilen şiir sayısının şair sayısından yaklaşık iki kat fazla olduğu göz önünde bulundurulursa birçok şair divanında birden fazla “Cânâ” redifli gazele yer vermiştir. Elbette “cânâ” redifli gazellerin sayısı bununla sınırlı değildir, daha detaylı bir tarama ile bu sayı muhakkak artacaktır.

Bu çalışmada Bâkî (2), Şeyhülislam Yahyâ (3), Erzurumlu Zihni (1), Fehîm-i Kâdim (1), Enderunlu Hasan Yâver (2), Hayretî (1), Gelibolulu Âlî (2), Hâletî (1), Behiştî (1), Mezâkî (1)’nin “cânâ” redifli gazelleri vezin ve muhteva açısından incelenecektir. Böylelikle şairlerimizin sevgililerine bire bir hitap şansı bulduklarında neyi nasıl söyledikleri, ne ile övünüp, neden yakındıkları, sevgiliden taleplerinin ne olduğu öğrenilmeye çalışılacaktır.

3.Şiirlerin Şekil Yönünden İncelenmesi

3.1 Şiirlerin Vezni

İncelenilen şiirlerin vezinlerine bakıldığı zaman hemen dikkati çeken şey gazellerden hemen hemen yarısının (yedi tane) Hezec bahrinin on altı kalıbı olan Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün yazılmış olmasıdır. Şairlerimizden Bâkî 1, Şeyhülislam Yahyâ 2, Yâver 2, Âlî 1, Mezâkî 1 gazelini mezkur kalıp ile kaleme almışlardır. Bilindiği gibi Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün kalıbı Hezec bahrinin şiirimizde en çok kullanılan kalıbdır⁶. Bunun yanında nazire yazma geleneği de bu kalıbın bu kadar yoğun bir şekilde kullanılmasına sebep olmuştur. Bir şairin manzum bir eserine başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiyede yazılan şiirlere nazire diyoruz⁷. Aynı redifle ve aynı vezinle yazılmış yedi gazelin bir birine nazire olabileceği ilk başta akla gelebilir. Ancak yukarda ki tanımı göz önünde bulundurduğumuz da bunu söylemek pek mümkün gözükmemektedir. Çünkü her ne kadar gazellerin redifleri ve vezinleri aynı olsa da sadece üçü hariç kafiyeleri farklıdır. Vezniyle beraber kafiyeleri de aynı olan bu iki gazel Bâkî ve Şeyhülislam Yahyâ’ya ve 17.yy şairlerinden olan Mezâkî’ye aittir. Bâkî’nin

“Ezelden şâh-ı aşkuñ bende-i fermâniyuz cânâ
Mahabbet mülkinün sultân-ı ‘âlî-şâniyuz cânâ”⁸
matla’lı gazeleni Şeyhülislam Yahyâ

“Bu kuyun kim gedâ-yı bî-ser ü sâmanişyuz cânâ
‘Aceb âlemdeyüz kim âlemün sultânişyuz cânâ”⁹
matlalı gazeli ile; Mezâkî ise

“Şeh-i ‘ışkuñ ki biz gencîne-i pinhânişyuz cânâ
Ne var kılşan nazar görseñ ne gevher-kânişyuz cânâ”¹⁰

matlalı gazeli ile tanzir etmişlerdir. Bâkî’nin mezkûr gazeline bir nazire de on altıncı yüz yıl şairlerinden Nev’î yazmıştır. Nev’î gazeline

“Ne dehrün bendesi ne şâh-ı ‘âlî-şânişyuz cana
Esîrün olalı milk-i gamuñ sultânişyuz cana”¹¹
beyiti ile başlamıştır.

Diğer gazellerin veznine bakıldığında dağılımın şu şekilde olduğu gözükmemektedir: 4 tane gazel (Bâkî, Şeyhülislam Yahyâ, Zihni, Hâletî)Hezec bahrinin mef’ûlû /mefâ’îlû /mefâ’îlû/ fa’ûlûn kalıbıyla yazılmıştır.Bunlardan Zihni’nin gazelinin Şeyhülislam Yahyâ’nın gazeline, Hâletî’nin gazelinin ise Bâkî’nin gazeline nazire olduğu ilk bakışta anlaşılmaktadır.

İki tane gazel(Hayretî,Behiştî) Hezec bahrinin Mef’ûlû /Mefâ’îlûn/ Mef’ûlû /Mefâ’îlûn kalıbı ile kaleme alınmıştır. Uyakları da aynı olan bu gazeller bir birine naziredir.

⁵ Develioğlu, F., (2003), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitapevi, Ankara, s.124.

⁶ İpekten, H., (2002), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri Ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s.168.

⁷ İsen, M. vd., (2005), *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayıncılık, Ankara, s.262.

⁸ Küçük, S., (1994), *Bâkî Divanı*, TDK Yayınları, Ankara, s.109.

⁹ Kavruk, H., (2001), *Şeyhülislam Yahyâ Divanı*, MEB Yayınları, Ankara, s.36.

¹⁰ Mermer, A., (1991), *Mezâkî Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s.105.

¹¹ İz, F., (2005), *Eski Türk Edebiyatında Nazım I*, Akçağ Yayınları, Ankara, s.305

Bunların dışında bir tane gazel (Âlî) Hezec bahrinin *Mef'ûlû / Mefâ'ilûn / Mef'ûlû / Mefâ'ilûn / Fe'ûlûn* kalıbı ile, bir tane gazel (Fehîm- Kadîm)yine Hezec bahrinin *Mefâ'ilûn / fe'ilâtûn / Mefâ'ilûn / fe'ilûn* kalıbı ile yazılmıştır. Görülüyor ki incelenilen gazellerin tamamı aruzun Hezec bahrinde yazılmıştır.

3.2. Şiirlerin Kafiyesi

Şiirlerin kafiyelerine baktığımız zaman baktığımız zaman vezinlerine oranla daha çok çeşitlilik gösterdikleri görülmektedir. Şairlerimiz genellikle gazellerinde zengin kafiye kullanmışlardır. Bâkî “ere, âniyuz”; Şeyhülislam Yahyâ “â, iye, âniyuz”; Zihni “înine”; Fehîm-i Kâdîm “âniyuz”; Yâver “ün, âre” Hayretî “il”; Âlî “âne, ak”; Hâletî “ere”; Behîştî “il”; Mezâkî “âniyuz” kelimelerini kafiye olarak kullanmışlardır. Bunlardan hangilerinin nazire olduğunu yukarıda belirtmiştik. Ancak kafiye baktığımız zaman Fehîm-i Kâdîm’in kullandığı kafiye Bâkî’nin tanzir edilen gazelinin kafiyesi ile aynıdır. Bu ilk başta akla nazire olabileceği ihtimalini getirir de şiirlerin veznine bakınca böyle olmadığı kolayca anlaşılır. Çünkü Bâkî şiirinde *Mefâ'ilûn / Mefâ'ilûn / Mefâ'ilûn / Mefâ'ilûn* kalıbını kullanırken Fehîm-i Kâdîm şiirini *Mefâ'ilûn / fe'ilâtûn / Mefâ'ilûn / fe'ilûn* kalıbı ile yazmıştır. Aynı redifli gazelde iki şairin aynı kafiye kullanmış olması Fehîm-i Kâdîm’in Bâkî’den etkilendiğini düşündürülebilir.

4. Şiirlerin İçerik Yönünden İncelenmesi

Sevgilisine her zaman uzak olan, bir türlü ona arz-ı hal etmeye fırsat bulamayan divan şairi sevgiliye bire bir hitap etme fırsatı yakalasa acaba ona derdi? Sevgilisinden ne ister, ona nelerden yakınırdı? “Cânâ” redifini kullanan şair, hayali de olsa sevgilisine hitap etme, ona arz- hal etme fırsatı yakalamış olur.

4.1. Âşık'ı Anlatan Beyitler

Divan şiirinde şair daima âşıktır. Salt âşıktan bahsedilen beyitlerde dahi şair kendini kast etmekte ve övünmektedir¹². İncelenilen “cânâ” redifli gazelerde görülmüştür ki şairler sevgililerine en çok âşık yani kendilerini anlatmakta ve âşıklık derecelerini övmektedirler. Şimdi şairlerimizin sevgiliye hitap ederken âşıktır yani kendilerinde ön plana çıkardıkları özelliklerini görelim.

Şairler âşığı anlatırken onun en çok âşıklık yeteneği ile aşkın çokluğu ile övünürler. Her şeyden evvel âşık sevgilisine ta ezel meclisinden beri âşıktır. Yani ona olan aşkı ve sevdası yeni bir şey değildir. Ve âşık sevme yarışında daima birinci sıradır. Bâkî’nin deyişi ile “muhabbet mülkünün sultan-ı âlî-şân”¹³’dır. Bununla âşık sevgilisine ey sevgili seni hiç kimse benden daha çok sevmeyi demek istemektedir. Âşık’ın bir başka önemli özelliği sevgilinin köyünün perişan kölesi olmasıdır. Bu kölelik onun için bir nevi gurur kaynağıdır. Sevgilinin köyünde köle olan âşık kendisini sultan add eder.

Âşık ünlü âşıklardan Mecnun ve Ferhat ile âşıklık yarışına girmektedir. Ancak bu yarışta rakiplerinin hiç şansı yoktur. Henüz Ferhat yaratılmadan âşık sıkıntı eziyet yolunda yürümektedir, Mecnun Leyla’ya sevdalanmadan evvel o sevgilisine âşık olmuştur¹⁴. O gün bugündür de sevgilisinin derdini çekmektedir. Öyle ki henüz âlemden şarabın adı bile yokken âşık sevgilinin güzelliği ile ser-hoş ve kendinden geçmiş bir haldedir.

Âşık sevgiliden eziyetlerle her daim gözünün yaş olduğunu, vücudunun bir kıl gibi ince olduğunu, bağrının kan olduğunu, sinisinin parça parça olduğunu, gözünden akan yaşların fiskiyeyi bile geçtiğini, başında aklının ve kararının kalmadığını, gönlünün kırık paramparça kan revan olduğunu, divanelikte Mecnun’nu bile geçtiğini; dert ve ıstıraptan belinin iki büklüm olduğunu, bülbül gibi sürekli ağlayıp inlediğini; susamış gönlü ile bağı yanık bir laleye benzediğini; sevgilinin güzelliğinin, yanağındaki ayva tüylerinin etkisi ile tam bir sarhoş olduğunu; çektikleri neticesinde nefesinin ejderha gibi ateşli çıktığını, bu haliyle sevgilinin güzellik hazinesini beklediğini; sevgilinin kirpiklerinin ok misali ciğerine saplandığını, cisminin yok olacağı kadar acı çektiğini, kanla dolu gönlünün kadehi andırdığını sevgilisine söylemektedir.

Bunca eziyete, kedere rağmen her ne olursa olsun sevgilisinde asla vazgeçemeyeceğini, ona her daim âşık olacağını belirtir. Sevgili ne yaparsa yapsın âşığı bu yoldan çeviremeyecektir. Hata âşık bu dertlerden yakınmayı bile kendisine bir ar saymaktadır.

4.2 Sevgiliye Anlatan Beyitler

Cânâ redifli gazelerde şairler âşıktan sonra en çok sevgiliye anlatmışlardır. Sevgili şiirlerde iki yönü ile ele alınarak anlatılmıştır. Bunlardan birincisi sevgilinin dillere destan olan güzelliği iken diğeri âşığına karşı olan zalimliği ve istignasıdır.

¹² Pala, İ., (2007), s.37.

¹³ Küçük, S., (1994), s.109.

¹⁴ Çavuşoğlu, M.; Tanyeri, M.A., (1981), *Hayretî Dîvânı Tenkitli Basım*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Sevgilinin daima yüceltiildiği divan şiirinde ondan bahsetmenin gayesi de budur¹⁵. Cânâ redifli gazellerde de şairler bu kuralın dışına çıkmamış sevgilisini övmekten geri kalmamıştır. Sevgili öyle güzeldir, sevgilinin yanağı öyle parlaktır ki onun olduğu yerde güneşe bile gerek kalmaz. Çünkü sevgilinin yanağı tıpkı aşığın gönlü gibi etrafı da aydınlatacaktır. Sevgilinin güzelliği bir yerde tecelli ederse yani kendini gösterirse orada ay ve güneş lüzumsuz hale gelmektedir. Sevgili parlaklık konusunda İskender’in aynasını bile geçmektedir. Sevgilinin baktığı yerler tıpkı İskender’in aynası gibi âlemi gösterir. Sevgilinin yanağı gül gibi güzel, boyu servi gibi mevzundur. Sevgilinin dudağı saf bir şarap gibidir. Sevgilinin yanağından bir damla ter aksa bu gül suyu olur. Sevgilinin eline geçen su yanağının aksi ile şaraba döner. Sevgilinin yanağı misk kokuludur. Sevgilinin yanağı olduktan sonra o mekânda aynaya ihtiyaç kalmaz. Sevgili o derece kusursuz güzeldir ki tüm dünyada ki güzeller bir araya gelse gene de sevgilinin güzelliğine edecek tek laf bulamazlar. Ayrıca sevgilinin dudaklarından çıkan dua hiçbir surette ret olmaz. Bu sebeple âşık kendisi için sevgiliden dua istemektedir.

Sevgilinin güzelliğinden sonra en çok ele alınan yönü zalimliği ve istighnasıdır. Sevgili taş kalplidir. Onun kalbine bir şeyin tesir etmesi mermere sikke kazımdan daha zordur. Perişan gönüllü âşıklarına tek kelime bile söylemez. Âşık sevgilinin bir kez olsun onu yâd etmemesinin sebebini merak eder. Bunun sebebi olsa olsa düşmanın sevgiliye benim hakkımda bir şey söylemiş olması diye düşünür. Sevgili, kendi güzellik bağının inleyen bülbülü olan aşığın bir nefes bile dinlenmesine müsaade etmez. Âşık bu kadar dert mihnet çektiği halde sevgili onu âşıklar defterine bile yazmaz. Âşığa bu kadar sert davranan sevgili ağyara sıcaklık gösterir. Bu da âşığın canını daha çok yakar. Sevgilinin bakışları ok gibi aşığın sinisini delmektedir, hele yan bakışlar kan içicidir, her fırsatta aşığın kanını akıtır. Sevgili âşığı her daim unuttur, bir kez olsun hatırlamaz. Gözden zaten uzak olan sevgili gönülden de uzak olmak ister.

Âşık sevgilinin zalimliği dışında felekten, kaderden, rakipten, ağyardan, düşmandan da yakınmaktadır. Bunların hepsi bir olup âşığın sevgiliden uzak olmasına, tüm bu acıları çekmesine, bu gözyaşlarını dökmesine sebep olmaktadır.

4.3. Sevgiliden İstekte Bulunulan Beyitler

Sevgilisine her zaman canını hediye olarak sunmak isteyen âşık sevgilisinden istekte bulunmak istese ne isterdi acaba? Hayali olarak da sevgilisini karşısına almış olan, onunla konuşma fırsatı bulan aşığın elbette sevgilisinden istekleri olacaktır.

Şairlerin sevgililerinden istediği şeylerin başında vefa gelir. Birazcık da olsa sevgilinin kendilerine vefa göstermelerini, susamış gönüllerini lütuf suyu ile sulamasını isterler. Bununla beraber sevgiliden bir kez olsun kendileri ile konuşmasını, bir kez göz ucuyla da olsa kendilerine nazar etmesini isterler. Âşık sevgiliden kendisini âşıklar defterine yazmasını temenni eder. Âşık sevgilinin güzelliğini görmek arzusuyla yanmaktadır; sevgiliden yol üzerinde olsa da güzelliğini göstermesini ister. Sevgilinin kâkülü aşığın çılgınlığını artırmaktadır bu yüzden şair sevgiliden kâkülünü gizlemesi ister. Âşık gam köşesinde sevgiliden iltifat görmek istediğini, bu iltifatı görürse çok bahtiyar olduğunu sevgilisine arz eder. Malum olduğu üzere sevgiliyle vuslat etmenin zevkünden herkes habersizdir. Âşık sevgiliden visali hakkında beyanda bulunmasını ister. Visaline erişmemiz mümkün değildir en azından nasıl olduğu hakkında bir fikrimiz olsun demektir. Âşık sevgilinin meclisinde hizmetkâr olmak ister. Şayet sevgili bu şerefi ona bahş ederse ömrü boyunca büyük bir mutlulukla bu hizmeti yerine getirecektir.

5. Sonuç

Sevgiliye söyleyecek sözü olan şairlerimiz “cânâ” redifini kullanarak ona hayali de olsa bire bir seslenme fırsatı bulmuşlardır. Bu fırsatı en iyi şekilde değerlendiren söz üstatları divan şiiri genel temayülü içerisinde sevgililerine arz-ı hal etmişlerdir. İlk örneklerine on altıncı yüz yıl şairlerinde karşılaştığımız “cânâ” redifli gazeller hem on altıncı yüz yıl hem daha sonraki yüz yıl şairleri tarafından fazlasıyla sevilmiştir. Bu kadar çok kullanılması okuyucu tarafından da hüsnü kabul gördüğünü düşündürebilir. Başta Bâkî olmak üzere birçok şairimizin divanında birden fazla “cânâ” redifli gazalet yer vermiş olması bunun en somut göstergesidir.

¹⁵Pala, İ., (2007), s.402.

Kaynakça

- Altun, K, (1999), *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Dîvânı = Vâridâtü'l-enîka*, Özlem Kitabevi, Niğde.
- Aydemir, Y, (2000), *Behiştî: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Divanı'nın Tenkidli Metni*, MEB Yayınları, Ankara.
- Çavuşoğlu, M, Tanyeri, M.A, (1981), *Hayretî Dîvanı Tenkitli Basım*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Develioğlu, F, (2003), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Dilçin, C , (2000), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yayınları, Ankara.
- İpekten, H, (2002), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri Ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- İsen, M vd, (2005), *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayıncılık, Ankara.
- İz, F, (2005), *Eski Türk Edebiyatında Nazım I*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kavruk, H, (2001), *Şeyhülislam Yahyâ Divânı*, MEB Yayınları, Ankara.
- Kaya, B.A, (2003), *Azmî-zâde Haletî Dîvânı*, Harvard Üniversitesi Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Yayınları, 2 cilt, Cambridge.
- Küçük, S, (1994), *Bâkî Divanı*, TDK Yayınları, Ankara.
- Macit, M, (2005), *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Macit, M, (2003), *Erzurumlu Zihni Divanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Mermer, A (1991), *Mezâkî Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Pala, İ, (2007), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Üstüner, K, (2010), *Enderunlu Hasan Yâver Divanı*, Birleşik Yayınları, Ankara.
- Üzgör, T, (1991), *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.